



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

CORSO DI DOTTORATO

STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E INTERCULTURALI

IN AMBITO EUROPEO ED EXTRA-EUROPEO

XXX CICLO

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

DALL'EPISTEMOLOGIA ALL'ETICA:

PER UNA PO(ETICA) DELLA RELAZIONE FRA SOGGETTO E NATURA

NELLA POESIA AMERICANA CONTEMPORANEA

Settore Scientifico-disciplinare: L-LIN/11

Candidato

CAMILLA BINASCO

Tutor: Prof.ssa PAOLA LORETO

Coordinatore del Dottorato: Prof.ssa MARIA VITTORIA CALVI

A.A. 2018-2019

A Simone ed Emma

Ai miei genitori

Abstract

Nella tradizione americana la rappresentazione della natura in poesia ha convogliato e messo alla prova questioni epistemologiche, oltre che estetiche. Attraverso le poetiche tardo-novecentesche di Mary Oliver, Denise Levertov e Louise Glück, invece, la mia ricerca vuole verificare l'intensificarsi di una preoccupazione etica. Un'analisi semiotica e retorica condotta sullo sfondo della filosofia dialogica di Michail Bachtin mostra come questo spostamento coinvolga il piano del contenuto, dell'espressione e della fruizione. Innanzitutto, in queste poetiche l'incontro fra umano e non-umano è rappresentato dall'interno, attraverso una prospettiva fenomenologica che illumina il carattere intersoggettivo dell'io lirico. La distanza epistemologica fra soggetto e oggetto è quindi sostituita da una relazione d'alterità strutturata intorno alla polarità io-altro. L'esperienza della natura come radicale alterità si costituisce come tensione relazionale e semiotica. La pressione della presenza del mondo naturale pone il soggetto come responsabilità di risposta e di riconoscimento e apre così all'etica. Nelle tre poetiche analizzate, l'azione etica è innanzitutto una significazione consapevole volta a riconoscere la propria appartenenza al mondo naturale. Questa dinamica relazionale ed etica è variamente tradotta nel dettato: oltre che in senso spaziale essa si condensa soprattutto in spinte dialogiche, volte a contrastare la chiusura monologica del soggetto. Nel primo capitolo, la dimensione cronotopica della poesia di Mary Oliver rende la volontà di abitare le tensioni caratterizzanti la relazione: verbale-preverbale, coscienza-istinto, partecipazione-isolamento. Nel caso di Denise Levertov, invece, la conciliazione delle istanze ambientaliste con la vocazione poetica porta a una est(etica) della relazione in cui metafora e metonimia convergono. In questo caso sono l'antropomorfismo e la prosopopea a tradurre nel testo l'impeto dialogico. Da ultimo, Louise Glück costruisce una raccolta polifonica in cui la natura risponde alla ricerca identitaria della voce umana proponendole un'etica radicata nella corporeità.

Il rifiuto della relazionalità da parte della donna protagonista, tuttavia, sancisce il fallimento etico del dialogismo formale dell'opera. Dunque, la lirica in queste autrici è modellata e accomodata per accogliere le tensioni irrisolte e aperte della relazione fra umano e non-umano e, con esse, la continua negoziazione dell'identità soggettiva. In vari modi il riposizionamento etico rappresentato sul piano del contenuto dà vita a tre po(etiche) in cui viene esplicitamente coinvolto anche il lettore. In questo senso, dall'interno del genere tradizionalmente inteso, Oliver, Levertov e Glück testano i confini dialogici della rappresentazione e dell'espressione lirica.

Abstract

American nature poetry has often expressed and explored epistemological and aesthetical issues. This work aims to verify a shift toward ethical concerns in late Twentieth-century nature poetry. For this reason, I consider the work of three American female poets: Mary Oliver, Louise Glück and Denise Levertov. Each chapter presents a close reading analysis performed within a theoretical frame drawn from Michail Bakhtin's philosophy. In this way it is possible to appreciate the extent of this ethical shift to the whole poetic event – content, form and fruition. Each poetics assumes a phenomenological perspective in order to represent the encounter between human and nonhuman entities. So, the rationalistic and epistemological dichotomy between subject and object is subsumed into a relation of alterity that revolves around the I-other polarity. Nature precedes and exceeds the lyrical subject that is hence constituted by relational and semiotic strains. Through these tensions a dynamic and ongoing negotiation of the subject's identity is performed. The otherness of nature exerts a certain ethical pressure since it poses human subjectivity as responsibility and answerability. In these poetics, the ethical stance comes to be primarily a way of signifying oneself as belonging within the natural world. In the encounter with the nonhuman, intersubjectivity is translated into lyric expression by several strategies, such as time-space categories (chronotopes, deixis...) and a certain dialogical strive. The latter appears to be crucial since it also aims to resist the monological closure of the lyrical subject. Oliver, Levertov and Glück accommodate the traditional lyric form in order to express and represent the ethical repositioning experienced in front of nature. The first chapter considers Oliver's poetry and her use of chronotopes in order to harbor the contradictions experienced in the relationship with nature (verbal-preverbal, consciousness-instinct, participation-alienation). Instead, Denise Levertov's entire career seems dedicated to reconciling political issues with her poetic

vocation. The result is an aest(ethic) of the relation in which image and value, metaphor and metonymy overlap. Here anthropomorphism and prosopopoeia serve the purpose of translating the ethical and dialogical endeavor toward alterity. Last, the third chapter focuses on *The Wild Iris*, a polyphonic poetic collection by Louise Glück in which nature is granted verbal expression. Flowers and plants answer directly to a gardener's search of identity as they offer an ethics rooted in the shared experience of body and language. Although, since the gardener refuses her intersubjectivity, the dialogical form of the poems fails to sustain an ethical dialogism. Also, Oliver, Levertov and Glück create three po(ethics) that explicitly involve the reader in the ethical repositioning they represent. Their work strives for a dialogical notion of both the lyrical subject and the poetic act, and for this reason it challenges the boundaries of lyric monologic expression from within.

Indice

1. Introduzione critica e metodologica	2
1.1 Presentazione del lavoro	3
1.2 Dall'epistemologia all'etica: una prospettiva relazionale	10
1.3 Per una po(etica) della relazione	20
2. Abitare la tensione: la poesia di Mary Oliver fra estraneità e appartenenza	31
2.1 Non-umano e umano: identità, non-identità e linguaggio	34
2.2 Identità nella fusione con la natura	42
2.3 La separazione come esperienza di estraneità	51
2.4 Una relazione dialogica fra alterità e appartenenza	61
2.5 L'estetica dell'alterità	73
2.5.1 Cronotopi	73
2.5.2 Isotopie	79
2.5.3 La forma come compimento estetico	83
2.6 Verso il lettore: l' <i>ecopoem</i> come azione etica	87
3. Denise Levertov e l'est(etica) di un impossibile dialogo	99
3.1 Un'estetica sacramentale	101
3.2 La crisi degli anni Sessanta fra poesia e politica	111
3.3 Dall'etica all'est(etica) della relazione	123
3.4 Intonarsi alla natura: il dialogismo fra metonimia e metafora	135
3.5 Volto e voce della natura: antropomorfismo ed est(etica)	149
3.5.1 Antropomorfismo e alterità	152
3.5.2 Antropomorfismo e dialogo	162
4. <i>The Wild Iris</i>: il fallimento dialogico nel giardino dell'etica	174
4.1 Da voce a soggetto: linguaggio, relazione e limite	177
4.2 Assenza, simbolo e un'identificazione impossibile	189
4.3 Un giardino radicato nel linguaggio dell'esistenza	203

4.4 L'etica del riconoscimento fra appartenenza e spazialità	212
4.5 Una circolarità pervasiva e il fallimento della relazione	222
4.6 Per una lettura metapoetica	234
Conclusioni	250
Bibliografia	257

1. Introduzione critica e metodologica

I love Orion, his fiery body, his ten stars,
his flaring points of reference, his shining dogs.
"It is winter," he says.
"We must eat," he says. Our gloomy
and passionate teacher.

Miles below
in the cold woods, with the mouse and the owl,
[...] he descends and sits with me, his voice
like the snapping of bones.

Behind him
everything is so black and unclassical; behind him
I don't know anything, not even
my own mind.

(Mary Oliver, "Orion" in *Dream Work*, 1986)

What difference does it make whether Orion is up there in the heaven, or some god paints the image on the firmament of the soul? [...] Or whether without relations of time and space, the same appearances are inscribed in the constant faith of man? Whether nature enjoy a substantial existence without or is only in the apocalypse of the mind [...]? The solid seeming block of matter is pervaded and dissolved by a thought. (Ralph Waldo Emerson, *Nature*, 1836)

L'estratto emersoniano¹ e la poesia di Mary Oliver appaiono distanti per genere, modi e intenti, accostabili solo per il riferimento comune allo stesso fenomeno naturale, la costellazione di Orione. Eppure, questa distanza permette di considerare con più chiarezza due modi opposti in cui si assume la relazione fra soggetto e fenomeno naturale nel discorso. Proprio da questo scarto percettivo e poetico prende avvio il mio lavoro. Da un lato, Ralph Waldo Emerson usa la costellazione per esemplificare una problematica filosofica più ampia, cioè lo statuto ontologico delle manifestazioni naturali come datità o come effetto di pensiero. Ovviamente questo passo non rende giustizia all'integrità della visione espressa in *Nature*, ma si può dire che ne espliciti i presupposti culturali. Qui, infatti, la vena idealista del pensiero emersoniano

riaffiora e suggerisce l'attribuzione di valore al fenomeno solo nel suo rapporto con la mente umana.² La poesia di Oliver si muove esattamente in direzione contraria: la natura non è di certo un'immagine dipinta nell'anima ma un'alterità preesistente ed eccedente. Nei versi di Oliver, Orione è un compagno e un maestro poiché la sua esistenza precede l'io che solo di fronte ad esso si costituisce. La personificazione dona all'entità naturale una soggettività per esprimerne l'indipendenza. La sua parola è materica, è legge naturale, non riverbero emotivo né esistenziale; la sua voce è lo schiocco delle ossa del topo predato dal gufo, è un richiamo all'estrema, istintiva e persino respingente esistenza della realtà naturale. L'antropomorfismo sfrutta le potenzialità metaforiche del linguaggio ma eccede i limiti romantici ed inverte il ribaltamento prospettico che matura nel secondo Novecento: la natura va incontro al soggetto, lo identifica all'interno di una relazione cronotopica da cui può scaturire la conoscenza. Se in Emerson il mondo naturale ha ragion d'essere per l'effetto che produce nell'io, e la sua alterità è ultimamente secondaria, in Oliver, "dietro" quella stessa alterità nulla può essere appreso. La ripetizione di "behind" sottolinea il significato spaziale e fisico – dietro la costellazione vi è solo il nero del cielo – e quello etico: dietro la sua data non vi è un contenuto simbolico, la relazione nasce e si esaurisce al suo cospetto. L'eccedenza non è ontologico-metafisica, ma fenomenologica: il tempo-spazio vissuto del bosco si carica di una tensione relazionale fomentata, e non tradita, dall'uso consapevole della personificazione.

1.1 Presentazione del lavoro

Questo lavoro indaga proprio il concretarsi di questa relazione fenomenologica nella produzione lirica non solo di Mary Oliver, ma anche di Denise Levertov e Louise Glück. In queste poetiche l'esperienza della natura

si struttura e si esprime a partire dal riconoscimento del carattere intersoggettivo dell'identità umana. La loro poesia non cerca una risoluzione della separazione fra umano e non-umano quanto piuttosto la esperisce come tensione costante fra io e altro, identificazione e alienazione, verbale e preverbale. Questa tensione è svelata dalla radicale alterità della natura e costituisce il soggetto lirico sul piano del contenuto e dell'espressione. Nei tre capitoli che costituiscono questa tesi, presento un'analisi semiotica e retorica dei componimenti che interagisce con la filosofia dialogica del Novecento. Ne emerge il carattere fluido, aperto e incarnato del rapporto di alterità fra umano e non-umano e della sua traduzione estetica. Da una tale prospettiva intersoggettiva, fenomenologica e dialogica è possibile verificare lo spostamento da un paradigma epistemologico a uno etico nella poesia naturale americana contemporanea: la relazione con la natura esprime l'io come responsabilità di risposta e appartenenza. Poiché etica ed estetica convergono, la relazionalità struttura le poetiche di Oliver, Levertov e Glück non solo sul piano finzionale, ma anche espressivo e fruitivo. Così, la dimensione dialogica che si dischiude nei testi mette alla prova la definizione di lirica come genere monadico, solipsistico e monologico.

La prospettiva critica adottata si colloca al crocevia fra *close reading*, *ethical criticism* ed ecocritica. Le interazioni fra filosofia, in particolare morale, e letteratura hanno ricevuto crescente attenzione da parte dei critici, specialmente in ambito statunitense. Difatti, un paragone pregnante per la mia ricerca è stato il lavoro di Charles Altieri (1973) che considera l'evoluzione del panorama statunitense del dopoguerra nel confronto col pensiero di Heidegger e Husserl. Anche il contenuto etico della produzione di Levertov, Oliver e Glück è stato variamente oggetto di analisi, in rapporto sia alla filosofia e alla nozione di intersoggettività, sia all'ecocritica. In particolare, poi,

la filosofia dialogica ha fortemente contribuito ad ampliare il campo d'indagine dell'*ethical criticism*. Il lavoro di Emmanuel Levinas ha avuto particolare fortuna presso la critica anglosassone anche per i suoi legami con il decostruzionismo (Buell 1999). Rispetto alle nostre tre poetiche, però, è stata la formulazione del rapporto Io-Tu espressa da Martin Buber a rivelarsi più feconda per i critici (Christensen 2002; D. M. Nielsen 1992; Hewitt 1997; Gordon 2000). Tuttavia, il rapporto fra letteratura ed etica è qui considerato sia a livello referenziale, come contenuto e temi, ma anche e soprattutto come capacità del discorso letterario di assorbire e trasformare il discorso etico. Sia la letteratura che la filosofia morale sono discorsi di secondo grado, finzionali, in quanto si costituiscono come riflessione e contemplazione del contesto vivo e reale della vita umana (Eskin 2005a). Nell'enunciazione letteraria le preoccupazioni etiche incorporate al campo della vita umana e sociale sono comprese, interpretate e tradotte. Così, al fine di indagare le valenze etiche nella modulazione espressiva della singola poesia, in questo lavoro trova particolare spazio la riflessione filosofica, letteraria e linguistica di Michail Bachtin. Bachtin è ormai un riferimento ricorrente e trasversale per la critica letteraria; le nozioni di cronotopo, carnevalesco, polifonia, eteroglossia e dialogismo sono assimilate al discorso accademico, per quanto spesso private della loro vitalità filosofica originaria. Eppure, in ambito critico il pensiero bachtiniano è stato riferito innanzitutto al romanzo e alla prosa: il dialogismo ha inizialmente faticato a trovare applicazione in campo poetico. Nondimeno, i primi scritti di Bachtin degli anni Venti affrontano direttamente il caso della lirica e, di fatto, anticipano gran parte delle evoluzioni successive del pensiero dialogico. Un'analisi della lirica, quindi, trae beneficio da una visione teorico-metodologica che consideri anche il lavoro giovanile e filosofico dell'intellettuale russo, come dimostrano anche i recenti lavori di Mara

Scanlon (1998; 2007; 2014) e Michael Eskin (1998b; 2000; 2005b; 2005a).³ Fin dagli inizi, nella visione estetica di Bachtin convergono sia la dimensione etica che una profonda consapevolezza delle dinamiche creative e linguistiche dell'opera letteraria. Attraverso l'opera di Bachtin è possibile intendere il legame fra etica ed estetica in termini di "traducibilità", o, come direbbe Bachtin, di *intonazione della parola*. La parola poetica, anche per il suo carattere consapevole, condensa i momenti valutativi fuori dal solo piano della rappresentazione e pertinente all'intero evento estetico.

L'ecocritica costituisce l'altro riferimento teorico imprescindibile per affrontare la poesia della natura in queste tre poetiche (qui 1.3). Gli studi in questo campo hanno alimentato la consapevolezza della struttura interazionale non solo del soggetto ma dell'intero ambiente, rendendo il concetto di rete un paradigma fondante. Per quanto riguarda gli studi di ecopoesia, però, questa innovazione ha faticato a penetrare nei metodi d'analisi che hanno piuttosto indagato le implicazioni del rapporto fra umano e non-umano come negoziazione fra cultura e natura.⁴ Il soggetto è considerato innanzitutto nella sua dimensione sociale e culturale, mentre il mondo naturale entra nel discorso umano come costruito linguistico derivato dall'interazione di quelle due categorie. In questa prospettiva si sono moltiplicate con successo quelle visioni critiche che fanno reagire intenti ambientalisti con elementi degli studi culturali, quali l'ecofemminismo.⁵ La mia ricerca considera solo di rimando queste visioni critiche e piuttosto si accompagna a quegli interventi, ancora pochi, che hanno iniziato ad aprire una strada bachtiniana verso l'ecocritica. L'interazione fra la filosofia dialogica e l'analisi semiotica illumina dall'interno la relazione fra umano e non-umano come relazione di alterità, in cui le categorie costitutive sono quelle di io e altro. Ne consegue una nozione di soggetto che è innanzitutto testuale e filosofico-

fenomenologica, e non approfondisce l'aspetto storico e culturale dell'individualità. Questa prospettiva – i cui vantaggi emergeranno nel corso del lavoro – preserva il carattere problematico, mediato e indiretto della relazione ma lo trasla all'interno del processo estetico di rappresentazione e lo considera nella dimensione linguistica e comunicativa.⁶ Il contributo dell'ecocritica al lavoro si è quindi declinato soprattutto nel mostrare la complessità e la non-trasparenza di alcune categorie critiche e retoriche quali il concetto stesso di natura, di paesaggio,⁷ l'antropomorfismo nelle sue varie forme, la visione pastorale (Baker 2007) e quella invece ecologica ... Ad ogni modo, le categorie di genere dell'ecofemminismo potrebbero essere un'interessante espansione futura di questa analisi, in particolare per quanto riguarda il costituirsi della soggettività e la sua espressività.

Prima di approfondire ulteriormente le implicazioni teoriche e metodologiche del lavoro, è opportuno svolgere brevemente il percorso dei tre capitoli. I primi due capitoli indagano la possibilità della lirica di rappresentare e realizzare una visione relazionale della soggettività umana di fronte alla natura. Il soggetto lirico si costituisce nel linguaggio poetico e come esito di una tensione fra io e altro, umano e non-umano, sperimentata fenomenologicamente. Il primo capitolo prende in esame la poesia di Mary Oliver e, in particolare, le tre raccolte che ne hanno consacrato la fama poetica: *American Primitive* (1983), *Dream Work* (1986) e *House of Light* (1990). In queste opere si radica la lettura pseudo-trascendentalista che esalta unicamente la ricerca di un'identificazione estatica con la natura. La mia analisi, invece, mette in luce la presenza di diverse modalità di relazione con il mondo naturale. La separazione dall'alterità non è sempre sussunta immaginativamente, al contrario è accettata e affermata nella tensione fra verbale e preverbale, io e alterità, coscienza e istinto. Oltre all'impeto estatico, si può rintracciare una

spinta dialogica volta a iscrivere il soggetto nell'alterità. L'analisi fa emergere come in questi componimenti la voce lirica si tenda per accogliere tensioni contrastanti sia nel contenuto che nell'espressione. Nell'incontro con la natura l'io lirico è invitato a un ri-posizionamento etico che permetta di esperire la polarità della relazione come individualità e appartenenza. L'*ecopoem* agisce tale riposizionamento e lo ripropone retoricamente al lettore. La produzione americana di Denise Levertov occupa invece il secondo capitolo. Qui, la rappresentazione della natura è osservata nell'intera parabola poetica dell'autrice, poiché ne testimonia la maturazione e la progressiva armonizzazione di estetica ed etica. La divisione canonica della carriera di Levertov in tre fasi struttura l'analisi e scandisce il movimento da un'estetica immaginifica, alla poesia politica e didascalica in cui l'etica è dominante, fino al ritorno al personale nell'est(etica) delle ultime raccolte. Qui, una prospettiva fenomenologica fonda la ritrovata attenzione al singolare e al contiguo a cui corrisponde, sul piano espressivo, il confluire di istanze metaforiche e metonimiche. È in particolare il dialogo l'isotopia che più struttura le poesie di questa est(etica): l'antropomorfismo – apostrofe e prosopopea – traduce la relazione di alterità fra io e natura.

Il fallimento della correlazione di espressione e relazione nella soggettività caratterizza l'ultimo capitolo. In esso l'analisi si sofferma su *The Wild Iris* (1992), l'unica raccolta di Glück in cui la natura svolga un ruolo rilevante. Volgendosi alla poesia di Louise Glück, infatti, ci si distanzia dai modi diversi eppure consonanti di Levertov e Oliver. Due aspetti confermano questo cambio di prospettiva necessario all'analisi. Innanzitutto, nella raccolta la costituzione del soggetto non avviene attraverso la rappresentazione mimetica ma nell'indagine delle capacità linguistiche della voce lirica. Poiché le poesie marcano il carattere performativo della parola, la prospettiva fenomenologica

che caratterizzava l'etica dei primi capitoli è qui traslata a livello enunciativo. In secondo luogo, il dialogismo è la preconditione della raccolta stessa che si costruisce come intreccio polifonico di *speakers* ricorrenti. Così, la raccolta non rappresenta ma mette in atto il fallimento della relazione dialogica fra una donna, la propria divinità e la natura. I tentativi della donna di costituire sé e l'altro come soggettività fuori dal linguaggio falliscono, la tensione fra alienazione e relazione riecheggia per tutta l'opera. La natura offre alla donna un'etica del riconoscimento come via di definizione di sé, ma rimane tuttavia inascoltata. L'opera di Glück offre la possibilità di approfondire per contrasto quanto visto nei primi due capitoli, osservando da un lato gli esiti problematici del non-incontro fra io e alterità e, dall'altro lato, rifrangendo la questione etica, linguistica e relazionale sul piano del metadiscorso.⁸

Dunque, le poetiche scelte per questo lavoro spaziano per tutto il secondo Novecento, con particolare considerazione per le opere a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta. La scelta di queste tre autrici mostra come la lirica possa mettere in discussione i processi costitutivi della soggettività e dell'alterità, pur all'interno di una visione tradizionale del genere. Oliver, Levertov e Glück presentano una molteplicità nei rapporti fra lirica, natura e cultura. Oliver fa del mondo naturale il campo d'indagine quasi esclusivo, pur affermando un'autonomia artistica e dell'esperienza. Levertov fonda la sua poetica sull'immanenza e consegna alla natura un ruolo privilegiato prima nella possibilità epifanica e poi nell'impegno politico per l'ambiente. La vena psicoanalitica di Glück, invece, la colloca più vicino ai modi confessionali mentre concentra l'indagine sulle possibilità del linguaggio rifiutando la poesia scenica ed epifanica. Infatti, Charles Altieri (1980) legge la poesia di Glück all'interno della produzione della sua generazione, in un distanziamento consapevole dall'immanenza e dall'espressivismo di autori

come Oliver e Levertov. Tuttavia, pur nelle differenze anche sostanziali fra le tre poetiche, in tutte emerge la centralità del fattore relazionale e, soprattutto, l'urgenza etica e il paradigma relazionale imposti dal mondo naturale.

Nelle restanti pagine di questa introduzione intendo approfondire il rapporto fra etica e linguaggio poetico come considerato in questo lavoro. Prima mi soffermo sull'etica rappresentata all'interno delle tre poetiche, nel confronto con la tradizione americana precedente. In questo modo è possibile delineare alcune nozioni fondamentali, come soggettività, responsabilità, etica e dialogismo. Si esplicita così la consonanza fra le poetiche analizzate e il quadro teorico della filosofia di Bachtin. Nell'ultima parte del capitolo, quindi, intendo discutere i fondamenti della convergenza di etica ed estetica, nel confronto con il panorama critico contemporaneo. Infatti, l'interazione fra il genere lirico tradizionale e la nozione di intersoggettività non ha ricevuto sufficiente attenzione in ambito critico anche per la persistente considerazione della lirica come genere solipsistico e monologico; per la sfiducia nelle possibilità di rappresentazione linguistica dell'io e dell'altro; per la riduzione, anche ecocritica, della dimensione etica a motivi politici e ideologici presenti primariamente sul piano del contenuto.

1.2 Dall'epistemologia all'etica: una prospettiva relazionale

Dalle origini puritane, passando per il Romanticismo e fino al Novecento, il mondo naturale è stato per il poeta americano un luogo privilegiato di indagine epistemologica ed etica. In *Reading and Writing Nature* (1991), Guy Rotella argomenta questa tesi esplorando la produzione poetica statunitense fino al Modernismo. La parabola che lo studioso delinea è innescata dalla progressiva disgregazione dei fondamenti religiosi e metafisici, *in primis* l'autorità delle Scritture, che fin dalle origini avevano indirizzato verso la

natura, considerata luogo di rivelazione e conoscenza della verità divina. Nel discorso letterario e retorico avviene un passaggio dai *tipi* ai *tropi*, da una lettura storica e orizzontale, verso una visione simbolica, figurativa e verticale dell'esperienza (1991, 14). L'influenza sempre più pervasiva dell'empirismo sfida la supremazia della parola sull'esperienza sensibile e porta all'affermazione dell'autorità individuale nell'interpretazione del dato naturale. Il razionalismo cartesiano, poi, radicalizza il problema epistemologico poiché introduce la frattura fra *res cogitans* e *res extensa*, che mette radicalmente in discussione la possibilità di un atto di conoscenza integrale. In epoca moderna, dunque, la poesia naturale incarna per lo più il tentativo di rispondere a questa divisione, secondo tre strade alternative: materialismo, idealismo e simbolismo (1991, 21). Questi ultimi due, in particolare, risultano particolarmente fecondi per il pensiero estetico e delineano il quadro culturale e teorico entro cui nascono e si giocano le diverse espressioni dal Romanticismo fino al tardo Novecento (Gelpi 2015; Altieri 1984). In particolare, l'estetica del Rinascimento americano sgorgava ancora da una "retorica delle emozioni" fondata sulla certezza di poter conoscere "le verità ultime, metafisiche e spirituali, in modo personale, intuitivo e sensibile" (Loreto 2017, 53-4). Il modello mistico plasmava un'idea di conoscenza soggettiva e partecipativa, scaturita da un senso di unione (2017, 57). Per Emerson, in *Nature*, l'allineamento simbolico di linguaggio e realtà riscopre – o riproduce – l'unità primordiale fra mente e natura. Dunque, il linguaggio nella sua forma "autentica" permette di recuperare il nesso originario fra soggetto e oggetto. In tale prospettiva, la poesia assume un ruolo primario poiché sostituisce l'immaginazione trascendentale all'impalcatura metafisica e religiosa ormai incerta. Essa inverte l'esperienza del mondo nel

singolo individuo: il poeta è detentore della visione e dell'illuminazione, è vate per l'intera comunità.

La visione romantica si esaurisce ben presto in sé stessa e così per circa un secolo – fino al secondo dopoguerra – i poeti mettono in discussione la visione simbolica dall'interno, smascherandone la fragilità. L'esistenza di una continuità organica o di una qualche correlazione fra io e natura è osteggiata, e pertanto anche l'individualità come veicolo di redenzione o di significato. La natura non è più luogo di verità scoperte ed esperite, piuttosto restituisce all'io l'impossibilità di iscriversi in essa. Nella lettura di Albert Gelpi (2015), l'opera modernista nasce dalla convinzione della discontinuità fra soggetto e oggetto, attesta la conseguente frammentazione dell'io e dell'esperienza e mira a ricostruire una coerenza puramente artistica.⁹ Così il gesto poetico non propone certezze esterne ritrovate ma inventa un equilibrio, una co-esistenza di opposti frammentari. In poesia le due direzioni in cui si muove l'indagine epistemologica sono l'imagismo e il simbolismo, ma entrambe si muovono nel solco dualista della tradizione simbolica.¹⁰ Autori come Robert Frost e Wallace Stevens costruiscono su una poetica del dubbio già dickinsoniana e potenziano la qualità creativa della poesia. Attraverso le facoltà linguistiche, formali e immaginative si cerca una ricomposizione di quella distanza, almeno come illusione. La forma poetica assume un'importanza inedita in quanto strumento di coerenza di fronte al caos del reale, sia essa ritrovata (Frost) o imposta (Stevens).¹¹ In questa pratica artistica, Charles Altieri individua una sorta di intento morale: i processi artistici selezionano percezioni e atti di coscienza, in questo modo essi implicano una scelta responsabile e un'azione morale per l'attuazione di valori prestabiliti. L'estetica modernista, dunque, non si limita a ritrarre il fallimento di un'epistemologia ma comprende un principio di etica (Altieri 1984). Tuttavia, la tradizionale divisione epistemologica fra soggetto e

oggetto, perpetrata anche dal dualismo narcisistico del simbolismo, si estende anche al piano assiologico: è la tensione fra diverse relazioni con il mondo. In un caso il valore del mondo è estrinseco e la soggettività non può iscriversi in esso realmente; nell'altro il mondo è estensione dell'esperienza soggettiva, è vivo per il soggetto (Altieri 1973, 606).

Le poetiche qui considerate si inseriscono in questa parabola e costituiscono un esempio della sua più recente evoluzione. Tutti e tre i casi si riferiscono in modo esplicito alle formulazioni romantiche e moderniste di questa tradizione, da Emerson a Emily Dickinson, da William Carlos Williams a Stevens. Diversi critici hanno sottolineato il filo metafisico e trascendente intessuto alle loro poetiche, cercando variamente di ricondurle ai propri antecedenti. Al contempo, però, nel secondo dopoguerra gli autori muovono dal simbolo verso l'esperienza, in linea con le articolazioni filosofiche coeve. L'espressione più radicale è, ovviamente, la poesia confessionale, ma tutta la poesia americana degli anni Cinquanta e Sessanta mostra una propensione immanentista: le teorie simboliche del linguaggio sono rigettate per un linguaggio autentico, che sgorga dalla concreta vitalità del mondo e la esprima (1973, 627). Così, anche il sistema assiologico cerca sempre di più una definizione interna al reale, partecipe e dinamica: nei punti di contatto fra umano e non-umano il valore è svelato in processi immanenti e di creazione reciproca fra soggetto e natura (1973, 608). In contrasto con le modalità simboliste di assimilazione e fusione di soggetto e oggetto, le poetiche contemporanee professano la necessità di una presenza immanente e perciò rielaborano la relazione in senso fenomenologico ed etico. In questo senso, tra l'altro, la poesia di Oliver, Levertov e Glück attua pienamente l'eredità americana, che sempre ha inteso la conoscenza come sensibile e partecipativa. Proprio l'esperienza e la certezza di una frattura fra io e realtà portano a

spostare l'indagine dal piano ontologico-metafisico a quello fenomenico del quotidiano e dell'ordinario. Data l'assenza di riferimenti culturali, politici, morali e religiosi validi e stabili, l'evento particolare è l'unica cosa realmente descrivibile e in cui è possibile per il poeta cercare tracce di ineffabilità. Esso implica un'attenzione alla processualità dell'esistente e, al contempo, può racchiudere l'effetto etico ricercato nella poesia grazie al suo valore concreto e discreto.

In *Per una filosofia dell'atto responsabile* (1920-24), opera pervenutaci incompleta, un giovane Michail Bachtin individua nella fenomenologia il corretto fondamento di qualsiasi tentativo, estetico o filosofico, di descrivere e riflettere sul soggetto umano (Bachtin 2014). Secondo Bachtin, da Cartesio a Kant la filosofia ha separato il contenuto-senso di un atto dalla sua dimensione storico-individuale, creando così la finzione teoretica di un soggetto gnoseologico (2014, 43). Questa irrealtà teorica separa l'uomo dalla sua concreta esistenza ed è superata solo all'interno di una descrizione partecipe, ovvero una prospettiva fenomenologica. Solo dall'interno dell'evento, infatti, si esula dall'alternativa fra l'affermazione di sé o l'affermazione dell'esistere reale e si attua la "affermazione inconfondibile e indivisa *di me nell'esistere*" (2014, 107). Anche in queste poetiche, l'approccio fenomenologico si traduce in una resa partecipe e sensibile e nell'insistenza sul carattere eventuale, aperto e non finito della relazione: l'incontro è descritto dall'interno del concreto spazio-tempo dell'io lirico, nel suo formarsi attraverso la percezione e la coscienza. Mentre Oliver sottolinea la processualità dell'evento, Denise Levertov insiste sul carattere contiguo e singolare dell'io e dell'altro. Nel caso di *The Wild Iris* il costituirsi, o meno, della soggettività non è solo rappresentato ma è attuato dalle liriche stesse tramite il loro carattere dialogico.

La relazione con la natura, quindi, emerge nei testi come evento concreto e singolare di cui l'io è partecipe. Di fronte al fenomeno naturale l'io lirico sperimenta una duplice pulsione: da un lato si individua e si definisce come distinto e separato, dall'altro sperimenta una spinta relazionale che viene a definirlo come intersoggettività. Per questo motivo, ogni capitolo muove dall'analisi delle relazioni rappresentate al tipo di soggettività e di parola sottintesa. Al persistente tentativo romantico si accompagna l'impossibilità della ricomposizione di un io demolito in un soggetto unitario. In queste poetiche, la frattura dalla natura è linguistica ed esistenziale-psicologica, si esplicita nel linguaggio e nella coscienza che esso informa. Il non-umano presenta una identità in sé stesso, una coincidenza di esistenza e compito vitale, di corpo e linguaggio che lo definisce in un modo compiuto. Di contro, nel soggetto umano emerge un'impossibile chiusura alimentata dalla continua necessità di una relazione dentro cui ri-definirsi. Così, l'indagine si sposta dall'oggetto all'io e assume l'esperienza del mondo naturale sul piano di una relazione d'alterità. Seguendo ancora Bachtin, la prospettiva specifica e incarnata rivela l'unicità dell'esperienza e insieme la sua dipendenza. L'evento vissuto rivela che "io partecipo all'esistere come suo attore unico; nell'esistere, niente, al di fuori di me stesso, è per me io" (2014, 107). L'unicità della propria visione, percezione, interpretazione dispone ogni concreto momento dell'esistenza intorno a due centri di valore, correlati ma distinti, che sono l'io e l'altro (2014, 163). Nell'esperienza, io e altro non possono in nessun modo venire a coincidere stabilmente. Così, anche la natura è esperita come alterità senza la quale l'io è incapace di descriversi, cioè non può comprendersi: solo la visione dell'altro completa il soggetto poiché lo contempla dall'esterno e nella sua totalità. In Oliver, Levertov e Glück le entità naturali non sono oggetti, paesaggi, simboli ma alterità partecipanti e costituenti l'esistenza.

Dall'interno dell'evento, le opposizioni binarie e ontologiche risultano trasformate in campi di forze strutturati intorno alla polarità fondante io-altro. Se già Wallace Stevens guardava alla natura nella sua dimensione processuale, queste poetesse ne rivelano ora il carattere di tensione, come polarità relazionale aperta e infinita.

L'incontro con il non-umano, dunque, costituisce l'io all'interno di una relazione e lo definisce come tensione: fra riconoscimento e smarrimento, appartenenza e alienazione, linguaggio e istinto ... Nella poesia di Levertov e Oliver, in particolare, questa relazione è indagata in senso positivo, come possibilità di giustificazione e definizione dell'io in termini di appartenenza e responsabilità. Il soggetto lirico è descritto come percipiente, interprete e immaginatore. Esso si costituisce nell'interazione costante e dinamica del mondo dell'altro con il mondo dell'io, che culmina nel discorso interiore come elaborazione linguistica e dialogica della coscienza e dell'immaginazione. La realtà esterna irrompe nell'interiorità e la costituisce come tale. Come nei versi di Oliver citati in apertura, al di fuori di una relazione il soggetto lirico non trova coscienza né conoscenza di sé. Così anche in Levertov la poesia è uno spazio intersoggettivo in cui la natura è costruita antropomorficamente come soggettività (Nielsen 1998). L'opera di Glück, al contrario, mette in scena esattamente il fallimento di questa relazione derivata dal rifiuto della donna di un'identità incompiuta e incerta. La ricerca di autonomia dall'alterità e la volontà di esulare la propria frammentazione e relazionalità rinchiude la donna nella circolarità monologica del discorso. In ogni caso, in queste poetiche, l'alterità naturale pone in essere la soggettività in quanto provoca una risposta, l'etica si sviluppa quindi a partire da questa dimensione responsabile e relazionale del soggetto lirico.

Il nuovo accento etico si esplicita nella prospettiva fenomenologica che rivela l'esistere come evento morale. Tale carattere etico si svela a partire dall'unicità del posto che ogni io occupa nel mondo. L'unità della coscienza si determina non come astrazione ma nel riconoscimento della partecipazione all'esistere come evento singolare e si definisce nei termini di una responsabilità: "l'atto responsabile è appunto l'atto sulla base del riconoscimento di questa singolarità imperativa. Solo il non-alibi nell'esistere trasforma la vuota possibilità in atto responsabile e reale" (Bachtin 2014, 109). Così "comprendere un oggetto significa comprendere il mio *dovere* in rapporto ad esso (l'orientamento che devo assumere in relazione ad esso)" (2014, 65). Dunque, l'etica formulata dall'intellettuale russo è "aderente, consapevole e partecipativa", pensata non più in senso aristotelico – etica razionale e strategica – né trascendentale kantiano – etica aprioristica e disinteressata. Per Bachtin il dovere non è mai esterno, imposto ma è concreto e incarnato: è un "tutt'uno con l'esperienza (non è a priori): consiste nella responsabilità del proprio posto unico nel mondo, nel «prendere posizione» attraverso l'evento-incontro delle proprie azioni, e nel non avere alibi" (Pellizzi 2012, 112). Per Levertov Oliver e Glück l'incontro fra umano e non-umano sollecita proprio un ri-posizionamento: una risposta responsabile che si traduce nei termini di una appartenenza. Il non-alibi del soggetto lirico è una significazione responsabile dell'umano nella natura: è il riconoscersi partecipi ad essa dal proprio posto al limitare fra flusso del reale e coscienza, fra evento e contemplazione poetica.

Se l'istituirsi di soggetto e oggetto è reciproco, allora il valore esula la scelta umana e l'esistenza di universali, emerge nelle modalità di partecipazione al fatto e può essere concepito in termini biologici, ecologici e psicologici (Altieri 1974, 612). Nel rappresentare la relazione fra umano e non-umano le poesie

analizzate sembrano tracciare la possibilità di un soggetto “ecologico”, che valorizza la circostanza più che la trascendenza, ed è agito dall’altro piuttosto che contro l’altro (Nielsen 1998, 128). Il pensiero ecologico, del resto, pone il soggetto umano come *un* partecipante del processo naturale, e a esso sottomesso. La natura sfugge le relazioni di potere e alimenta uno spostamento dall’autorità alla relazione. Mary Oliver definisce il compito dell’esistenza nell’isciversi nel mondo naturale e agire in accordo con esso. La prerogativa etica è un esercizio dell’attenzione che attraversa anche la poetica di Levertov. In particolare, la natura in sé è a-morale poiché il suo essere e il suo compito nell’esistenza coincidono, non ha scelta. Al contrario, l’individuo deve essere morale, deve realizzarsi come risposta responsabile, cioè coltivando l’esperienza di essere simultaneamente autonomo e interrelato. Per questo motivo il mondo naturale tende a diventare il modello ideale della stessa etica che suscita. Se nei primi due capitoli l’etica è scoperta nell’incontro con l’alterità, nel terzo capitolo l’etica è enunciata direttamente dai fiori, la cui esistenza è già a priori manifestazione di appartenenza e accettazione di responsabilità del proprio compito.

Seppur in modalità e con accenti differenti, tutte e tre le poetiche qui considerate mettono in atto una soggettività lirica frammentaria e divisa, che non è preconstituita ma indaga il suo stesso costituirsi nell’atto poetico (e attraverso esso) in senso variamente dialogico. La tensione che il soggetto lirico cerca di abitare assume i modi espressivi del dialogismo. Tuttavia, se la responsività caratterizza sia il centro valoriale dell’io che quello dell’altro, come si concilia una tale visione con un’alterità muta come quella non-umana? Secondo Emmanuel Levinas, la soggettività esiste in quanto è generata dall’alterità fra io e altro, il soggetto non è un soggetto gnoseologico. L’io è un vuoto, non può consegnarsi un significato e un valore tramite un atto di

volontà (Gardiner 1997). Nel dialogo corporeo e verbale, l'alterità costituisce la storia del singolo, molto tempo prima dei suoi atti conoscitivi. Analogamente, nel legame con le ricerche geofisiche, neurofisiologiche e biologiche del suo tempo, Bachtin elabora la concezione del rapporto tra corpo e mondo come una relazione dialogica nella quale "la risposta dell'organismo è prima di tutto la modellazione del mondo entro cui sussiste il proprio ambiente" (Ponzio 2014, 21). Nell'esperienza grande tutto brulica di vita, tutto parla, è un'esperienza profondamente dialogica. Dunque, costruendo sulla visione husserliana del corpo come corpo vissuto-vivente, Michail Bachtin afferma l'esistenza come espressiva e parlante, e, ancora di più, come "risposta dialogica, semiotica e interindividuale" (Jachia 2003, 335). Nelle poetiche considerate il dialogismo non è mai pienamente raggiunto, è sempre presentato come tensione. In particolare, esso si esprime nello scambio percettivo e nel dominio retorico dell'antropomorfismo e della prosopopea. Il dialogo, infatti, esula la sua definizione puramente enunciativa: il corpo è il primo luogo del limite e dell'intersoggettività, concepita come la "presenza degli altri in me, nel mio corpo e nella mia esperienza del mio corpo" (2003, 337). Così, nel nostro caso, l'impossibilità semiotica del mondo naturale pone la rappresentazione costantemente su un crinale fra affermazione monologica dell'io lirico e irrisolvibile apertura dell'altro. In questo modo il carattere etico della relazione è potenziato dalla posizione muta e indifferente dell'alterità, in un rapporto senza garanzie linguistiche. Al contempo, è suggerita un'estensione del piano dialogico dal mondo dell'enunciazione all'azione. La rappresentazione poetica, dunque, si rivela fondamentale nel mantenere la polarità fra umano e non-umano senza dovervi ricercare una soluzione o, meglio, fermandosi sempre a un passo da una chiusura monologica nel mondo dell'io lirico.

Nell'analisi di Rotella l'oggetto e lo scopo dell'atto poetico vengono tendenzialmente a coincidere. Nel suo contenuto la poesia raffigura la dinamica epistemologica, a partire dai suoi risultati. Invece, l'adozione della prospettiva relazionale, in particolare nella formulazione bachtiniana, permette di verificare l'estensione della problematica identitaria, intersoggettiva ed etica anche al piano dell'espressione. A partire da un saggio del poeta Wendell Berry, Altieri riassume così lo spostamento paradigmatico nel dopoguerra:

the numinous is not symbolic, not a vision of a reality beyond the familiar, rather it inheres in particular stances toward natural facts [...] religious awareness in poetry becomes a matter of syntax rather than symbolism [...] of forging through language modes of an attentive mind that sustains certain types of balances between its ways of connecting perception and relationships.
(Altieri 1979, 128)

In questo modo è possibile comprendere la scelta della lirica per rappresentare ed esprimere la relazionalità del soggetto poetico e il suo ruolo nel sostanziare queste po(etiche). Per parlare di una po(etica) in cui etica ed estetica convergano, però, è utile operare alcune notazioni critiche e teoriche rispetto al panorama in cui le produzioni artistiche qui considerate si sviluppano.

1.3 Per una po(etica) della relazione

Nella seconda metà del Novecento, il paradigma postmoderno si afferma anche in poesia, in particolare nella declinazione post-strutturalista e decostruzionista. L'unica dimensione di conoscenza è ravvisata all'interno del linguaggio, riconosciuto sempre di più nella sua problematicità e non-trasparenza. Esso è chiuso su se stesso e nettamente reciso da qualsiasi affidabile apprensione del reale e non è più inteso come strumento di connessione e comunicazione, ma come codice di segni arbitrari determinato

da schemi culturali, politici e psicologici estrinseci (Gelpi 2015, 9). Nel panorama poetico americano si oppongono quindi due concezioni estetiche: la poesia come evento interamente linguistico sulla pagina e, invece, la poesia come veicolo per comunicare immagini e idee iniziate altrove, nella realtà esperienziale per esempio. Al contrario delle tendenze più sperimentali e decostruzioniste, le tre poetiche considerate professano una relazione di alterità che lega io e altro, soggetto e natura, in modo reciprocamente costituente e significante. In questa prospettiva, il linguaggio è insieme fattore di separazione, individuazione della singolarità in quanto significante e cosciente e, allo stesso tempo, è strada relazionale nelle sue possibilità referenziali e dialogiche. Levertov, Glück e Oliver scrivono per vedere come e fin dove possono significare la natura e l'esperienza in essa. Come in molti contemporanei, le loro parole lottano contro la propria opacità e bramano di apprendere ed esprimere la realtà extra-linguistica (2015, 11). Per questo sono poetiche contraddistinte dalla tensione a far vivere poli opposti e dalla messa alla prova di esiti dialogici.

Il pensiero post-strutturalista ha sostanziato anche nella critica una volontà di superare la concezione tradizionale e romantica del genere lirico. La lirica è stata ritenuta inattuale di fronte alle problematiche culturali della contemporaneità (Perloff 1996; Sadoff 2009) e accusata di una voracità onnivora verso il più ampio campo della poesia (Jackson 2015). Poiché il genere lirico presume un'immediatezza che appare falsa – come autenticità, universalità e leggibilità – la sua tendenza mimetica è stata messa in discussione in favore di modalità espressive che meglio veicolino ed esplicitino la dimensione interpretativa, manipolativa e culturalmente relativa della parola. A partire dagli anni Settanta negli Stati Uniti si affermano poetiche come la "Language Poetry", guidate da un principio di

indeterminatezza inteso come distruzione della leggibilità ed enfasi sull'oscurità. Sotto accusa, in particolare, è l'idea stessa di voce lirica come istanza rappresentativa di una soggettività precostituita e compiuta, autentica e trascendente i limiti storico-culturali. L'io lirico perpetua, sembrerebbe, l'illusione di una personalità chiusa, stabile e coerente (Sastri 2014, 189-90). Poiché il soggetto umano è considerato un costrutto culturale, sociale e linguistico esso non può essere un veicolo di significato stabile. L'espressione soggettiva propria della lirica propone un possesso egemonico dell'esperienza, in un ritorno nostalgico ai romantici (Sadoff 2009). Nel promuovere poetiche dell'indeterminatezza, l'avversione critica si estende – talvolta indiscriminatamente – a qualsiasi forma di rappresentazione coerente e intento mimetico. La parola non designa una realtà, ma ne sostituisce la perdita, quindi non esprime una presenza ma un'assenza. In questa prospettiva il sottogenere della poesia naturale opererebbe una duplice mistificazione: tanto della soggettività quanto dell'alterità. Infatti, la collocazione dell'origine del significato all'interno del singolo individuo provoca due accenti complementari nella riflessione sulle possibilità d'espressione e conoscenza dell'alterità: da un lato l'esaltazione celebrativa del potere umano di significare, dall'altro il timore che ogni ritrovamento non sia altro che un'imposizione di sé, in una circolarità spaventosamente monologica (Rotella 1991, 3). *The Wild Iris* articola, mette in scena e verifica la tenuta di questo presupposto di assenza e autonomia. Ma la polifonia distorta della raccolta mostra l'insufficienza di una visione che non riconsegna il soggetto a se stesso, ma lo isola acuendo la necessità del legame fra io e realtà. Secondo Albert Gelpi, la poesia americana in questo periodo si misura con la capacità o meno del linguaggio di collocare il mondo interiore della coscienza nel mondo esteriore dell'esperienza attraverso una visione della realtà estrinseca

al linguaggio e che ecceda il poeta (2015, 277). Attraverso questi capitoli si vuole individuare nella relazionalità umana un principio unitario e strutturante tale visione. Come vedremo, la scelta della lirica nelle produzioni di Oliver, Levertov e Glück sostiene ed esprime la soggettività come nesso aperto e dinamico fra io e altro nel linguaggio. È questo nesso che viene espresso nella rappresentazione, anche mimetica, non tanto una realtà esterna e scollegata.

In contrasto alla visione post-strutturalista nasce inizialmente l'ecocritica. Nella sua opera seminale *The Environmental Imagination* (1995), Lawrence Buell propone di rivalutare le proprietà rappresentative della letteratura. La riduzione del referente a pura illusione, la sua indicibilità e il suo carattere puramente testuale – discorsivo e linguistico – ha portato a declassare la capacità della letteratura di articolare l'ambiente non-umano e a negare la pertinenza e il ruolo della poesia naturale. L'ecocritica, dunque, si forma come movimento critico rizomatico e variegato, fondato sul tentativo di riportare al centro della discussione critica la natura come ambiente, e i suoi legami con le pratiche letterarie. A questo si aggiunge la volontà etico-politica di promuovere una visione del mondo biocentrica, nell'intento di facilitare un cambiamento culturale che coinvolga le pratiche individuali e sociali (Oppermann 2006). In questo senso, in campo lirico per esempio, si è cercato uno spostamento da un soggetto trascendentale a un soggetto ecologico (Nielsen 1998). All'ecocritica, quindi, va riconosciuto il merito di aver promosso e agevolato l'imporsi di un paradigma intersoggettivo anche nella critica. La sua incerta strutturazione teorica, tuttavia, ha portato spesso a interpretazioni letterarie superficiali e incapaci di cogliere e articolare la complessità semiotica del testo e dei suoi legami con la materialità extraestetica. La dimensione testuale e letteraria è così ridotta a un pretesto per la

verifica di valori ecologici e risulta assoggettata all'intento etico-politico (Oppermann 2006, 110). In tempi più recenti, lo sforzo teorico dei critici ha trovato nuovo vigore nel tentativo di fornire paradigmi teorici e metodologici più rigorosi. Da un lato si è rafforzato il legame con le scienze empiriche, dall'altro diversi studi hanno cercato una conciliazione con le istanze culturali del post-strutturalismo o con quelle filosofiche del pensiero fenomenologico. Prendendo le mosse dai paradigmi postmoderni, Serpil Opperman riconosce la duplice istanza del mondo naturale: ontologicamente fondato al di fuori del linguaggio e insieme ordinato alle pratiche ideologiche e sociali nella sua versione testuale e discorsiva. Inevitabilmente il linguaggio, per il suo stesso esistere, pone la soggettività nella rappresentazione. Per evitare sia la chiusura contenutistica e ingenua nel referente sia quella poststrutturalista e alienante nel segno linguistico, l'ecocritica deve recuperare un "approccio dialogico interattivo" (2006, 110). Anche per questo ritengo che sia utile il recupero della filosofia giovanile di Bachtin: per identificare le modalità di espressione dell'alterità all'interno di una relazione intersoggettiva. Del resto, la visione di Opperman si rifà indirettamente ai tentativi di integrare il pensiero di Bachtin alla visione ecocritica (McDowell 1996, Murphy 2013). Il focus critico è posto sulla rappresentazione dell'interazione fra le voci umane e non-umane (McDowell 1996, 372). Così categorie ecocritiche come l'antropomorfismo e la *pathetic fallacy* possono essere riconsiderate all'interno delle forze dialogiche della relazione. Esse non sono semplici debolezze romantiche, o modi di dominio sul non-umano, ma una componente inevitabile della percezione umana, qualcosa da accettare e celebrare (1996, 378). La natura va ricostruita da una prospettiva pienamente umana: non un Altro escluso dal reame del discorso ma un soggetto che richiede una percezione e interpretazione non dualistica (Oppermann 1999, 4-5). Per questo la nozione di relazione, e

relazionalità, diviene punto sorgivo e caratterizzante anche l'espressione lirica, che in modo unico può illuminare le potenzialità e i limiti dell'io come centro di responsabilità.

La questione etica che emerge nel soggetto lirico di fronte al mondo naturale permea e definisce come responsabilità anche il compito dell'autore di fronte alla propria opera. Attraverso l'analisi questi tre capitoli mostrano le modalità in cui la visione etica trapassa dal contenuto all'espressione. Secondo Bachtin ogni parola è parola intonata, impregnata cioè di giudizi etici ed estetici, dell'io e dell'altro. L'impeto di appartenenza e partecipazione che la natura risveglia nell'io lirico si struttura nella forma e contamina la parola dell'io con i punti di vista eccedenti delle alterità naturali, e autoriali. Ogni capitolo, dunque, si sofferma su quelle marche distintive che più rendono il senso di una po(etica). Isotopie e cronotopi – la camminata, la casa, il giardino – declinano ed esprimono il cronotopo più vasto e definitivo dell'incontro, nelle sue forme positive e negative, che viene a reggere l'intera lirica. Pur nel suo vuoto semantico, la deissi sostanzia la traduzione spaziale dell'etica, sia nell'evento percettivo di Oliver che nell'etica floreale nel giardino dell'iris selvatico. Ancora, nelle ultime raccolte di Levertov la vena antropomorfa si estende e complica, caricandosi del peso di una domanda etica all'altro. Nella lettura bachtiniana dell'evento poetico, la condizione d'esistenza è un'extra-localizzazione che permetta la contemplazione: "mettermi fuori di tutta la mia vita nel suo complesso e di percepirla come la vita di un altro [...] non enunciare la propria vita ma fare un enunciato a proposito della propria vita per bocca di un altro" (Bachtin 2014, 190). La creazione estetica è possibile solo fuori dall'immanenza di un'unica coscienza, in una relazione di alterità che permetta la contemplazione dell'altro come totalità. È questo il principio della

distinzione fra autore ed eroe, il soggetto della vita e il soggetto dell'attività estetica.¹²

Nella lirica la relazione fra autore ed eroe è "desiderata e rassicurante", non vi è lotta ma immediatezza poiché gli intenti dei due convergono (2015, 130). Così, il compimento formale del mondo dell'io lirico si attua senza difficoltà, sotto il pieno controllo dell'autore che modula l'espressione di un pensiero o azione in modo aderente all'evento, cioè il più possibile indifferenziata e potenziale. In Oliver e in Levertov l'autore dona la forma al proprio contenuto ma non se distanzia e non lo contraddice, anzi, ne asseconda gli intenti sbilanciando il dialogismo sul piano della rappresentazione e incrementandone la tensione. Invece, l'opera di Louise Glück si sviluppa in un rapporto frastagliato fra autore e voci liriche, l'uso delle *personae* e allo stesso tempo la loro omologazione tonale e sintattica genera una sorta di disorientamento che impedisce una completa identificazione. Per questo, il dialogismo e la tensione tendono ad emergere qui a livello macrostrutturale e sul piano dell'atto di lettura, più che nella rappresentazione. Questa notazione porta a sottolineare le ripercussioni che una nozione potenzialmente referenziale del linguaggio e una prospettiva etica e dialogica hanno nella modellazione idiosincratca del genere di riferimento. Il costituirsi reciproco e dinamico dell'io e dell'alterità naturale è tradotto nelle poesie esattamente a partire dallo scarto linguistico che li definisce. Questa poesia naturale vuole indagare dall'interno una relazione che può definirsi solo nei termini di un intreccio di polarità e tensioni. La tendenza monologica della lirica, così, è qui ostacolata da un'apertura dialogica a causa della differenza semiotica fra umano e non-umano. Questo contrasto di forze centripete e centrifughe genera e garantisce un'espressione aperta e irrisolta, più che indefinita o polisemica. Non solo, data la sua forma

la lirica permette di mantenere le tensioni fra elementi anche al di fuori della sola semantica (versificazione, spazi, micro e macrostrutture). Il tentativo dialogico, dunque, è consapevole della sua fallacia, ma, allo stesso tempo, è perseguito poiché in esso si coagulano le tensioni fra io e altro, relazione e distanza, responsabilità e risposta.

L'espressione lirica è pervasa dalla tensione etico-conoscitiva proprio perché l'autore è riluttante a generalizzare, a valutare esplicitamente, cioè a distanziarsi e distaccarsi dal proprio eroe, l'io lirico. I valori etici che permeano la lirica sono tensioni, intonazioni, sfumature che rimangono per lo più implicite perché se esplicitati romperebbero quel rapporto armonico. In queste poetiche la loro esplicitazione avviene sul piano di un'altra relazione, quella con il lettore. La tensione dialogica che emerge nel contatto fra umano e non-umano si ripercuote sulla rappresentazione stessa, che interroga il lettore in un dialogo a distanza, fatto di enunciazioni differite e sviate. Nel caso di Oliver, ad esempio, questo si traduce in un invito esplicito a esperire la relazione come tensione, a farsi abitare dall'alterità e ad abitarla in una reciprocità attenta che informa l'ethos della sua intera poetica. Diversamente, il fallimento del dialogismo e il rifiuto dell'etica dei fiori di Glück rifrange nella relazione con il lettore la problematica del posizionamento di fronte all'altro e a sé. In Levertov, da ultimo, l'etica ri-scoperta all'interno della rappresentazione poetica sostanzia l'impegno attivo della poetessa nelle politiche ambientali. Ogni poesia diventa un gesto poetico relazionale per quanto consapevole di un'invalicabile distanza fra sé e altro, nella realtà dell'evento estetico e nella finzione poetica. Non è richiesta l'identificazione ma la valutazione est(etica). Oliver, Levertov e Glück scrivono nella convinzione che la parola, e soprattutto la parola poetica, possa produrre un cambiamento, faccia accadere qualcosa. Se Glück rigira al lettore la ricerca

delle proprie voci liriche nella sua massima apertura e libertà, anche le poesie di Oliver presentano retoricamente la scoperta di un'etica personale. In questo caso, però, la proposta è chiara e definita e il lettore è sospinto chiaramente sulla strada per scoprirla e farla sua, condividerla. Le tre poetiche che presento, dunque, non sono etiche solo perché dispiegano una riflessione su diversi possibili atteggiamenti verso la natura e quindi diverse relazioni, antepoendo l'etica alle possibilità conoscitive. Queste tre poetiche rappresentano uno spostamento dal paradigma epistemologico a quello etico anche perché questo non è imposto ma rinvenuto nell'atto poetico come invito a ri-posizionarsi. La poesia non è solo un mezzo di rappresentazione ma è performativa e omologa alle relazioni che rappresenta. Sono po(etiche) poiché nel mostrare e descrivere l'incontro fra umano e non-umano, indagano la rappresentazione nel suo stesso costituirsi come evento estetico ed atto etico. Essa diviene un gesto non sottoposto a schemi epistemologici predefiniti – siano essi idealisti, romantici, o postrutturalisti.¹³

La scena poetica dal dopoguerra a fine secolo, dunque, risulta più variegata e complessa delle opposizioni binarie e critiche (e di valore) fra poesia sperimentale e tradizionale. In tensione dialogica con la decostruzione postmodernista opera una modalità che Gelpi definisce – anche discutibilmente – “neo-romantica”, non perché prosegua nostalgicamente i modi romantici ma poiché afferma il compito positivo e costruttivo del poeta. Questi autori pressano i limiti ed estendono le possibilità rappresentative, insistendo che il linguaggio penetri la superficie fattuale delle cose. Esercitano la poesia come vocazione a significare, a usare il linguaggio come atto di significazione di una visione umana. Di contro, la decostruzione del soggetto poetico e della referenzialità lascia il poeta con parole autoreferenziali, la poesia gioca con le lacune e gli slittamenti di un codice semantico allo stesso

tempo predeterminato e indeterminato (Gelpi 2015, 276). Le tre poetesse qui scelte partecipano seppur in modi differenti a questo tentativo di confermare la comunicabilità referenziale della parola, cioè la sua connessione per quanto esile e deviata con la realtà e la verità, con una realtà e una verità estrinseche. Il linguaggio rappresenta soggetto e alterità, ma ancora più che raffigurazione è rappresentante, ambasciatore dell'io nel reale. Oliver, Levertov e Glück indagano la tenuta del soggetto lirico in età contemporanea a partire da come esso si costruisce nel rapporto con l'altro, sul piano finzionale e comunicativo. La forma tradizionalmente lirica di questa poesia afferma nel gesto poetico la possibilità di significare, e di un significato in qualche modo legato al reale. In questo senso interrogano la lirica dal di dentro, praticandola, nella tensione fra un linguaggio come possibilità relazionale o come isolamento dal mondo.

¹ Curiosamente, vi è un secondo passo nell'opera di Emerson in cui è citato Orione. In *Plato, or the Philosopher* la costellazione è usata come esempio per mostrare che la mente non crea ciò che percepisce eppure è con la sua azione di espansione ed "estensione" del fatto naturale che si il significato si dischiude e la verità appare. Questo secondo esempio attenua in parte l'interpretazione idealista della natura come accadimento interiore più che fenomeno esteriore percepito.

² Per una più approfondita trattazione in merito si veda il lavoro di Rotella (1991, 24-31), da cui tra l'altro è preso lo spunto di questo passo di Emerson posto in apertura.

³ L'importanza attribuita da Bachtin alla polifonia, al dialogismo e all'eteroglossia lo ha portato a concentrare i suoi studi di ermeneutica letteraria sulla prosa e, in particolare, sul romanzo. Ne è derivata la convinzione critica di un'avversione da parte dell'intellettuale russo al genere lirico. Tuttavia, come articolano fra gli altri Don Bialostosky (2016) e Stefania Sini (2011), l'ostilità bachtiniana alla lirica è un falso problema, evidente se si considera la centralità che la lirica assume all'interno di *L'autore e l'eroe nella creazione estetica*.

⁴ In tempi recenti sono emersi i limiti di una lettura limitatamente culturalista o politica del rapporto fra umano e non-umano all'interno del testo letterario. In questo senso interessanti contaminazioni si sono avute con gli studi scientifici di biosemiotica, ad esempio, o in direzione contraria con una visione più tradizionalmente letteraria del testo.

⁵ È importante sottolineare che le poetesse che considero hanno più o meno esplicitamente preso le distanze dalle interpretazioni strettamente di genere della loro poesia.

⁶ Certamente il linguaggio ha carattere sociale, e porta con sé e in sé i segni delle visioni culturali che lo producono, come anche Bachtin sottolinea ampiamente nel suo lavoro. Tuttavia, in questo lavoro non si è potuta considerare questa dimensione più ampia, che pure può offrire interessanti spunti futuri alla ricerca. La componente sociale del linguaggio è

considerata all'interno della più ampia relazionalità dell'espressione e individuata nel rapporto fra autore, soggetto lirico e lettore, senza soffermarsi sulle loro declinazioni storiche.

⁷ In *Shifting Grounds: Reinventing Landscape in Modern American Poetry* (2003), Bonnie Costello offre una sintesi e un'applicazione interessante di questi studi.

⁸ A proposito dell'incontro come motivo dominante scrive Augusto Ponzio (2012, 2): "Il carattere determinante del rapporto di alterità nel cronotopo letterario come nella vita, trova la sua manifestazione nell'incontro. Nel motivo dell'incontro (nella sua espressione positiva e anche in quella negativa, del non incontro, della separazione, della ricerca dell'incontro, della sua possibilità o impossibilità) non solo c'è l'inseparabilità della determinazione temporale da quella spaziale, ma anche l'inseparabilità di entrambi dalla coloritura emotivo-vautativa".

⁹ Al contrario di interpretazioni che enfatizzano la rottura operata dal Modernismo con la tradizione romantica, la lettura di Albert Gelpi e quella di Charles Altieri evidenziano una certa latente continuità fra Modernismo e Romanticismo.

¹⁰ Charles Altieri scrive: "Modernist poetry and poetics are informed almost entirely by the symbolist tradition. Even imagism, the modernist poetic closest to Wordsworth, places a heavy stress on artifice and on the creative, transcendent word. More important is the fact that most imagist and objectivist poets have become more important to the contemporaries than they were to their most influential peers". E ancora: "As J. Hillis Miller has made clear, the symbolist tradition is essentially dualist, and one can readily illustrate this dualism by pointing out the modernist tendency to view experiences as data incomplete until complemented by some creative activity of mind" (1973, 608).

¹¹ Si veda "Robert Frost" (pp. 57-94) e "Wallace Stevens" (pp. 95-140) in Rotella, 1990.

¹² Tale principio è spesso contraddetto dalla critica che iscrive la totalità dell'opera all'interno dell'autore, portando alla sovrapposizione fenomenologica di io lirico e autore. Derek Attridge, discutendo l'altro come ciò che pressa la mente autoriale nell'atto creativo, scrive: "the other is other because it has not yet come into being, because current modes of thought or language are insufficient to realize it—and as it is realized it necessarily ceases to be other" (1999, 23).

¹³ A questo proposito, estremamente interessante e pertinente al discorso qui portato avanti è il lavoro di Sharon Lattig (2006; 2007) che a partire dal cognitivismo e costruttivismo considera il testo lirico come ispiratore e attuatore di una dinamica analoga a quella percettiva. La percezione seleziona, traduce, crea distinzioni, sintetizza in modo creativo: le stesse azioni sono compiute dalla poesia. Lattig muove contro la riduzione della soggettività lirica per riscoprirne i caratteri corporei e percettivi trasfusi nell'atto poetico, a partire da una nozione di co-esistenza e incorporazione fra mente, corpo e ambiente.

2. Abitare la tensione: la poesia di Mary Oliver fra estraneità e appartenenza

Have you ever
tried to
slide into
the heaven of sensation and met
you know not what
resistance but it
held you back?
[...] the sleek, amazing
humdrum of nature's design—
blood's heavens, spirit's haven, to which
you cannot belong? (Oliver, 1986, 29-30)

I felt those first important connections, those first experiences being made with the natural world rather than with the social world. I think the first way you do it, the first way you take meaning from the physicality of the world, from your environment, probably never leaves you. It sets a pattern, in a way. (Ratiner 1992)

In queste parole è racchiusa la poetica di Mary Oliver (1935-2019). Acuta osservatrice del mondo naturale, la poetessa americana ha pubblicato diverse raccolte di poesie che insieme danno vita a un'incessante riflessione sulle possibilità di incontro fra essere umano e natura. Il non-umano è per la scrittrice americana il primo compagno nel tentativo di significare, eppure l'esperienza della natura è segnata da impulsi, desideri e realtà contraddittorie. All'origine dell'esperienza vi è una separazione, fisica e psichica, dal mondo naturale e allo stesso tempo nel soggetto insorge un bisogno di parteciparvi che fonda il gesto poetico. La poesia di Oliver dunque abita questo spazio di mezzo, teso fra estraneità e appartenenza, e si declina – di volta in volta – come tentativo di vincere, superare, rispettare o abbracciare il dato incontrovertibile dell'alterità.

Raggiunto il successo con la raccolta *American Primitive* (1983),¹ la poesia di Oliver ha attirato l'interesse della critica, che fin dall'inizio ha mostrato la tendenza a leggerla in relazione agli antecedenti romantici e trascendentalisti, evidenziandone ora il distacco ora la continuità (Bonds 1992; Johnson 2005). Un ruolo importante è stato svolto dalla critica di matrice femminista che, nel paragone con la tradizione romantica, ha riconosciuto e ancora riconosce in Oliver una modalità sovversiva di risanare la frattura fra soggetto e mondo naturale – considerata in senso per lo più culturale. Il tema della “fusione con la natura” ottiene così l'attenzione e l'intera poetica viene intesa come fondata sul ricongiungimento con una dimensione primordiale, nonostante alcune riserve verso un'espressione la cui base figurativa rischierebbe di perpetrare il discorso simbolico-patriarcale (McNew 1989; Riley Fast 1993; Graham 1994). È interessante notare che questa visione permane poi anche nelle letture di matrice più religiosa o filosofica, come quelle legate al cristianesimo o al buddhismo (Mann 2004; Ulyatt 2011).

L'affermarsi dell'ecocritica, volta a riconsiderare il rapporto fra soggetto e ambiente e le sue modalità di rappresentazione, ha permesso di rinnovare in parte la lettura di Oliver. In particolare, Scott Bryson ne ha considerato l'opera a partire dalla fenomenologia della percezione e ne ha illuminato la dimensione fortemente relazionale, giocata non tanto sulla divisione idealista e romantica fra soggetto e oggetto quanto sulla continuità fisica, biologica e percettiva fra corpo umano e natura (Bryson 1999, 125). Tuttavia, anche per Bryson la riscoperta di questa continuità prelude a una fusione con la natura, come modalità di rimarginare il “moderno divorzio” fra umano e non-umano (1999, 17). Il lavoro di Bryson ha opportunamente rimarcato la prospettiva di un'etica intersoggettiva nella lettura di Mary Oliver, senza, però, estendere l'attenzione verso le forme più problematiche di relazione con il mondo

naturale. Il merito maggiore della poesia di Oliver sembra dunque coincidere con la rappresentazione di un ritorno al primordiale spesso nel superamento della soggettività e dell'umano.

Le raccolte e i testi successivi ad *American Primitive* hanno supportato una progressiva presa di distanze da questa divisione gerarchica e semplicistica dell'opera di Oliver (Cook 2012). All'idea di una poesia esuberante e costantemente positiva, fondata sulla fusione e sulla continuità con la natura, è stata affiancata un'interpretazione più problematica e attenta alla tensione: fra simbolizzazione e mimesi (Christie-Burton 1996), fra conoscenza e intuizione (Lucas 2006) oppure fra abbandono di sé e affermazione (Hotelling Zona 2011). In questa linea si situa il mio contributo in questo capitolo, che si concentra sulle poesie contenute in *American Primitive*, *Dream Work* (1986) e *House of Light* (1990). L'intento è quello di ritornare sulle raccolte che hanno fondato la lettura affermativa di Oliver e delineare invece le diverse tipologie di relazione rappresentate, a partire da una prospettiva fenomenologica. Facendo interagire un'analisi semiotica e retorica del testo con la filosofia dialogica del Novecento, il mio lavoro fa emergere il carattere fluido, aperto e dialogico del rapporto di alterità fra umano e non-umano e della sua traduzione estetica.² L'opera di Oliver non si limita a ricostituire immaginativamente un rapporto perduto. Al contrario, vuole abitare la contraddizione che inesorabilmente sorge nell'evento della relazione con l'alterità naturale, in un costante e continuo ri-posizionamento etico. Questo diviene quindi anche il cuore della proposta al lettore: seguendo le tensioni che costituiscono l'atto poetico, il lettore può sperimentare lo stesso riposizionamento etico del soggetto lirico. Prima di procedere con l'analisi è opportuno porre alcune premesse necessarie circa la relazione fra soggetto e alterità nella poetica di questa autrice.

2.1 Non-umano e umano: identità, non-identità e linguaggio

Innanzitutto, è utile approfondire brevemente il carattere della separazione fra soggetto umano e natura. Sul piano esperienziale, una distanza si impone innanzitutto come evidenza fisica, come esperienza di confini materiali che delimitano. Ma soprattutto, nella poesia di Oliver, la relazione con il mondo naturale è segnata dalla volontà di appartenere e, allo stesso tempo, dall'evidenza di un'estraneità dal mondo naturale. Tradizionalmente tale divisione era attribuita, in ambito puritano, alla Caduta dall'Eden (Rotella 1991, 6-7): soggetto umano e natura condividevano lo stato di offuscamento dall'Essere trascendente, per cui la natura presentava in sé stessa lo stesso carattere di divisione del soggetto. La rigenerazione del soggetto tramite la conversione religiosa restaurava le possibilità epistemologiche e lo rendeva nuovamente capace di leggere nella natura la verità e la presenza del divino. La progressiva assimilazione della trascendenza al soggetto umano porta gradualmente a spostare la problematica all'interno del singolo identificando la frattura con ciò che Ralph Waldo Emerson chiama "caduta nella coscienza". Per attendere ai significati divini che trascendono la natura è necessaria la rigenerazione del soggetto e la sublimazione della triade mente, natura e divino nel simbolo (Rotella 1991).³ Ma dove Emerson vedeva una disunità nel mondo naturale, come proiezione di quella interna all'essere umano, Oliver invece ne afferma instancabilmente l'unità. Nonostante la critica abbia con insistenza assimilato l'opera di Oliver alla visione romantica e in particolare emersoniana (Johnson 2005), nella sua poetica la perfezione della natura non è mai messa in discussione. In Oliver la natura non è più oggetto da interpretare, ma diviene un'alterità che precede, contiene e supera il soggetto. Per questo motivo la riscoperta di una continuità biologica e percettiva pone le basi per il riavvicinamento fra soggetto e natura.

Vi è un secondo aspetto, però, che fonda la separazione. È esattamente l'unità osservata nel mondo naturale che obbliga il soggetto a riconoscere il suo essere diviso che gli impone il problema della relazione. La natura presenta un'identità in sé stessa che ne fonda la perfezione e che il soggetto invidia. Non solo il mondo naturale ha un equilibrio sostanziale e affidabile come totalità, ma i singoli elementi – animali, piante, esseri inanimati – presentano un'unità, data dalla capacità di vivere il presente ed esistere strettamente in sé (Bryson 1999, 28). Le entità naturali vivono una coincidenza fra esistenza e reale: "to stagger down / fast as mushrooms themselves / when they are done being perfect / and overnight / slide back under the shining / fields of rain" (Oliver 1983, 5). Per l'essere umano, al contrario, il "puro reale da cui viene e in cui è immerso" non è sufficiente per sapere cosa egli sia e come vivere (Binasco 2017, 12). Così, ad esempio, il soggetto lirico commenta la vista di una tartaruga che scava per deporre le uova:

And you think
of her patience, her fortitude
her determination to complete
what she was born to do—
and then you realize a greater thing—
she doesn't consider
what she was born to do.
She is only filled with an old blind wish. (Oliver 1986, 57)

L'istinto che pervade la tartaruga è un "desiderio cieco" proprio perché non considera sé stesso, agisce e basta, avviene puramente sul piano del reale. Così come un martin pescatore che si sfama pescando: "wasn't born to think about it, or anything else" (Oliver 1990, 18). Mentre le altre realtà sono compiute nell'eseguire il loro compito, che coincide con la soddisfazione dei loro bisogni, ciò che isola l'essere umano è proprio l'incertezza del ruolo, che scaturisce dal porsi questioni, domande e problemi su sé e sul mondo, gli stessi espressi nei versi finali di "Roses, Late Summer":

Fear has not yet occurred to them, nor ambition.
Reason they have not yet thought of.
Neither do they ask how long they must be roses,
and then what.
Or any other foolish question. (Oliver 1990, 67)

Nella poesia di Oliver la contrapposizione con l'altro non-umano è sempre declinata come inadeguatezza del soggetto (non essere *come*, voler essere *come*), cioè è un'espressione del non sapere davvero cosa si è, chi si è, ma solo il problema *che si è*. La divisione con il mondo naturale non è solo conseguenza di evoluzioni storiche e sociali; essa è in realtà un fattore strutturale, frutto della questione dell'io, cioè della scoperta di una non-identità in se stessi.

L'autocoscienza fondata sul linguaggio separa il soggetto "dalla sua immanenza reale, lo fa ex-istere, lo assoggetta al simbolico, al discorso" (Binasco 2017, 12). È a questo assoggettamento che il non-umano sfugge, ed è questo che ne garantisce l'unità, in sé e con l'ecosistema. La tartaruga non sperimenta divisioni poiché consiste interamente nell'imperativo dell'istinto: "she can't see herself / apart from the rest of the world / or the world from what she must do / every spring" (Oliver 1986, 58). Corporeità, assenza di linguaggio e perfezione definiscono anche l'orsa 'contemplata' in "Spring": "all day I think of her —/ her white teeth, / her wordlessness / her perfect love" (Oliver 1990, 7). Invece, il linguaggio nel rappresentare il soggetto lo stacca da sé stesso e lo porta a riconoscere che la sua identità è "divisa, scomposta, comunque non identica a priori". L'identità dunque si presenta come ricerca, una "questione incarnata" nel tentativo di conoscersi e riconoscersi (Binasco 2017, 13). Le poesie di Oliver dicono la possibilità di ritrovare un'identità a partire dal rapporto con la natura, vissuto nel complesso intreccio dei registri dell'esperienza – reale immaginario simbolico. Del resto, la critica ha ampiamente riconosciuto nell'opera di Oliver la presenza di processi di identificazione. Ad esempio, McNew (1989) interpreta le poesie di *American*

Primitive secondo una dinamica di dissoluzione dell'identità umana e ricostruzione di una soggettività unitaria e condivisa fra soggetto e natura. Diane Bonds (1992) legge l'identificazione sensoriale come una possibilità di risanamento del rapporto con la natura, all'interno di una relazione non-verbale sull'analogia del rapporto madre-figlia. Mentre Vicki Graham (1993) scrive di una identificazione estatica, insistendo sulla materialità della relazione, Scott Bryson (1999) analizza l'identificazione corporea fondata sulla continuità percettiva e sulle possibilità immaginative e Laird Christensen (2002) valorizza la proclamazione del legame biologico per una ricostruzione ecologica dell'identità. Per la maggior parte di questi casi, però, il processo di identificazione è inteso come dissoluzione del soggetto individuale. Questa visione presenta dei limiti e non è efficace nel risanare la distanza fra identità e non-identità (Davis Michael 2011, 121-3). Nel resto del capitolo intendo mostrare come la fusione con il dato naturale sia solo una delle possibilità di identificazione dell'io che Oliver presenta al lettore. Prima, però, si rendono necessarie alcune precisazioni circa le possibilità di relazione fra soggetto e natura e sul ruolo del linguaggio in essa.

Secondo la psicoanalisi, l'identità deriva in primo luogo dall'Altro (Sini 2011; Binasco 2017). Analogamente, Bachtin scrive in *L'autore e l'eroe* che "essere significa essere per l'altro e, attraverso l'altro, per sé" (Bachtin 1979, 324). Dal centro di valore bachtiniano ai centri d'esperienza di Husserl (Bryson 1999, 133), si è ampiamente affermata nel Novecento una concezione relazionale dell'essere umano. Nell'introdurre al pensiero dialogico di Bachtin, Augusto Ponzio sottolinea in esso una impossibilità di chiusura all'altro di "ordine biosemiotico", oltre che psicologica e culturale:

L'individuo umano è dialogico suo malgrado, non è una prerogativa della personalità umana ma *un suo limite, un ostacolo della sua identità*. Un impedimento alla sua definizione e

compimento. Il dialogo di Bachtin non è una sorta di dovere morale, non è il risultato dell'iniziativa dell'io ma il luogo della sua costituzione e manifestazione. (Bachtin 2014, xxx; corsivi miei)

La relazionalità è innanzitutto una condizione d'esistenza, necessaria per identificarsi come soggetto unitario. In questo senso, nella poesia di Mary Oliver il mondo naturale non è soltanto uno spazio in cui l'io lirico si accorge della sua non-identità. Nella *wilderness* il soggetto vive l'esperienza dell'alterità, la natura è insieme così elusiva e così identica in sé stessa che nel soggetto incompleto nasce il desiderio di riconoscersi. A partire dal dato biologico, ma oltrepassandolo, la natura proferisce il soggetto, ne definisce origine e appartenenza e lo fa sussistere. Accade l'intuizione di una interconnessione fra umano e naturale costitutiva dell'io (Bonds 1992, 4). L'io si forma come tale e si comprende continuamente solo nel tentativo di comprendere l'alterità (Eskin 1998, 132), analogamente la natura in Oliver si profila quell'alterità nella quale il soggetto lirico trova se stesso.

Nella filosofia dialogica la centralità della relazione si afferma abbandonando la visione ontologica in favore di una prospettiva fenomenologica che introduce un carattere intersoggettivo sia nella percezione che nello stabilirsi dell'autocoscienza. Questo approccio fenomenologico, a mio avviso, è ampiamente rintracciabile nella poetica di Oliver, in cui ogni singolo componimento si configura come un evento della relazione e contribuisce a costituire il soggetto, conferendogli una temporanea restituzione dell'identità. Per questo motivo assume importanza la dimensione quotidiana delle poesie di Oliver, poiché è nelle forme minime dell'esistenza che il soggetto è chiamato dall'alterità. La poesia di Oliver non è solo un flusso ripetitivo di eventi ordinari interrotto da rivelazioni straordinarie. L'epifania in Oliver non è tanto il rivelarsi di un significato trascendente (Rotella 1991, 21), ma riconquista il suo carattere di avvenimento:

è l'evento della relazione con le entità naturali che si manifesta come fattore d'identità per il soggetto. La tradizionale visione epistemologica cercava una conoscenza della natura, con il rischio di una visione sistematica e dell'insinuarsi della dicotomia fra soggetto e oggetto. Invece, nella relazione intesa come concreto evento dialogico è possibile l'esperienza di co-esistenza secondo frammenti spazio-temporali che vengono a costituire la conoscenza di sé. Dunque, i singoli eventi di relazione io-natura si profilano come battute di una conversazione per comprendere il proprio posto nel cosmo (Davis Michael 2011, 114). Questa conversazione avviene tra le pieghe del gesto poetico dove il mondo del soggetto è raffigurato nell'intrecciarsi del simbolico, del reale e dell'immaginario. Ma come avviene il dialogo se il soggetto umano trova il suo essere solo nel legame di parola con l'altro, nel discorso dell'Altro?

A partire dalla biosemiotica, si è iniziato a indagare la presenza di sistemi semiotici non verbali nella letteratura e anche nell'opera di Oliver. In linea con questi studi, diversi teorici hanno avanzato l'ipotesi di espandere la concezione di soggettività – e intersoggettività – oltre i confini dell'essere umano. Partendo proprio dalla filosofia bachtiniana, in *Transversal Ecocritical Praxis*, Patrick Murphy considera necessaria alla riflessività individuale la relazione dialogica ma non la dimensione verbale (Murphy 2013, 42-3). L'identità soggettiva, dunque, potrebbe darsi al di fuori dei limiti semiotici imposti da studiosi come Bachtin: la relazione fisica con la natura esistendo al di fuori del linguaggio potrebbe essere la via per riallacciare la frattura – causata proprio dalla simbolizzazione. Diane Bonds ha sostenuto per prima la tesi di un dialogo letterale fra soggetto e natura nella poesia di Oliver. Superando così la tradizione romantica e trascendentalista, la natura si costituirebbe di un linguaggio non verbale le cui enunciazioni sarebbero dotate di un valore indipendente dall'interpretazione umana (Bonds 1992, 2).

Nell'essere umano qualsiasi accadimento che coinvolge l'organismo può acquisire significato semiotico e far parte dello sviluppo della coscienza, tuttavia il processo culmina nel fenomeno del "discorso interiore", fondando verbalmente la coscienza (Eskin 1998a, 125). Nonostante la presenza di diversi sistemi semiotici, nell'opera di Oliver il linguaggio verbale rimane ciò che definisce il soggetto, e quindi anche la sua relazione con la natura, per quanto tale carattere definitorio sia sofferto e problematico.⁴ Nel caso di Oliver, il soggetto lirico è raramente identificato da attributi di qualche tipo (Ratiner 1992),⁵ piuttosto l'invariante nella sua *ipseità* risiede proprio nell'azione enunciativa che ne definisce l'identità.⁶ La separazione dal mondo naturale avviene per la poetessa americana *esattamente* sul limite dell'autoriflessività e, quindi, dell'espressione.

La problematica del linguaggio non è limitata all'interno del mondo raffigurato, nell'interazione fra soggetto lirico e alterità naturale. Dal momento che l'io è definito in senso enunciativo è proprio la sua capacità verbale che sostanzia l'enunciazione poetica e ne garantisce la continuità (nella catena di enunciazioni che è la raccolta). È la percezione del soggetto lirico a trasfondersi nel suo discorso poetico. Il rapporto fra discorso e percezione è considerato dalla semiotica in prospettiva fenomenologica come "correlazione fra due semiotiche" (Bertrand 2002, 102). Infatti, già la percezione è atto interpretativo, poiché il mondo visibile, naturale è composto da forma e contenuto. Cruciale, allora, diventa la forma di adattamento delle due semiotiche, in questo caso la poesia lirica. Mary Oliver fonda il discorso poetico sulla fiducia della capacità figurativa (iconica, mimetica, astratta) del linguaggio, a partire dal credere nelle possibilità della relazione fra soggetto e realtà, dal credere nel suo essere nel mondo. È un'attuazione positiva di quanto Merleau-Ponty ha chiamato "fede percettiva" – "la modalità generatrice di quegli intrecci della percezione

in cui il soggetto e l'oggetto fondano il proprio legame di valore reciproco ed esistono l'uno per l'altro" (2002, 156). In particolare, questa è per Oliver una fiducia sia intrasoggettiva, circa le condizioni di adesione del soggetto all'apparire, sia intersoggettiva, cioè relativa all'attuazione discorsiva nel rapporto con il lettore. L'atto poetico si configura come una traduzione dell'esperienza della natura, dell'alterità e della sua elusività.⁷

Il linguaggio è sì ciò che separa il soggetto dal mondo ma diviene anche lo strumento non tanto per ricomporre quella frattura ma per esperirla e narrarla, anche nella sua dimensione intuitiva pre-verbale. Nella relazione con la natura il soggetto sperimenta una tensione paradossale fra l'intuizione di un'esistenza *oltre* il linguaggio e l'individuazione da esso prodotta. Come vedremo, in Oliver questa tensione fra verbale e non-verbale si lega indissolubilmente a quella io-altro. Nell'evento particolare e concreto della relazione – e nell'eco di un rapporto primigenio che suscita – la tensione prende la forma di una polarità fra annullamento e affermazione del soggetto lirico. L'esperienza dell'altro si situa fra l'abbandono e la distinzione dell'io senza che si stabilisca una gerarchia di valore fra i diversi poli. L'identificazione dell'io non avviene semplicemente annullando le opposizioni che lo definiscono, come vorrebbe McNew (1989, 73), ma anche e soprattutto agendole. La continuità fisica fra soggetto e natura è una via fondamentale per abitare tali apparenti contraddizioni. Allo stesso modo, è necessario riconoscere che anche la coscienza è "barriera e ponte" fra l'occhio del poeta e il mondo che osserva (Hotelling Zona 2011, 124). La cifra fondamentale della poesia di Oliver è esattamente la continua riproposizione di polarità che non si risolvono mai definitivamente né nell'abbandono di sé né nell'alienazione. La rappresentazione dell'evento è sempre costruita su

tensioni linguistiche, retoriche e figurative, nel tentativo di rappresentare la fluidità della relazione io-altro senza imporre chiusure.

La visione artistica bachtiniana si compone di due piani assiologici che si interpenetrano: “il contesto dell’eroe – conoscitivo-etico e esistenziale – e il contesto definitivo dell’autore – conoscitivo-etico e formale-estetico” (Bachtin 2014, 213). Questi piani si legano secondo quanto Bachtin stesso scrive:

abbiamo di fronte due eventi: l’evento che è raccontato nell’opera e l’evento stesso del raccontare (a questo ultimo anche noi partecipiamo come ascoltatori-lettori); questi eventi avvengono in tempi diversi (diversi anche per durata) e in luoghi diversi, e nello stesso tempo essi sono indissolubilmente unificati in un evento unitario, ma complesso, che possiamo definire come l’opera nella sua pienezza eventuale, includendo in essa e la sua datità materiale esterna e il suo testo e il mondo in essa raffigurato e l’autore-creatore e l’ascoltatore-lettore. (Bachtin 1979, 402)

L’esperienza esistenziale del soggetto lirico nell’evento della relazione con la natura è contemplata dall’autore che così ne compie i valori etici ed estetici, attraverso il dono della forma.⁸ Nel resto del capitolo analizzerò come si declina la relazione fra soggetto e alterità, quale impeto etico la caratterizzi e come questo si traduca nella forma poetica. È possibile individuare, generalizzando, tre relazioni fondamentali che fondano l’etica intersoggettiva di Mary Oliver: di imitazione, separazione e alterità – che sfociano rispettivamente in fusione, alienazione e dialogismo.

2.2 Identità nella fusione con la natura

Secondo Mark Johnson il cuore dell’opera di Oliver è la ricerca dell’estasi emersoniana, la stessa volontà di perdita dell’io e di unione mistica con la natura del saggio di Concord (Johnson 2005, 81-2). In effetti, diverse sono le poesie di Oliver che suggeriscono o tentano una fusione fra soggetto lirico e paesaggio o entità naturale.⁹ In particolare, *American Primitive* è la raccolta che

più vigorosamente insiste su questo desiderio di ricongiungimento, fondato fin dal titolo sul recupero del primitivo nella concretezza del paesaggio americano. In diverse poesie emerge chiaramente come la separazione dal mondo naturale sostanzi il gesto del soggetto che ambisce ad abbandonare i limiti della propria soggettività. L'assunzione dei caratteri fisici dell'altro e quindi della sua identità – attraverso un processo di imitazione fino all'identificazione – permetterebbe la cancellazione della frattura dal mondo naturale. Secondo Vicki Graham così facendo l'io lirico attua la facoltà mimetica – identificata da Walter Benjamin come propria del soggetto umano – che permette di abolire i confini dell'individuo e accogliere in sé una molteplicità continua (1994, 353). Sono in particolare tre le modalità fondamentali attraverso cui la poesia di Oliver esprime l'evento di questa fusione, specialmente in *American Primitive*: il dissolvimento nell'altro, la metamorfosi, la comunione eucaristica.

“White Night” esplicita la volontà di perdersi nel contatto con la natura (“I want to lose myself”, Oliver 1983, 54) e la contrappone alle necessità dell'intelletto. Il soggetto lirico nuota di notte in un lago, e questo evento offre la possibilità di una fuga immaginifica. La notte sostanzia il mondo possibile della sensazione e della dissoluzione e si contrappone al giorno (“difficult and beautiful hurricane of light”, idem) che attira il soggetto ma lo grava del linguaggio e della logica (Graham 1994, 356). La promessa notturna di unione al mondo naturale si realizza anche in “Blossom” tramite l'immersione in acqua, il cui contatto risana il soggetto e lo ridefinisce (Oliver 1983, 49–50). In questa poesia, una delle più belle di *American Primitive*, l'elemento figurativo stabilisce una continuità fra elementi naturali, rafforzata da un'unica catena sintattica. L'atmosfera è estremamente lirica: l'arrivo della primavera è indicato dal “fiorire” degli stagni, mentre la luna “nuota” in essi e il suo

riflesso “infuoca” ogni cosa circostante, comprese le rane in cui desiderio e soddisfazione coincidono. Con un netto cambio di tono, all’idillio naturale si sostituisce la meditazione del soggetto che contempla la propria separazione. Il soggetto risulta diviso fra la coscienza – e quindi l’intelletto, la morte, la paralisi – e l’istinto – la corporeità, l’impeto, la gioia nella natura. La percezione del tempo e della morte generano nel soggetto una non coincidenza fra desiderio e fattualità, su cui si costruisce tutta la poesia, attraverso un insieme di opposizioni rese da un andamento binario e rafforzate dalla tensione costante fra verso e sintassi. Il desiderio nasce dall’appartenenza alla luna, e nelle notti di aprile il soggetto immagina di addentrarsi nella natura che lo chiama, di sfuggire alla morsa del tempo nella notte. Il lirismo iniziale si compie con il sogno dell’immersione nello stagno, nell’acqua che diviene emblema del “corpo” del mondo naturale. L’ingresso nell’acqua trasforma il soggetto in elemento partecipe della catena figurativa che aveva aperto il componimento. Affrettandosi nei petali, nel fuoco, nel nero della notte la voce lirica ripropone la continuità degli elementi naturali – stagno, fiori, riflesso della luna – questa volta contemplata dal suo interno. La prospettiva metonimica dei petali e del fuoco accentua la valenza metaforica dei primi versi (in cui lo stagno era un fiore) rafforzando la fusione con gli elementi. Il primato dell’altro e della relazione con lui porta il soggetto a sacrificare la propria realtà, nel tentativo di esistere al di là di se stesso. Si attua un abbandono di sé come fuga dal simbolico, ovvero un ritorno a una perfetta condizione originaria, al “reale, alla natura da cui il linguaggio ci separa” (Graham 1994, 356). È fondamentale notare che la dissoluzione del soggetto non presenta la tradizionale traiettoria verticale della mistica, dalla materialità al trascendente. Piuttosto, Oliver muove per contiguità verso la natura circostante, prima ancora che verso la trascendenza. Secondo Scott Bryson,

questa modalità di fusione fisica e non simbolica è ciò che distingue la fusione con la natura della poesia ecologica da quella di stampo romantico. L'incontro con l'alterità avviene su un piano per così dire orizzontale, in cui la corporeità è luogo dell'unione e la percezione sensoriale suo medium (Bryson 1999, 130). È in particolare il contatto fisico che avvia questa dinamica di "imitazione" estrema, per cui il corpo stesso è permeato dallo slancio mimetico, dal desiderio di coincidere al punto da uscire dai propri restrittivi confini fisici e interiori ed assumere per sé l'identità dell'altro.

L'idea di un ritorno al primordiale domina con insistenza in "The Sea" che, Secondo Scott Bryson, esemplifica il desiderio di Oliver di abbandonare intelletto ed esperienza in favore di una connessione totalizzante fra corpo e natura (1999, 69). Nel componimento, il contatto con l'acqua in cui nuota risveglia nel soggetto l'intuizione di un'esistenza primigenia perduta.

Stroke by
stroke my
body remembers that life and cries for
the lost parts of itself—
fins, gills
opening like flowers into
the flesh—my legs
want to lock and become
one muscle, I swear I know
just what the blue-gray scales
shingling
the rest of me would
feel like! (Oliver 1983, 69)

Dalla memoria del corpo scaturisce una metamorfosi, scandita frammento dopo frammento dalla percezione fisica: pinne, branchie, gambe. La trasformazione è interamente immaginativa, ma è corporea. Sono le ossa che sprizzano nostalgia, che bramano di abbandonare la bellezza precaria, incerta dell'intelletto ("brittle / beauty of understanding", idem). Il soggetto immaginativamente identificatosi con una creatura marina, desidera tornare a

essere un corpo interamente dominato dalla sensazione: “become again / a flaming body / of blind feeling / sleeking along” (idem). L’allitterazione, in parte disposta a chiasmo ([fl]-[b], [bl]-[f]) rende l’intersecarsi di corpi che sostanzia l’esistenza definita dalla percezione tattile. Infatti, la voce stessa viene permeata dalla metamorfosi, assumendo come suo respiro il ritmo delle onde e come suono il fruscio sibilante dell’acqua. L’intero componimento è costruito su una catena sonora incessante: labiali, liquide, sibilanti.¹⁰ Ma se la fisicità del suono unifica, l’artificialità del verso individua, frammenta, crea unità minori, attuando nella forma la tensione fra corpo e mente. La resa finale – il ritorno a un’unità primitiva tramite il rifiuto delle componenti razionali, linguistiche e di coscienza – è scandita dal parallelismo onirico degli ultimi versi, con un andamento ondivago sorretto dal legame dell’enjambement:

vanished
 like victory in that
 insucking genesis, that
 roaring flamboyance, that
 perfect
 beginning and
 conclusion of our own. (Oliver 1983, 70)

Scomparire nel corpo del mare non sarebbe una morte ma un compimento, la chiusura del proprio cerchio nel riaccadere di una perfezione originaria. In questo senso il mare rappresenta per il nuovo soggetto un grembo materno (“motherlap”), l’origine non solo biologica ma anche identitaria.

In queste poesie l’acqua diviene lo spazio figurale di una fusione mistica, poiché concretizza l’attraversamento dei confini fisici tramite la permeabilità dei corpi. È l’elemento che materializza l’abbraccio di una natura che accoglie, si fa penetrare e penetra il soggetto. In tutte le poesie fin qui citate, l’acqua ha valenza generativa, rievoca lo stato embrionale, e stabilisce fra soggetto e natura un legame simbiotico e biologico come quello materno. Oltre a questa

funzione unificatrice, nutritiva e risanatrice dell'acqua, è utile notare anche la presenza di molteplici riferimenti al campo semantico del fuoco. Nella maggior parte dei riferimenti esso è bianco, dematerializzando l'elemento in sé e rafforzandone il carattere simbolico-figurativo. Esso è raramente presente come elemento fisico, reale, così da assumere valenza più spiccatamente simbolica rispetto all'acqua. Declinandosi come attributo o come termine di paragone figurativo, il fuoco diventa un carattere degli elementi naturali: gli stagni infuocati, le rane, il volo degli uccelli. In particolare, esso si fa portatore di purificazione, e segnala nella materialità dell'elemento naturale la sua essenza mistica. Il fuoco dunque costituisce il cuore mistico, attrattivo e indicibile della natura, è l'emblema del mistero che la sottende. In queste poesie l'abbinamento del fuoco bianco all'acqua rafforza l'idea di purificazione dall'io che il soggetto sperimenta addentrandosi nella natura e che si declina nell'abbandono della coscienza.

Se in "The Sea" il soggetto sogna di trasformarsi in una creatura marina per tornare nel mare, la poesia "The Fish" presenta un'unione non per metamorfosi ma per assimilazione. La poesia è una delle sedici poesie che in *American Primitive* presentano il tema dell'incorporazione dell'elemento naturale, come simbolo eucaristico di una comunione mistica con la natura (McNew 1989, 69). Laddove le altre poesie si configuravano come fughe immaginifiche e privilegiavano procedimenti metaforici che assimilavano soggetto e natura, qui l'asse dominante è quello della contiguità, quello metonimico, in una metamorfosi per contatto. Dopo aver mangiato il pesce, infatti, il soggetto dichiara:

Now the sea
is in me: I am the fish, the fish
glitters in me; we are
risen, tangled together, certain to fall
back to the sea. (Oliver 1983, 56)

Ancora la struttura chiastica, qui moltiplicata (sea:me I:fish; me:fish fish:me; sea:me me:sea), rende la fusione fra il soggetto e il pesce, con la variazione da pronome singolare al plurale (“I am”, “we are”). Questa nuova entità plurale, enfatizzata dall’enjambement, è definita dall’accumulo di verbi del verso seguente, in un crescendo estatico che la vede sorgere nell’unità mistica per poi ricadere nel mare, come compimento liberatorio. Attraverso la comunione con il pesce, il soggetto lirico ritrova l’unione con il resto della natura nella sua dimensione più misteriosa. Infatti, ciò che unisce soggetto e pesce, oltre l’impossibile compenetrazione dei corpi nello spazio, è la condivisione dello stesso destino – che formalmente si esprime nel passaggio dalla struttura chiastica alla ripetizione parallela:

Out of pain,
and pain, and more pain
we feed this feverish plot, we are nourished
by the mystery. (idem)

Nell’assumere una nuova e composita identità il soggetto ritrova il suo posto nel mondo, ciò che lo definisce come parte della natura. Infatti, la morte del pesce dei versi iniziali si trasferisce al soggetto che se ne nutre, portandolo a riconoscere la reciprocità che li lega e che li porterà a nutrire altri dopo la sofferenza della morte (cfr. 1.6). La metafora del nutrimento fa coincidere piano letterale e simbolico: la concretezza del ciclo vitale nutre il soggetto come materia e come essenza. Nelle poesie precedenti la sorgente dello slancio mimetico era proprio un desiderio nel soggetto. Al contrario, in “The Fish” invece l’inizio fenomenologico sottolinea come sia la natura ad entrare fisicamente nel soggetto. L’unione rimane interna, non implica l’abbandono della coscienza che, infatti, si pone ancora come origine dell’enunciazione nella contemporaneità del tempo presente.

Il componimento che apre *American Primitive* offre alcuni spunti per soffermarsi sul rapporto fra espressione poetica e impeto metamorfico. "August" presenta una graduale metamorfosi raccontata dal punto di vista del soggetto:

When the blackberries hang
swollen in the woods, in the brambles
nobody owns, I spend
all day among the high
branches, reaching
my ripped arms, thinking
of nothing, cramming
the black honey of summer
into my mouth; all day my body
accepts what it is. In the dark
creeks that run by there is
this thick paw of my life darting among
the black bells, the leaves; there is
this happy tongue. (Oliver 1983, 3)

La progressiva accettazione del proprio corpo a partire dalla relazione sensoriale con la natura diviene l'ethos dell'enunciazione e fonda la trasformazione nell'altro. La versificazione interamente supporta questa trasformazione ma perché essa possa effettivamente essere espressa nel testo è necessaria una terza istanza poetica: la contemplazione di sé avviene comunque nel riflesso del ruscello. Come sottolinea Bachtin, la visione artistica è frutto della contemplazione da un punto di vista esterno. Vi è infatti un sottile scollamento minimo tra voce e soggetto, quello che il soggetto ottiene è un nuovo corpo, non solo una nuova voce come sostiene Graham (1994, 353). La metamorfosi che unisce soggetto e natura produce nel dettato poetico uno sdoppiamento dei punti di vista, sottolineato da una graduale spoliatura dell'istanza enunciativa nel passaggio da un soggetto agente, al corpo senziente, all'impersonale. Nel momento di unione fra soggetto e natura l'io abita il punto di vista dell'altro, ma così facendo è compiuto, chiuso, e cessa di

essere esteticamente produttivo. Il soggetto multiplo e mutevole che Vicki Graham (idem) vede come esito della fusione non è più riconoscibile come soggetto e infatti non fonda alcun impeto etico verso sé o l'esterno. L'esistenza del soggetto non è prevista oltre i confini spazio-temporali del singolo evento, anzi l'eroe è chiuso ed esaurito nell'istanza lirica.¹¹ Nella creazione estetica l'identificazione empatica non può essere definitiva, il soggetto deve tornare ad assumere il proprio posto nel mondo, altrimenti non c'è più eccedenza da cui contemplare e la parola poetica cessa.

L'imitazione e la dissoluzione sono "visionarie" (McNew 1989, 62), trovano attuazione unicamente sul piano dell'immaginazione o in stati liminali della coscienza, come il sonno in "White Night". L'accadere dell'unione solo in termini di potenzialità esemplifica la tensione nel soggetto lirico fra aspirazione alla chiusura e sua impossibilità. La fusione rimane un atto figurativo di attraversamento di confini fisici e psichici che non possono però essere cancellati. Anche i critici che più hanno apprezzato l'abolizione del soggetto in queste poesie hanno dovuto riconoscere il carattere temporaneo, precario e non definitivo di tale gesto lirico (Riley Fast 1993, 372; Graham 1994, 367-68; Johnson 2005, 79-80). Non importa quanto mistica la comunione con la natura, quanto estatica l'identificazione, la contropinta del linguaggio impedisce la chiusura nell'altro, come l'altro impedisce la chiusura nell'io. Come scrive Zona: "it is this writer's love of language that triumphs in the end, a love whose progeny is the poem itself" (2011, 133). Dunque, il ritorno al primordiale tramite la fusione è solo apparente, o meglio è una cancellazione della polarità tramite la negazione dell'io. Si ripropone la distanza fra non-identità e identità: la natura, identica in sé stessa, non necessita dell'altro per definirsi e così tende a chiudere, annullare il punto di vista dell'altro, cioè del

soggetto. Ma inevitabilmente si stabilisce una tensione fra soggetto e natura, una lotta contro questa chiusura, come in “Crossing the Swamp”:

... Here
is swamp, here
is struggle,
closure—
pathless, seamless,
peerless mud. (Oliver 1983, 58).

2.3 La separazione come esperienza di estraneità

La non-identità del soggetto, provocata dalla coscienza e dal linguaggio, causa la separazione dal mondo naturale, da cui diversi tentativi poetici di ricostituzione di un'identità. La precarietà dell'identificazione fondata sulla continuità fisica, biologica e immaginifica con il contesto naturale è dovuta anche al riproporsi di un'esperienza di estraneità. Nell'opera di Oliver questa separazione non è solo una premessa da superare: essa si profila come condizione strutturale ma anche come continuo risultato d'esperienza per il soggetto lirico. In questo paragrafo voglio analizzare brevemente alcuni esempi in cui l'isolamento dalla natura si declina in un evento e assume valenza etica per il soggetto.

Nelle poesie affrontate finora l'attenzione mimetica al fenomeno naturale portava all'identificazione in esso. In “Knife” (*Dream Work*) lo stesso processo di trasformazione fallisce per il riaccadere del divario fra soggetto ed elemento naturale. I primi versi suggeriscono una prospettiva apparentemente fenomenologica, con una ricercata coincidenza fra evento ed enunciazione (“just now”). In realtà l'evento esteriore non è che una precisazione temporale di contesto (“as”) alla notazione soggettiva di un accadimento interiore (“something ... moved through my heart”):

Something

just now
moved through my heart
like the thinnest of blades
as that red-tail pumped
once with its great wings
and flew above the gray, cracked
rock wall. (Oliver 1986, 15)

Il soggetto è situato nell'evento come corpo e come parola, infatti è proprio l'enunciazione che ricostituisce il nesso di contemporaneità ("as") e contiguità ("that") fra l'interiorità del soggetto e l'entità naturale osservata. Questa prima parte indirizza anche le aspettative del lettore: la "lama" che penetra il cuore del soggetto deve essere qualcosa di sublime, come le "grandi ali" della poiana, distinta dal resto anche per via cromatica. Ma il lirismo idillico è improvvisamente capovolto e le aspettative del lettore verso una possibile unione con il rapace vengono disattese:

It wasn't
about the bird, it was
something about the way
stone stays
mute and put, whatever
goes flashing by. (idem)

Il tono colloquiale della rivelazione indica un sovvertimento consapevole: la reazione interiore è provocata non dal rapace ma dal muro. Ciò che "ferisce" l'intimo del soggetto è l'impassibilità delle pietre mute e immobili (allitterazione "s", "st", "t"). In particolare, l'ottundimento che caratterizza il muro si propone come ideale esistenziale per il soggetto, che ancora una volta ne tenta l'imitazione:

Sometimes,
when I sit like this, quiet,
all the dreams of my blood
and all the outrageous divisions of time
seem ready to leave,
to slide out of me.

Then, I imagine, I would never move. (idem)

L'imitazione fisica del muro porta sulla soglia di una metamorfosi immaginifica, in cui l'immobilità sarebbe esito di una liberazione da se stessi (mente e corpo) e dalla morsa del tempo. La genericità dei riferimenti temporali tradisce una certa ritualità del gesto, mentre il tempo presente, insieme al deittico "this", situa l'enunciazione in concomitanza con lo slancio imitativo, attuando la prospettiva fenomenologica paradossalmente attraverso il discorso interiore. È proprio il pensiero – che qui coincide con l'enunciazione – che impedisce la metamorfosi e riporta il soggetto al presente fisico.

By now
the hawk has flown five miles
at least,
dazzling whoever else has happened
to look up.
I was dazzled. But that
wasn't the knife.
It was the sheer, dense wall
of blind stone
without a pinch of hope
or a single unfulfilled desire
sponging up and reflecting,
so brilliantly,
as it has for centuries,
the sun's fire. (Oliver 1986, 15-6)

Come prima, la figura del rapace ha lo scopo di esplicitare la distinzione fra un contraccolpo unicamente estetico all'alterità ("I was dazzled") e invece la più profonda esperienza di estraneità che ferisce il soggetto alla percezione del muro. Come le rane in "Blossom", il mondo non-umano non presenta desideri incompiuti e non soffre lo scorrere del tempo e la speranza ad esso legata. La roccia con continuità infinita è sempre identica a sé stessa e può semplicemente riflettere il sole, indifferente eppure partecipante al mondo che lo circonda.

L'ideale assiologico è qui "negativo": è l'assenza nella natura di ciò che il soggetto percepisce come eccessivo o residuale di sé, cioè di ciò che impedisce la sua chiusura al mondo, la sua fissità identitaria, la sua indifferenza all'altro. La dialogicità del soggetto umano, sottolinea Ponzio, non è "il risultato di un atteggiamento di apertura all'altro, ma consiste nell'impossibilità della chiusura, di autonomia, di indifferenza" (Bachtin 2014, xxx). In "Knife" l'unione mistica fallisce proprio perché il soggetto non riesce a non meditare, a non contemplare il muro, così che l'enunciazione stessa interrompe la metamorfosi, riaffermando la separazione che viene ora esperita come relazione di estraneità.

Il fallimento dell'imitazione del non-umano si ritrova anche nella meditazione lirica che costituisce "Lilies" (House of Light). Qui, in un'eco dickinsoniana ed evangelica, la docilità dell'elemento naturale si contrappone alla presenza ingombrante dell'autocoscienza soggettiva, generando il desiderio di "vivere come i gigli".

I have been thinking
about living
like the lilies
that blow in the fields.
They rise and fall
in the edge of the wind,
and have no shelter
from the tongues of the cattle,
and have no closets or cupboards,
and have no legs. (Oliver 1990, 12)

Il fiore è definito passivamente nei suoi movimenti (è mosso dal vento) e negativamente nei suoi attributi – in senso fisico ("legs") e di proprietà ("shelter", "cupboard", "closets"). Proprio l'insistenza sul campo semantico della casa enfatizza il contrasto fra l'abbandono totale e fiducioso del fiore al mondo e invece l'attitudine al possesso dell'essere umano. Questa passività ricettiva si ripropone come ideale unitario per l'identità del soggetto,

desideroso di superare tutto ciò che di fisico, materiale e spirituale lo costituisce, eppure non lo compie.¹² Tuttavia, già solo il pensiero dell'immedesimazione – marcato dal periodo ipotetico – rivela al soggetto la fallacia della sua fantasia, data l'incapacità a dimenticarsi di sé:

But if I were a lily
I think I would wait all day
for the green face
of the hummingbird
to touch me.
What I mean is,
could I forget myself
even in those feathery fields? (idem)

In questi versi la percezione fisica non è più veicolo di immedesimazione con il mondo naturale, al contrario in essa si gioca l'impossibilità di abbandonarsi. Pur trasformatosi nel fiore, il soggetto non vivrebbe una coincidenza con l'istante ma vivrebbe il passare del tempo ("all day") come attesa di relazione. Nel contatto sensoriale risiede un potenziale riconoscimento da parte dell'altro e quindi diviene il momento in cui il soggetto può costituirsi – esternamente e quindi internamente. Laddove il fiore compie la sua esistenza nella passività, il soggetto lirico non può sfuggire la sua dimensione relazionale, sia percettiva che simbolica, come puntualizza la convergenza di allitterazione e metafora in "feathery fields". La realtà suscita attesa e stare nella natura pone questioni e offre idee, come esplicitano i versi successivi su Van Gogh: "He wasn't a lily, / and wandering through the bright fields / only gave him more ideas" (Oliver 1990, 13). Il vagabondare dell'artista si oppone alla fissità del fiore "senza gambe" e questa distinzione fisica ne rappresenta una strutturale. La relazionalità inevitabile determina paradossalmente la solitudine del soggetto lirico che alla fine della poesia si ri-scopre estraneo a questo mondo. Un mondo definito dalla contiguità e interdipendenza dei suoi elementi – bestiame, fiore

e colibrì – trasferita nella forma attraverso la triplice definizione spaziale e l'uso dei trattini come legante sintattico:

I think I will always be lonely
in this world, where the cattle
graze like a black and white river —
where the vanishing lilies
melt, without protest, on their tongues —
where the hummingbird, whenever there is a fuss,
just rises and floats away. (idem)

Nella stessa raccolta, l'isolamento del soggetto diviene il principio formale costitutivo di un altro componimento, "Nature" (*House of Light*). La poesia è composta di due unità sintattiche. La prima, lunga e articolata, è un resoconto delle attività notturne degli esseri non-umani; mentre la seconda più breve contiene la meditazione del soggetto lirico. L'andamento fortemente fenomenologico della prima parte avvicina il lettore all'evento, contemplato come diviso nelle sue parti: il gufo, i rami, la pioggia, la luna. Il principio unificante della visione – data l'assenza di un osservatore esplicito – è la contiguità spaziale, rafforzata dalla continuità sonora e figurativa. Lasciandosi guidare nello spazio dagli elementi naturali, la voce lirica descrive la caccia notturna del gufo dentro e fuori le ombre del bosco, in un intersercarsi di immagini che ricordano il Frost di "Sprig Pools". L'attenzione si sofferma così sui rami degli alberi, le cui radici lappano la pioggia come animali, trasformandola in linfa vitale che pervade ogni singolo ramo, il quale crescendo si allunga verso il cielo e reca omaggio alla luna che vi compie il suo corso verso il mattino.

All night
in and out the slippery shadows
the owl hunted,
the beads of blood
scarcely dry on the hooked beak before
hunger again seized him
and he fell, snipping

the life from some plush breather,
and floated away
into the crooked branches
of the trees, that all night
went on lapping
the sunken rain, and growing,
bristling life
spreading through all their branches
as one by one
they tossed the white moon upward
on its slow way
to another morning (Oliver 1990, 55)

L'asse verticale del testo poetico si costituisce come una catena fonica dove ogni nuovo elemento introdotto è ripreso nei versi successivi. L'accumulo di allitterazioni e rimandi si compenetra con l'unità sintattica di questi versi, compensando le tensioni degli enjambement. Si crea un paesaggio sonoro che sostanzia quasi fisicamente la reciprocità dei singoli elementi, enfatizzando per il lettore, nello spazio di un unico respiro sintattico, la continuità percettiva. L'impressione è quella di una continuità assoluta – fisica (sensoriale), biologica, spaziale – che si traduce in una ciclicità stabile e rassicurante per il soggetto che in essa identifica il vero regalo della natura. L'osservazione di quel mondo continuo, ripetitivo e compiuto acuisce nella notte il senso di separazione del soggetto che nella seconda parte del componimento si impone con un cambio drastico di tono e di discorso:

Forgive me.
For hours I had tried to sleep
and failed;
restless and wild,

I could settle on nothing
and fell, in envy
of the things of darkness
following their sleepy course—

the root and branch, the bloodied beak—
even the screams from the cold leaves

were as red songs that rose and fell
in their accustomed place. (Oliver 1990, 56)

All'unico, lungo e sonoro respiro della prima parte si sostituisce la frammentazione dell'enunciazione soggettiva. La sua inquietudine pervade la struttura determinata ora dal moto oscillatorio dei versi che seguono uno schema binario di impeto positivo e caduta: il tentativo di dormire fallisce e il soggetto è incapace di fermarsi (l'accostamento di verbo positivo, "could settle", e oggetto negativo "nothing" ripropone lo slancio e fallimento). Il parallelismo rimarcato dai due enjambement incornicia fra due pause sintattiche lo stato del soggetto fondato su una contraddizione paradossale con la prima parte ("restless and wild"). L'estraneità dal mondo è assunta nella parola del soggetto che solo negli ultimi versi si distende gradualmente. Le "cose del buio" seguono il loro corso, agiscono a partire dal loro chiaro e definito posto nel mondo. L'invidia del soggetto nasce dal non appartenere a questo schema, vi è un "seme di inquietudine" ("seeds of restlessness", Oliver 1986, 63) generato dalla necessità di un ruolo cui l'istinto non sembra sopperire. Il ruolo dell'essere umano, infatti, si fonda nella relazione con l'altro, o meglio, l'altro pone il soggetto di fronte al non-alibi del proprio compito nel mondo (Pellizzi 2012, 112). Il riconoscersi distinto dalla natura, legato ma separato, è per il soggetto lirico un altro versante dell'identità e consiste nel "rapporto con se stessi in quanto aventi [...] un compito vitale proprio" che l'altro non può adempiere (Binasco 2017, 16). In queste poesie il soggetto vive l'isolamento dalla natura in modo angosciato e disorientato di fronte all'imporsi di una responsabilità individuale. Diversamente, affronterò nel prossimo paragrafo come l'accettazione di questa separazione fonda un altro tipo di relazione, ma prima è opportuno offrire ancora qualche breve notazione.

Gli esseri non-umani occupano un posto chiaro nel mondo perché agiscono in base all'istinto, e per di più un istinto non loro. È sempre la coscienza, dunque, a costituire quell'aspetto residuale che isola il soggetto dall'unità del mondo naturale. In questo senso è utile approfondire brevemente come la consapevolezza della morte e del tempo suo araldo amplifichino l'estraneità. La fusione con la natura prospettava una fuga temporanea e immaginifica dal tempo, ma nel reale il soggetto esperisce il tempo come progressione verso una fine. In contrasto il non-umano guidato dall'istinto agisce la morte come necessità, in equilibrio fra le cose. Per questo motivo un ruolo rilevante nella poetica di Oliver è svolto dai predatori – come sottolineano anche i versi finali di "Nature" che accolgono le grida degli animali cacciati e del gufo. Non vi è gerarchia morale nelle esistenze naturali, la loro azione è da riconoscere come guidata dall'istinto e parte dello schema delle cose: "a decent task in the scheme of things" (Oliver 1986, 54), "then they suddenly fall / in response to their wish, which is always the same—/ to succeed again and again" (Oliver 1986, 54). In "Kingfisher" il soggetto osserva un martin pescatore sfamarsi pescando, e l'evento della caccia lo porta a considerare le diverse modalità di esperire le relazioni dell'ecosistema. Al contrario dell'essere umano, che è subordinato alla coscienza etica, il martin pescatore è mosso dalla fame ed è non curante delle proprie azioni e dell'altro. L'esperienza della morte (pesca) non modifica la sua percezione dell'acqua: "When the wave snaps shut over his blue head, the water / remains water— hunger is the only story / he has ever heard in his life that he could believe" (Oliver 1990, 18). La ripetitività del gesto del martin pescatore ne denota il carattere naturale, necessario e ultimamente a-morale in sé. La sacralità dell'azione dell'animale non è stabilita da criteri etico-morali umani, ma per il suo essere compiuta: "I don't say he's right. Neither / do I say he's wrong.

Religiously he swallows the silver leaf" (idem). L'uccello è legato alla propria azione e in questa coincidenza si basa la sua perfezione, mentre il soggetto si riconosce indissolubilmente vincolato al proprio corpo cosciente, pur aspirando a una perfezione che sa impossibile:

I couldn't rouse out of my thoughtful body
if my life depended on it, he swings back
over the bright sea to do the same thing, to do it
(as I long to do something, anything) perfectly. (idem)

Su una scena simile si costruisce "The Terns" in cui la pesca dei gabbiani si svolge "every morning or afternoon", in sintonia con la marea. Anche qui la ritualità che si stabilisce depotenzia il carattere morale, funereo dell'evento. Allo stesso tempo, la tensione fenomenologica è resa dai dettagli che progressivamente costituiscono la descrizione (il volo, il movimento dentro e fuori dall'acqua, il grido "crying out in their own language") e dall'unità sintattica che ricorda la prima parte di "Nature". L'adesione all'evento fa nascere nel soggetto lirico una certezza esistenziale: un giorno non sarà più se stesso ma diventerà pesce, onda, ali del gabbiano ("...it knows / someday it will be / the fish and the wave / and no longer itself", Oliver 1990, 64). La convinzione di una continuità ultima, almeno fisico-biologica, con il mondo naturale fa sì che anche la decomposizione si profili come l'ennesima trasformazione del corpo, in un ritorno alla natura che compie il ciclo della vita. Ma nella poesia il cuore "impallidisce" di fronte a questo presentimento temendo proprio il momento in cui esso perderà la sua consapevolezza. Il riconoscimento di una ciclicità naturale non sfocia in un'unione totalizzante – come in "Blossom" – o in un'adesione estatica, ma acuisce il senso di distinzione che il soggetto sperimenta, attua una spinta individualizzante. L'insufficienza del ciclo naturale a rimarginare la ferita è esplicitata in "The Oak Tree at the Entrance of Blackwater Pond" in cui il soggetto osserva

l'albero ormai familiare spaccato da un fulmine. La familiarità è data dalla frequentazione rituale e segnalata poeticamente dalla assunzione dell'albero trasformato nella dimensione figurativa ("a black boat floating in the tossing leaves", Oliver 1990, 53) e, analogamente, nel ciclo vitale. Ma la contemplazione lirica è interrotta bruscamente dal soggetto stesso, che ne rifiuta l'abbellimento retorico: "But, listen, I'm tired of that brazen promise: death and resurrection" (idem). Il ciclo naturale, infatti, non risponde alla perdita specifica del soggetto, all'unicità della relazione: "what I loved, I mean, was *that* tree— / tree of the moment—tree of my own sad, mortal heart" (idem). Si stabilisce così una tensione fra il cerchio e la linea, fra la natura e l'esistenza progressiva e mortale del soggetto. La coscienza della finitezza si incarna nel presente del soggetto, permeando le sue relazioni. Per questa sua matrice fenomenologica la questione della morte non si presenta come una questione apriori, ontologica o trascendente, ma diviene nell'opera di Oliver un motivo che riecheggia la concretezza della tensione fra soggetto umano e altro, fra coscienza e istinto, individualizzazione e abbandono. Un gesto poetico che sia staccato dallo spazio-tempo dell'esperienza del soggetto lirico – come la metafora classicheggiante in questa poesia – non può rendere conto della relazione con l'altro, ma tende ad annullare soggetto e alterità nella loro specifica irrisolvibile relazione.

2.4 Una relazione dialogica fra alterità e appartenenza

Nel paragrafo precedente ho mostrato come talvolta in Oliver la separazione dalla natura si riaffermi indelebilmente, avverando la dimensione aperta, irrisolvibile della relazione fra io e altro. Allo stesso tempo, però, è esattamente la separazione che definisce l'identità del soggetto e genera la necessità di iscriversi e riconoscersi nel mondo naturale attraverso un compito vitale.

Bachtinianamente, l'unicità di ogni entità ne definisce il proprio posto unico e insostituibile nel mondo (Murphy 2011, 160), dunque vivere la separazione è la condizione per una sua fecondità. La responsività è ciò che garantisce fenomenologicamente l'unità del soggetto nei suoi elementi costitutivi. Nelle pagine che seguono voglio offrire alcuni esempi della relazione che si instaura quando il soggetto lirico abbraccia la propria condizione accettando la relazione e la responsabilità. A seguire mi concentro sulla resa poetica di questa accettazione e l'espressione retorica delle sue conseguenze etiche.

È necessario, innanzitutto, sottolineare come per Oliver siano due le componenti costitutive della coscienza, e quindi del soggetto umano: la percezione e la spinta a significare. Se la percezione è il carattere più ribadito nella sua poetica, l'essere umano è comunque presentato come "interprete" della realtà e di sé stesso, tramite la sua capacità simbolica (cfr. 1.2). Del resto secondo Merleau-Ponty anche la percezione corporea è indissolubilmente legata a questa tendenza umana: percepire vuol dire comprendere e interpretare rapporti di senso, "ci pone dinnanzi al momento in cui si costituiscono per noi le cose, ci rende un *logos* allo stato nascente" (Merleau-Ponty 1945, 64). Su questa linea si collocano le numerose poesie di Oliver in cui la percezione è instabile, si trasforma e modifica istante per istante nel tentativo di "catturare" la realtà naturale. Esempio è "What is it?" che tematizza esattamente questa fluidità: la mutevolezza dello stagno incornicia la metamorfosi delle salamandre, mentre alcune rane immobilizzandosi divengono ombre e scompaiono, mangiate da un uccello che si pensava essere un giglio. Così la voce lirica commenta questa scena: "how could anyone believe / that anything in this world / is only what appears to be—/ that anything is ever final?" (Oliver 1990, 27). La spinta a significare, così spesso condannata dal soggetto lirico, assume uno sviluppo importante per la

relazione in "Lilies break open over the dark water". Come altre poesie già affrontate, anche questa presenta un paesaggio sonoro densamente figurativo sulla cui contemplazione si innesta la meditazione del soggetto. Il componimento si apre "dentro" uno stagno dove vita e morte coesistono e si alimentano a vicenda e, giorno dopo giorno, si aprono i gigli acquatici.

Inside
that mud-hive, that gas-sponge,
that reeking
leaf-yard, that rippling
dream-bowl, the leeches'
flecked and swirling
broth of life, as rich
as Babylon (Oliver 1990, 40)

I gigli sono introdotti in modo frammentario e antropomorfo: "the fists crack", "the wands / of the lilies", "they rise / like pale poles / with their wrapped beaks of lace" (idem). Gradualmente i fiori si impongono sul dettato poetico, riordinando una sintassi prima intricata e frammentaria e ponendosi come catalizzatori temporali e spaziali del paesaggio sonoro: "one day / they tear the surface, / the next they break open / over the dark water" (idem). L'intenso lirismo di questa prima parte è interrotto da un cambiamento del ritmo e del tono della voce lirica: nella contemplazione si inserisce un altro spettatore, indefinito ma conosciuto. A questo il soggetto lirico si rivolge quasi disprezzando il suo tentativo di interpretare il paesaggio, di tradurlo in un'idea astratta e, così, possederlo. La tensione conoscitiva fra questo nuovo attore e l'elemento naturale si attua nel gioco di pause e parallelismi creato dalla non coincidenza di verso e sintassi:

And there you are
on the shore,
fitful and thoughtful, trying
to attach them to an idea —
some news of your own life.
But the lilies

are slippery and wild — they are
devoid of meaning, they are
simply doing,
from the deepest
spurs of their being,
what they are impelled to do
every summer.
And so, dear sorrow, are you" (Oliver 1990, 40-1)

La refrattarietà dell'elemento naturale ad assumere un significato umano si impone in una duplice prospettiva: quella dell'osservatore, il cui tentativo di significare fallisce, e quella dei gigli stessi che semplicemente eseguono ciò che il loro corpo impone. Se la poesia finisse così non sarebbe diversa da altre già analizzate, ma l'ultimo verso opera un rovesciamento delle aspettative del lettore su due fronti. Innanzitutto, attraverso la personificazione del proprio dolore, il verso ci rivela che l'osservatore indefinito non è un altro attore, ma è parte dell'io lirico. Questa associazione finalmente, ma indirettamente, posiziona il soggetto sulla riva e lo definisce attraverso gli attributi propri del dolore: "fitful" e "thoughtful". L'intera poesia si ri-configura così come una meditazione interiore che percorre la dinamica percettiva e la tentazione interpretativa, che viene smascherata e contrastata dalla poesia stessa. Ma la divisione interiore del soggetto lirico si ricompona nel paragonare il dolore ai fiori, per cui è ammessa la naturalezza del proprio gesto interpretativo ("so are you"). Come l'esistenza dei gigli si svolge naturalmente in assenza di significato, semplicemente come essere, così altrettanto naturalmente il dolore porta l'io a interrogare quel paesaggio e a scontrarsi con la sua elusività. La tensione fra soggetto e natura non è così risolta, ma è compresa e ricomposta all'interno di una relazione di alterità che definisce il compito dell'io.

L'accettazione della propria natura cosciente è un aspetto fondamentale verso una relazione con l'alterità che non sia di abbandono né individuazione. Di fronte al mondo naturale il soggetto si scopre inevitabilmente interprete,

eppure l'accettazione di questo carattere avviene spesso su invito della natura stessa. La costellazione di Orione, come si è visto nell'introduzione, diventa per il soggetto un insegnante ("gloomy and passionate teacher", Oliver 1986, 49) che si incarna e scende nei boschi per educarlo al mondo naturale. Sedendo e conversando, dunque, si instaura un dialogo che costituisce il soggetto e lo svela a sé stesso: "Behind him / everything is so black and unclassical; behind him / I don't know anything, not even / my own mind" (idem). L'allontanamento di Oliver dalla prospettiva idealista e romantica è qui evidente: la gerarchia fra soggetto e oggetto è non solo invertita, ma trasfigurata dalla relazione che evita l'annullamento simbolico. Nella natura non vi è conoscenza del trascendente ma della propria natura e identità. Questa visione della relazione è riscontrabile già in *American Primitive*, dove "First Snow" descrive una lunga nevicata che diventa per il soggetto oracolo della natura, invitandolo con la sua retorica silenziosa a interrogare il reale:

The snow
began here
this morning and all day
continued, its white
rhetoric everywhere
calling us back to why, how,
whence such beauty and what
the meaning; such
an oracular fever! (Oliver 1983, 26)

La deissi e l'insistenza sulla dimensione continuativa della nevicata collocano la voce lirica come spettatrice partecipe nell'evento rievocato. Dopo la lenta e ritmata descrizione, una variazione temporale porta al presente dell'enunciazione. Alla vista del paesaggio innevato il soggetto è sopraffatto dal silenzio ("The silence / is immense", idem) e dal mutamento radicale del mondo naturale, irriconoscibilmente luminoso ("nowhere / the familiar things"; "the darkness we expect / and nightly turn from", idem).

Dall'osservazione di questa trasformazione nasce il desiderio di adesione: ancora assalito dalle domande iniziali, il soggetto esce nella natura e questa sua azione, il suo partecipare del paesaggio si profila come possibilità di risposta materiale.

[...] and though the questions
that have assailed us all day
remain — not a single
answer has been found —
walking out now
into the silence and the light
under the trees,
and through the fields,
feels like one. (Oliver 1983, 26-7)

Il mondo naturale è l'altro con cui e in cui il significato può essere scoperto e negoziato. La sua eccedenza è insieme domanda e risposta, ed è ciò che guida il soggetto nella scoperta, come scrive Oliver in un'altra poesia: "each pond with its blazing lilies / is a prayer heard and answered / lavishly, / every morning" ("Morning poem", Oliver 1986, 7). Per questo il motivo della natura maestra dell'essere umano è spesso rintracciabile nelle sue poesie, come espressione di un dinamismo maieutico prima ancora che ermeneutico.

A questo proposito vorrei considerare brevemente due poesie dalla raccolta *House of Light*. La prima, "Trilliums", si apre con il ricordo del tempo "ambiguo" dell'adolescenza in cui l'io viveva una contraddizione fra il desiderio di un posto nelle relazioni umane e la costante sensazione di estraneità:

Every spring
among
the ambiguities
of childhood
the hillsides grew white
with the wild trilliums.
I believed in the world.
Oh, I wanted

to be easy
in the peopled kingdoms,
to take my place there,
but there was none
that I could find
shaped like me. (Oliver 1986, 10)

Piuttosto il soggetto sviluppa un'affinità con il mondo naturale, di cui gradualmente interiorizza i ritmi e la materialità, come sottolinea la resa del tempo in senso spaziale e la crescente tendenza onomatopeica del discorso ("So I entered / through the tender buds, / I crossed the cold creek"; "From the time of snow-melt, / when the creek roared / and the mud slid / and the seeds cracked", idem). Nell'attraversare gli elementi naturali – i prati fioriti, il ruscello – il soggetto lirico ha lo spazio per dispiegare pian piano la propria figura ("my backbone / and my thin white shoulders / unfolding and stretching", idem). Partecipando fisicamente e coscientemente può ascoltare la natura e nel suo discorso essere plasmato: "I listened to the earth-talk / the root-wrangle, / the arguments of energy, the dreams" (Oliver 1986, 11). È interessante la convergenza con la priorità dell'ascolto nella filosofia dialogica: è proprio dalla parola ascoltata che si forma l'essere, in un processo praticamente infinito. La duplicità del soggetto, resa dall'andamento oscillatorio e binario della prima parte, è abbracciata dal linguaggio naturale, che nella polifonia di voci racconta la parabola di un avvenimento di rinascita, la ciclicità della primavera: "the patient parable/ of every spring and hillside / year after difficult year". Come già in "First Snow", la qualità linguistico-retorica attribuita poeticamente al mondo naturale non si esaurisce in un messaggio verbale, ma è incarnata dagli elementi stessi che educano l'essere umano a riconoscere la propria familiarità con essi. Si comprende quindi perché l'espressione dell'alterità della natura si giochi nella tensione fra parola e realtà oltre-linguistica. Inoltre, nell'apprendere e interpretarne il discorso

della natura, il soggetto lirico può scoprire il suo posto nel mondo e il compito che ne consegue.

Questa stessa appartenenza è il fulcro di "Wild Geese", una delle poesie più famose di Oliver e che segue di poco nella raccolta. Al contrario dei componimenti visti finora, questo non presenta un intento di adesione fenomenologica. Al contrario, si presenta come un diretto e schietto invito al lettore: "You only have to let the soft animal of your body / love what it loves" (Oliver 1986, 14). Ponendosi come compagno nel dolore, l'io lirico esorta il lettore a non perdersi in pensieri e tornare ad osservare il mondo: "Tell me about despair, yours, and I will tell you mine. / Meanwhile the world goes on. [...] Meanwhile the wild geese, high in the clean blue air, / are heading home again" (idem). Il contenuto relativamente semplice della poesia è in realtà spinto al suo limite dalla forma poetica. In questi versi centrali il richiamo delle oche migratorie diventa la chiamata del mondo stesso ad appartenere (un evento analogo al fiorire della primavera in "Trilliums") e permea il soggetto fino all'espressione. La voce lirica quasi imita le oche: la ritmicità del dettato (per ripetizioni e parallelismi) ne mima il battito d'ali, l'accumulo degli indicatori spaziali simula il mondo che velocemente passa sotto di loro. Nella parte seguente la scoperta etica del soggetto prende corpo.

Whoever you are, no matter how lonely,
the world offers itself to your imagination,
calls to you like the wild geese, harsh and exciting --
over and over announcing your place
in the family of things. (Oliver 1986, 14)

Vi è una solitudine riconosciuta, come per "Lilies" una differenza incolmabile, ma comunque il mondo si fa incontro al soggetto umano. L'io lirico è accolto nella famiglia delle cose, addirittura è esortato, chiamato a parteciparvi. L'accettazione di questa appartenenza diventa un fattore dell'identità: "Whoever you are" indica allo stesso tempo la genericità del soggetto che

l'incertezza della sua esistenza. In questa relazione la tensione fra io e altro non è mai del tutto annullata ma trova un contesto in cui esprimersi fenomenologicamente, e quindi essere contemplata poeticamente. Il soggetto può riconoscersi parte e partecipe del mondo, non solo "ascolta" la natura ma la vive come co-esistenza. Ad esempio, le api impollinatrici portano la certezza che anche l'esistenza del soggetto è parte del miracolo delle cose:

[...] yet theirs
is the deepest certainty that this existence too—
this sense of well-being, the flourishing
of the physical body—rides
near the hub of the miracle that everything
is a part of [...] (Oliver 1983, 53)

Oltre all'immagine del legame familiare, questa appartenenza individuale e individuata all'ecosistema è resa poeticamente dalla relazione fra una parte e il tutto, analogamente alla continuità fra singola entità e ambiente naturale, che struttura la descrizione in molte poesie viste. È il senso di distanza e unità che lega ad esempio le diverse piume di un'ala: "like the feathers of a wing, everything / touches everything" ("Clapp's Pond", Oliver 1986, 21). Nella stessa poesia, pochi versi dopo, questa stessa qualità dell'ecosistema è assunta dal soggetto che esercita la propria co-esistenza e con uno slancio immaginativo concreta l'incontro con una cerva, presso uno stagno che è miglia lontano.

La relazione generata dalla distinzione e insieme dall'appartenenza si attua attraverso la percezione e l'immaginazione. In *A Poetry Handbook* (1994) Oliver così definisce il loro intreccio nell'esperienza del mondo:

We experience the physical world around us through our five senses. Through our imagination and our intelligence, we recall, organize, conceptualize, and meditate. What we meditate upon is never shapeless or filled with alien emotion—it is filled with all the precise earthly things that we have ever encountered and all of our responses to them. The task of the meditation is to put disorder into

order. No one could think, without first living among living things.
No one would need to think, without the initial profusion of
perceptual experience. (105)

Scott Bryson sottolinea ampiamente il ruolo dell'immaginazione nel rendere il soggetto lirico partecipe all'evento naturale: "real connection between herself and the rest of the natural world most often takes place only as an act of imagination" (1999, 125). Essa è uno strumento percettivo ("It's in the imagination / with which you perceive / this world", Oliver 1990, 17) ma anche una forza interpretatrice che attua la capacità significativa del singolo. L'immaginazione stabilisce relazioni fra le parti che investe ed opera nella dimensione della metaforicità. Nella poesia appena ricordata l'immaginazione annulla la distanza spaziale ma non sostanziale fra soggetto e natura, non può colmarla ma può illuminare le relazioni sottese all'apparenza fisica. Come ad esempio in "The Deer": "I did not see them the next day, or the next, but in my mind's eye" (Oliver 1990, 24). Se nel caso della fusione la percezione e l'immaginazione erano strumenti per la dissoluzione del soggetto, in questo caso divengono la strada per l'incontro, cioè l'evento della relazione dialogica.

La partecipazione percettiva alla natura è raffigurata ad esempio in "Starfish" dove i primi claustrofobici versi sostanziano la repulsione fisica e la paralisi morale che spingono il soggetto a evitare l'incontro e la relazione:

In the sea rocks,
in the stone pockets
under the tide's lip,
in water dense as blindness.
I knew this, and what I wanted
Was to draw my hands back
From the water – What I wanted
Was to be willing
to be afraid (Oliver 1986, 36)

Invece, la decisione di stare, abbracciare l'immobilità e percepire (vista udito tatto) consente alla natura – mare e stella marina – di muoversi verso il

soggetto: "But I stayed there", "I crouched", "I waited for the gritty lightning / of their touch, while I stared / down" (idem). L'illuminazione dei sensi pone le condizioni per una relazione etica, sviluppata nella ripetitività quasi rituale del gesto: "It never grew easy, / but at last I grew peaceful: all summer / my fear diminished" (Oliver 1986, 37). Negli ultimi versi il soggetto accoglie il paradosso della condizione che lo spinge a essere nella natura, a penetrarla mentre ne sperimenta l'elusiva e inesauribile l'alterità: "I lay on the rocks, reaching [...] learning little by little to love our only world" (idem). È la stessa distanza umile che sostanzia l'incontro con una cerva: "In early June, at the edge of a field [...] I meet them. / I can only stare" ("A Meeting", Oliver 1983, 63). O con la damigella: "when our eyes meet/ I do not know what to say" ("Little Sister Pond", Oliver 1983, 65). Nell'esperienza della separazione dalla natura il soggetto può sperimentare come essa lo chiami a significare e interpretare ma anche come insegni attraverso "attributi sensibili". L'essere umano raffigurato dalla poetessa americana è un soggetto interprete, immaginatore e percettore; solo nell'accettazione di questa molteplicità può assumere la responsabilità della propria risposta.

Nell'opera di Oliver il processo di significazione dell'umano nella natura è per il soggetto un'azione responsabile, prima ancora che un predicato espresso: quella di appartenere, che si pone anche essa al limitare fra evento e contemplazione (espressione) poetica. La responsabilità del singolo si costruisce sull'accettazione della sua unicità, insostituibilità, e viceversa dalla responsività all'altro rinasce l'identità. Infatti, la possibilità di accettare sé come parte integrante del mondo naturale, non solo nella propria dimensione istintiva, permette il ricomporsi dell'identità soggettiva. Questa è un'attività, un legame che inizia nella relazione con l'altro "per arrivare a permettere al soggetto stesso un legame separato e distinto con la realtà (che include la realtà

dell'altro e la propria realtà)" (Binasco 2017, 18). È nella tensione vissuta fra io e altro, fra distanza e comunione, che il soggetto riconosce posta la dimensione etica della sua esistenza. A sua volta, poi, la chiamata del mondo naturale permette l'esplicitarsi dell'impeto etico di appartenenza che contraddistingue molte poesie di Oliver. Ad esempio, la già citata "The Terns" è una poesia "sulla morte", "sull'impallidire del cuore" ma proprio per questo per il soggetto diviene una poesia sull'amare il mondo:

 this is a poem about loving
 the world and everything in it:
 the self, the perpetual muscle,
 the passage in and out, the bristling
 swing of the sea. (Oliver 1990, 65)

L'adesione fenomenologica all'evento della relazione amplifica l'effetto di straniamento della separazione tuttavia questa stessa individuazione, se accettata, fonda un nuovo desiderio nel soggetto. Non tanto la perdita di sé nella fusione, ma un riposizionamento: non la volontà di *essere* come la natura ma di *agire* in accordo con essa, in una traduzione simbolica ed etica della reciprocità che l'io lirico incontra nel ciclo vitale, ad esempio fra api e fiori. Questo riposizionamento etico consiste nell'abitare la tensione, nel non chiudere la relazione né verso la natura né verso l'umano, nel coltivare l'esperienza di essere, come scrive Hotelling Zona, simultaneamente autonomi e interrelati (2011, 124). Il cambiamento è particolarmente alimentato da ciò che Oliver ha definito "attitude of noticing". L'esercizio dell'attenzione verso le espressioni della natura è preliminare alla relazione dialogica, è una disciplina che permette l'ingresso nel mondo dell'altro e, così, nel proprio. L'educazione a partecipare dell'evento e lasciarsi educare dall'altro diviene la marca etica – ed estetica – della poesia di Oliver. Infatti, la visione estetica cristallizza i momenti della relazione e così facendo ne svela il potenziale etico: attraverso l'*ecopoem* si compie il riposizionamento etico del soggetto lirico. Nel

prossimo paragrafo voglio soffermarmi sulle modalità retoriche e poetiche che modellano la rappresentazione di questo impeto etico e la sua comunicazione al lettore.

2.5 L'estetica dell'alterità

È possibile leggere la poesia di Oliver come un continuo, inesausto tentativo di accogliere tensioni opposte e contraddittorie, come esemplificano perfettamente i motivi ricorrenti e alcune isotopie solo in apparenza dicotomiche. Questa tensione è paradossalmente alimentata, e non ostacolata, dalla convergenza fra mondo dell'eroe e mondo dell'autore. Infatti, la forma del dettato sostanzia il bilanciamento fra individuazione e legame: verso e sintassi, struttura, ripetizioni, suoni, contribuiscono a materializzare nel testo l'esperienza del soggetto lirico e, allo stesso tempo, si protendono verso il lettore attuando l'intento retorico della poesia di Oliver.

2.5.1 Cronotopi

L'incontro fra soggetto e alterità si condensa nei suoi valori spazio-temporali ed assiologici in alcuni cronotopi ricorrenti,¹³ che ne mantengono la precisione mimetica e realistica mentre ne avvalorano le implicazioni metaforiche, simboliche ed etiche. Nella poesia di Oliver i cronotopi sono molteplici e spesso intrecciati (il bosco, lo stagno, il mare, la camminata...) e si costituiscono generalmente intorno al motivo fondante dell'incontro. Nelle pagine che seguono prendo in considerazione due di questi cronotopi, quello del mare e quello della camminata, per mostrare come queste categorie di forma e contenuto traducano l'intento poetico di accogliere la polarità fra soggetto e altro, con le conseguenze già esaminate. Il cronotopo della camminata è trasversale a tutti gli altri e rappresenta il nucleo etico della poesia di Oliver. Invece, il mare, il primo che considero, è il cronotopo che più

si carica di significati metaforici e spazio-temporali. In particolare, quando è presentato come *memento mori*, esso assume nella sua spazialità un valore temporale assoluto, e diviene concretizzazione emblematica del ciclo naturale.

In precedenza, ho considerato la differenza etica fra umano e non-umano di fronte alla morte, che stabilisce nella coscienza la necessità di un compito vitale. Il carattere lineare che la morte conferisce all'esistenza soggettiva, di cui è limite e culmine, è la variabile che colloca il soggetto allo stesso tempo dentro e fuori la ciclicità naturale. Questo motivo è declinato in "Clamming" attraverso il cronotopo del mare, in particolare nella sua dimensione pienamente naturale, cioè "anonima" e incurante. Nella poesia, l'io lirico si reca alla ricerca di molluschi ("I rake and rake / down to the gray stones, // the clenched quahogs", Oliver 1986, 24); in questo frangente riscopre la propria duplicità: carnefice e vittima, individuo e parte della natura. Nei corpi dei molluschi, infatti, si congiungono morte e vita, concretando il ciclo naturale ("the deadweight fruits of the sea", "pinky and salty one-lunged life", idem). A questa unità si contrappone il soggetto che esercita la propria individuale volontà: "we are all one family but we love ourselves best" (idem). Nei versi seguenti, un dettato ruvido descrive il gesto del soggetto che apre le valve con un coltello e si nutre dei molluschi:

[...] into the slightly
hissing space between
the shells and slash through
the crisp life-muscle; I put

what is in the shell
into my mouth, and when
the gulls come begging
I feed them too. (Oliver 1986, 24-5)

L'affermazione sull'altro è però contrastata dalla presenza del mare. La marea ricorda all'io lirico il suo destino di morte – anche esso è destinato a divenire

cibo (Ruf 2009) – e allo stesso tempo ribadisce l'esattezza dell'ordine naturale: "how detailed and hopeful, / how exact, / everything is in the light" (idem). L'aggettivo "hopeful" tradisce l'interpretazione soggettiva della percezione. Il soggetto trova nella natura la speranza che anche la propria individualità sia parte del ciclo naturale, cioè la fiducia nella "proposta" del mare, la sua ribellione al puro affermarsi dell'io. Solo di fronte al mare il soggetto riesce ad iscrivere l'interezza di sé dentro natura, senza annullare le spinte divergenti. Infatti, l'intera poesia si svolge su una molteplicità di registri stridenti la cui relazione e significato rimangono aperti e irrisolti e sono amplificati eppure abbracciati dalla cruda fisicità del mare negli ultimi versi.

Il mare appare qui come forza omologante delle esistenze, perdendo parte del carattere "primordiale" e purificante che aveva in "The Sea" e "The Fish". Se là l'acqua diveniva lo spazio fuori dal tempo in cui perdersi per sfuggire, qui la connotazione cambia leggermente e la forza unificatrice del mare è emblematica dell'inesorabilità del tempo stesso, nella sua incessante ripetitività. Lo stesso motivo compare in una delle prime poesie di *House of Light* – "Hermit Crab" – in cui il soggetto si riscopre vicino all'animale nell'avversione comune all'incedere del mare e del tempo. Il componimento ruota attorno tre centri di valore: il soggetto, il granchio ("it") e il mare. L'evento ricordato, la passeggiata del soggetto sulla spiaggia e l'incontro con il granchio, si sviluppa nella prima metà e su due unità sintattiche che mettono a tema la ricerca e la negazione della relazione. L'insistenza sullo sguardo del soggetto e del granchio e la frammentarietà della vista introducono il fallimento dello scambio percettivo: "Once I looked inside / the darkness", "against the light / and my looking in / I scarcely had time to see it" (Oliver 1990, 10). In secondo luogo, la distanza fra i due è resa anche dall'opposizione fra la luce, necessaria al soggetto per vedere, e il buio in cui il granchio si

nasconde e dal suo ritrarsi, che è antitetico al farsi avanti del soggetto indagatore: “and there was a fancy face—/ or almost a face—/ it turned away/ and frisked up its brawny forearms” (idem). Il distacco fra umano e non-umano è amplificato nella seconda unità sintattica dalla fuga del granchio, non appena posato a terra: “When I set it down, it hurried / along the tideline // of the sea” (idem). In questa (non)relazione si inserisce per contiguità spaziale il mare. Il nuovo centro di valore stabilisce nella poesia una seconda prospettiva temporale, o piuttosto, a-temporale, iterativa e continuativa: “which was slashing along as usual / shouting and hissing / toward the future” (idem). Il frangersi delle onde, reso onomatopeicamente dall’allitterazione [s], scandisce il passare del tempo nel suo essere proteso al futuro, “voltando le spalle al passato” (“turning its back / with every tide on the past”, idem). Nell’incontro fra soggetto e animale il mare diviene il punto di congiunzione fra lo spazio e il tempo, assume su di sé il valore assiologico del cronotopo e diviene metaforicamente memento mori. Il valore simbolico non è imposto, ma è suggerito dal mare stesso che con la risacca ogni mattina lascia sulla spiaggia nuovi detriti. Il soggetto poi li interpreta come “ornamenti di morte”, innestando sulla visione la propria meditazione, introdotta dal modo impersonale dei verbi e dai trattini:

leaving the shore littered
 every morning
 with more ornaments of death—what pearly rubble
 from which to choose a house
 like a white flower—
 and what a rebellion
 to leap into it
 and hold on,
 connecting everything,
 the past to the future-
 which is of course the miracle-
 which is the only argument there is
 against the sea. (Oliver 1990, 11)

Quelli che apparentemente non sarebbero altro che resti sono nobilitati, rivitalizzati nel divenire casa per il granchio (prima descritta per sineddoche: "pure white roof of old calcium"). La scelta di una cosa morta, di uno scarto è ammirata come una ribellione al flusso incessante del mare (del tempo). Pur non essendo esplicitamente nominato, il granchio aggrappandosi alla conchiglia e donandole nuova vita (ruolo) diventa un centro connettivo nel tempo e nello spazio. La ribellione tramite la rimarginazione dello strappo operato dalla morte, è vista dal soggetto come un miracolo, l'unico gesto in grado di contrastare l'incessante proseguire del tempo. Il tentativo di relazione del soggetto ottiene risposta non direttamente, ma nell'osservazione della natura e nell'interpretazione dei suoi valori assiologici. La forma impersonale degli ultimi versi, nell'assenza del granchio come soggetto esplicito, infine, generalizzano l'azione connettiva e ne propongono la dimensione universale ed etica.

In "Hermit Crab" l'incontro avviene mentre il soggetto cammina sulla spiaggia, analogamente i primissimi versi di "Clamming" raffigurano la sveglia e l'affrettarsi del soggetto verso la spiaggia. Allo stesso modo la maggior parte delle poesie di Oliver presenta il motivo comune della camminata, nelle sue molteplici varianti (nel bosco o sulla spiaggia, di giorno o di notte...). Esso non è solo un palco da cui il soggetto lirico può realizzare il proprio monologo interiore, come spesso nella tradizione romantica. Accentuando la dimensione rituale della partecipazione alla natura, questo cronotopo esprime la volontà mimetica del discorso poetico e aumenta la veridizione dell'esperienza, cioè rafforza il rapporto fra enunciazione e percezione nel soggetto. Allo stesso tempo introduce e sostiene la prospettiva figurativa. Nello spazio e tempo della camminata si radunano valenze dialogiche, metaforiche e relazionali, che sottendono l'incontro con l'altro e, di

conseguenza, il costituirsi e riconoscersi del soggetto. Questo è un cronotopo fondante l'opera di Oliver in quanto attua direttamente l'impeto etico del soggetto a essere nella natura e permette di esercitare l'attenzione e la percezione. La decisione di partecipare fisicamente si contrappone all'immobilità spettatrice di diverse poesie. Il soggetto lirico è bene o male sempre rappresentato "nella" natura, ma che il suo movimento sia esplicitato o meno è indicativo di un atteggiamento dialogico o puramente contemplativo. Un interessante esempio di questo cronotopo è costituito da "Egrets", che afferma la centralità dell'atto percettivo nell'esperienza dell'alterità. Nella poesia il soggetto lirico attraversa un paesaggio naturale impervio e irto di ostacoli fino ad arrivare a un laghetto dove può contemplare tre egrette che spiccano il volo. Nell'atmosfera di quasi eroica sopravvivenza in cui è rappresentato il soggetto, sembrerebbe che la natura ne ostacoli il cammino, come a protezione di un proprio segreto ("the path closed", "fallen branches". "knotted catbrier", "I could not / save my arms/ from the thorns", "hot and wounded", Oliver 1986, 19). La conquista della meta ("finally", "soon", idem) è resa in senso narrativo, con tono colloquiale e antilirico: "that's how I came / at the edge of the pond" (idem). Alla fine della lotta non vi è una rivelazione quanto la possibilità di percezione stessa. I versi successivi descrivono la vista del laghetto, con i giunchi che si rivelano essere i tre uccelli del titolo, e sono composti dalla dimensione naturale della percezione e quella conoscitiva, artificiale delle immagini poetiche. È una partecipazione percettiva che permette di addentrarsi nel "cuore" della natura. Ancora una volta l'immagine del fuoco bianco ("shower of white fire") ne indica un'essenza che è sì indicibile ma che tuttavia coincide con il suo segno fisico. Il non-umano diventa quasi un segno "piatto", che elude e allo stesso tempo rimanda a se stesso e che può essere interpretato solo a partire dall'esperienza.

La contemplazione del mondo naturale chiude la poesia, rimarcando una separazione fra gli uccelli, certi nel mondo che li ha creati, e il soggetto che a questa fede si contrappone implicitamente. Negli ultimi versi si sancisce l'insufficienza di una volontà puramente epistemologica, infatti ciò che permette agli animali di sorvolare sulle cose "oscuri" – in un'eloquente opposizione cromatica – non è una conoscenza ma è un'appartenenza vissuta.

2.5.2 Isotopie

Diversi cronotopi vengono spesso a costituire delle isotopie le cui tensioni reciproche costituiscono il cuore della poetica di Oliver. Così, ad esempio, il cronotopo della camminata, anche nell'interazione con altri cronotopi, può talvolta dare vita a isotopie come quella della natura (*wilderness*) e quella complementare della casa. Ad esempio, la distinzione spaziale fra interno ed esterno in "Lightening", raccolta in *American Primitive*, si gioca innanzitutto sul piano del mondo raffigurato – una tempesta osservata dall'interno della casa – ma contagia il piano del contenuto poiché concreta la divisione del soggetto dalla natura, sostanziando l'atteggiamento etico del primo. Infine, si fa principio strutturale della poesia, scandendo la sintassi il ritmo e il contenuto e diventando emblematica di una divisione anche interna all'io stesso. Nella rappresentazione dello spazio secondo la polarità cronotopica casa-*wilderness* convergono significati antitetici, che coinvolgono i diversi piani del discorso poetico.

Nella sua analisi sul motivo del pellegrinaggio, Fredrick Ruf (2009) ne identifica nell'opera di Oliver un'inversione moderna: non più l'idea religiosa e tradizionale di un movimento verso una casa spirituale, ma un movimento verso un mondo estraneo. In questa poetica l'azione del camminare è complementare all'abbandono temporaneo di ciò che è proprio e noto, la casa, e sorge dal desiderio di assecondare l'impossibilità strutturale ad essere chiuso

in sé. La ricerca della relazione apre quindi alla possibilità di un pluralismo, alla scoperta di ciò che è nuovo, strano ed elusivo nell'altro e quindi in sé. Allo stesso tempo, proprio la frequentazione ricercata dell'alterità è ciò che fonda una nuova appartenenza per il soggetto. Nella natura il soggetto ritrova la propria identità ricostituita, le proprie relazioni rinvigorite; nel partecipare all'altro trova il proprio posto. Secondo il poeta canadese Don McKay (1993, 20-2), *wilderness* e *home* sono due concetti complementari che superano la connotazione di luogo e assumono importanza centrale nella poesia naturalistica. La *wilderness* è la capacità delle cose di eludere la mente del poeta, mentre la casa è la corrispettiva possibilità di possedere quanto lo circonda, cioè di frammentare il flusso della realtà, abitarlo per dare forma anche all'interiorità. All'interno del soggetto i due corrispettivi traducono la tensione continua fra abbandono e appropriazione, informe e definito, che definisce il cuore etico del poeta. In questo senso la poesia di Oliver è un continuo abitare e vagabondare, afferrare e abbandonare, una polarità viva fra soggetto e alterità, fra identità e non-identità. Nell'opera di Oliver, la partecipazione alla natura è luogo dove si dispiegano entrambe le possibilità: il mondo naturale è "casa" per il soggetto poiché è la dimensione in cui gli è possibile guardare e guardarsi. La contemplazione dell'evento naturale isola quel momento dal continuum percettivo e lo assimila come esperienza dell'io, ma è la sua traduzione – l'atto linguistico e poetico – che ne rivela la fecondità etica, come possibilità del soggetto di appartenere, di dimorare nella natura. La relazione con la natura crea per il soggetto non solo un'appartenenza ma uno spazio e un tempo che lo sostanziano, lo definiscono in senso identitario oltre che in senso fisico. Ma è una stabilità continuamente messa in discussione, nella sua possessività, dalla dimensione elusiva, selvaggia della alterità. L'opposizione fisica fra la casa e la *wilderness* viene a contenere anche

quella etica fra conoscenza astratta ed esperienza della relazione. È infatti la supremazia moderna del pensiero razionale che Oliver rifiuta, poiché ha natura classificatoria e quindi stabilisce divisioni e gerarchie fra soggetto e alterità, diventando inadatto a comprendere la loro relazione costitutiva. Secondo Rose Lucas nella poesia dell'autrice statunitense si scontrano il desiderio della conoscenza razionale, con la sua tendenza ad esaurire l'orizzonte della possibilità, e il riconoscimento dei suoi limiti. La poesia nasce dal punto di contatto fra l'altro e l'io, fra la *wilderness* e la casa (Bartlett 2006, 77). Questa è la tensione fondamentale nell'opera di Oliver, quella che rende necessario e insieme realizza il riposizionamento etico.

Vi sono molte altre isotopie che traducono l'esperienza della co-esistenza e in senso metapoetico declinano questa tensione fra conoscenza e percezione. La poesia di Oliver si costruisce su queste isotopie opposte che non sono mai definitivamente risolte; in esse l'instabilità dei significati non permette la chiusura simbolica poiché dipende di volta in volta dal contesto della relazione descritta di cui diviene emblema nella singolarità. Ognuna meriterebbe un approfondimento specifico, ma mi limito qui a sottolinearne il carattere aperto e non-definito. Oltre a quella già analizzata di acqua e fuoco (qui 1.3), altre isotopie fondamentali sono ad esempio luce/buio, dolore/piacere, corpo/mente. Tutte si organizzano su una base di significati tradizionalmente condivisi, per poi venire variamente sovvertite o complicate. L'esperienza del mondo naturale implica la compresenza di gioia e tristezza, piacere e dolore, proprio a causa del suo carattere insieme identificativo e unificante: "my delicious, dark happiness, / my heavy, / bristling aching delight" ("Ich bin der Welt abhanden gekommen", Oliver 1990, 20), o ancora; "an explosion— / a pain— / also an happiness" ("Wings" Oliver 1990, 14). Per quanto riguarda l'opposizione fra luce e buio, essi rappresentano

rispettivamente la chiarezza della conoscenza e il dubbio, l'incertezza, soprattutto quanto declinati nel momento del giorno e della notte ("Morning at Great Pond": "its black waterfalls / its craven doubt" "you're healed then / from the night"). Inoltre, sono emblemi del momento positivo della relazione e invece dell'esclusione. I momenti liminali, come alba e tramonto, assumono importanza nell'impedire la chiusura della polarità espressiva. Tuttavia, quando la conoscenza razionale è considerata uno dei fattori di separazione dalla natura, il significato assiologico della polarità è ribaltato: la notte diviene così il momento in cui l'istinto può sopravanzare, permettendo l'unione mistica ("Blossom"), laddove il giorno porta con sé la difficoltà del vivere. Su questa base anche l'associazione buio:morte luce:vita viene sovvertita. Così la raccolta *House of Light* esprime nel titolo il desiderio di dimorare nella "luce" delle cose, che è "tutto" (Oliver 1990, 58-9); la raccolta si chiude con la poesia "White Owl Flies Into and Out of the Field" in cui il soggetto, conquistato dalla luce, medita:

maybe death
isn't darkness, after all,
but so much light
wrapping itself around us—
[...] scalding aortal light—
in which we are washed and washed
out of our bones. (Oliver 1990, 79-80)

Un'altra polarità che è spesso stata interpretata come dicotomia è quella fra corpo e mente (e spirito). Nella produzione di Oliver la corporeità, come abbiamo ampiamente visto, assume importanza fondamentale, ma non necessariamente in diretto contrasto con gli altri elementi della polarità. Inoltre, nessuno dei tre elementi è definitivamente identificato ma assume di volta in volta connotazioni diverse, anche in base al contesto, con il corpo che spesso assume attributi della mente e viceversa. "Poem" presenta un

interessante articolazione del rapporto fra queste tre. Il corpo è qui introdotto come “veste” dello spirito ed è a sua volta composto da materia e desiderio, istinto e immaginazione ma anche dal tempo, attributi che spesso nell’opera di Oliver sono stati assimilati alla mente. In particolare, il desiderio e il tempo, che torna poi negli ultimi versi, sono elementi che segnano l’insufficienza della dimensione corporea mentre le appartengono positivamente. A complicare la definizione del corpo si aggiunge, inoltre, la prospettiva metapoetica: il corpo è una metafora che permette di esplorare il mondo (“metaphor of the body”, Oliver 1986, 52). La figura retorica qui funge da connettore fra le isotopie figurative del corpo e della poesia con quelle tematiche di spirito e linguaggio. Inoltre, nell’associazione metaforica, il corpo diviene significazione dello spirito, come la materialità del componimento significa il linguaggio (l’enunciazione come evento, lo scambio dialogico sostituisce l’opposizione saussuriana fra langue e parole). Si esplicita così il legame fra corporeità e significazione che è percettivo e immaginativo e sottende tutta la poetica di Oliver.

2.5.3 La forma come compimento estetico

In generale, nella produzione di Oliver, la forma sostiene il contenuto, lo arricchisce lo declina e dettaglia, raramente lo contraddice o mette in discussione. Secondo Bachtin, la forma non solo esprime il soggetto lirico e la sua vita, ma “esprime anche il rapporto creativo che l’autore ha con lui, anzi questo rapporto è il momento propriamente estetico della forma” (Bachtin 1979). In questo senso, l’esperienza del soggetto lirico, vale a dire gli eventi che lo coinvolgono con la natura, trova un compimento assertivo nella contemplazione dell’autore. In Oliver i due piani assiologici tendono quindi a compenetrarsi totalmente, senza fratture, in senso monologico, in questo modo l’attenzione è portata sulle altre relazioni che rimangono invece aperte:

quella del soggetto con la natura e quella del lettore. La tensione fra io lirico e alterità è contemplata e riecheggiata dall'autore. Essa quindi è cifra di questa poetica non solo su un piano di organizzazione del contenuto – motivi, cronotopi e isotopie – ma anche su quello più strettamente formale-retorico. Vari espedienti, infatti, operano sul mondo raffigurato in senso di divisione o continuità, favorendo l'individuazione o il legame come dimensione assiologica. Una forza connettiva che ho sottolineato spesso, nel corso del capitolo, è quella fonica, in particolare quando viene a costituire un paesaggio sonoro che rende la continuità del mondo dell'altro. Un altro esempio in questo senso è dato dall'uso della deissi, che colloca il soggetto lirico alimentando la prospettiva fenomenologica e la vicinanza (o lontananza) nell'evento. Ne fornisce un esempio "Fall Song", una meditazione sul passare del tempo a partire dal decadimento di piante e fiori ("spiced residues", "crumbling damply / in the shadows", "unmattering back", "moldering", Oliver 1983, 18). Il mutare della stagione suscita nell'io un malinconico desiderio di permanenza che si riflette nel paesaggio naturale ("when autumn / flares out at last, boisterous and like us longing / to stay", idem). Ma il senso di perdita, dell'impossibilità di un possesso completo della realtà naturale si profila non solo come tematica ma anche come criterio estetico della poesia: Oliver sfrutta il vuoto semantico dei deittici per svuotare la posizione del soggetto lirico, mantenendo l'illusione della sua presenza fisica. La ricchezza del dettato (suoni, odori ...) avvicina il lettore alla situazione descritta, ma il terzo distico sfalda le relazioni spazio-temporali dei momenti percettivi: "back / from the particular island / of this summer, this Now, that now is nowhere" (idem). La catena deittica sembra stabilire delle relazioni di contiguità, ma è in realtà contraddetta dal significato stesso. In questo modo la voce lirica viene ad abitare uno spazio-tempo che è solo linguistico, e si trova così a condividere

la condizione della natura contemplata in apertura. I versi finali, quindi, si riferiscono sì alla trasformazione continua degli elementi naturali, ma allo stesso tempo indicano anche la capacità della voce lirica di superare la percezione momentanea e condividere linguisticamente quello spazio intermedio: “how everything lives, shifting / from one bright vision to another, forever / in those momentary pastures” (idem).

Se il suono e la deissi sono esempi di espedienti volti a rappresentare la continuità, il rapporto fra verso e sintassi plasma il contenuto etico delle poesie incrementando sia l'individuazione che il legame. La versificazione libera di Oliver attua continuamente la tensione fra mondo soggettivo e mondo naturale sia che essa esalti la frammentarietà della percezione o la sua continuità, che dilati il discorso del soggetto o lo sostenga muovendo in accordo con la sintassi. Ad esempio, nell'uso del verso breve Oliver tende a vedere una forza segmentante, individuante, contrastata dalla sintassi più legata, come scrive Rose Lucas: “[...] no matter how we might try to codify and classify our sense of self and world, the tumbling dance of the poetic line draws us back to a fluidity of paradox, of a beyond logic” (2006, 6). Il verso, unito e insieme, si offre sempre al lettore come spazio decisionale, in cui esercitare a sua volta l'attenzione. Anche la struttura delle poesie, solitamente brevi e indivise, si colloca facilmente nell'interiorità del soggetto enunciante. Tuttavia, la struttura interna di un componimento può diventare fattore di giudizio estetico ed etico dell'esperienza del soggetto lirico. È il caso di “Dogfish”, che si svolge su otto sezioni non numerate e di lunghezza variabile e in cui il progressivo avvicinarsi di io e natura, avviene sul limitare delle sezioni stesse e tramite il mescolarsi di livelli diegetici e coordinate spazio-temporali. Il componimento ruota attorno alla vista di tre piccoli pesci che stanno per essere mangiati da uno squalo spinarolo. Il primo livello diegetico

è quello dell'evento, ricordato nella prima sezione in cui il soggetto sulla spiaggia osserva le azioni dei pesci. Sulla base della comune sorte mortale, il soggetto si identifica con i tre pesci, in una meditazione su rimpianti e desideri incompiuti che costituisce il secondo livello diegetico, caratterizzato dall'interiorizzazione di spazio e tempo ("I wanted to leave it like another country", Oliver 1986, 3). Il soggetto esprime la necessità basilare di comprendere la propria identità, divisa fra conoscenza e sensazione, come l'enjambement sottolinea: "I wanted to know, whoever I was, I was / alive for a little while" (Oliver 1986, 3-4). Il tempo presente dell'enunciazione costituisce il terzo livello diegetico, che per tutta la poesia coinvolge voce lirica e narrativo ("you"). Un graduale avvicinamento fra le parti – io lirico, pesci, lettore – è operato tramite il passaggio dal pronome "tu" al "noi" e il progressivo legarsi del paesaggio interiore ed esteriore. In particolare, l'isolamento in enjambement di "Slowly" sospeso sul limitare fra la terza e la seconda sezione, rafforza la convergenza fra meditazione ed evento e trova compimento nella sezione successiva:

Also I wanted
 To be able to love. And we all know
 How that one goes,
 Don't we?
 Slowly
 ❖
 The dogfish tore open the soft basins of water
 ❖
 You don't want to hear the story
 Of my life [...] (Oliver 1986, 4)

Il rispecchiarsi nell'alterità naturale diviene la base del riposizionamento etico: la possibilità di sopravvivenza per i pesci è individuata nello svegliarsi e scappare. Come i pesci non devono perdere tempo a cercare un mondo più semplice, così anche il soggetto, il quale cessa di cercare e abbraccia il presente. Facendo convergere i tre livelli diegetici in uno, l'ultima sezione completa la

sovrapposizione etica e formale fra pesci e soggetto. Questo si identifica completamente con i tre animali, e guardando questi guarda a sé, parlando parla a sé:

And look! Look! Look! I think those little fish
Better wake up and dash themselves away
From the hopeless future that is
Bulging toward them.



And probably,
if they don't waste time
looking for an easier world,

they can do it (idem)

Infine, il rapporto con l'interlocutore, che ha segnato tutta la poesia, si compie con l'invito a guardare ai pesci e, così, a partecipare di questa relazione. Ma è una partecipazione differita attraverso l'atto poetico, per cui guardare assume il significato di condividere la posizione del soggetto e abbracciarne l'invito etico traducendolo nella propria realtà. Questa particolare modalità di relazione fra soggetto e interlocutore in "Dogfish" ci introduce alla dimensione retorica delle poesie di Oliver. Questa relazione si costituisce sul limitare della creazione estetica e si apre al mondo reale ed etico del lettore, per questo è l'ultimo aspetto che intendo trattare in questo capitolo.

2.6 Verso il lettore: l'ecopoem come azione etica

Nel corso del capitolo è più volte emerso l'intento fenomenologico della poesia di Oliver, reso dalla compresenza di adesione al dato esperienziale – l'evento dell'incontro – e dalla sua interiorizzazione o racconto. Sul piano del discorso questa compresenza si traduce nell'intrecciarsi di modi descrittivi e meditativi. L'incontro con la natura pone però il soggetto di fronte alla propria identità e al proprio non-alibi dell'esistenza. Nell'affermazione di questa alterità nasce l'impeto etico di partecipazione che si traduce nel dettato poetico con una terza

modalità discorsiva, quella retorica. La volontà etica può rimanere interna al soggetto e declinarsi in una retorica autoreferenziale, idealista o nostalgica (come in "The Terns"). Oppure, se sorge come conseguenza della rinnovata appartenenza, essa può tradursi in uno slancio retorico verso l'esterno, l'altro, come ad esempio nel caso di "Wild Geese" (cfr. 2.4). Infatti, oltre al soggetto e alla natura un terzo attore è spesso presente nelle poesie di Oliver: come interlocutore, come spettatore, come compagno del soggetto lirico ("Skunk Cabbage"), come lettore. Il gesto retorico che più connette il mondo raffigurato e il mondo dell'ascoltatore-lettore è quello dell'appello al lettore, di cui la produzione di Oliver offre diverse variazioni: dalle domande serrate che compongono "Whispers" alla malinconica notazione di "Looking for Snakes" ("Do you shiver [...] / I would like to bring you here", Oliver 1990, 49). Per comprendere la relazione oltre al modo retorico è utile considerare la funzione enunciativa di questo terzo partecipante. Esso è compreso assieme alla voce lirica dentro l'indefinitezza del pronome "we", oppure è chiamato in causa come interlocutore, come un "tu" – nelle molteplici possibilità che a sua volta questo implica. Attraverso i pronomi nominali si mantiene l'ambiguità e l'apertura del riferimento a questo interlocutore, e perciò è garantita l'apertura di questa relazione, in cui la possibilità di identificazione dell'ascoltatore-lettore non si chiude mai.¹⁴ In particolare, l'interlocutore dell'enunciazione si sovrappone al concreto ascoltatore-lettore quando il mondo del "tu" è chiamato a divenire partecipe della poesia sulla base di una capacità interpretativa o di una responsività autonoma all'enunciazione. Ad esempio, abbiamo già considerato "Dogfish", dove il soggetto rivolge ripetuti cenni d'intesa all'interlocutore e il passaggio dal "tu" al "noi" rafforza la vicinanza fra i due: "and you know / what a smile means, / don't you?"; "and we all know / how that one goes, / don't we?"; "you don't want to hear the story /of

my life" (Oliver 1986, 3-4).¹⁵ La stessa natura responsiva dell'interlocutore è sottintesa in "Turtle": "But, listen, / what's important?" (Oliver 1990, 22). Lo slancio vissuto dall'io lirico si orienta quindi nella relazione con il lettore, che viene implicato in modo esplicito nella sua concretezza extra-testuale. Alcune delle istanze presenti nella poetica di Oliver spingono per essere attuate nel tempo reale del lettore, per produrre in lui lo stesso riposizionamento del soggetto lirico. Dall'interno del proprio piano reale, dunque, quest'ultimo è chiamato a prendere posizione di fronte all'alterità del soggetto lirico. All'interno di una tensione continua fra etica ed estetica si forzano i limiti della relazione artistica.

Ai fini della responsività del lettore, è importante l'atteggiamento con cui la relazione è intrapresa dal soggetto lirico: nel caso di "Dogfish", ad esempio, il soggetto sottintende – ma non può garantire da solo – un rapporto solidale, di intesa con il lettore. Il soggetto lirico cerca un'intimità, sulla base di una comune condizione. Altre volte, invece, la familiarità cede all'autorità, e il soggetto si impone al lettore come guida esperta nella relazione con la natura ("Believe me!", Oliver 1983, 67). Ne è esempio l'apostrofe ruvida che chiude "The Summer Day": "Tell me what else should I have done? [...] Tell me, what is it you plan to do / with your one wild and precious life?" (ivi, 60). Mi soffermo qui solo su un esempio particolarmente significativo rispetto alla relazione fra io e alterità. "Sunflowers" chiude la raccolta *Dream Work* e si struttura retoricamente sulla triplice ripetizione di un invito al lettore a visitare i girasoli.

Come with me
into the field of sunflowers.
[...]
Come with me
to visit the sunflowers,
[...]
Come and let us talk with those modest faces,

the simple garments of leaves,
the coarse roots in the earth
so uprightly burning.

Attraverso l'invito il soggetto lirico si fa mediatore fra il mondo naturale dei fiori e il lettore. La descrizione antropomorfizzata che segue ogni singolo invito assume proprio la funzione di rendere più familiare al lettore un'alterità estranea, di cui il soggetto lirico si fa garante: "Their faces are burnished disks". Il soggetto presenta la possibilità di un rapporto dialogico nel senso letterale: questo scambio con la natura avverrebbe in una prospettiva di reciprocità, introdotta dal desiderio di ascolto e conoscenza dei girasoli stessi verso il lettore.

They are shy
but want to be friends;
they have wonderful stories
[...]
Don't be afraid
to ask them questions!
Their bright faces,
which follow the sun,
will listen, and all
those rows of seeds -
each one a new life!
hope for a deeper acquaintance;

Ma questa potenziale relazione fra soggetti umani e entità naturali si fonda sulla condivisione di una condizione di isolamento e solitudine: il desiderio dei girasoli è in realtà lo stesso desiderio del soggetto che, solo in mezzo a molti, ha bisogno dell'altro per trasformare la propria vita in una lode:

each of them, though it stands
in a crowd of many,
like a separate universe

is lonely, the long work
of turning their lives
into a celebration
is not easy.

Come abbiamo già visto in precedenza, la relazione fra soggetto lirico e natura ha la sua piena espressione nella tensione dialogica fra affermazione e abbandono. Nel paragone con William Blake, Jennifer Davis Michaels sottolinea che lo scopo dell'opera di Oliver è di risvegliare anche nel lettore la propria consapevolezza dell'estraneità e insieme della connessione "integrale" con la natura (2011, 124). Fin dalle sue origini la poesia americana era nutrita da una vena retorica che attingeva direttamente all'eloquenza e all'oratoria, nel tentativo di muovere il proprio lettore tramite una "retorica delle emozioni" (Loreto 2017, 51-3). Centrale per la tradizione puritana, e poi anche emersoniana, era l'idea di una conoscenza verità che fosse sensibile, diretta, partecipativa (idem). L'autorità del poeta si fondava così sull'autenticità dell'esperienza personale e il gesto poetico si caricava della volontà di comunicare tale verità intuita, o esperita. Nella poesia di Oliver – pur nel passaggio dalla conoscenza della verità a quella dell'io come soggettività – rimane "l'impulso urgente a rendere testimonianza di una intuizione interiore della verità nella convinzione che questa riguardi la collettività e sia il fondamento del bene comune" (idem). In questo caso a farsi eloquenza è la tensione aperta, fenomenologica, emblematica del legame con l'altro nella conoscenza di sé. Evidenziando la componente etica dell'esperienza, Oliver è in grado di offrire al lettore non tanto una verità da riconoscere, quanto un percorso per scoprirla. In "One or Two Things" il soggetto lirico, dopo aver riscoperto la chiamata del mondo naturale al presente, si rivolge al suo interlocutore:

One or two things are all you need
to travel over the blue pond, over the deep
roughage of the trees and through the stiff
flowers of lightning – some deep
memory of pleasure, some cutting
knowledge of pain. (Oliver 1986, 50)

In quello che appare come un consiglio autorevole, ma chiuso e monologico – quasi autoritario – si inserisce la forza della tensione fra piacere e dolore, così da lasciare il lettore sospeso un momento. La ricerca di identità del soggetto lirico che arriva a riconoscersi nelle sue diverse inclinazioni (interprete e parte della natura) si trasmette al lettore che è quindi coinvolto apertamente e invitato ad operare lo stesso percorso per riposizionarsi nel proprio mondo come partecipe. *L'ecopoem* diviene così lo strumento etico che Oliver offre al proprio lettore, affinché a partire da esso si eserciti nella co-esistenza con l'alterità.

La prospettiva fenomenologica della relazione, dunque, risulta fondamentale anche in questo caso poiché rende il carattere fluido, aperto e dialogico della relazione, nelle sue diverse espressioni ed esiti. Allo stesso tempo, la dimensione emblematica che fonda l'opera di Oliver sostiene il percorso in cui il lettore è coinvolto. Le tensioni su cui si costruiscono le sue poesie, e che abbiamo ampiamente presentato, introducono nel discorso poetico una polarità fra l'evento raffigurato e il suo valore etico. La concretezza del singolo avvenimento assume nel gesto poetico una valenza universale, tanto per il soggetto quanto per il lettore. Oliver stessa dichiara: "I see something and look at it. I see myself going closer and closer just to see it better. As though to see its meaning out of its physical form. And then I take something emblematic from it, and then it transcends the actual" (Ratiner 1992).¹⁶ La dimensione emblematica si inserisce nell'evento ma non ne prende mai il sopravvento, e permette l'identificazione del lettore che da lì può ritornare al proprio mondo. È possibile individuare una circolarità poetica ed ermeneutica dalla poesia al lettore, di cui la poesia "Pipefish", raccolta in *House of Light*, offre un chiaro esempio. Il componimento può essere diviso in due sezioni: la prima colloca il soggetto nel suo incontro con la natura; la seconda

attraverso un efficace salto spazio-temporale avvicina voce lirica e lettore. La prima parte racconta l'incontro in un passato indefinito con una creatura acquatica (non subito nominata), l'aspetto spaziale è il più insistito e la catena sonora lega soggetto enunciante e mondo naturale:

In the green
and purple weeds
called Zostera, loosely
swinging in the shallows,
I waded" (Oliver 1990, 37).

Chinatosi a raccogliere l'acqua stagnante il soggetto trova una creatura strana. Questo gesto forza una compenetrazione con la natura: per quanto intrapreso con un intento protettivo, di cura è indelebilmente "umano" e perciò segnato da comprensione, desiderio e soprattutto possesso ("to find, to see, to hold", idem). Di seguito la voce guida nell'appercezione graduale della creatura, descritta a poco a poco: colore, occhi, corpo, labbra, lunghezza. All'intrusione dello sguardo indagatore dell'io risponde la ribellione del non-umano: "it struggled", "it wanted / away from my strangeness / [...] to go back" (idem). La natura rifiuta la familiarità con il soggetto, da cui sembra rimarcare una separazione. Il ritorno al tempo presente causa uno strappo nell'enunciazione dell'evento, sottolineato dal forte enjambement. Si crea un senso narrativo per cui l'incontro descritto si relativizza in un passato immobile e chiuso:

I forget
when this happened
how many years ago
I opened my hands—
like a promise
I would keep my whole life
and have—
and let it go. (Oliver 1990, 38)

Alla dimensione spaziale che incorniciava il possesso si sostituisce l'insistenza temporale che sfuoca il momento dell'evento. Ciò che permane

nell'impressione del soggetto è il gesto, opposto, di lasciare andare, unico fattore di continuità nel tempo e nella memoria. Dall'incontro passato al presente ciò che persiste con chiarezza è una decisione etica di "continenza" di cui il gesto è emblema. Un secondo salto enunciativo introduce l'ultima parte della poesia: la voce chiama in causa il lettore, aprendo a una terza dimensione – oltre al ricordo e al presente enunciativo – giocata nell'atto concreto della lettura. Ne conseguono un cambio del modo del discorso, non il presente della voce ma quello ipotetico e potenziale del lettore:

I tell you this
in case you have yet to wade
into the green
and purple shallows
where the diminutive
pipefish
wants to go on living.
I tell you this
against everything you are—
your human heart,
your hands passing over the world,
gathering and closing,
so dry and slow. (idem)

In questa parte si definisce il riposizionamento etico del soggetto, il cui gesto è assunto nel discorso stesso tramite un doppio gesto retorico. Innanzitutto, il soggetto presenta al lettore l'eventualità che possa sperimentare la stessa relazione di alterità. La voce lirica trasforma la propria singolare esperienza in un emblema: lo spazio-tempo specifico del proprio incontro viene a racchiudere linguisticamente la sua dimensione etica e assume per il lettore una valenza allo stesso tempo materiale e metaforica. Allo stesso tempo, lo spazio dell'incontro è definito dalla presenza del pesce pipa la cui esistenza e volontà ("diminutive", "wants to go on living") fondano la questione etica nel soggetto, mentre riportano al singolo evento. Il secondo consiglio esplicita la necessità di un riposizionamento: il soggetto si pone come autorità per il

lettore, in forza di una conoscenza più piena del suo essere. La scelta fra il possesso e l'abbandono è apertamente affermata in contrasto con l'istintività – corpo e spirito, cuore e mani – che tende a una appropriazione che lascia il soggetto “inaridito”. Da ultimo, vorrei notare ancora una volta il ruolo dei deittici nel far convergere l'evento del soggetto e la sua dimensione etica ed emblematica. “I tell you *this*”: il consiglio del soggetto ha sì come contenuto la sua esperienza – incontro e conoscenza – ma comprende anche la poesia stessa. Il discorso del soggetto è la poesia che diventa quindi lo spazio e il tempo di un riposizionamento non solo raffigurato ma agito. Questa ultima parte, quindi, chiude il circolo ermeneutico del componimento: dall'evento alla sua enunciazione, al lettore, all'evento come potenzialità e quindi nuovamente alla poesia. Il soggetto lirico spinge il lettore a riprendere il suo discorso in una prospettiva nuova, emblematica. Infatti, è in questa parte che si concentrano i rimandi interni al testo: la ripetizione condensata del *setting* richiama i primi versi; il pesce pipa è esplicitato solo ora, e riporta il lettore circolarmente al titolo; le mani del lettore sono come quelle del soggetto lirico che “raccolgono e chiudono”, e ora il lettore vi presterà attenzione, nell'intento di aprirle. Dunque, cedere alla resistenza della natura si traduce nell'attuare una reciprocità passiva, è mantenere una promessa fatta all'alterità ma, soprattutto, è inserirsi una relazione dialogica con essa.

La trasfigurazione dell'evento singolare attraverso la poesia avviene sia attraverso il progressivo sedimentarsi delle isotopie, sia attraverso espedienti formali come la titolazione. Spesso i titoli delle poesie di Oliver indicano elementi concreti, animali, piante, momenti della vita naturale, che nel corso dei componimenti costituiscono l'alterità incontrata dal soggetto lirico. I titoli dunque assumono in essi stessi il significato etico dell'esperienza del soggetto, diventano emblema della vita interiore del soggetto lirico significando non

solo l'elemento concreto ma la sua relazione. A livello enunciativo, complementare alla titolazione è quello che si può definire un ritardo del soggetto o dell'oggetto. Il dettato poetico di Oliver spesso inizia *in medias res* e non esplicita immediatamente soggetto o oggetto. Da un lato questo crea una certa vicinanza fra il mondo raffigurato e il lettore, che si sente incluso nel cerchio intimo dell'esperienza del soggetto e quasi presente all'evento fenomenologico. Allo stesso tempo, però, lo stesso espediente genera anche un certo disorientamento nel lettore, che rimane intrappolato nella dimensione significativa del linguaggio senza poter agilmente e meccanicamente arrivare al significato. La tensione fra intimità ed esclusione lo obbliga ad esercitare un'attenzione inedita, magari addirittura non voluta. L'opera di Oliver spesso è stata accusata di essere semplice e la sua profondità retorica è raramente stata considerata. Questo è un semplice esempio di come invece il suo dettato poetico si sviluppi in completa coerenza con la sua poetica, proponendo al lettore di esercitare quelle stesse facoltà che nel mondo raffigurato il soggetto lirico riscopre. Non solo la convergenza fra estetica ed etica è completa sul piano della forma e del contenuto, ma è consapevolmente assunta, giudicata e riproposta al lettore come possibilità vitale perché a partire dalla poesia, magari, la traduca a sua volta nel suo mondo.

¹ La raccolta vinse sia il Premio Pulitzer che il National Book Award di quell'anno.

² L'unico precedente critico in cui la filosofia dialogica è applicata all'opera di Oliver è il contributo di Laird Christensen (2002) che ricorre alla distinzione operata da Martin Buber fra relazione Io-Tu e Io-esso, che Buber estende anche al rapporto con gli oggetti.

³ Nel Romanticismo lo schema tradizionale di Eden, caduta e redenzione tende a fondersi con la triade natura, coscienza e immaginazione (Rotella 1991, 20-3; Hartman 54).

⁴ Oliver stessa in alcune poesie mostra un certo scetticismo riguardo al presunto primato linguistico dell'essere umano, che non lo esime dalla condizione mortale che condivide con gli altri essere viventi. Così in *Shark*: "as the blood ran from its mouth / that had no speech to rail against this matter — / speech, that gives us all there may be of the future — / speech, that makes all the difference, we like to say. / And I say: in the wilderness of our wit / we will all cry out last words — heave and spit them / into the shattering universe someday, to someone." (Oliver 1986, 69).

⁵ Nella maggior parte dei casi la voce lirica non presenta caratteri di genere, razza, classe, età o fisici... Sebbene Robin Riley Fast arrivi a sostenere che le poesie di Oliver presentano una risposta "apertamente di genere" all'elemento naturale (Riley Fast 1993, 365), Oliver stessa più volte ha sostenuto il suo sforzo per rendere una soggettività che faciliti l'identificazione del lettore e, inoltre, si è espressa contro le numerose letture femministe della sua opera considerandole parziali e frammentarie.

⁶ A questo proposito è utile la distinzione operata da Paul Ricoeur fra medesimezza e ipseità in "L'identità narrativa" (Ricoeur 1991). Il concetto di ipseità è poi stato ripreso e articolato da J. Butler nella prospettiva di appartenenza a una comunità linguistica come prima declinazione del soggetto.

⁷ A questo proposito la dimensione iconica non è un'approssimazione inevitabile (Bonds 1992, 3), quanto piuttosto il modo stesso di esperire i rapporti fra gli elementi. Questo istituisce una non-continuità fra il mondo fisico e quello immaginativo, dell'io. Questa invalicabile distanza è ciò che, secondo Giorgij Voros, non rende la poesia di Oliver una eco-poetica (1996, 243).

⁸ Ne *L'autore e l'eroe* Bachtin specifica: "la forma non è pura espressione dell'eroe e della sua vita bensì, esprimendolo, essa esprime anche il rapporto creativo che l'autore ha con lui, anzi questo rapporto è il momento propriamente estetico della forma. La forma estetica non può essere fondata dall'interno dell'eroe, dall'interno della sua tendenza materiale di senso, cioè del significato puramente vitale; la forma è fondata dall'interno dell'altro, cioè dell'autore, come sua reazione creativa nei confronti dell'eroe e della sua vita" (Bachtin 2014).

⁹ Come scrive Mark Doty, Oliver esibisce "a certain desire to be no one, a longing to merge, unconscious, with the earth and stones and pond-mud she loves" (Johnson 2005, 79).

¹⁰ Nelle sue poesie Mary Oliver fa spesso ricorso al campo semantico della cecità per descrivere il non-umano, di cui indica l'assenza di consapevolezza o la pienezza dell'istinto. È interessante notare che l'accostamento della coscienza all'occhio è presente anche in Lacan che definisce la coscienza come un riparo dalla percezione, non un suo potenziamento. Essa compie una restrizione del campo percettivo, esattamente come una pupilla che addomestica la luce per evitare l'accecamento. In questo senso la perdita della vista coincide con lo spezzarsi dello scudo della coscienza, analogamente il non-umano è "cieco" proprio perché non definito dalla barriera protettiva della coscienza ma, piuttosto, è immerso nella pienezza del mondo circostante e dei suoi stimoli. Per questo in "White Owl" Oliver descrive la morte come una luce che causa un progressivo accecamento mentre il soggetto torna alla natura. ("so much light, wrapping itself around us [...] that we are instantly weary of looking and looking / and shut our eyes [...] and let ourselves be carried"; "scalding, aortal light" Oliver, 1990)

¹¹ "White Night" è l'unico componimento fra quelli proposti che presenta un cambiamento del modo del discorso verso il piano retorico. Ma a ben vedere, il rinnovato proposito della voce lirica si radica nella contemplazione del topo, non nell'esperienza del dissolvimento. La perfezione lirica della scena (luna-topo) riecheggia nel soggetto non partecipe che da lì desidera e muove verso la fusione. La tensione a identificarsi con la natura si tramuta in uno slancio empatico per appartenere completamente all'altro.

¹² La compresenza di elementi legati al campo semantico dell'abitare e di elementi fisici umani come le gambe significa una divisione che non è totalmente sovrapponibile a quella civiltà/natura ma che la contiene e la supera.

¹³ Bachtin definisce il cronotopo all'inizio de "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo": "Chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente temospazio) l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. [...] in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo. Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura. Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione di connotati spaziali e temporali

in un tutto dotato di senso e di concretezza" (Bachtin 1988, 231). L'isotopia, invece, è qui considerata in senso tematico come l'amalgama semantico che viene dal ricorrere di certe categorie semantiche. La ridondanza favorisce la continuità e la coesione nella lettura del testo.

¹⁴ A questo proposito, un caso limite si presenta quando il 'tu' inserito nel dettato poetico tende a coincidere con l'io lirico. In questo caso da un lato l'io lirico si oggettivizza e diventa il destinatario di una auto-notazione, dall'altro il passaggio al 'tu' garantisce un'apertura che coinvolge maggiormente l'ascoltatore-lettore. Si ha un esempio in "Swans" (*House of Light*): "Oh, what shall I do? [...] / It's in the imagination / with which you perceive / this world, / and the gestures / with which you honor it. / Oh, what will I do, what will I say" (Oliver 1990, 17).

¹⁵ Un esempio sorprendentemente simile è rintracciabile in "Humbbacks" (*American Primitive*): due volte si ripete la formula "you know what I mean" e l'ultima sezione è di fatto un appello al lettore: "Listen, whatever it is you try / to do with your life, nothing will ever dazzle you / like the dreams of your body [...]" (Oliver 1983, 60-2).

¹⁶ Ancora, in *Blue Pastures*, Oliver definisce la poesia come "an effort to formalize (ritualize) individual moments and the transcending effects of these moments into a music that all can use. It is the song of our species" (Oliver 1995, 59).

3. Denise Levertov e l'est(etica) di un impossibile dialogo

Nata in Inghilterra nel 1923, Denise Levertov è considerata una delle maggiori poetesse americane della sua generazione. Il suo esordio inglese con *The Double Image* (1947) riverbera l'impronta romantica della formazione da autodidatta. Nel 1948 segue il marito Mitchell Goodman negli Stati Uniti, qui la sua voce poetica matura nell'incontro con la vivace scena americana, dove fervono gli sperimentalismi del dopoguerra. Levertov si appropria della tradizione americana – e in particolare della forma organica – a partire dalla scoperta di William Carlos Williams e delle nuove formulazioni del *Projectivism* di Charles Olson (Hallisey 1978). Tramite i rapporti e le amicizie con alcuni dei maggiori scrittori – Kenneth Rexroth, Robert Duncan e Robert Creeley per citarne alcuni – Levertov si afferma sulla scena americana; nel 1960 è inclusa nella seminale antologia di Donald Allen ed entra a pieno titolo nel canone statunitense. La sua opera è spesso accostata alla rottura portata dalle avanguardie contemporanee, eppure questa poetessa si muove in controtendenza e mostra una profonda continuità con le proprie origini: il realismo pragmatico e imagista si innesta su un'espressione da sempre votata alla ricerca del trascendente e all'immagine come corrispondenza fra realtà e soggetto.

Fino al 1997, anno della sua morte, Levertov pubblica circa venti raccolte di poesia e numerosi saggi. Nella sua opera risuona costante la necessità di una poesia che sia davvero contemporanea, ovvero un'espressione fedele all'esperienza personale e insieme conforme alle esigenze storico-sociali. Testimoni di questa ricerca sono le profonde trasformazioni della sua poetica a partire dagli anni Sessanta, in concomitanza con una crisi personale, storica e sociale. La sperimentazione di modi, forme e generi – dalla lirica breve al

diario, dal poemetto alla prosa poetica – si accompagna all’esplorazione di nuove tematiche politiche e biografiche – la guerra in Vietnam, la crisi ambientale, la maternità, il divorzio. La produzione più impegnata e militante divide la critica e procura a Levertov le prime stroncature dopo l’iniziale accoglienza come vera erede di Williams (Perloff 1973). In questo senso l’attenzione della critica all’opera di questa autrice si può dire intermittente. Sicuramente, all’eccezionale varietà di temi – la famiglia, la natura, le amicizie ma anche il mito, l’infanzia, la politica – è corrisposta nel tempo anche una diversità di approcci critici – femminista, politico, espressionista, religioso. In questi ultimi anni l’attenzione critica verso questa poetessa si è stabilizzata. Ad oggi, la produzione di Levertov più indagata dai critici è proprio quella politica, con particolare attenzione ai temi di genere (Block 1978; Georgoudaki 1989; Martìn González 2000; Hollenberg 2010) e ambientalisti. Proprio l’ecocritica ha nuovamente illuminato in tempi recenti la matrice ecologica di questa poesia, seppur in modo ancora parziale e limitato ai testi più politicizzati (Nielsen 1993; Elder 1996; Hanson 2007, Poks 2017). In parallelo, a partire dagli anni Ottanta, si è sviluppato un versante di studi volto ad approfondire i temi e le forme d’ispirazione religiosa, in particolare ebraica (Hallisey 1993, Archer 1996, Hewitt 1997, Cone 2014) e cristiana (Block 2001 e 2007, Greene 2007). Nonostante per molto tempo Levertov si sia dichiarata agnostica, la sua poesia ha sempre prosperato su una forte vena mistica, frutto anche dell’educazione in un ambito familiare fortemente religioso (Eggers 2012; Wright-Bushman 2013). Nei suoi lavori emergono sia le radici ebraiche della propria famiglia, legata al Chasidismo, sia l’impronta del cristianesimo, che si fa più profonda dopo la conversione al cattolicesimo negli anni Ottanta.

A più riprese la critica ha tentato di identificare nella politica – sociale e ambientale – o nella tendenza mistica la costante dell’opera di Levertov,

considerandoli due versanti generalmente inconciliabili (Nielsen 1992, Altieri 1973, 1979, 1980). Ma la poesia di Levertov ha una configurazione fluida, dinamica e, come l'esperienza dell'autrice, sfugge a rigide compartizioni. In essa diversi fattori, tematici e stilistici, si interpenetrano, si alimentano ed oppongono senza prevalere ma in un continuo dialogo. In questo capitolo la rappresentazione della natura è presentata come un fattore di continuità duttile e versatile, polimorfo e significativo nella produzione di questa autrice. Nelle sue diverse declinazioni, la raffigurazione del mondo naturale segue il plasmarsi delle poetiche di Levertov: dalla contemplazione imagista e celebrativa, passando per la crisi espressiva che si lega all'urgenza sanguigna della politica, fino alla rielaborazione delle diverse istanze verso una nuova poetica, celebrativa e consapevole. L'analisi di queste diverse fasi costituisce la prima parte di questo capitolo, e intreccia le modalità espressive del non-umano con la continua calibrazione di istanze estetiche ed etiche, metaforiche e metonimiche. Intendo qui mostrare come Levertov muova gradualmente dai legami con l'imagismo verso una poetica della relazione in cui estetico ed etico convergono. La relazione con il mondo naturale diventa un caso esemplare poiché solo la parola poetica può accogliere in sé l'indagine di un dialogo potenziale, impossibile eppure sperimentato fra il soggetto e questa alterità. La rappresentazione della tensione relazionale e dialogica fra umano e natura trova espressione efficace nell'antropomorfismo. In particolare, l'analisi dei motivi antropomorfici del volto e della voce costituisce la seconda parte del capitolo e rivela la pervasività di un rinnovato legame fra estetica ed etica.

3.1 Un'estetica sacramentale

Fin dagli esordi americani con *Here and Now* (1957)¹, Denise Levertov mostra un acuto interesse per il rapporto fra realtà, esperienza e gesto poetico. I

componenti delle prime raccolte esplorano le condizioni di esperienza del soggetto e la sua traduzione artistica. Così, l'andamento generalmente descrittivo e imagista è corredato da frequenti inserti metapoetici ed esplicite riflessioni estetiche. Secondo Levertov, il poeta è un soggetto "verbale", nel quale l'esperienza si cristallizza in momenti di visione. La contemplazione genera epifanie in cui la corrispondenza fra elementi si condensa in parola (PW 8). Il compito del poeta è dunque quello di intonarsi alla melodia armonica scoperta fra le cose: "The *being* of things has inscape, has melody, which the poet picks up as one voice picks up, and sings, a song from another, and transmits, transposes it, into tones others can hear" (Levertov 1973, 17).²

Dunque, in linea con le tendenze contemporanee, Levertov usa la pagina scritta per afferrare l'esperienza e trascriverla in modo dinamico e il più possibile autentico. La presenza – soprattutto corporea – della realtà si impone alla percezione, che diventa il primo nucleo fondante del rapporto fra soggetto e altro e costituisce il momento germinale del gesto poetico. Così è descritto il processo che porta al gesto creativo: "First there must be an experience, a sequence or constellation of perceptions of sufficient interest, felt in the poet intensely enough to demand of him their equivalence in words; he is *brought to speak*" (Levertov 1973, 8). Tuttavia, la percezione introduce anche una paradossale distanza fra io e altro, poiché nel momento stesso in cui li mette in contatto agisce come prima forza interpretativa del soggetto. Nell'atto percettivo la soggettività si proietta sull'oggetto attuando un dualismo di tipo idealista. Allora, il rischio di una separazione statica fra soggetto e oggetto è affrontato da Levertov attraverso la versificazione che deve registrare il più fedelmente possibile il procedere fenomenologico dell'esperienza. Ogni poesia, infatti, si costruisce sul susseguirsi di percezioni, la cui natura concatenata e complessa ("constellation") diventa principio compositivo e

versificatorio. Lo stesso principio organico, scrive Levertov in *Some Notes on Organic Form* (1965), è da considerarsi un “metodo di appercezione”: “in organic poetry the metric movement, the measure, is the direct expression of the movement of perception” (Levertov 1973, 11).³ Ad esempio, nei versi di “The Innocent”, la voce osserva e descrive un gatto intento a giocare con un topolino inerme: “The cat has is sport / and the mouse suffers”, “dancing with his prey / carries it, frees it, leaps again / with joy upon his darling plaything” (H&N 44). Di fronte all’impeto compassionevole per il topo, e alla conseguente condanna del gatto, l’intera poesia drammatizza la tensione fra l’impulso interpretativo del soggetto e la sua volontà a resistervi (“but the cat / is innocent / having no image of pain in him”, idem). L’intonazione, la scelta dei vocaboli, la versificazione sono permeate da giudizi di valore contrastanti che guidano progressivamente al verso finale: “How cruel is the cat to our guilty eyes” (H&N 45). Una dichiarazione eloquente che colloca in modo esplicito la descrizione fenomenica all’interno dell’esperienza soggettiva, filtrata da essa. In questo modo il realismo descrittivo incontra e trasmette anche la presenza della soggettività percipiente. Questa singolarità è quindi allargata tramite il movimento dall’impersonale al collettivo “our” che accentua la consapevolezza di una dinamica pienamente umana.

Pur nella forte vocazione mimetica e figurativa, Levertov fonda la propria poetica sulla percezione e intuizione personale. In questo senso, vi è un’attenzione al costituirsi del soggetto umano che non trova analoghi nei suoi modelli americani – su tutti Williams o Olson – e che differenzia il suo realismo poetico dal loro (Nielsen 1992, 19). Nei testi di questa autrice la poesia si tende per registrare il dinamismo dell’incontro fra la mente e la realtà. È il convergere di esterno ed interno (Rodgers 1990, 31), di realtà – eventuale, dinamica – e soggettività. In "Two Notes on Denise Levertov and the Romantic

Tradition", Albert Gelpi scrive di una concezione "sacramentale" della vita nei testi di Levertov: l'esperienza è una comunione con l'oggetto e con il mistero che lo sostanzia (Gelpi 1993, 92). Nelle prime raccolte americane vi è un duplice moto: esplorativo – che segue organicamente e fenomenologicamente il dispiegarsi del reale nello spazio e nel tempo – e insieme celebrativo di quei singoli istanti epifanici. In essi la consapevolezza di una corrispondenza fra l'identità del poeta e le cose terrene porta al risveglio del corpo e della mente. In queste poesie la celebrazione non vuole essere tanto un gioire delle realtà particolari, quanto esprimere e alimentare la cognizione di una realtà "più reale" (Duddy 1968, 138). È quella dimensione scoperta nei mattoni del muro di "The Garden Wall". Un muro vecchio, modesto, posto dietro i fiori che lo rendono ancora più trascurabile, eppure spazio trasfigurato dai giochi di luce creati dall'irrigazione del giardino:

— unnoticed —
 but I discovered
 the colors in the wall that woke
 when spray from the hose
 plays on its pocks and warts—
 [...]

 archetype
 of the world always a step
 beyond the world, that can't
 be looked for, only
 as the eye wanders,
 found. (T&S, 218)

Da questo punto di vista, la forte configurazione mistica di Levertov risulta sicuramente ancora vicina alle poetiche romantiche e trascendentaliste (Herrera 2005). La natura, in particolare, assume sacralità, in linea con l'inclinazione ad un supernaturalismo naturale che in quegli anni contagia molti poeti (Altieri 1973, 605). Le entità naturali giocano un ruolo di primo piano poiché eccedono le forze centripete della coscienza soggettiva e del

pensiero astratto e svelano il divino nella realtà (Gelpi 1993, 92). Tuttavia, la dimensione visionaria e oracolare si esprime sempre in un immanentismo, prediligendo il momento di contatto fra la coscienza mistica e la realtà terrena. Nelle poesie di Levertov il divino emerge sommessamente dal quotidiano (Altieri 1979, 127), la trascendenza si incarna nell'immanenza (Herrera 1997), e così la visione poetica si colloca nel qui e ora. In particolare, è la realtà più quotidiana a essere protagonista delle poesie di Levertov. Come già Ralph Mills Jr ebbe a notare commentando gli esordi di questa autrice: "the quotidian reality we ignore or try to escape Denise Levertov revels in, carves and hammers into tight, precise lyrics [...] what she noticed was that the ordinary is extraordinarily mysterious" (Gelpi 1993, 105).

Sul piano espressivo, nonostante le radici romantiche e le influenze emersoniane, la poesia di Levertov rifiuta la relazione simbolica e predilige il movimento per contiguità ereditato da Williams (Collecott 1993, 119-21). Se il simbolismo tende a far conflagrare il letterale e lo spirituale, l'accuratezza del dettaglio e l'unicità situazionale diventano invece controforze centrifughe al soggetto. Secondo Diane Collecott, nelle poesie di Levertov la luminosità dei particolari ancora la visione a una dimensione fisica e sensuale, che a sua volta diviene contenitore e contenuto dell'eccedenza sperimentata nel reale. La poetica dell'immanenza fondata sui momenti di armonia fra realtà interna ed esterna si declina in un'espressione poetica che supera i poli opposti del realismo naturalista e del simbolismo soggettivistico. Nelle raccolte fino a *The Jacob's Ladder* si dispiega un'estetica della presenza, secondo l'efficace definizione data da Charles Altieri (1979, 227). A fronte di un mondo sempre più incline all'alienazione la poetessa cerca una poetica in cui il singolo componimento sia un gesto in grado di rispondere al bisogno di un legame fra mente e realtà. La presenza delle realtà è tradotta poeticamente per mezzo di

un realismo magico (Breslin 1993, 57) che si allontana sia dalla moda confessionale sia dagli eccessi surrealisti, e che poi evolverà in un realismo sacramentale (Schloesser 2005, 605). La descrizione del parco che apre "Central Park, Winter, after Sunset" è un esempio di questa convergenza di istanze realistiche e simboliche, centrifughe e centripete:

Below the
darkening fading
rose
(to which, straining
upward, black
branches address them-
selves, clowns of alas)
the lights
in multitudinous
windows
are
bells in Java (H&N, 52-3)

La realtà naturale è trasfigurata in senso immaginifico, lo spazio e il tempo assunti nella soggettività. La danza fra percezione e trasfigurazione avviene nell'estendersi e ritrarsi dei versi, segnati dagli spazi bianchi, dalla variabilità della misura e dai forti enjambement che regolano i cambi di ritmo e intensificano le corrispondenze di suoni.

A scardinare la superficie fattuale della realtà è innanzitutto l'immaginazione poetica che immerge il soggetto nel presente della visione. In questo senso, riprendendo i romantici, Levertov la definisce un organo percettivo che apre all'esperienza del divino (1992, 246). Essa è diretta a penetrare l'oggetto quotidiano e coglierne il significato invisibile, centrale e profondo. L'immaginazione muove verso la percezione e non al di là, si addentra nel sensorio e ravviva i sensi (Janssen 1992, 272). Così è descritta in "Everything that acts is actual": "the imagination finding / itself and more than itself / alone and more than alone" (H&N, 54). Ciò che l'immaginazione può

illuminare è il legame fra il mondo, la parola e il soggetto. È un legame che si incarna nello spazio e nel tempo dell'evento epifanico e si intreccia alla parola poetica che ne dischiude la dimensione eterna. Di frequente Levertov confessa lo sforzo nella ricerca di un linguaggio trasfigurante che incarni l'esperienza epifanica. L'immaginazione fornisce collegamenti e relazioni inattese fra elementi: agisce, cioè, per via metaforica. Proprio la metafora ricopre un ruolo fondamentale in questa prima fase e, in generale, in tutta la carriera di Denise Levertov. Del resto, lei stessa definisce il soggetto umano come un animale che percepisce il mondo per analogia e così genera il mito e il valore simbolico (Levertov 1973, 84). Questa diffusa concezione riecheggia quanto più tardi indagato per via teorica da Lakoff e Johnson nel loro seminale lavoro *Metaphors We Live By* (1980). Secondo i due studiosi la metafora è il fondamento dell'intero sistema concettuale umano e la sua pervasività emerge proprio dalla profondità in cui il nostro parlare quotidiano è permeato dal meccanismo metaforico (Lakoff e Johnson 2012, 77).

Attraverso la metafora si utilizza un concetto più chiaro e strutturato per definirne un altro meno autonomo e meno esperienzialmente evidente. In "The Depths" la Gestalt del fuoco avvicina in modo paradossale l'esperienza visiva della luce e la percezione tattile del freddo bruciante dell'acqua ghiacciata, che vengono poi ulteriormente fuse nell'estensione metaforica del caldo oceano di luce mattutina. Al contempo, questa resa immaginifica si innesta sulla sacralizzazione che rende la profondità del momento ("everlasting light", "world's heart", "sacred salt", JL 143). Il dettaglio del sale sul corpo, infine, sancisce la partecipazione dei soggetti a questo gioco "divino" di rifrazioni luminose della natura:

When the white fog burns off,
the abyss of everlasting light
is revealed. The last cobwebs

of fog in the
black firtrees are flakes
of white ash in the world's heart.
Cold of the sea is counterpart
to this great fire. Plunging
out of the burning cold of ocean
we enter an ocean of intense
noon. Sacred salt
sparkles on our bodies. (idem)

Nell'opera di Levertov la comprensione di un'alterità elusiva per il soggetto avviene per mezzo dell'immagine poetica che veicola le relazioni fra entità. L'oggetto non è percepito come avulso, astratto ma, al contrario è compreso metaforicamente, cioè è collocato immaginativamente in una rete di analogie con altre esperienze soggettive (Lakoff e Johnson 2012, 152).

In particolare, il combinarsi di ordinario e immaginario determina il successo dell'ispirazione poetica e la declinazione retorica di questo amalgama è una metafora incarnazionale. La prima sezione di "The World Outside" è costruita proprio sulla trasfigurazione metaforica di un momento percettivo:

on the kitchen wall a flash
of shadow:
 swift pilgrimage
of pigeons, a spiral
celebration of air, of sky-deserts.
And on tenement windows
a blaze
 of lustered watermelon:
stain of the sun
westering somewhere back of Hoboken. (JL 136)

La descrizione degli uccelli sul parapetto avviene indirettamente, tramite i segni fisici del loro manifestarsi al soggetto: lampi di ombre su un muro descritto rispetto al soggetto percipiente. La disposizione e il lento progredire dei piccioni richiama l'immagine del pellegrinaggio su cui si fonda la resa metaforica del campo della manifestazione divina e si esplicita la dimensione

sacra e religiosa. In questo modo nei versi si condensano i valori estetici ed etici della contemplazione soggettiva e il carattere epifanico di un evento di per sé banale. Dunque, l'immagine è sempre analogica, metaforica e permette di dire senza violare l'alterità eccedente. In questo modo, però, la concretezza dell'oggetto finisce spesso per essere trasfigurata all'interno della catena di percezioni immaginative e analogie. L'importanza della contemplazione immaginativa in Levertov fa sì che l'azione di trasfigurazione tenda sempre a prevalere.

Nonostante la tendenza a incarnare la visione poetica nella materialità dell'esperienza quotidiana, nei componimenti della prima maturità il soggetto lirico è spesso presente in modo indiretto. La presenza del soggetto riverbera nelle scelte poetiche, in particolare nelle parti mobili del discorso, ma spesso non è esplicitamente localizzata. L'assenza di una soggettività lirica collocata nella scena rafforza un senso di sospensione pseudo-simbolica. Infatti, tutto il peso enunciativo è posto sulla voce che, anche quando viene modulata in senso dialogico, non riesce ancora a oltrepassare la natura compiuta e conclusa della contemplazione estatica ed estetica. La descrizione di un vaso in "A Silence" rende la valenza compiente della voce lirica. Qui l'occhio pittorico di Levertov isola l'elemento naturale nella pienezza dei suoi dettagli (Garrigue 1960).

Among its petals the rose
still holds
 a few tears of the morning rain that
broke it from its stem
 In each
shines a speck of
 red light, darker even
than the rose. Phoenix-tailed
slateblue martins pursue
 one another, spaced out
in hopeless hope, circling
 the porous clay vase, dark from

the water in it. Silence
surrounds the facts. A language
still unspoken. (H&N 48)

La caratterizzazione metaforica del silenzio come linguaggio in potenza fa conflagrare la natura evenziale della descrizione: non un momento di sospensione dal tempo, ma un istante di percezione continuativa. Ancora una volta, la registrazione grafica del volo degli uccelli impedisce che il fenomeno cristallizzi in un'immagine ferma, sia devitalizzato in parole morte sulla pagina. In questo modo si rifiuta l'assimilazione in un ordine concettuale esterno, ma l'oggetto rimane sospeso e indefinito, in una sorta di "arrangiamento mistico" che lascia intravedere altre dimensioni da porte di significati socchiuse. L'atmosfera rimane quella di un sogno, di una fantasia rievocata, e poeticamente Levertov si avvicina agli imagisti.

L'assenza di riferimenti relazionali causa una sorta di bulimia della parola poetica, che rischia di fagocitare sia l'oggetto che il soggetto che la proferisce. Entrambi risultano quasi esauriti nell'incontro, chiusi e compresi nel momento contemplativo della poesia.⁴ Per quanto realistico, dettagliato e indagato per le sue proprietà interazionali tramite la metafora, l'oggetto è chiuso ed esaurito, così al massimo può vivere della polisemia dell'immagine. Non vi è una relazione vitale che lo sostiene, oltre a quella epifanica e momentanea della resa metaforica. Questa dimensione chiusa della relazione poetica fra soggetto e realtà sperimentata viene progressivamente a confliggere con l'intensificarsi dell'interesse politico e sociale di Denise Levertov. Nel prossimo paragrafo vedremo come a partire dagli anni Sessanta nella voce lirica si introduca un senso di insoddisfazione e disagio e la necessità di allargare l'orizzonte di questa stretta relazione oltre la precarietà dell'epifania.

3.2 La crisi degli anni Sessanta fra poesia e politica

Secondo l'ormai canonica distinzione operata da Albert Gelpi, le raccolte fino a *The Jacob's Ladder* (1960) e *O' Taste and See* (1964) costituiscono la prima di tre fasi della produzione di Levertov. Qui si trovano gli esiti più luminosi e consistenti di quella ricerca del mistero nell'immanenza del quotidiano che segna la sua poetica fin dagli esordi. I testi si caratterizzano così in senso mistico ed epifanico: brevi, intensi momenti di illuminazione che riverberano in un dettato poetico ricco di immagini e insieme limpido e continuo. L'intuizione diventa principio compositivo: la possibilità della visione è racchiusa nel susseguirsi delle singole percezioni, rese attraverso il verso breve, irregolare e spezzato (Gelpi 1993, 4). Tuttavia, nei versi di *The Sorrow Dance* (1967) e di *Relearning the Alphabet* (1970) si legge l'inizio di una crisi personale e poetica che raggiunge il suo apice nelle sperimentazioni del pamphlet politico "Staying Alive" (poi confluito nella raccolta di poesie *To Stay Alive* nel 1971) e che continua fino agli anni Ottanta segnando indelebilmente la poetica di Levertov.⁵

Gli anni Sessanta e Settanta sono per gli Stati Uniti un momento di profonda crisi, interna ed esterna. La Guerra del Vietnam alimenta la contestazione sociale e politica verso una società che appare lacerata da profonde contraddizioni. A partire dagli eventi di questi anni si fa strada nell'autrice americana la consapevolezza di un mondo pubblico e politico dominato dallo scontro e dallo sfruttamento umano e naturale (Gelpi 1993, 4). La guerra, le proteste e la crisi ambientale fanno irrompere la Storia nella vita personale di Denise Levertov: "Heavy, heavy, heavy, hand and heart. / We are at war, / bitterly, bitterly at war" ("Tenebrae", SA 343). La sua poetica fondata sull'epifania individuale e sulla celebrazione è costretta a scontrarsi con la realtà di un modello etico dominante diametralmente opposto. Così

commenta Albert Gelpi: “the crisis of Levertov’s life and poetry came [...] with the desolating recognition that most human effort was bent not to participating in life’s mystery but, on the contrary, on violating it” (Gelpi 1993, 4). La visione fondata sull’incontro e la comunione fra soggetto e realtà sembrano andare in pezzi:

At any moment the heart
breaks for nothing— [...] disasters
of history weigh on it, anguish
of mortality presses
in on its sides (“The Heart”, RA 283-4)

Diventa impellente per Denise Levertov che l’esperienza biografica – della contestazione, delle marce e dei sit-in per la pace e la salvaguardia dell’ambiente – trapassi nell’arte e ne potenzi la funzione sociale. L’urgenza di un cambiamento deve trasmettersi nella voce, pena l’autenticità del canto.

La crisi non è confinabile, però, all’opposizione fra vita privata e pubblica, vocazione lirica e società. Al contrario, essa coinvolge anche la vita personale di Levertov, in questi anni segnata ad esempio dal divorzio dal marito Mitchell Goodman. Levertov stessa indica come necessario per la poesia politica che la lirica si faccia più personale, più soggettiva che oggettiva. Più che mai in queste raccolte dietro la voce lirica è possibile scorgere la presenza dell’autrice, come nella disperata “Mad Song”: “I [...] to whom life was an honest breath / taken in good faith, / I’ve forgotten how to tell joy from bitterness” (RA 297).⁶ Eppure, nella voce singola la consapevolezza del male sembra inconciliabile con l’epifania che quello stesso mondo regala. Più in generale, infatti, lo straniamento nasce dal sentire di una compresenza di gioia e dolore che alimenta l’esigenza di poesie la cui armonia interna contrasti il caos dominante (Levertov 1973, 4-5). Levertov stessa registra tale contraddizione in diverse poesie, come “Modes of Being”:

Joy
is real, torture
is real, we strain to hold
a bridge between them open,
and fail
or all but fail. (FD 500)

La costanza armonica del parallelismo e della ripetizione genera un ordine subito messo in discussione dalle sospensioni create dalle spezzature dei versi. Il dettato poetico incarna lo sforzo di abbracciare realtà opposte – gioia e tortura – ma fallisce interrotto dall’irrompere della realtà storica (segnalata graficamente dal corsivo):

*Near Saigon, in cages
made in American jailers
force fluid’s down the prisoners’ throats,
stomp on their swollen bellies. [...]
This is happening
now, while I write, January
nineteen seventy-four. (idem)*

Lo schema retorico dominante – perfezionato poi in “Staying Alive” – è quello della disgiunzione: fra vita e morte, linguaggio e realtà bellica, coscienza e storia (Lacey 1993, 155-7; Nelson 1993, 165). Interno ed esterno si disgiungono nell’opposizione fra bene (la vita) e male (la guerra), che ora reclama di essere affrontato. Il risveglio politico di questa poetessa equivale ad una caduta nell’esperienza al fuori dal suo terreno poetico e dal suo controllo come autrice (Smith 1993, 180-1).

Laddove nella prima fase la finzione poetica era rotta dalla dimensione metapoetica, ora è la riflessione politica e sociale a ricorrere con insistenza. Charles Altieri individua acutamente una duplice urgenza nella nuova poesia di Denise Levertov. Da un lato il tentativo di sensibilizzare i sostenitori della guerra mostrandone il male, dall’altro quello di formulare un’etica e un’estetica che possano aiutare a ristrutturare la coscienza sociale. Il tema

dominante diventa quindi la necessità di proporre una struttura di valori, che fondi sia la visione sia modelli di comportamento umano. Tuttavia, nella sua ricerca, Levertov fatica a riallacciare i fili che tessevano la sua poetica. Le necessità etiche si scontrano con l'estetica contemplativa, che non sempre riesce a riplasmarsi sulle questioni storiche e sociali (Altieri 1979, 127). Nell'estetica della presenza gli ideali etici rimanevano impliciti e inarticolati: l'unico corollario etico era l'imperativo di lasciar essere (Altieri 1993, 133). Ora, però, il singolo momento di visione è caricato di un peso assiologico eccessivo: la vocazione celebrativa è spesso inadeguata ad accogliere la realtà. La crisi poetica che ne segue coinvolge sia la capacità di visione che il linguaggio. Levertov indaga nelle poesie stesse questo annebbiamento: "A Cloak" esplicita il passaggio da una vocazione poetica vissuta come respiro naturale e immediato ("breathing in / my life, / breathing out / poems", RA 293) all'offuscamento della propria figura. Il canto poetico forma un manto gelido e impenetrabile, che nasconde il poeta e allontana dalla realtà:

But of the song-clouds my breath made
in cold air
a cloak has grown
white and,
 where here a word
 there another
froze glittering,
stone-heavy.
A mask I had not meant to wear,
as if of frost,
covers my face. (idem)

Al soggetto lirico non resta che una brama dolorosa della corrispondenza fra la percezione e il canto ("Eyes looking out / a longing silent at songs's core", idem). La parola poetica, dunque, non riesce più a sancire un'armonia fra il soggetto e la realtà e pone fine alla possibilità di una poetica di aperto ottimismo. Il tessuto connettivo fra gli eventi viene meno, il linguaggio fallisce

nel legare il corpo soggettivo al corpo poetico (Nielsen 1992, 166): "Language, mother of thought, / are you rejecting us as we reject you?" ("Staying alive", SA 346). L'opposizione fra realtà storica e visione svuota la voce mistica, che comunque continua a cercare un tono adeguato alla contraddizione – dall'ironia alla rabbia.⁷ L'etica sembra rompere l'armonia contemplativa che unificava vita quotidiana ed espressione artistica. È uno scontro fra mito e realtà: il mito della Storia tende ad antagonizzare l'elevazione della realtà particolare esperita, mostrandone la piccolezza e precarietà. Analogamente si rompe l'equilibrio tra Arte e Vita, laddove questa con la sua complessità sovrasta l'uniformità compiente della contemplazione estetica.

Dal momento che il soggetto lirico non è più in grado di riconoscersi nell'alterità, si incrina anche l'alleanza con il mondo naturale, che dava vita al canto. L'espressione del non-umano diviene incerta e problematica: se prima la relazione era implicita nell'atto celebrativo, ora, invece richiede di essere esplicitata e indagata nelle sue implicazioni. Quanto detto finora mostra come dall'immobilità contemplativa Levertov sia costretta a muovere verso la messa in discussione delle connessioni fisiche e assiologiche fra soggetto e realtà naturale. "Cold Spring" tematizza esattamente l'insufficienza avvertita nella relazione. La voce saggia con titubanza il terreno delle proprie certezze: "What do I know?" (RA 276), e la risposta è un lungo e poetico elenco di elementi vegetali. Ma l'ultimo verso della sezione tronca di netto le possibilità introdotte dalla descrizione del paesaggio: "It's not enough" (idem). La positività degli elementi e di un atteggiamento aperto non è sufficiente per il soggetto. Nella sezione successiva la domanda è riproposta, questa volta, rivolta all'attività poetica: "What do I know? / A poem, turn of the head [...] / It's not real" (RA 276-7). Il componimento avvicina dunque la relazione fra voce e natura a quella fra io e opera artistica, ma in entrambi i casi emerge

l'insufficienza di uno e dell'altro a sostenere la vita del soggetto, e di Levertov. In questo senso l'io è lasciato a vagare in luoghi aridi e privati della presenza e del significato che un tempo li elevava, la meta del pellegrinaggio è continuamente differita: "This is not the place / the spirit's left it" (RA 278). Tuttavia, la frattura è interna prima che esterna: non è l'altro ad essere insufficiente ma l'io stesso che è preda dello smarrimento. Nel venir meno di una relazione partecipata e autentica subentra nella voce lirica la paura che la poesia soccomba e si trasformi in canto di morte:

If I should find my poem is deathsong.
 If I find it has ended, when
 I looked for the next step.
 Not Spring is unreal to me,
 I have the tree-flowers by heart.
 [...] my life
 is unreal to me.
 [...]
 Reduced to an eye
 I forget what
 I
 was.
 Asking the cold spring
 what if my poem is deathsong. (RA 278-9)

Tuttavia, persino nell'affermazione e nell'approfondirsi della crisi, Levertov ribadisce una certa tenacia umana: "Nothing to do but take crumbs / —or starve. / But the time of starving is not yet" ("Not Yet", RA 299); "mortality presses / on its sides / but neither crush it to dust nor / split it apart" ("The Heart", RA 284). Nulla è dimenticato né perdonato, la sofferenza non è redenta, anzi permea il tono e la versificazione, ma l'esperienza diretta del sensibile alimenta un amore sacrificale per il mondo (Hampl 1993, 169; Elder 1996, 124-5). È il mondo naturale che insegna la resilienza e offre un terreno nuovo per la visione. La natura assume così una doppia valenza per il soggetto: da un lato è lo spazio in cui prende atto e indaga l'incrinarsi della

relazione con la realtà, dall'altro sembra offrire con la sua presenza una possibilità di riscatto. L'urgenza ecologica è uno dei mezzi con cui la distanza fra soggetto e natura viene smascherata e tenta di essere sanata. L'appartenenza alla natura è ampiamente professata da Levertov e tematizzata, ad esempio, nei versi di "Two Trenodies and a Psalm" attraverso l'immagine di un corpo comune: "the body being savaged / is alive / is our own" (DH 815-6). Levertov esplicitamente – e retoricamente – smaschera in modo lapidario l'estraneità e la distanza fra soggetto e natura sottese al pensiero comune: "it's the world, poor world, but I / am other" (idem). In particolare, è un uso ambiguo, manipolatorio e insincero del linguaggio che può oscurare la consapevolezza dell'appartenenza: "We utter the words / we are one / but their truth is no real to us" (idem). Per veicolare valori più espliciti e universali di quelli dell'immanenza, la poesia politica ed ecologista subisce una duplice trasformazione espressiva: da un lato diventa più discorsiva, dall'altro si generalizza e supera i limiti del momento percettivo, ora annebbiato (Altieri 1993, 133).

In quei componimenti dove l'immagine poetica non riesce però a sostenere il peso del valore etico e politico, il dettato conosce una certa deriva retorica. In particolare, la poesia tende a verbalizzarsi, ad essere spiegata e, così, ad appiattirsi (Perloff 1973). È quanto accade per esempio in "Gathered at the River" (OB 704) che racconta un raduno in memoria delle vittime della bomba atomica. Il componimento mostra come anche la poesia naturale sia coinvolta nel cambiamento espressivo. Il realismo eventuale da cui nasce la poesia è tentativamente trasfigurato dall'adozione del punto di vista degli alberi che circondano i partecipanti: "As if the trees were not indifferent [...] // A breeze flutters the candles but the trees give off / a sense of listening, of hush" (idem). Gli alberi forniscono il contrappunto esterno agli eventi del raduno ma

vengono retoricamente assimilati alla causa: "They listen because the war / we speak of, the human war with ourselves / is a war against them" (idem). Il passaggio dall'ipotetica iniziale alla affermativa ("the trees are not indifferent") avviene così in modo discorsivo e astratto, sacrificando in parte il potere dell'immagine. L'esplicitazione dei valori etici va a detrimento della profondità della relazione rappresentata: "And still the trees ponder our strange doings, as is / well aware that if we fail / we fail also for them" (OB 705). Anche l'uso ricorrente del pronome plurale "we" – usato per rafforzare la collettività dietro gli ideali proposti – rischia di appesantire ulteriormente la dimensione retorica. In questo modo l'immedesimazione chiesta al lettore non è tanto con il momento descritto ma con la problematica generica. Alla trasfigurazione inizia a sostituirsi l'esposizione. In questo senso i dettagli che prima rendevano pregnante il dettato poetico diventano piatti, inclini al sentimentalismo nel tentativo di innalzarsi, come quelli che descrivono i diversi momenti della veglia. Similmente, è depotenziato il valore incarnazionale della metafora – come in questo caso l'antropomorfismo degli alberi. La natura solo come oggetto contemplato non è sufficiente a esprimere l'urgenza delle problematiche ambientali. La vocazione anti-simbolista di Levertov si ritorce contro di lei nel momento in cui le generalizzazioni simboliche sono imposte dal tema scelto. Il singolo elemento assume valore nella visione del soggetto come collegamento metonimico con la natura come entità ampia, generica e, talvolta, astratta. La perdita di sostanza e fisicità porta a un incremento della dimensione simbolica, alimentando quel senso di distanza ed estraneità ultima fra soggetto e oggetto. Nell'affrontare temi che eccedono il confine ristretto dell'esperienza personale, Levertov si trova sprovvista di ciò che ancorava la sua visione poetica in senso immanentista. Il mondo naturale permane come alterità minacciata, ma è raffigurato come da

una certa distanza, tanto che la sua presenza nelle raccolte tende a diminuire, fino quasi a scomparire.

Alla poesia ambientalista e agli esiti più retorici si affiancano alcuni componimenti che invece riparano nel contiguo e così riescono a tradurre la questione storico-sociale in senso personale e quotidiano. Inserita in una dimensione relazionale e ordinaria, l'etica trova espressione adeguata in termini singolari e definiti. La terza sezione di *The Sorrow Dance* offre una prima indagine di questa possibile traduzione e, di fatto, anticipa fortemente alcuni dei motivi fondamentali che sosterranno la produzione più tarda di Levertov. La sezione si apre con un'epigrafe tratta da Henry David Thoreau, che subito rivela l'impeto etico avvertito: "You must love the crust of the earth you dwell. You must have so good an appetite as this, else you will live in vain" (SD 246). Le poesie compongono una sequenza in cui al progressivo smorzarsi della forza metaforica corrisponde l'incremento della dimensione relazionale ed etica. Nelle prime due poesie la trasfigurazione poetica agisce sugli alberi. I salici di "The Willows of Massachusetts" risultano statici e compiuti nella contemplazione soggettiva: "Animal willows of November / in pelt of gold enduring"; "stands naked in the cold"; "lion-headed"; "watching / the serene cold through curtain / of tarnished strands" SD 248. Invece, nella seguente "Message", le immagini acquistano vita, si intersecano e producono significati etici. Il tronco secco e contorto e i rami mozzati di un albero rivelano le sue "intenzioni interrotte" che trovano però risposta e realizzazione nel resto della natura, attraverso la nascita di nuovi innesti – "fernlike, trustful" – ai piedi dell'albero (idem). Le due poesie successive sono ambientate nel giardino del soggetto lirico. Su questa contiguità fisica si instaura l'immagine poetica che sottende la ricerca di una relazione con le singole piante.

“Living While it May” presenta un albero destinato ad essere tagliato e che sembra ricercare con insistenza l’attenzione del soggetto lirico, la cui morte è sconosciuta. La differente condizione circa la propria fine genera nella pianta interesse e curiosità verso il soggetto e diventa occasione di relazione. La personificazione dell’albero che picchietta sulla finestra e preme la sua chioma – viso e naso – sul vetro della casa rende l’impressione di un’entità che “brama” le possibilità del soggetto umano (“taps and scrapes at my window, urgently”; “the whole spray / of leaves and twigs a face flattening / its nose against the glass, breathing a cloud / longing to see clearly my life”, SD 249). Inversamente, nel componimento successivo, “Annuals”, è il soggetto che mette in discussione il proprio atteggiamento nei confronti delle piante che ha seminato e che, sebbene cresciute, non sembrano dare fiori:

if august passes
flowerless
and the frosts come,
will I have learned to rejoice enough
in the sober wonder of
green healthy leaves? (SD 249)

Nelle parole della voce lirica la riverenza per il non-umano contrasta con il desiderio di una fioritura, di una relazione piena e segnata dalla bellezza. Il carattere interrogativo e l’incertezza del tono introducono la questione etica di una relazione divisa fra astrazioni ideali e manifestazioni reali. Inoltre, l’autocritica preventiva del soggetto lirico, che cerca di saggiare in anticipo la sua reazione, acquista immediatamente valore metapoetico di messa in discussione della profondità e validità dell’epifania (la fioritura) a fronte di una relazione quotidiana e familiare (le cure del soggetto verso le piante). L’ultimo componimento, “The Cat as a Cat”, si concentra sulla descrizione di un gatto. Nonostante il cambio di tema, la messa in discussione dell’atteggiamento della voce lirica di fronte al non-umano prosegue anche in

questo testo. Non solo, qui la dimensione etica emerge all'interno del linguaggio poetico, il cui carattere interpretativo e soggettivo è esplicitato in modo problematico:

The cat on my bosom [...]
is a metaphor only if I
force him to be one,
looking too long in his pale, fond
dilating, contracting eyes (SD 250)

Dalla descrizione dei salici a quella del gatto emerge come nell'approfondirsi del carattere personale e contiguo della relazione il problema etico assuma concretezza e definizione per il soggetto fino a intaccare il modo contemplativo ed espressivo.

L'intensificarsi di un movimento mimetico e metonimico è quindi un primo passo nella traslazione della problematica etica all'interno del mondo ristretto del soggetto. Esso testimonia l'importanza che la relazione prossima, fisica e vicina, continua a ricoprire nella poetica di Levertov.⁸ In queste intuizioni il pensiero ambientalista di Levertov, nato su una base politica ed esperienzialmente indefinita, si radica nella realtà concreta e personale. Il compito della poesia diventa quello di riaffermare quell'unità, di tramutare la consapevolezza in appartenenza vissuta e la conoscenza in familiarità. In questo senso, il mondo naturale diviene gradualmente e quasi impercettibilmente il modello etico ideale. La natura è a-morale ma la sua esistenza è per il soggetto segno di possibilità etiche differenti. Anche il linguaggio sembra poter recuperare il proprio legame con la realtà solo a partire dalla vicinanza agli elementi naturali. Infatti, un linguaggio di "sangue" si è mostrato inefficace, poiché già la realtà ne era intrisa; un linguaggio leggero di rugiada non è sufficiente, perché poco durevole ("a little language of dew [...] it dries", "Craving" RA 294); ciò che resta è il linguaggio della terra, delle foglie insieme vive e decomposte ("a language / of leaves

underfoot. / Leaves on the tree, trembling / in speech", idem). Nella dimensione quotidiana, il mondo naturale continua a offrire ancora spunti di visione. In "Concurrence" le morti quotidiane, il terrore ormai abituale, sono contrastati dal riconoscimento di una, talvolta due, campanule ardenti di un fuoco interno (luce): "faultless, blue, blue sometimes / flecked with magenta, each / lit from within [...]" (CB 651). Invece, nella più tarda "In California: Morning, Evening, Late January", la voce lirica descrive la compresenza nel paesaggio della natura e delle macchine scavatrici. Attraverso un contrappunto serrato di lirismo e crudo realismo il soggetto trasmette la "babele distruttiva" che è diventato l'agire disordinato e mal orientato dell'uomo nella realtà urbana (ET 892). La scena dà quindi l'avvio a una meditazione generica che, per quanto retorica, efficacemente tematizza la resilienza dell'elemento naturale di fronte all'opera dell'uomo. Analogamente, "The Life of Others" presenta la sproporzione fra umano e non umano attraverso il punto di vista delle oche migratorie. Nel loro viaggio verso sud esse sorvolano il paesaggio, di cui l'uomo non è che un elemento trascurabile:

over men who suppose
 earth is man's [...]
 We humans
 are smaller than they and crawl
 unnoticed,
 about and about the smoky map. (FD 506-7)

L'adozione della prospettiva del non-umano non è un espediente nuovo, ma rimane efficace nel produrre un certo fecondo disorientamento iniziale. Tuttavia, gli ultimi versi ripropongono l'inclinazione dichiarativa e retorica che tende ad appiattire il dettato poetico in queste raccolte.

In sintesi, se nella prima fase della poetica di Levertov la visione estetica coincideva con la struttura della coscienza e della percezione (Carruth 1993, 26), questa convergenza si interrompe con la scoperta di un vuoto etico e la

necessità di colmarlo. Se prima l'alterità esisteva all'interno della contemplazione e la poesia era celebrazione, penetra ora nella poesia di Levertov una paralisi dell'impeto conoscitivo, un disorientamento nell'esperienza dell'alterità e nella sua espressione. Per uscire dalla paralisi il soggetto lirico ri-comincia a fare affidamento sull'unica cosa che appare costante: la datità del mondo che si impone al soggetto come alterità. Si afferma in Levertov l'urgenza di una partecipazione consapevole al mondo, eppure la relazione fatica a diventare struttura del dettato poetico, e rimane spesso confinata nella retorica. Per recuperare il senso di sé e della realtà, Denise Levertov è portata prima ad allargare l'approccio chiuso e compiente della contemplazione estetica e poi a superare le limitazioni di un'etica esterna, imposta sopra la poesia e non incarnata. Il prossimo paragrafo considera proprio l'evolversi della concezione relazionale di Levertov, a cui corrisponde un certo recupero della prima poetica. La relazione trapassa nella parola segnando il graduale passaggio alla terza fase della sua produzione. In essa la poesia politica, lirica e didascalica sembrano integrarsi in momenti di relazione presenti e concreti, il cui carattere luminoso ed epifanico è ora offuscato dall'esperienza del male (Smith 1993, 189).

3.3 Dall'etica all'est(etica) della relazione

Nella prima poetica della presenza i mondi dell'io e dell'altro convergevano nella visione autoriale da cui si generava il momento estetico. Invece, nella poesia politica, il mondo esterno superava il soggetto lirico e provocava in esso l'urgenza di riaffermare dei valori etici. Questi, tuttavia, apparivano come idee imposte sull'esperienza, distanti e staccati dalla relazione stessa, in una chiusura monologica dell'intersoggettività. Invece, la terza fase della poetica di Levertov si caratterizza per un progressivo focus sull'evento stesso

dell'interazione, nel tentativo di registrare poeticamente il sorgere dell'impeto etico nel soggetto lirico.

Le convinzioni ambientaliste di Levertov si rafforzano nel tempo e si declinano nella considerazione e percezione della realtà circostante. L'incarnarsi della visione ecologista nella relazione con elementi naturali particolari sfocia in una riflessione che valorizza la continuità fra umano e non-umano:

When each day's evil news drains into the next [...]
Has a tree's dying lost the right to be mourned?
No—life's indivisible. And *this* tree,
Rooted *beyond my fence*, has been,
branch and curved twig, in leaf or bare, *the net*
that held the sky in *my window*.
("Ceremonies", BW 751, corsivi miei)

In questi versi, il propagarsi del male nel mondo e nella storia contrasta con il rimpianto soggettivo per un albero che sta morendo. La realtà minima, familiare dell'albero acquista valore sia nella compartecipazione alla vita, sia nell'essere una risposta nella quotidianità dell'io: ("trunk, lofting crown offers / an answering gold", idem). Un'altra poesia, "Sojourns in the Parallel World", esplicita questa riflessione sull'appartenenza, troppo spesso dimenticata, dell'umano al naturale:

We live our lives of human passions
[...]
in and beside a world devoid
of our preoccupations, free
from apprehension—though affected,
certainly, by our actions. A world
parallel to our own though overlapping.
We call it Nature; only reluctantly
Admitting to ourselves to be "Nature" too. (SW 935)

Mentre rinforza la consapevolezza di un legame biologico e fisico con il mondo naturale ("affected by our actions"), Levertov ne sottolinea al contempo la

dimensione eccedente: un'alterità connessa e insieme interamente collocata al di fuori del soggetto, in un mondo "parallelo" e insieme intrecciato. La natura appare partecipe e insieme indifferente al mondo del soggetto lirico. Essa è indipendente, è una coscienza indefinita che costituisce una vita intorno all'umano. Fin dalle prime raccolte Levertov rappresenta spesso questa duplicità: una familiarità e un'alterità che eccedono il soggetto in senso innanzitutto evenziale, e quindi anche morale. La prospettiva pastorale è spesso ribaltata e l'interesse della natura verso l'umano messo in discussione: essa non è terreno di conquista per il soggetto, ma dimensione esteriore e inconoscibile (Janssen 1992, 275). Ne consegue un'incertezza costante nel rapporto con l'elemento naturale, persino con un albero considerato ormai un "vicino di casa":

You can live for years next door
to a big pinetree, honored to have
so venerable a neighbor [...]
only when, before dawn one year
[...]
do you become aware that always,
under respect, under your faith
in the pinetree's beauty, there lies
the fear it will crash some day
down on your house, on you in your bed,
on the fragility of the safe
dailiness you have almost
grown used to. ("Threat", SW 916)

Nella poesia naturale di Levertov questa eccedenza si articola in una relazione d'alterità fra non-umano e umano. Secondo Michail Bachtin, l'io "non possiede un punto di vista stabile da cui osservare la propria vita e valutarla" (Sini 2011, 12). Il mondo del soggetto – lirico o non – è comprensibile e quindi rappresentabile solo nella relazione con un'alterità. Come per vedere la mia nuca ho bisogno di impossessarmi per un istante di una visione altra da me e che mi compie esternamente, così i rapporti spazio-temporali, i significati

e i valori del soggetto non sono rappresentabili unicamente dall'interno dell'io ma solo nei termini di una relazione che riconosce nell'altro la propria condizione d'esistenza (Ponzio 1997). La poesia naturale di Levertov si costruisce sull'intersecarsi nella parola dei mondi dell'autore, del soggetto e dell'alterità non-umana e intreccia i rispettivi valori estetici ed etici.⁹ Le singole entità si presentano come "exotopie", eventi extra-locali rispetto al soggetto lirico: esse si costituiscono come punti di vista esterni ed estranei. Nella filosofia dialogica, l'extra-localizzazione ha un fondamento fenomenologico e definisce il rapporto di alterità. Nella distanza fra io e altro si costituisce il confine, che è tensione dinamica e insieme condizione dell'attività estetica e letteraria in particolare (Sini 2012, 11). In Levertov, la poesia nasce proprio dalla condizione di separazione e di solitudine dell'io; si fonda sulla differenza che si apre nel soggetto, fra soggetti, fra umano e naturale e persino tra umano e divino (Janssen 1992, 273).¹⁰ Il tentativo di riallacciare Vita e Arte, extraestetico ed estetico, si attua proprio indagando le possibilità dell'evento della relazione fra l'io lirico e le realtà naturali.

Il fenomeno naturale nella poesia di Levertov ha valore in sé ma la sua resa è necessariamente incarnata nell'esperienza, per questo la corporeità è vitale nei suoi testi (Georgoudak 1989). L'evento della relazione ha sempre come fondamento il corpo vissuto, l'esistenza espressiva e parlante dell'io. Poiché la parola del soggetto lirico è sempre incarnata, essa si colloca sempre sulla soglia fra il flusso del reale e i propri schemi astratti (Uchtomskij, cit. in Diddi 2009, 153). Da qui discende l'intensificarsi nei testi di un'inclinazione fenomenologica come primo terreno della relazione, come si vede in modo quasi definitivo in "Of Being", componimento posto alla fine di *Oblique Prayers*.¹¹ La poesia si apre con una presa di coscienza del soggetto lirico:

I know this happiness
is provisional:

the looming presences—
great suffering, great fear—

withdraw only
into peripheral vision:

but ineluctable this shimmering
of wind in the blue leaves:

this flood of stillness
widening the lake of sky:

this need to dance
this need to kneel:

this mystery: (OP 734)

Lo scontro fra bene e male che incombe sulla sua visione trova solamente soluzioni provvisorie. La sofferenza e la paura indietreggiano ma persistono minacciose nella “visione periferica”. Eppure, la natura è ineluttabile nelle sue manifestazioni, che si ripercuotono sul soggetto con la triplice eco del parallelismo sintattico. Nell’intreccio delle immagini ossimoriche emerge il riconoscimento del paesaggio come una presenza “misteriosa”. Da qui, si innesca nel soggetto una reazione affermativa e celebrativa. La concatenazione sintattica che lega ogni distico – e apre al successivo – rafforza il crescente imporsi della natura come affermazione dell’essere. Dall’esterno all’interno – e dal corpo alla mente – la visione si traduce per il soggetto nella necessità di danzare e di inginocchiarsi – che ha il suo corrispettivo autoriale nell’impeto creativo a celebrare, a riverire tramite la parola.

Nell’indagine della relazione come evento singolare, Levertov recupera anche la tendenza al momento epifanico, ora segnato però da un’instabilità.¹² In “Of Being”, il rientro dal corpo di testo accomuna l’ultimo verso con i versi iniziali sulla paura e sofferenza come presenze oscure. Questa corrispondenza grafica riconosce il legame incomprensibile di quelle realtà con la positività sperimentata nell’epifania con la natura. La ricerca del trascendente nel dato di realtà era stata la prima forza motrice della sua poetica, ora si incarna

ulteriormente in una dimensione profondamente fenomenologica. Il realismo sacramentale di Levertov, come lo ha definito Schloesser, fiorisce sul terreno della conversione religiosa che avviene in questi anni (2005, 605). Tuttavia, le sue radici si estendono ben più in là nel tempo e nello spazio: del resto, la lettura di alcuni pensatori cattolici come Jacques Maritain e Paul Claudel aveva profondamente influenzato Levertov già ben prima dell'adesione al cattolicesimo (Schloesser 2005). La rottura fra epifania e realtà storica non è sublimata nella tradizione cattolica, come scrive Gelpi (1993, 5).¹³ Al contrario, la frattura non è ricomposta, la disgiunzione tra vita e morte rimane aperta, in una visione che abbraccia perifericamente. In particolare, come già in Mary Oliver, la prospettiva fenomenologica dilata un'etica dell'attenzione che risulta l'unico modo per esperire la tensione fra poli opposti senza risolverla, per vivere la contraddizione. Il pensiero astratto, la meditazione distaccata sono modi contemplativi e, perciò, compienti e votati alla risoluzione. Così, all'estasi del misticismo si sostituisce l'esercizio dell'attenzione, che diventa la prerogativa etica alla formazione di legami veri nel soggetto.

L'imporsi della relazione con l'alterità e l'approfondirsi della sua dimensione fenomenologica portano Levertov a recuperare alcuni tratti espressivi che avevano plasmato la sua prima poetica: la concretezza fisica e plastica dell'altro e l'unicità della relazione a partire dal momento percettivo. In questo recupero si ascrive anche il riemergere potente della dinamica di presenza/assenza. La presenza della natura non è più mostrata come una rivelazione esterna di tipo mistico o epifanico ma come manifestazione (vitale) di una relazione continua. In particolare, Levertov sonda assenza e presenza non come fenomeni assoluti, ma nella loro dipendenza dall'atteggiamento soggettivo. Il carattere metonimico sottolineato nel paragrafo precedente permane e diventa la chiave di volta della relazione con l'alterità: la singola

entità, contigua e parziale, è parte del tutto. Così la natura si configura non tanto come un'entità linguistica astratta ("the Earth") ma come singolare presenza declinata nello spazio-tempo determinato della relazione con il soggetto. In un chiaro ritorno agli inizi, *Breathing the Water* si apre con un componimento in omaggio a Rilke, il cui primo verso recita: "A certain day became a presence to me; / there it was, confronting me—a sky, air, light: / a being." (BW 739). Di fronte ad un'alterità che si fa presente, il soggetto lirico si sente investito nuovamente del suo compito poetico ("granting me honor and a task", idem): far risuonare all'esterno la convinzione interiore.

the day's blow
rang out, metallic—or it was I, a bell awakened
and what I heard was my whole self
saying and singing what it knew: *I can*. (idem)

Poche pagine dopo "A Variation on Rilke", in "The Absentee", l'assenza ritorna come tematica: "Uninterpreted, the days are falling" (BW 747). Il clima di morte che pervade la natura ("a nest of eggs, / a nest of deaths", idem) ha una doppia origine, fenomenica ed etico-soggettiva: l'assenza di vitalità della stagione si intreccia alla passività del soggetto. La realtà scivola "non interpretata" e per questo si tinge di morte e abbandono. Un simile atteggiamento del soggetto lirico era registrato già in "The Road", in *Footprints*. Qui, però, la natura è segnata dall'attesa insistente di un incontro, negato asciuttamente anche dal soggetto lirico:

The wayside bushes waiting, waiting.
There's no one,
no one to meet them.
golden in my sunset dust cloud
I too pass by. (FP 441)

Il riconoscimento dell'altro implica una reazione emotivo-volitiva sempre più personale e incarnata e sempre meno generica e anonima. La natura è presenza e si impone come alterità anche in dipendenza dallo sguardo soggettivo

("nothing much, or everything: all depends / on how you regard it / On *if* you regard it", "A South Wind", SW 955). L'alterità è insieme risorsa ma anche obbligo morale: essa impone sul soggetto la responsabilità della sua risposta. Il soggetto umano diviene caratterizzato da un'inquietudine, un'ossessione verso l'altro (Ponzio). La descrizione della natura come presenza ed evento specifico, dunque, ora apre nelle poesie lo spazio di una messa in discussione etica dell'io a partire dall'incontro con l'altro.

Raccolta in *Evening Train*, "Brother Ivy" è una poesia tarda che ridefinisce la relazione etica fra umano e non-umano. La voce lirica prima guida il lettore a riconoscere l'edera come un'esistenza indipendente e indifferente ("gets on with its life", "does not require appreciation", ET 871). L'osservazione fisica si tinge progressivamente di tonalità morali ("tenaciously", "unwatered / throughout the long droughts, it simply / grips the dry ground by the scruff of the neck", idem) e sfocia in una constatazione generale che riecheggia la parola biblica:

I am not its steward.
If we are siblings, and I
my brother's keeper therefore,
the relation is reciprocal. The ivy
meets its obligation by pure
undoubtable being. (idem)

Fra soggetto e pianta è affermata una relazione di custodia che ribalta la prospettiva pastorale: la cura è l'atteggiamento del consanguineo ("siblings"), e per questo intrinsecamente reciproca. Ma la reciprocità fra soggetto ed edera si esprime in una relazione asimmetrica. Secondo Bachtin, la relazione io-altro non è mai equa, ma è sempre sproporzionata, sbilanciata dal surplus di visione che entrambi sperimentano mutuamente (Holquist 2002, 33–36). La relazione d'alterità trasgredisce il pensiero oggettivante e la divisione soggetto-oggetto, così come anche l'idea di una relazione di mutuo scambio (Ponzio 1997, 320-

1). Analogamente, in Levertov questa asimmetria fra umano e non-umano si declina nel diverso compito che l'edera assolve verso il soggetto: la sua responsabilità verso l'io è soddisfatta puramente dal suo esistere. Questa coincidenza non sussiste nel soggetto umano, la cui responsabilità nasce proprio da una non-corrispondenza fra esistenza e compito che genera la scelta etica.

Dalla riflessione verso una conoscenza totalizzante ed esauriente, l'accento passa alle possibilità etiche che il soggetto ha. Un ulteriore esempio è "The Captive Flower" in cui il tentativo di liberare un fiore dalle maglie di una rete metallica diventa spunto per riconoscere la parzialità della propria prospettiva umana. A partire dallo sguardo della natura il soggetto può guardare sé stesso come sdoppiandosi: "I didn't think of me as a jailor" (BW 747). L'indagine delle possibilità etiche trova corrispondenza nel mondo naturale, che diviene un modello comportamentale. In "Forest Altar" la voce lirica dichiara apertamente questa volontà di adesione agli elementi naturali prima in senso fisico e quindi morale:

If there is only
now to live, I'll live
the hour till doomstroke
crouched with the russet toad,
my huge human size
no more account than a bough fallen:
[...] not upward,
search for branch-hidden sky:
I'll look
Down into paradise. (F 428)

Accovacciato sull'erba il soggetto si immerge nella realtà naturale che lo circonda e ne scopre la sacralità del muschio e delle rocce ("thy moss garden", "the striate / rock furred") che diventano l'oggetto di celebrazione.

Quanto detto finora – l'alterità del non-umano, il surplus di visione e le possibilità etiche della relazione che esso impone – precipita nel cronotopo

della soglia. Il confine fra spazio domestico e natura ricorre insistentemente non solo come immagine ma come realtà figurativa in cui convergono istanze estetiche ed etiche. La più ricorrente e quotidiana è la finestra, che mette in parziale comunicazione due spazi, due dimensioni del reale. Essa può aprire a quella vita esterna oppure chiudere, rompere la continuità fisica e schermare il soggetto dall'esperienza della vita 'intorno':

Poplar and oak awake
all night. [...]
There is a consciousness
undefined.
Human sounds
were shut behind curtains.
No human saw the night in this garden,
sliding blue into morning.
only the sightless trees,
without braincells, lived it
and wholly knew it. (F 445-6)

Analogamente, "Tropic Ritual" descrive le possibilità di un mondo al di fuori della presenza umana: in un'ora senza testimoni si dispiega l'esercito delle palme, un'alleanza assoluta fra le fronde che sovrasta gli umani che si sono ritirati ("The humans/ have withdrawn / curtained, / shuttered", CB 635). La finestra è per eccellenza immagine della coscienza, ma è anche soglia etica fra il mondo illusoriamente chiuso del soggetto e la relazione con l'alterità eccedente, definita dalla bellezza e pienezza conosciuta e vissuta solo dagli alberi "senza vista" e senza cellule cerebrali.

A questo proposito, la poesia che forse più condensa i valori relazionali – estetici ed etici – racchiusi nell'immagine della finestra è "Window-Blind" che si apre esattamente su questa nota: "Much happens when we're not there" (BW 743). L'attacco, che ricorda "The Red Wheelbarrow", condivide con la poesia di Williams il tono pacato e insieme sospeso, quasi solenne. La poesia prosegue come riflessione sullo sfruttamento delle foreste e il rinnegamento

dell'appartenenza al mondo naturale. Alla cecità indifferente dell'umano si oppone la presenza indefinita di qualcosa d'altro, la cui indecifrabilità è resa dal fluttuare dei pronomi:

[...] We don't see but something sees,
or someone, a different kind of someone,
a different molecular model, or entities
not made of molecules anyway; or nothing, no one:
but something has taken place, taken space, been
[present, absent,
returned. (idem)

È proprio questa presenza assente a suggerire alla coscienza il fermento di una vita al di là dell'attenzione umana: "Much moves in and out of open windows / when our attention is somewhere else" (idem). Ma la distrazione e l'indifferenza infettano come una malattia questa conoscenza condivisa e quindi anche la coscienza di sé: "we are animals and plants that are not well. [...] but we look away". La finestra e la porta del garage serrano il riconoscimento dell'altro, diventano metafore incarnate della chiusura del soggetto verso la natura. L'unica possibilità, dunque, è che l'alterità si faccia carico anche di noi: cerchi, si insinui e ci raggiunga fino a cambiarci.

[...] through
the crack of day disdainfully left open below the blind
a very strong luminous arm reaches in,
or from an unsuspected place, in the room with us,
where it was calmly waiting, reaches outward.
and though it may have nothing at all to do with us [...] nevertheless our condition changes:
cells shift, [...] one or two leaves,
fall and when we read them we can perceive,
if we are truthful, that we were not dreaming,
Not dreaming but once more witnessing. (idem)

In questo componimento la finestra non ha solo la funzione di immagine poetica, ma diventa un vero e proprio cronotopo. Essa appare nel testo nella sua realtà fisica, è presenza tangibile nello spazio e tempo del soggetto lirico.

Lo spiraglio lasciato “con sdegno” fra le tapparelle è estremamente materiale e, mentre si carica dei valori etici propri del soggetto, li trasferisce metaforicamente sul piano estetico.¹⁴ L’immagine poetica diventa tale perché prima si impone all’esperienza percettiva del soggetto lirico che, per contiguità, ne sperimenta e racconta il valore etico. Fondamentale in questo senso è l’ultimo verso che sancisce proprio la differenza fra l’estetica chiusa della contemplazione immaginifica e quella aperta della relazione d’alterità che coinvolge e stravolge il mondo del soggetto: “if we are truthful [...] not dreaming but once more witnessing”. Realizzata in questo modo, la funzione cronotopica permette di intonare la parola estetica ai giudizi etici, di incarnare la riflessione in uno spazio e tempo concreto, sfuggendo la genericità e vaghezza dei referenti data dall’approccio retorico. La poesia condensa in sé gli aspetti evenziali dell’esperienza extra-estetica e i momenti contemplativi e valutativi dell’atto estetico.

Nelle ultime raccolte la poesia naturale di Levertov diventa espressione di un’est(etica) fondata sulla relazione di alterità. Nella rappresentazione dell’incontro fra soggetto e oggetto si dispiega la riflessione etica. La ricerca poetica di Levertov muove da tentativi di tipo epistemologico (come conosco l’alterità in senso analogico e immaginativo) al vaglio di implicazioni etiche, che esaltano la natura relazionale dell’umano. Queste trovano espressione artistica nella resa fenomenologica e cronotopica del rapporto di alterità fra soggetto e natura. Col ricorrere di un vocabolario dell’ignoto (“unknown”), la poetessa insiste sull’incompiutezza dell’azione conoscitiva e di possesso nei confronti della realtà, che nell’ultima raccolta viene proprio definita “this great unknowing”. Del resto, Levertov legge come potenzialmente tossico il rapporto fra soggetto e realtà definito dal paradigma razionalista e scientifico. Il suo esito è tirannico e monologico: “reason / in such excess was tyranny /

and locked us into its own limits, a polished cell / reflecting our own faces” (ET 907). La poetessa rifiuta la conoscenza come acquisizione, ma la afferma come conseguenza di un abbandono. In questo senso riemerge talvolta anche la vena mistica che aveva caratterizzato la definizione della visione poetica fin dai suoi esordi. Rielaborando la definizione data dai critici all’inizio della sua carriera, la poesia di Levertov si è spostata dal conoscere al ri-conoscere. La “re-cognition” (Poks 2011, 146-8) è ricerca di una conoscenza come appartenenza e familiarità con l’altro – e quindi con sé. Il soggetto si colloca all’interno di un rapporto con il mondo che non è tanto di unità coincidente quanto piuttosto di alterità; non è solo conoscitivo, astraente ma anche biologico, fenomenologico e, così, etico. L’est(etica) della relazione si declina in una tendenza dialogica pervasiva. A conclusione di questo capitolo vedremo come il motivo fondante la rappresentazione della relazione sia quello del dialogo, in cui si intrecciano valenze etiche – secondo il dialogismo di Buber e Bachtin – ed estetiche, ad esempio nell’uso metaforico dell’antropomorfismo.

3.4 Intonarsi alla natura: il dialogismo fra metonimia e metafora

Nei paragrafi precedenti ho tracciato la parabola creativa di Denise Levertov, sottolineando la crescente importanza che la relazione con il mondo assume nelle sue poesie. L’armonizzazione fra arte e vita avviene a partire dalla rappresentazione di una relazione di alterità, riscoperta in particolare nell’incontro con il mondo naturale. Il non-umano offre al soggetto lirico l’occasione di ri-collocarsi continuamente all’interno di questa relazione con crescente consapevolezza etica.

In particolare, il momento sorgivo della poesia di Levertov non è un estetismo ma la divisione nella condizione umana (Janssen 1992, 275). Per

questo la prima condizione per l'avverarsi dell'est(etica) è un'attenzione del soggetto alle possibilità di un incontro con l'altro. Come mostrava la conclusione di "Of Being", la voce lirica si modula sempre più sul flusso dinamico del reale, senza imporsi cesure e frammentazioni. Il cedere alla relazione come primo momento di significato comporta una disponibilità e una progressiva apertura verso l'esterno, in una alleanza reciproca fra soggetto e mondo:

Absence has not become
the transformed presence the will
looked for,
but other: the present,
that which was poised already in the ah! of praise.
'still, even now, we reach out
toward survivors. It is a covenant
of desire (RA, 426)

L'intera produzione poetica di Levertov si inserisce nel tentativo di comprendere ed esprimere questa apertura all'alterità, l'imporsi dell'interazione. La propensione verso una concezione intersoggettiva e relazionale del soggetto è riconducibile innanzitutto alle diverse influenze culturali, religiose e letterarie che plasmano il pensiero di Levertov. Le riflessioni poetiche di Williams e Olson, di fatto, trovano in lei un terreno già predisposto ad accogliere una concezione dinamica del soggetto e del gesto creativo come processo e relazione. Fin dall'educazione in famiglia, il carattere immanente e necessario dell'intersoggettività permea la dimensione filosofica e religiosa della riflessione di Levertov. In questa prospettiva l'influenza più esplicita nella sua formazione è quella del Chassidismo, prima ancora che del cristianesimo. L'immanentismo e il panenteismo della corrente chassidica favoriscono lo sviluppo di una visione che supera la divisione umano/non-umano e si allontana da una prospettiva strettamente antropocentrica.¹⁵ Questa visione si combina più tardi a quella cristiano-cattolica, di cui Levertov

fa propria soprattutto la centralità dell'incarnazione del trascendente nella storia e nel mondo. In questo senso si è parlato di una "ecoteologia" della relazione in riferimento all'ultima parte della produzione di Levertov (Archer 1996, 305).

La vena mistica dell'ebraismo raggiunge Levertov in particolare attraverso gli scritti di Martin Buber, come *Tales of the Hasidism* (1947). È però soprattutto *I and Thou (Ich un Du* 1923), una delle opere maggiori di Buber, a costituire una fonte preziosa per la ricerca etica di Levertov. Secondo il filosofo sono possibili due modalità di rapporto con l'alterità: la relazione Io-esso – che nasce da un atteggiamento riduttivo, categorizzante e contemplante dell'altro – e invece la relazione Io-Tu, definita dall'incontro aperto e reciproco fra entità. Nel primo caso l'altro è trattato come oggetto di conoscenza, da esperire e usare, e per questo esiste sempre già nel passato; di contro, la presenza misteriosa, diretta, non-mediata dell'altro, vissuta con reciprocità, ravviva il presente (Cone 2014, 125-6).¹⁶ Nell'opera di Buber, come negli altri sostenitori del dialogismo, la relazione di alterità tende a tradursi sul piano espressivo e linguistico in una parola dialogica che abbraccia la dimensione etica ed estetica (Ponzio). Analogamente, l'apertura strutturale e incondizionata all'altro non conduce Levertov ad una resa irresponsabile e di tipo dionisiaco. Al contrario, l'alterità provoca, costituisce e impone al soggetto la responsabilità etica di rispondere dal suo posto unico nel mondo. Inoltre, la poetessa muove verso una concezione dialogica della relazione non solo in senso etico ma anche estetico. Pur mantenendo il centro del discorso poetico nella prima persona singolare, Levertov rifiuta l'espressione solipsistica e intimistica per l'attuazione dell'incontro dialogico. L'est(etica) di Levertov risulta così affine anche a un pensatore a lei meno noto come Michail Bachtin. Secondo Bachtin, l'esistenza nell'opera di un punto di vista al contempo interno ed esterno,

partecipe e contemplante è la condizione perché possa aprirsi una dimensione dialogica. L'aspetto processuale e dinamico della poesia di Levertov favorisce l'imprimersi nel testo dell'evento di un'interazione intersoggettiva (Nielsen 1992). Il soggetto lirico infatti appare collocato attivamente in tensione fra azione estetica-contemplativa ed esperienza eventuale, fra il mondo della scrittura e quello del contenuto.

Per quanto riguarda la concezione dialogica dell'atto creativo, la poesia trascrive il "colloquio interiore" vissuto dal poeta, e lo rende mezzo di comunicazione con gli altri. Dal momento che la prima alterità è interna al soggetto stesso, l'artista non sarà succube delle aspettative del lettore ma accogliendo la tensione dell'io potrà aprirsi liberamente all'altro. Levertov stessa scrive: "what the poet is called on to clarify is not answers but the existence and nature of questions; and is likelihood of so clarifying them for others is made possible only through dialogue with himself" (Levertov 1973, 46). Nelle prime raccolte, l'attenzione alla dimensione metapoetica fa sì che il dialogismo si esprima soprattutto come sdoppiamento interno alla voce. La partecipazione all'evento della realtà è resa in modo dinamico e quasi performativo attraverso la scrittura/lettura. L'io presente contempla, racconta, commenta sé stesso nel tempo e nello spazio dell'esperienza. Da questa concezione discende la versificazione "cinetica" e la moltiplicazione dei punti di vista che caratterizza molte sue poesie (Cone 2014). È soprattutto attraverso la versificazione e l'uso grafico degli spazi che Levertov apre una dimensione dialogica nella staticità chiusa del monologo lirico di stampo romantico. Ma questo dialogismo è confinato nell'intimo della voce lirica, in cui si rispecchia la distinzione fra autore e io lirico. Nel progredire della carriera di Levertov, il carattere dialogico trapassa dall'interno della coscienza soggettiva alla sua relazione con l'alterità in senso più ampio. Infatti, solo di fronte all'altro l'io

lirico si costituisce come presenza testuale definita, e solo nella relazione con l'altro trova la definizione di sé e del suo compito vitale. La natura dialogica dell'esperienza (soggettiva e poetica) viene a costituire il nucleo del tormentato rapporto fra estetica ed etica. Essa diventa il principio strutturante l'esperienza dell'altro e della riflessione etica che si genera e a cui la parola deve intonarsi. L'intensificarsi della preoccupazione etica in Levertov si accompagna alla ri-scoperta della pervasività del dialogismo nella relazione e alla sua accettazione.

L'io è esso stesso costituito da una fragile rete di domande ("Nothing but a filmsy web / of questions", "A gift", SW 923). La risposta però non sta in un'impossibile chiusura ma nell'accogliere e conservare anche le domande dell'altro ("you are given / the questions of others to hold / as if they were answers / to all you ask", idem). La relazione preme per diventare parola biunivoca e, così, l'intersoggettività sembra qui superare anche i termini esistenzialisti, in particolare husserliani (Jachia 2003, 339). La parola non è solo rappresentativa ma relazionale, rivelatoria e performativa, come già tramandato dalla tradizione ebraica dei salmi (Archer 1996). Il linguaggio sottrae il soggetto alla solitudine, poiché in esso si costituisce la relazionalità.

Yet what loneliness,
the solitude
of thought before language. A kind of darkness
stirring the mind, blurring
the glare and glitter of vision (956)

Non vi è distanza fra visione e canto ed è il canto che sostiene il momento esperienziale (Levertov 1973, 73). Nei versi di "Walking, Looking, Being", l'occasione di una passeggiata nella natura permette una riflessione sul compenetrarsi di esperienza sensoriale, riflessione esistenziale e canto poetico:

I look and look.
Looking's a way of being: one becomes

sometimes, a pair of eyes walking.
Walking wherever looking takes me.
The eyes
dig and burrow into the world.
they touch
fanfare, howl, madrigal, clamor. (SW 953)

L'intreccio sinestetico riflette l'intersecarsi dei diversi piani: il guardare è un "modo di essere" che si attiva nel camminare, la dimensione sensoriale cela una possibilità etica. La vista, la presenza, la condivisione sono considerati degli strumenti di partecipazione all'essere, tramite la scoperta della realtà e la rinascita del linguaggio poetico. Infatti, sebbene la partecipazione sensoriale non sembrerebbe necessitare di un'espressione, per Levertov il linguaggio è proprio la condizione di quel moto, il respiro vitale che lo sostiene:

And language? Rhythms
of echo and interruption?
That's
a way of breathing,
breathing to sustain
looking,
walking and looking
through the world
in it. (SW 954)

Il 'progetto' umano deve essere proprio quello di trasformare il buio in parola, è una decisione e il risultato è sempre minacciato, perciò fragile e provvisorio (Janssen 1992, 272).

Se inizialmente per Levertov dialogico è il gesto creativo dell'autore che dà vita al mondo poetico, sempre più lo è anche lo stesso soggetto lirico, nel suo cercare la natura come interlocutrice esterna. La vocazione verbale del vissuto intersoggettivo si impone quindi anche nel caso del mondo naturale. Poiché l'esperienza della natura è segnata da una dimensione primigenia e prelinguistica, l'inclinazione poetica erompe come necessità paradossale e talvolta problematica, non solo verso il lettore, ma innanzitutto per l'io stesso.

Il rapporto fra soggetto e realtà è vivo nel linguaggio e, così, la traduzione artistica dell'esperienza ne articola la vocazione dialogica. Infatti, a fronte del panorama storico-sociale, è in particolare l'esempio del non-umano che costituisce un'alternativa alla crisi poetica e morale, come il canto di un uccello:

A brown oakleaf, left over from last year,
Turns into a bird and flies off singing.
That should encourage you! I know it—

But I'm not an oakleaf.

I'm not singing.
I'm not watching the brown wings [...]
Human, thrown
back on my resources. ("Run Aground", LF 544)

L'accettazione dell'altro come punto di riscossa non è meccanica o automatica. L'eccedenza del mondo naturale nei confronti del soggetto non è tanto di carattere ontologico ma etico. Come già accennato, nel non-umano il soggetto ravvisa un'impossibile coincidenza fra esistenza e azione responsabile. Per questo il canto del poeta è sempre un'adesione imperfetta rispetto a quello della natura. Il non-umano è caratterizzato da un'interdipendenza armonica e ordinata sulla base del compito perseguito da ogni elemento. Tuttavia, mentre la natura risponde semplicemente all'imperativo dell'essere, è proprio questa risposta che appare compromessa nell'umano. L'origine dell'esigenza etica coincide con l'esigenza di intonarsi all'altro, di partecipare della pienezza armonica dell'alterità, soprattutto naturale.

Dunque, sul piano del contenuto, l'etica dialogica si fonda su due aspetti: la provocazione di un'alterità eccedente e il costituirsi del soggetto come risposta di fronte a essa. In quest'ottica gli elementi sono spesso descritti tramite i campi semantici dell'enunciazione e della conversazione. Singole

entità si costituiscono come enunciazioni di se stesse, come nel caso del vento in "West Wind":

Whò am I? Whò am I?
It is the old cry wandering in the wind
And with it interwoven
Words of reply: [...] (RA 303)

Anche i loro incontri e le loro relazioni si definiscono per il soggetto lirico come uno scambio comunicativo: le foglie di una quercia secca trasformano il vento in uno strumento musicale; la carezza del vento e la luce vengono raccolti dai rami e ri-modulati in un accordo di risposta; i rospi conversano abitualmente ("At the dump bullfrogs / converse as usual"; "Rapid / the crossfire of their / utterances, 311); le conifere intonano il canto oceanico che il vento trascrive (980); l'uccello-gatto assolve il suo compito cantando gli elementi che lo circondano e che "esigono" di essere enunciati ("A billion leaves / demand utterance, he has the whole / hillside to sing, the veil of vapor / azaleas must be phrased!", "Alongside", LF 544). Il carattere musicale di questa conversazione naturale richiama l'idea di una melodia della realtà alla quale il poeta si deve intonare in modo sinfonico, e rafforza tramite l'onomatopea il carattere materiale, sensoriale e percettivo dell'est(etica) di Levertov. La sinfonia del mondo naturale si sviluppa in modo autonomo dal soggetto e dal suo giudizio. Così, anche il fiore dell'allium – scartato dall'umano, perché esteticamente ignorabile – racchiude una disponibilità materna ("ridged stems, bounty / to fill your embrace", "In Praise of Allium", BW 763) che trova compimento nella reciprocità materica e fisica con le api, resa metaforicamente dall'immagine dell'opera lirica:

The bees
care for the allium, if you don't—
hear them now, doing their research,
humming the arias
of a honey opera, Allium it's called,

gold fur voluptuously
brushing that dreamy mauve (idem).

Il mondo naturale, identificato come modello etico, è compreso non in sé – come voleva l'idealismo – ma nelle sue proprietà interazionali (Lakoff e Johnson 2012, 152). Le entità naturali vivono un'interrelazione che per il soggetto assume sempre una connotazione etica, comportamentale, poiché vi si riconosce insieme legato ed escluso. Tramite l'approccio dialogico alla natura il soggetto lirico cerca di intonarsi all'unità percepita in essa. Il dialogo diventa il motivo che più traduce e struttura l'est(etica) della relazione d'alterità fra soggetto lirico e mondo naturale.

Da quanto visto finora il dialogo è un'esperienza primaria e fondante che emerge dal rapporto con la realtà. Come immagine poetica è una costante nella produzione di Levertov, tanto da poterla considerare una delle Gestalt strutturanti l'esperienza fondamentale, naturale e percettiva del suo soggetto lirico. Nel motivo del dialogo Levertov fa convergere aspetto metonimico e metaforico. Da un lato, i concetti metonimici “derivano dalla correlazione nella nostra esperienza fra due entità fisiche o fra un'entità fisica e qualcosa metaforicamente concettualizzato come un'entità fisica” (Lakoff e Johnson 2012, 80). La metonimia ha un fondamento concreto, fisico-biologico e si basa sull'esperienza con gli oggetti fisici. La rappresentazione della relazione come evento indaga lo scaturire del dialogo di fronte alla presenza fisica dell'alterità. Dunque, il soggetto, l'entità naturale e il concetto di dialogo risultano reciprocamente correlati nell'esperienza concreta e particolare. Così, per via metonimica, la condivisione fisica e situazionale assume in sé le connessioni di valore fra soggetto e alterità. È quanto accade, ad esempio, nella modulazione intonativa. Analogamente, già nel caso della poesia politica, l'insistenza sulla contiguità e sulla referenzialità permettevano di condensare nell'esperienza particolare valutazioni e posizioni etiche e valoriali più

generali, quali quelle ambientaliste. Dall'altro lato, il motivo del dialogo non è che una strutturazione metaforica che valuta e traduce l'indicibilità della relazione con la natura, il suo esulare dai limiti della coscienza soggettiva in termini di attività, ragioni e motivazioni umane. Nell'ambito di una lettura metaforica della realtà, dove il concetto strutturante è quello del dialogo, tutto è voce di sé, come esplicitano i versi di "The Antiphon":

And then once more,
all is eloquent—rain,
raindrops on branches, pavement brick
humbly uneven, twigs of a storm-stripped hedge revealed
[...] ("shabby and unconcerned"), anything—all
utters itself (OB 733)

La natura produce segni, significa, secondo un carattere internamente dialogico, ma la sua comunicazione necessita di un terzo che se ne faccia mediatore, ne interpreti la semiosi. Il soggetto aspira a collocarsi in questa potenziale relazione triadica fra segno, oggetto e interpretante: l'apertura dialogica è questa prontezza e disponibilità a farsi carico del segno altrui.

Per meglio esprimere le istanze valoriali dell'ecologia e le esigenze dell'est(etica), l'uso del dialogo come immagine si trasforma nel tempo. Nel desiderio di partecipazione alla natura, l'impeto etico di adesione all'altro trapassa di nuovo dall'esterno della relazione all'interno della voce, non come sdoppiamento ma come suo tono espressivo. In *A Door in the Hive* (1989) e in *Evening Train* (1992) questa intonazione dialogica del soggetto al non-umano si traduce in un approccio diretto, aperto, esplicito agli elementi naturali. In "Praise of a Palmtree" la voce lirica ricerca una familiarità attraverso la modulazione intonativa ed espressiva. La celebrazione della natura è professata in modo tradizionale attraverso l'apostrofe, costellata da inserti parentetici e incisi intonativi:

—O Palm,

I like it, I like it!
[...] tattered collar
around your neck, or is it your body,
that stout column?

Nella voce lirica vi è una commistione di monologo interiore e tensione dialogica all'altro che pochi versi dopo emerge più esplicita: "Those shiny brown things—I must take / A nutcracker to one some day, are they edible?", o ancora: "Are you asleep up there, / Your tousled green uncombed, / Sunning yourself?" (831). La pianta è investita di una posizione ambigua: è un ascoltatore, un destinatario muto o un interlocutore? Questa incertezza è frutto dell'apostrofe, che pur chiamando in causa l'altro non ne garantisce la presenza. Secondo il teorico Jonathan Culler, quello che appare come un gesto di relazione (il riconoscimento dell'altro) rischia in realtà di essere una costruzione linguistica e assolve il solo scopo di costituire l'io come voce (Culler). In questa prospettiva, nell'apostrofe l'altro sarebbe una falsa presenza, un'entità vacua e paralizzata, collocata interamente nel mondo linguistico del soggetto. Analogamente, dunque, la relazione instaurata fra soggetto e alterità sarebbe solo apparentemente – o almeno parzialmente – dialogica, rimanendo piuttosto un moto solipsistico e interiorizzante (Kenington, Culler). In "Praise of a Palmtree", la voce lirica sfrutta la dimensione ortativa, conativa del linguaggio per esprimere il proprio slancio dialogico verso un destinatario che però rimane assente. Se all'alterità non è garantito lo spazio o almeno la possibilità di una certa responsività, il suo statuto rimane incerto e la tensione dialogica un moto interiore.

Lo stesso Culler, tuttavia, nota come l'apostrofe edifichi non sul significato ma sul circuito o sulla situazione comunicativa. Se si considera valido l'intento fenomenologico e figurativo di Levertov, allora, è possibile comprendere l'apostrofe come tensione a investire l'altro di una responsività, togliendolo dall'oggettivazione e rendendolo una forza senziente (Culler, 139). È quanto

poi proseguire rilassato nella descrizione che espande il verso e il ritmo. Ma proprio l'eccesso di contestualizzazione – la posizione della pianta e sulle sue azioni – rivela la presenza di un destinatario esterno, del lettore, e, così, l'azione contemplante dell'autore. Il soggetto lirico risponde alla fisicità della pianta e ne interpreta progressivamente la presenza: il filodendro tocca gli oggetti intorno, li "sente" e così "esplora" lo spazio. La percezione soggettiva del movimento altrui culmina nella parentesi riflessiva che segue: "As if you knew / fall is coming, you seem to desire / everything that surrounds you".¹⁷ Questo secondo momento della relazione fa nascere nel soggetto un'ulteriore preoccupazione: "How am I going to carry you in, / when it gets cold?" Il pensiero banale, legato alla routine stagionale, diventa invece lo spunto per una riflessione più ampia sulla relazione: il problema non è il peso del vaso, la materialità e praticità del trasporto, quanto piuttosto lo "spazio" che la pianta occuperebbe nel suo continuo estendersi: "It's those long, ever-longer, reaching arms / that don't fit through the door". La casa, la dimensione del soggetto, non è in grado di contenere l'espandersi del desiderio dell'altro:

And when you're manoeuvred in,
how small the room will become;
how can I set you
where your green questions
won't lean over human shoulders, obscuring
books and notepads, interrupting
trains of thought
to enquire,
mutely patient
about the walls?

Per via metaforica i rami della pianta diventano "domande verdi" che interrogano il soggetto umano che, però, non sa se e come rispondere. L'io cerca un'accomodazione del filodendro nel proprio mondo: deve decidere se e quanto permettere all'alterità di imporsi nel proprio lavoro (creativo). Con la propria esistenza la realtà naturale aspetta pazientemente che l'umano sia

disposto a lasciarsi distrarre da se stesso, ad aprirsi all'interrogazione muta che essa può costituire e che mette in discussione il mondo chiuso del soggetto. Il carattere dialogico si trasmette in questa poesia all'intonazione espressiva e al suo approccio all'altro, alla pianta, che mutamente sembra rispondere. In questo senso ancora una volta la grafica dei versi assume rilevanza e sembra trascrivere questo contrappunto fra parola e silenziosa risposta attraverso l'uso degli spazi bianchi. Allo stesso tempo il limite fra umano e non-umano non è violato, il soggetto si posiziona esattamente sul limitare fra estraneità ed esperienza. Così, nella domanda dei versi finali, l'aspetto etico, che costituisce la condizione d'esistenza della relazione stessa, rimane aperto, irrisolto.

Nella lettura di Culler, l'apostrofe e la prosopopea enfatizzano la capacità visionaria del soggetto (143). Eppure, secondo Dorothy Nielsen, nei testi di Levertov, è proprio questa inclinazione visionaria che permette di oltrepassare la finzione poetica e caricarsi di intenti etico-politici. I rischi epistemologici dell'apostrofe – la proiezione di sé e il silenziare l'altro – sono preceduti dalla messa in discussione etica che costituisce la relazione stessa e la sua trasposizione linguistica, oltre che dal carattere processuale-fenomenologico della sua lirica (Nielsen 1993, 699-702). Nel costruire il non-umano come alterità dialogica, Levertov si allontana dalla tradizione romantica e, sfumando il confine fra letterale e metaforico, sfuma il confine fra umano e non-umano. Il dialogo – come atteggiamento del soggetto, come immagine e come modalità espressiva – si interseca necessariamente con un'altra metafora di tipo ontologico: la personificazione (Lakoff e Johnson 2012, 53). Fin dalle prime raccolte, gli elementi naturali vengono antropomorfizzati ai fini della traduzione poetica della relazione etica.¹⁸ Nella rappresentazione del mondo naturale la compenetrazione di valori etici ed estetici si rispecchia nella convergenza di metonimia e metafora. Poiché la metafora ha una funzione di

comprensione, si può dire che in questa poesia naturale sulla base immanente dell'esperienza si innestano le sostituzioni di senso dell'analogia che indaga il mistero dell'altro. Nell'antropomorfismo le istanze metonimiche e metaforiche sono armonizzate in modo da poter contemporaneamente esaltare l'aspetto evenziale, fenomenologico della relazione e quello aperto ed eccedente. Nel rappresentare l'impossibile dialogo con gli elementi naturali, Levertov sonda la relazione con il non-umano attraverso la razionalità immaginativa della metafora e, allo stesso tempo, intona la parola poetica ai toni emotivo-volitivi dell'esperienza.

3.5 Volto e voce della natura: antropomorfismo ed est(etica)

A conclusione di questo capitolo vorrei proporre un breve affondo sull'antropomorfismo come tropo linguistico e retorico fondamentale all'est(etica) di Denise Levertov. L'attribuzione di qualità umane, come il volto e la voce, a elementi non-umani sostiene la ricerca di una possibile relazione e ne traduce l'impossibile dialogismo. In particolare, nelle ultime raccolte, la rappresentazione della montagna e dei fiori si offre come efficace sintesi del percorso poetico di Levertov. Prima dell'analisi, tuttavia, è opportuno soffermarsi un attimo sulla natura dell'antropomorfismo e sulle sue implicazioni linguistiche e culturali.¹⁹

L'antropomorfismo è una figura retorica che consiste nell'attribuzione di qualità umane al non-umano. La dinamica ad esso sottesa, tuttavia, eccede la dimensione puramente retorica per collocarsi nella discussione filosofica come mossa linguistica dalle implicazioni profonde (Regier 2006, 412). Attraverso l'antropomorfismo il soggetto compie un gesto di traduzione dell'altro: usa delle categorie inerenti all'esperienza di sé per avvicinare ciò che dell'altro appare distante e indicibile. Per questo motivo, in ambito filosofico, la nascita

stessa del linguaggio è stata a più riprese legata all'antropomorfismo in quanto primo modo per dire l'alterità. Infatti, la natura e il divino sono storicamente gli esempi più eclatanti di questa funzione insieme linguistica ed epistemologica. La capacità referenziale attribuita a questo tropo ne fonderebbe quindi anche la funzione relazionale. Specialmente con il post-strutturalismo prima e l'ecocritica poi, la funzione relazionale dell'antropomorfismo è stata ampiamente criticata in quanto fallace e irrealista. L'uso di categorie strettamente umane per descrivere l'altro rischia di rinforzare e legittimare la sua inevitabile chiusura nel linguaggio e per questo si considera l'antropomorfismo come un "colonialismo ontologico" verso l'alterità.²⁰

Le critiche in ambito post-strutturalista nascono dalla constatazione di un cortocircuito nella rappresentazione del rapporto fra natura e soggetto nel Romanticismo. Nella lirica romantica, l'antropomorfismo rinforza la fusione empatica di soggetto e natura, vista come unica possibilità di superamento dei limiti umani (Regier 2006, 415). La precarietà del gesto è evidente: piuttosto che liberare l'umano, la natura è ricondotta ancora una volta all'interno dell'orizzonte limitato del soggetto. In questa prospettiva, il linguaggio è esercizio di potere sull'altro e la sua referenzialità è fragile e precaria; così il gesto retorico nasconde in sé una presunzione antropocentrica e dominatrice verso l'alterità. Per reazione si è dunque affermata l'estraneità radicale fra soggetto e realtà e si è rifiutata l'idea di una relazione a partire dalla metafora antropomorfa che insiste su una connessione che non esiste più (Kern 1975). Così, anche nell'ecocritica, si è spesso cercato di superare la resa antropomorfa della natura, in favore di un realismo oggettivante e scientifico ritenuto meglio in grado di preservare l'indipendenza e la distanza dell'alterità naturale dall'umano. Si è diffusa così una dicotomia fra

antropomorfismo e alterità, ovvero tra presunta proiezione di sé sull'altro e attestazione di un'estraneità assoluta. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, la diffidenza riguardo alla personificazione e all'apostrofe è una diffidenza verso la possibilità di relazione. Tuttavia, nell'imporsi della relazione e nonostante l'eccedenza del non-umano, il poeta necessita di categorie linguistiche per descriverla. Per questo motivo, alcuni critici, tra cui Lawrence Buell, hanno voluto sottolineare la natura nominale del gesto retorico. Ciò che davvero definisce il significato del tropo è piuttosto l'orientamento etico ad esso sotteso (Buell 1995, 217). Le preoccupazioni epistemologiche verso i motivi antropomorfici, per quanto necessarie, sono per forza subordinate all'etica che li origina.

Nel registrare le interazioni fra umano e non-umano, la poesia di Levertov mette in discussione la separazione fra il momento finzionale dell'antropomorfismo e la presenza reale, concreta del non-umano. La poetessa apre alla possibilità di una coscienza differente nella natura e così alimenta l'ambiguità fra letterale e figurativo. Nel caso della natura, lo statuto metaforico della prosopopea è spinto al limite e genera una commistione fra estetico ed extra-estetico in cui proliferano valenze politiche (Nielsen 1993). In particolare, l'antropomorfismo permea la percezione soggettiva dell'alterità e pone le basi per un'estetica relazionale. Esso è al contempo gesto poetico-linguistico e mossa etica verso l'altro. In questo modo esso permea anche la tensione dialogica del soggetto lirico. Nella poesia di Levertov l'impossibile dialogo si fonda sul riconoscimento di una co-creaturalità e un reciproco surplus di visione fra io e altro. La problematica etica nella relazione fra soggetto e natura non è soffocata dalla messa in scena di uno scambio fra soggetto e natura. Al contrario, risulta amplificata dal confronto impossibile fra il sistema simbolico umano e quello puramente semiotico della natura

(Gilcrest 2002). Nelle ultime raccolte la personificazione emerge in particolare nella relazione con la montagna e sostiene l'affermazione di un'intersoggettività fra umano e non-umano generalmente misconosciuta. In particolare, la prosopopea tramite il dono del volto e della voce esemplifica il progressivo dispiegarsi di un'estetica improntata al dialogismo.

3.5.1 Antropomorfismo e alterità

Nel 1992 Denise Levertov si trasferisce a Seattle. Dalla finestra della sua casa può vedere la sagoma dell'imponente Mount Rainier che domina sulla valle. Nel corso degli anni, la montagna diventa una compagnia costante, un richiamo fondamentale nella quotidianità della poetessa che vi dedica quasi trenta poesie nelle ultime tre raccolte. Levertov continuamente ritorna a Mount Rainier, da diverse prospettive, momenti, luoghi. Il ripetuto tentativo di coglierne la presenza stratifica motivi, significati e atteggiamenti che trovano espressione nell'antropomorfismo. I componimenti sulla montagna ricorrono soprattutto in tre raccolte: *Evening Train*, *Sands of the Well* e la postuma *This Great Unknowing*.

La rappresentazione ha sempre inizialmente una forte componente visiva che si declina poi in una mescolanza di realismo e lirismo. I modi descrittivi si intrecciano con i tentativi interpretativi, espressi spesso in senso antropomorfo. La montagna è viva ed è identificata dal respiro vitale della creatura: "through it / breathes a vast whisper: the mountain" ("Whisper", ET 897); "Animal mountain [...] / I feel your breath / over the distance, / you are panting, the sun / gives you no respite" ("The Mountain Assailed", SW 926). La descrizione condensa figuratività e metaforicità soprattutto attraverso la personificazione fisica e morale della sua apparenza materiale. L'apparenza della montagna esterna i suoi stati d'animo, il suo temperamento:

All the mountain's moods,

Frank or evasive,
Its whiteness, its blueness,
Are shown to sight alone.
("The mountain's daily speech is silence", GW 1001)

La corporeità di Mount Rainier diventa così la prima dimensione ad essere sottoposta all'azione interpretativa e trasfigurante della voce lirica che ne fa il primo terreno di relazione. Tuttavia, la percettibilità fisica della montagna non è il carattere dominante la sua rappresentazione. Infatti, se quando è visibile la montagna si impone massiccia sul resto del paesaggio, il più delle volte le nubi e la foschia la nascondono alla vista. La dinamica di presenza-assenza che ne deriva costituisce il segno dell'eccedenza dell'entità naturale e diviene la costante nella rappresentazione di Mount Rainier. In "Elusive" la versificazione cerca di racchiudere in sé l'apparire e sparire della montagna, incarnando il tentativo del soggetto di afferrare brandelli di questa alterità:

The mountain comes and goes
on the horizon
a rhythm elusive as that of a sea-wave
higher than all the rest, riding to shore
flying its silver banners—
you count to seven, but no,
its measure
slips by you with each recurrence. (ET, 853)

Di fronte ad un'entità naturale che evade la percezione sensoriale, il primo impeto del soggetto è quello di racchiudere, categorizzare e comprendere. La disposizione dei versi cerca di traslare sulla carta il senso di una presenza che sfugge. Gli enjambement e i rientri grafici traducono questa danza fra soggettività e realtà. Il primo rientro in particolare offre un'analogia fra la montagna e un'onda, sommando all'azione conoscitiva del soggetto – segnalata dalla grafica – quella contemplante dell'autore, costituita dalla metafora poetica dell'onda. Nell'accostamento di due elementi naturali opposti si stratificano significati paradossali: la similarità fisica (ritmo, colore)

rovescia i sistemi di riferimento e così fonda la percezione immaginativa di un moto della montagna piuttosto che delle nuvole. La tradizionale raffigurazione dell'imponenza, fissità ed eternità della montagna è così sovvertita in favore di una visione fluida della relazione imposta al soggetto a partire dalla percezione dinamica della massa montuosa.

In alcuni componimenti la tensione dinamica fra presenza e assenza è resa tramite la dimensione cromatica e il coesistere di trasparenza e opacità. La prima parte di "Presence" insiste sulla consonanza di colori fra montagna e nuvole: "Though the mountain's same warm-tinted ivory / As the clouds (as if red ground had been laid beneath / Not quite translucent white) [...]" (ET, 854). Queste corrispondenze aprono alla personificazione che coinvolge l'interazione fra le diverse entità del paesaggio: le nuvole pattugliano come sentinelle le spalle della montagna, occultandola al soggetto. La voce lirica elude però l'inganno, e tramite lo scarto sintattico e il rientro grafico riafferma nettamente l'esistenza dell'altro.

and though the clouds
disguise its shoulders, [...]
yet one perceives
the massive presence, obdurate, unconcerned
among those filmy guardians. (ET, 854)

Per quanto velato, ostinato e indifferente Mount Rainier è riconosciuto dal soggetto come presenza. L'incertezza e l'incostanza della percezione significano la distanza qualitativa che il soggetto avverte di fronte al non-umano. Questa distanza acquista anche significati trascendenti nel momento in cui l'assenza fisica della montagna, o il suo celarsi, è equiparato alla presunta assenza di Dio dalla storia:

The mountain is absent,
A remote folk memory [...]
And we equate
God with these absences—

Deus absconditus. ("Morning Mist", ET 853-4)

In questi versi la volontà di relazione con il non-umano trova analogia nell'esperienza del divino, così l'alterità naturale incrementa la propria eccedenza e risulta intrisa di significati mistici. Il distacco dall'altro diventa vuoto spirituale nel soggetto e assume il significato proprio della *via negativa*: l'assenza è un modo di presenza, non la negazione, è purificazione e prova (Block 2001, 148). Il silenzio di Dio per il mistico è parte della relazione, è una manifestazione negativa dell'essere trascendente, ma insieme preparatoria, rivelatrice; allo stesso modo il silenzio della montagna diventa rivelatore della sproporzione fra soggetto e natura e della relazione a cui appartiene il soggetto umano. La percettibilità intermittente diventa così il motore della relazione: il carattere sfuggente rappresenta per il soggetto l'eccedenza del non-umano e determina l'incertezza e la sproporzione di una relazione fra soggetto e alterità naturale. La paradossale commistione di presenza e assenza (divina) nel silenzio della montagna si rispecchia nell'ossimoro che costituisce il primo verso di un'altra poesia: "Today the mountain's speech is silence" (GU 1001). Qui, molteplici significati si stratificano ulteriormente: l'ondivaga apparizione della montagna diventa semiosi che la personificazione cerca di tradurre. Non solo la presenza/assenza all'occhio del soggetto, ma anche il silenzio solenne della montagna acquista sacralità. Il silenzio dell'altro è profondo come quello che segue l'ufficio religioso, ed è dunque pieno, fecondo della presenza del divino sperimentata nel rito: "Today, the mountain's daily speech is silence. / Profound as the Great Silence / between the last office and the first." (idem). Allo stesso tempo è continuo, come quello di Dio nei secoli, ulteriore immagine che getta un'ombra sulla presenza divina nella storia ("Uninterrupted as the silence God maintains / throughout the layered centuries.", idem). La prospettiva della soggettività incarnata nel tempo e nello spazio alimenta la

tensione fra esperienza e storia che abbiamo visto segnare questa parte della produzione di Levertov. Presenza nell'assenza e significato nel silenzio diventano le tensioni costitutive della relazione fra soggetto e alterità naturale, composta di percezione e linguaggio.

Nella descrizione estetica del paesaggio si declina il tentativo di relazione e si condensano i suoi significati etici ed epistemologici. L'apparenza materiale della montagna diviene una qualifica caratteriale o morale, su cui il soggetto cerca di modulare il proprio comportamento e atteggiamento. In questo senso la personificazione esprime l'intento di passare da significati poetico-simbolici a valori etico-relazionali. Di fronte all'incertezza delle manifestazioni dell'altro l'io lirico tenta continuamente di ri-posizionarsi per meglio comprenderne il valore assiologico. La prima sezione di *Evening Train*, "Lake mountain moon", presenta per la prima volta la montagna al lettore. In apertura "Settling" rievoca il trasferimento di Levertov a Seattle e inizialmente ricorda il senso di accoglienza trasmesso dal paesaggio e dalla montagna, apparentemente serafica:

I was welcomed here—[...]
the mountain revealing herself unclouded, her snow
tinted apricot as she looked west,
tolerant in her steadfastness, of the restless sun (ET, 853)

La fisicità della montagna è rielaborata emotivamente dal soggetto: la personificazione, attraverso lo sguardo e l'atteggiamento, traduce la presenza e provoca la reazione dell'io che si intona a essa. Al primo impatto la montagna è imponente ma mite e rassicurante, ben presto però si rivela scostante. Con il passare del tempo appare "grigia", pesante e fredda: "Now I am given / a taste of the grey foretold by all and sundry, / a grey both heavy and chill" (idem). Il soggetto lirico, sfidato dall'ambiguità della montagna, rafforza la propria volontà di relazione: "I'll dig in, / into my days, having come here to live not to visit" (idem). La scelta etica – resistere all'apparente ostilità dell'elemento

naturale – si traduce nella ferma volontà di una relazione duratura e familiare con il luogo prescelto come casa. Infatti, la montagna non è un accessorio del paesaggio ma la presenza che gli dà valore e concreta l'appartenenza: "Grey is the price / of neighboring with eagles, of knowing / a mountain's vast presence, seen or unseen" (idem). La relazione è desiderata ma rimane interna al soggetto anche dal punto di vista discorsivo, allo stesso tempo nella riflessione lirica emerge la necessità etica da cui muoverà l'azione personale. Il proposito del soggetto si compone di due aspetti intrecciati: lo scavo di sé, nelle proprie giornate, e quello dell'alterità, reciprocamente necessari. Del resto, in un'ottica relazionale, alla presenza occultata della montagna corrisponde il velo di disattenzione che copre il soggetto quando viene meno l'impeto di adesione alla realtà:

Sometimes the mountain
is hidden from me in veils
of cloud, sometimes
I am hidden from the mountain
in veils of inattention, apathy, fatigue,
when I forget or refuse to go
down to the shore or a few yards
up the road, on a clear day,
to reconfirm
that witnessing presence. ("Witness", ET, 897)

In questi versi di "Witness" il parallelismo iniziale incarna la reciprocità della relazione, mentre il titolo e l'ultimo verso ne sanciscono il potenziale significato etico e assiologico ("witnessing"). Di contro l'insistenza su vocaboli attitudinali sottolinea l'impegno quotidiano richiesto al soggetto per rispondere a quella presenza. In queste poesie emerge così l'inevitabile parzialità del suo punto di vista che rimane monologico e trova espressione in una personificazione ancora fortemente retorica. Se pur si riconferma la dimensione auto-affermativa dell'antropomorfismo romantico, nondimeno la

necessità di costituire l'altro linguisticamente non sfocia in una visione totalizzante e sminuente. Il gesto retorico del soggetto lirico non ha carattere dionisiaco, non è un rapimento lirico e non tematizza la fusione trascendentalista. Al contrario, la personificazione permette al soggetto di tradurre il riposizionamento etico che sperimenta nell'esperienza del non-umano. Le modalità di approccio sono determinate dall'essere dell'altro così che nelle poesie il soggetto lirico mette in atto tentativi di intonarsi all'alterità.

L'atteggiamento personale nei confronti della montagna è esplorato anche in "Against Intrusion" e "Open Secret". La prima esamina il trasformarsi della montagna sotto differenti sguardi: "When my friend drove up the mountain/ it changed itself into a big / lump of land [...]"; "Another friend climbed it the hard way / exciting to stay the course, get to the top— / but no sense of height there" (ET 896). Allo stesso modo, i primi versi di "Open Secret" soppesano la possibilità di un approccio sensoriale e ravvicinato alla montagna: "Perhaps one day I shall let myself / approach the mountain—" (ET, 858). In entrambi i testi, tuttavia, la voce lirica rifiuta la prossimità e la visione idillica e pastorale ad essa legata. Nel primo caso, guardando le proprie foto della montagna e notando solo la presenza del lago nell'obiettivo, il soggetto legge un rifiuto da parte della montagna a una relazione di prossimità:

No mountain,
how clearly it speaks! *Respect, perspective,*
privacy, it teaches. Indulgence
of curiosity increases
ignorance of the essential. ("Against Intrusion")

Nel secondo caso, l'ipotesi di un contatto diretto con la montagna è bruscamente rifiutata con uno scarto tonale e sintattico:

Perhaps not. I have no longing to do so.
I have visited other mountain heights.
This one is not, I think, to be known

By close scrutiny, by touch of foot or hand
Or entire stretched body; not by any
familiarity of behaviors any acquaintance
with its geology [...] ("Open Secret")

Il recupero della dimensione singolativa, unica, specifica della montagna ("this one") porta il soggetto a ipotizzare la necessità di un diverso atteggiamento su cui fondare una relazione. La conoscenza dell'altro non può avvenire né scientificamente, attraverso l'esaminazione delle sue parti, né tramite l'immedesimazione sensoriale nell'altro, di stampo whitmaniano. Nel contatto ravvicinato l'alterità non diventerebbe più familiare al soggetto. Il nucleo eccedente che la costituisce, infatti, si svela esattamente nella dinamica di presenza e assenza che colpisce fin dall'inizio il soggetto: "this mountain's power / lies in the open secret of its remote / apparition, silvery low-relief" (ET, 858). Così anche in "Against Intrusion" la voce lirica invita ad abbandonare la vana insistenza umana ad esplorare e analizzare come metodo per conoscere:

What does it serve to insist
on knowing more than that a mountain
[...] blesses the city it is poised above, angelic guardian
[...] and that its vanishings
Are needful, as silence is to music? (ET, 896).

Il suo svanire è equiparato al silenzio nella musica: necessario e significativo. L'apparizione della montagna è ambigua, contraddittoria e misteriosa eppure è un sollievo per il soggetto poiché è la condizione di una relazione fondamentale da cui iniziare a riconoscersi e rispondere.

La distanza fra soggetto e montagna è accettata come condizione, significato e valore della relazione stessa in "Noblesse Oblige", una delle ultime poesie su Mount Rainier. La massa montuosa si impone nel suo solitario splendore e, benché sembri stranamente più vicina alla vista, salvaguarda la sua distanza dall'umano:

With great clarity, great precision, today
the mountain presents not only
all of its height but a keener sense
of breadth. It seems
nearer than usual;
yet it maintains
the lonely grandeur nothing can challenge: (GU, 1005)

La descrizione, così, intreccia dimensione fisica e morale e il discorso antropomorfo si espande nello spazio significante che si viene a creare. Nella tensione fra corporeità e percezione soggettiva si costruisce l'immagine di una montagna tesa a braccia aperte verso il soggetto: il suo apparire diventa il segno di un'apertura ("this open approach" idem); il fiorire annuncia la primavera ("this way of proclaiming that spring / at last is come", idem) ed è un mettersi a nudo rituale che sembra abbracciare l'io ("this ceremonious / baring of snowy breast as if / its arms were thrown wide", idem). La tensione fra verso e sintassi nella prima parte segnalava il progredire della percezione soggettiva e il suo cristallizzarsi in parole. I singoli elementi della personificazione, invece, scandiscono questi versi centrali, intensificati anche dalla ricorrente allitterazione ([pr]; [b] e [r]). Ogni immagine rivela il tentativo di comprendere e contenere l'altro, cioè la messa in atto di un approccio "indiretto". L'apparente atteggiamento di apertura, solennità e gioia della montagna è accompagnato dal ripetersi del dimostrativo "this", e carica i versi di enfasi lirica. Il crescendo, però, è rapidamente soffocato e spezzato dall'enjambement: "its arms were thrown wide, is not / an attempt of intimacy" (idem). Il soggetto riafferma il contenuto etico di quella "grandezza solitaria": non vi è in questa entità naturale la ricerca di un'intimità con l'umano. Ma l'intonazione di questi versi lascia intendere non sorpresa ma abitudine, la voce lirica sta guidando il lettore nel suo mondo relazionale. Ecco dunque che la direzione dell'intero componimento cambia a partire da un

inciso parentetico – tipico della poetica di Levertov. Un'altra presenza naturale si fa strada: le margherite si aprono al sole di aprile

(Meanwhile,
the April sun, cold though it is,
has opened the small daisies,
so many and so humble, they get underfoot—
and don't care. Each one
a form of laughter).
The mountain graciously continues
its measured self-disclosure.

Quella che appare una notazione marginale, così accidentale da essere posta fra parentesi in un rientro grafico, riapre le possibilità di relazione fra umano e non-umano. Le margherite sono in diretta opposizione alla montagna: sono vicine e piccole, sono molte e umili. Il manifestarsi della montagna rimane distante, pudico e trattenuto e perciò rimane confinato alla contemplazione estetica come unica possibilità di relazione; le margherite invece sono caratterizzate da una passività, una disponibilità esistenziale assoluta verso il resto della natura. Queste istanze cronotopiche ed etiche della descrizione si condensano nei due versi legati dalla pausa sintattica a fine verso: “they get underfoot— / and don't care” (idem). I versi finali rimarcano il contrasto con la montagna che continua il suo svelamento, racchiusa nella sua nobiltà distante, ma la voce lirica ha insinuato il dubbio di una nobiltà più vicina e meno fisica, ha invitato a volgere lo sguardo in basso. Per quanto la distanza della montagna si carichi di significati e ricordi al soggetto l'eccedenza e alterità del non-umano, essa è ultimamente anche ostacolo all'esigenza dialogica del soggetto. Levertov costruisce i componimenti come registrazioni delle interazioni fra il soggetto e le presenze naturali che si insinuano e impongono nella coscienza (Nielsen 1992). L'antropomorfismo della montagna non racchiude in sé la pretesa di una conoscenza ontologica e statica dell'alterità, ma vuole registrare la processualità dell'evento relazionale, la cui

condizione d'esistenza è l'imporsi di una presenza percepita. L'adozione di un discorso fenomenologico permette nelle poesie più riuscite di integrare poeticamente la riflessione soggettiva e le possibilità dialogiche della personificazione. Allo stesso tempo, l'antropomorfismo riesce a tradurre in modo efficace l'intersoggettività solo quando esula i limiti della riflessione soggettiva. Questo è possibile, però, anche in proporzione all'emergere della dimensione metonimica che rafforza l'ipotesi di una risposta dall'alterità. Per concludere, considero brevemente come il tentativo dialogico sia vincolato all'assunzione di volto e voce da parte della natura, ma la possibilità di instaurare una familiarità sia condizionata dal tipo di alterità incontrata.

3.5.2 Antropomorfismo e dialogo

La vista della montagna rimette il soggetto davanti alla distanza apparentemente incolmabile dal mondo naturale e insieme all'apertura all'alterità che lo costituisce. La personificazione, dunque, esprime al contempo l'unicità del volto umano come luogo di scambio dialogico e la tensione affinché anche il naturale significhi e divenga familiare. L'insistenza sugli atteggiamenti e sulla voce traduce questa tensione relazionale del soggetto e fonda la (non)metafora del dialogo. In una prospettiva che indaghi le possibilità dialogiche della poesia naturale, è la prosopopea che assume un importante ruolo non solo retorico ma anche etico. Secondo Emmanuel Levinas, infatti, il discorso è un approccio all'altro, quindi contiene una relazione con una singolarità extra-locata. Tuttavia, la condizione non è la conoscenza dell'altro ma la sua prossimità: la prossimità è già significazione, è un "linguaggio originale" fatto di pura comunicazione. In particolare, il volto umano è quel punto nel tempo e nello spazio in cui questo linguaggio impone un'etica. La responsabilità dell'io si costituisce nel contatto con ciò che dell'altro è espressivo (Levinas cit. in Eskin 1998, 12). In queste ultime pagine

intendo mostrare come anche nel caso della natura le possibilità dialogiche di relazione con l'altro dipendano dalla sua prossimità.

"Two Mountains" è l'unica poesia sulla montagna raccolta in *A Door in the Hive* e in essa la voce lirica compara due montagne e così ci offre la possibilità di un confronto fra due modi di attuare l'antropomorfismo ovvero fra due tipi di relazione. Entrambe le montagne sono visibili al soggetto lirico: "I lived in sight of two mountains" (DH, 822). La descrizione della prima rivela subito una certa qualità retorica: "One was a sheer bastion / of rock. 'A rockface' one says, / without thought of features, expression — / is an abstract term" (idem). La montagna è vissuta come un oggetto lontano e distaccato, per questo la prosopopea rimane in questi versi uno strumento vago ed astratto, che confina l'altro nella banalità linguistica:

But one says, too,
'a stoney faced man' or 'she maintained
a stony silence.' This mountain,
had it had eyes would have looked always
past one or through one; its mouth
if it had one, would purse thin lips (idem).

Il modo verbale dominante è il condizionale che mantiene la relazione nel mondo dell'artificio linguistico. L'io lirico sperimenta e cerca di adattare reciprocamente linguaggio e oggetto. Non solo non vi è scambio fra i due, ma non si avverte nemmeno una tensione dialogica interna alla voce né una qualche volontà di prossimità. Al contrario, la seconda montagna è introdotta da subito con un'intonazione diversa, che sottende una diversa valutazione etica. Essa è una presenza attiva nelle parole del soggetto: "The other mountain gave forth / a quite different silence. / Even (beyond my range of hearing) / it may have been singing" (DH, 823). Qui, il condizionale del terzo tipo prosegue solo in apparenza il modo retorico dei versi precedenti, mentre in realtà afferma la plausibilità dell'azione della montagna e la diversità di

questo silenzio dal precedente. Levertov invita il lettore ad abitare il paradosso di un silenzio differente poiché costituito di una musica impercettibile, che eccede le possibilità umane. L'apparenza percettiva è la stessa, la sostanza cambia. Questo paradosso crea una prima disgiunzione nel componimento e genera lo stratificarsi del motivo antropomorfo. Il canto silenzioso di questa montagna è celebrativo dell'esistenza ("had an air / of pleasure, pleasure in being.", idem), per questo cattura l'attenzione del soggetto e lo spinge a ricercare lo sguardo originale per una relazione: "At this one I looked and looked / but could devise / no ruse to coax it to meet my gaze" (idem). Se nei primi versi la voce lirica era esterna, assente, la distanza è ora accorciata e il soggetto si costituisce in modo attivo e localizzato. I verbi esprimono ancora una volta l'intensità del tentativo dialogico dell'io. La logica di soggetto-oggetto e l'antropomorfismo artificioso della prima parte sono sostituiti dalla concezione relazionale e dalla lotta per incontrare l'alterità. Tuttavia, l'io lirico constata l'indifferenza della montagna:

I had to accept its complete indifference,
my own complete insignificance,
my self
 unknowable to the mountain
as a single need of spruce or fir
on its distant slopes, to me. (idem)

La seconda disgiunzione della poesia è qui: proprio perché la prosopopea dona soggettività alla montagna, i versi possono descrivere l'atteggiamento oggettivizzante ed esauriente assunto adesso verso il soggetto. L'impeto dialogico del soggetto non è sufficiente alla relazione che fallisce e riconferma una inconoscibilità, nella reciproca non-significazione. La montagna rifiuta la prossimità, la familiarità e intimità che il soggetto ricerca nel suo sguardo.

Il tentativo dialogico messo in atto dall'io lirico in "Two Mountains" fallisce poiché gli corrisponde ancora una volta l'indifferenza di una natura a-

morale, che si esprime solo per via materiale. Questa distanza, che anche nel paragrafo precedente abbiamo visto ricorrere, è tradotta poeticamente dal tema della mancata risposta. Se professata sistematicamente (Lakoff e Johnson 2012, 29), la metafora del dialogo potrebbe portare ad oscurare l'aspetto di estraneità profonda fra soggetto e natura caro all'ecocritica. Invece, nell'opera di questa autrice l'uso metaforico risulta sempre consapevole e cauto: l'indipendenza della natura è riaffermata proprio come esito del tentativo dialogico del soggetto. L'impossibilità del dialogo e la contemplazione della sua differenza ribadiscono l'ineffabilità dell'incontro preverbale con il non-umano e la sua eccedenza in quanto alterità. Inoltre, l'incapacità a verbalizzare in modo compiuto la relazione specifica, cronotopica e incarnata manifesta la precarietà del gesto retorico della voce. Nonostante la personificazione fornisca gli strumenti per rappresentare la tensione relazionale verso l'altro, essa al contempo esplicita la dimensione interpretante di questo slancio etico nato dalla percezione soggettiva. In Levertov l'antropomorfismo non genera una connessione puramente linguistica che nasconde la frattura fra soggetto e mondo naturale. Piuttosto, esso recupera la strada della relazione e suggerisce una possibile risoluzione mentre paradossalmente ricorda al soggetto che essa è impossibile (Reiger 2006, 428). Il gesto retorico si offre come incarnazione di una tensione irrisolvibile; si impregna di valenze etiche verso l'altro, ma rimane il segno che all'origine il linguaggio, e l'io, è necessariamente fratturato. In questo senso, sebbene la visione di Levertov parta da presupposti relazionali positivi, la problematicità della relazione con la natura tende ad essere recuperata nel dettato poetico proprio per via est(etica).

In questa tensione si colloca la differenza fra la relazione con la montagna e quella coi fiori, introdotta nel paragrafo precedente tramite i versi di "Noblesse Oblige". Vi è una distinzione nel non-umano che ne esalta e

definisce la singolarità e il significato esperienziale per il soggetto. Questa differenza è ben compresa di fronte a “First Love” in cui il tema è proprio quello della restituzione dello sguardo da parte dell’alterità naturale. Laddove la montagna rifiutava lo sguardo soggettivo, qui il desiderio di un altro volto non trova compimento nelle relazioni umane ma nell’incontro con il volto naturale del fiore. In particolare, nella poesia la vista di un fiore richiama nell’io lirico l’incontro da bambina con un fiore simile, in un intreccio di piani temporali e relazioni. Nella prima parte della poesia è ricordata la curiosa attrattiva di un fratello minore e il vuoto relazionale lasciato dalla sua morte prematura. L’assenza dell’altro diventa per l’io bambino una presenza pressante, soprattutto perché ne svela la struttura profondamente dipendente:

There had been
before I could even speak,
another infant, girl or boy unknown
who drew me—I had
an obscure desire to become
connected in someway to this other
even to *be* what I faltered after [...]
But that one left no face, had exchange
no gaze with me. (GU, 891)

Questi versi sanciscono l’importanza del volto nella poetica di Levertov: la possibilità di riconoscere il volto dell’altro, di scambiare lo sguardo definisce e costituisce il soggetto umano. Ancora prima di saper parlare e dialogare esso impara a riconoscersi specchiandosi nell’altro. Inoltre, come sostiene Levinas, il volto è assunto metonimicamente per la persona intera e nello sguardo dell’altro esistiamo prima ancora che a noi stessi, esso ci costituisce come responsabilità. Il desiderio di relazione negato dall’assenza umana è invece soddisfatto dall’incontro inaspettato con un convolvolo, un fiore scoperto anni dopo a lato della strada durante una passeggiata con la madre (lo stesso fiore che, rivisto, genera la meditazione lirica):

This flower;
suddenly
there was *Before I saw it*, the vague
past, and *Now*. Forever. Nearby
was the sandy sweep of the Roman Road,
and where we sat the grass
was thin. From a bare patch
of that poor soil, solitary,
sprang the flower, face upturned,
looking completely, openly
into my eyes. (GU 892)

L'istante di reciprocità dello sguardo fra soggetto e fiore è scandito, da un lato, dalla sua singolarità materiale, la sua localizzazione e, dall'altro, dalle valenze etiche che sembra esternare, come il volto aperto e proattivo. Questo breve momento di restituzione dello sguardo assume carattere epifanico e mistico: una responsività totale dell'altro, il reciproco riconoscersi e il precipitare del tempo – passato, presente e futuro – nell'istante che si dilata eternamente. Il soggetto descrive qui l'esperienza di un'immedesimazione nell'altro o, meglio, dell'invasione dell'altro nell'io, caratterizzata dalla fusione dei punti di vista e dall'imporsi di una percezione diversa del tempo:

It looked at me, I looked
back, delight
filled me as if
I, not the flower,
were a flower and were brimful of rain
And there was endlessness. (idem)

La prosopopea permette di esprimere questo momento in termini dialogici non di sola immedesimazione empatica: per un breve istante i due occupano il reciproco posto nell'esistenza, ma non possono coincidere. Per questo l'esperienza è definita nei termini di uno scambio che ne sottolinea la separatezza: "that endless giving and receiving". La tensione fra io e altro, uniti e distinti, si manifesta nel cambio del rapporto fra verso e sintassi che diventa scandito dai parallelismi sintattici. La distanza è apparentemente

colmata e costituisce l'apice dell'esperienza di relazione per il bambino ma non si esprime come un annullamento ma nei termini di una comunione segreta, di un'intonazione armonica all'altro.

Perhaps through a lifetime what I've desired
has always been to return
to that endless giving and receiving, the wholeness
of that attention,
that once-in-a-lifetime
secret communion. (idem)

L'unità e la compiutezza dell'esperienza, però, è fratturata dagli enjambement che ne sottolineano il carattere precario e passato. Del resto, è proprio la fine del momento di immedesimazione empatica che permette al soggetto di guardarsi dall'esterno, contemplare l'esperienza e valutarla est(etica)mente: l'antropomorfismo esprime la tensione dialogica, i corsivi la dimensione mistica ed eccedente, i versi finali il ritorno al presente e il giudizio di corrispondenza e la definizione etica in termini di attenzione.

Il mondo vegetale, dunque, ricopre un ruolo fondamentale nella poesia naturale di Levertov. Fin dalle prime raccolte, infatti, sono molti i testi che mostrano un'affinità immaginifica, poetica ed etica con piante e fiori, spesso per questo antropomorfizzati. In particolare, la loro contiguità facilita nel soggetto la visione di una relazione reciproca e familiare che attutisca la distanza avvertita verso il non-umano.²¹ Questa affinità è sancita in modo definitivo e dialogico in *This Great Unknowing*. L'ultima e postuma raccolta di Levertov, infatti, si apre e chiude con due poesie che nella metafora comunicativa e linguistica incarnano la tensione fra vicinanza e distanza, familiarità ed estraneità, relazione ed esclusione che l'esperienza del mondo vegetale suscita nel soggetto.²² Nella prima poesia, "From Below", la voce lirica si colloca nel bosco, ai piedi dei grandi alberi: "I move among the ankles / of forest Elders [...] / duff off their soft brown carpets" (GU, 979). Fra i rami

degli alberi avviene uno scambio segreto, un dialogo che fa sentire il soggetto come un bambino di fronte ai discorsi incomprensibili degli adulti:

what they know, what
perplexities and wisdoms they exchange,
unknown to me as were the thoughts
of grownups when in infancy I wandered
into a roof clearing amidst
human feet and legs [...] (idem)

La lontananza del soggetto non è esclusivamente dalla natura, la mente degli uomini è equamente distante da quella delle persone. Sulla personificazione si costruisce un confronto fra due momenti e due spazi esperienziali: un confronto cronotopico, sottolineato dal progredire binario. Ciò che rimette il soggetto in relazione con un'alterità irraggiungibile, dunque, è la partecipazione – emotiva con gli uomini, sensoriale con gli alberi:

the minds of people, the minds of trees
equally remote, my attention, then
filled with sensations, my attention now
caught by leaf and bark at eye level (idem)

Di solito, Levertov non promuove una partecipazione diretta al mondo naturale, come faceva invece Mary Oliver. In questo caso però il camminare nel bosco diventa luogo e segno simbolico di un mutamento etico del soggetto: la voce lirica è ora coinvolta dall'alterità degli alberi e mossa a sondarne l'imperscrutabilità. Se verso gli adulti il movimento era fisico ed estensivo, verso la natura il movimento della percezione assume valenza etica, di apertura al mistero dell'essere – come sottolinea il rimando "wander"- "wonder". A partire dall'osservazione, dunque, il soggetto è attirato a guardare in alto:

[...] but sometimes
drawn to upgazing—up and up: to wonder
about what rises
so far above me into the light. (idem)

Se la raccolta si apre in una foresta con l'invito a guardare in alto, si chiude nel giardino del soggetto con il proposito di spiare e partecipare alla vita quotidiana delle piante. "Aware" è l'ultima poesia di *This Great Unknowing* e, a quanto sappiamo, l'ultima completata da Levertov. Si offre come perfetta conclusione a questo percorso in cui abbiamo cercato di ripercorrere il cammino poetico di questa autrice e di mostrarne la graduale integrazione nel dettato poetico, per via metaforica e metonimica, di istanze etiche in affinità con i fondamenti della filosofia dialogica. In questo testo, confluiscono tutti gli aspetti espressivi e relazionali visti nelle pagine precedenti: la dimensione fenomenologica del dettato; la costruzione per percezioni progressive; la soglia come connessione fra il mondo umano e naturale; la fisicità del non-umano tradotta sul piano caratteriale e morale; l'antropomorfismo che condensa esteticamente l'esperienza e i toni emotivo-volitivi del soggetto; la sua volontà partecipativa e dialogica... Aprendo la porta che dà sul giardino l'io lirico scorge una dimensione inaspettata e indistinta della natura che genera il presentimento di una vita diversa dalla propria. La personificazione rappresenta questa sensazione come una conversazione fra le foglie dei rampicanti, che si zittiscono e ritraggono imbarazzate all'accorgersi della presenza del soggetto. La scoperta di questa realtà insolita e affascinante – fatta di gesti incomprensibili e di voci private – genera nell'io una curiosità e il desiderio di una partecipazione:

When I opened the door
I found the vine leaves
speaking among themselves in abundant
whispers.

My presence made them
hush their green breath,
embarrassed, the way
humans stand up, buttoning their jackets,
acting as if they were leaving anyway, as if
their conversation had ended

just before you arrived.
I liked
 the glimpse I had, though,
 of their obscure
 gestures. I liked the sound
 of such private voices. Next time
 I'll move like cautious sunlight, open
 the door by fractions, eavesdrop
 peacefully. (GU, 1012)

Nei versi finali la voce lirica si ripromette di essere più cauta, di aprire la porta lentamente per “origliare pacificamente”. La metafora condensa in modo efficace significati ricorrenti: la speranza di cogliere la natura nella sua intimità, di inserirsi nel suo dialogo, di modularsi su di essa. Allo stesso tempo, l'immagine suggerisce una sovrapposizione inedita fra soggetto e lettore: entrambi sono ascoltatori nascosti della parola altrui. La lirica, così, non è più solo l'ascolto di un monologo interiore indifferente ma assume valore etico e performativo. È proposta al lettore di un comune atteggiamento e di una comune esperienza relazionale dell'alterità. Il lettore si caratterizza come un “terzo potenziale” che può inserirsi nel dialogo, essere responsivo, seppur differito nel tempo o nello spazio (metafisico) (Pellizzi 2012, 150). L'opera di Levertov si chiude così con un'immagine che rende perfettamente la sua est(etica) e gli esiti di un percorso poetico durato una vita.

¹ Tutte le citazioni dalle poesie di Levertov sono prese da *The Collected Poems of Denise Levertov*, ed. Paul A. Lacey e Anne Wilson, New Directions, New York, 2013. I riferimenti sono indicati ponendo tra parentesi la sigla della raccolta a cui appartiene il testo e la pagina corrispondente del volume. Questa la lista di abbreviazioni usate: *Here and Now* (1957): H&N; *Overland to the Islands*: OI; *The Jacob's Ladder*: JL; *O'Taste and see*: OT&S; *The Sorrow Dance*: SD; *Relearning the Alphabet*: RA; *To Stay Alive* (SA); *Footprints*: FP; *The Freeing of the Dust*: FD; *Candles in Babylon*: CB; *Oblique Prayers*: OP; *Breathing the Water*: BW; *A Door in the Hive*: DH; *Evening Train*: ET; *Sands of the Well*: SW; *This Great Unknowing*: GU.

² L'immagine della musica e del canto è usata spesso da Levertov per descrivere il rapporto fra il poeta e la realtà. La poesia è canto e danza, questa commistione di arti ricorre anche nelle sue poesie incrementando il valore sinestetico e sincretico della sua arte.

³ Da notare l'insistenza sulla percezione come atto molteplice e dinamico che Levertov preferisce ad altri criteri di versificazione, come ad esempio il respiro proposto da Charles Olson e che lei rifiuta esplicitamente.

⁴ Così scrive Michail Bachtin in *L'autore e l'eroe* (2014): "le azioni di contemplazione, scaturenti dall'eccedenza di visione esteriore e interiore dell'altro, sono appunto azioni puramente estetiche".

⁵ Come scrive Patricia Hampl: "Her last three books (*To stay Alive*, *Footprints* and the current collection) have read like journals of a terrible time, diaries written quickly and urgently with no looking back, no desire to "create"" (1993, p 168).

⁶ Patricia Hampl scrive: "While many women poets found themselves in the position of accuser (and victim), Levertov maintained her identity as an outraged, frustrated voice, but as a citizen of the oppressive nation, rather than as a victim of it. This meant that she did not, could not, separate herself psychically from that paralyzing guilt that the war brought with it, at least to anyone who let the war's message skin in." (1993, 171).

⁷ Il linguaggio viene anche smascherato in quanto strumento di propaganda e di potere e, decostruito, perde parte del suo valore referenziale: "Pig and wasp are robbed of their names / [...] let's think up new names for those we ripped off" ("*Animal Rights*", 421).

⁸ Charles Altieri nel 1983 giudica insufficiente, per quanto coerente con la sua poetica, il tentativo di Levertov di tornare al personale, al quotidiano. Effettivamente esso potrebbe sembrare un ripiego consolatorio, se la forza dell'esperienza personale non si imponesse progressivamente nelle poesie senza esaurire le problematiche ma, anzi, offrendo un terreno più solido per il loro fiorire.

⁹ Così, ad esempio, i diversi punti di vista si stratificano nella notazione degli atteggiamenti, in parte propri del mondo naturale, in parte interpretati dall'io lirico. L'incontro con diverse entità non-umane si svolge di volta in volta all'insegna dell'indifferenza, curiosità, ostilità: la lunga occhiata di un gufo immobile che registra senza pregiudizi la presenza del soggetto, il silenzio senza paura di un fringuello che accoglie l'io come un suo pari ("a small owl, not affrighted [...] / looked / full at me—a long regard, / steady, acknowledging, unbiased", GU, 933; "Quiet among the leaves, a wren / fearless as if I were invisible / or moved with a silence like its own", GU, 933).

¹⁰ La forma artistica "pur penetrando all'interno della vita sociale qual è con tutti i suoi valori, realizza un punto di vista esterno ad essa" (Ponzio). Perché possa essere valutato eticamente il contenuto dell'esperienza storica deve essere individuato tramite un'attività di contemplazione che è attività estetica. Per questo motivo, la traduzione poetica dell'esperienza della natura garantisce la prospettiva esterna da cui indagare la relazione fra soggetto umano e mondo reale: essa traspare la tensione fra estetico ed extra-estetico.

¹¹ Come scrive Husserl in *L'idea della fenomenologia*, nel termine fenomenologia confluiscono due significati: "da una parte delle conoscenze come apparenze, rappresentazioni, atti di coscienza, in cui si presentano queste o quelle oggettualità e se ne diviene consapevoli (passivamente o attivamente); e dall'altra parte è scienza di queste oggettualità stesse in quanto in tali forme si presentano. La parola fenomeno ha un doppio senso per via dell'essenziale correlazione fra l'apparire e ciò che appare".

¹² La dimensione incarnazionale della poesia si rafforza nella crescente consapevolezza dello squilibrio fra fragilità soggettiva e persistente alterità. Sempre di più, infatti, Levertov è spinta a cercare il mistero dell'essere non come nuova consapevolezza interiore ma come suggerimento offerto dalle cose: "Days pass when I forget the mystery / problems insoluble [...] and then / once more the quiet mystery / is present to me, the throng's clamor / recedes. The mystery that there is anything" (976).

¹³ Secondo Albert Gelpi *Oblique Prayers* e le raccolte successive mostrano un nuovo sviluppo "fresco ma organico", in cui l'esperienza della trascendenza continua ad avvenire in senso immanente. Al contempo acquistando un nome – l'incarnazione cristiana – essa acquista anche una storia e una tradizione che definiscono l'espressione di Levertov in questi anni.

¹⁴ Un altro cronotopo ricorrente è quello del giardino, dove la vicinanza delle piante e dei fiori diventa motivo di relazione familiare e di slancio dialogico.

¹⁵ Il concetto di “agency” e la sacralità della terra sono i due aspetti fondamentali del pensiero chassidico che più influenzano Levertov, e che confluiscono nella santificazione del quotidiano.

¹⁶ Hyatt Waggoner associa la relazione Io-Tu alla poesia visionaria: in essa alla dicotomia soggetto e oggetto, percepiente e percepito viene sostituita la relazione, l’interazione. In questo senso secondo Dorothy Nielsen la poetica di Williams e Olson fornisce il modo poetico più appropriato per sviluppare il processo dell’attenzione all’alterità, considerata in termini di presenza, più che di oggetto e soggetto (Nielsen 1992, 28 e ss.).

¹⁷ Cfr. qui 3.2. Il motivo è simile: il moto della pianta è letto come un’intrusione per osservare il mondo umano, nel confronto fra i testi, però, emerge subito nettamente l’evoluzione dialogica della voce lirica.

¹⁸ Basti qui ricordare componimenti come “Festival, September Moon”, “Notes on a Scale” o “Scenes from the Lives of the Peppertrees”.

¹⁹ Qui e nelle pagine seguenti il termine antropomorfismo è usato nella sua accezione più generica, con particolare riferimento e attenzione, però, alla personificazione e la prosopopea che, per quanto differenti, possono essere avvicinate ai fini di questa specifica trattazione poiché entrambe esprimono la carica dialogica che la voce lirica porta verso l’altro.

²⁰ Secondo Paul De Man l’antropomorfismo non è solo un tropo ma un’identificazione a livello di sostanza che inchioda l’altro in un’unica essenza (...). Tuttavia, una tale critica deriva da una visione parziale della metafora, ritenuta soggettivistica e totalizzante. Nel corso del capitolo, piuttosto, ho cercato di mostrare l’ampiezza della metafora non tanto come singolo oggetto, concrezione linguistica ma come processo fluido e dinamico, che traduce l’alterità conservandone la molteplicità e interrelazione.

²¹ È un’affinità esplicitata da Levertov stessa nel commentare una di queste poesie, “Scenes from the Life of the Peppertrees”: “It seems as if below the conscious level I have some rather persistent symbolism of trees as being, or wanting to be, or having once been, peripatetic, which in fact is alien and even somewhat repulsive to my conscious mind. Possibly the meaning of this recurrence of walking tree images is a symbolic representation of the concept that all creation strives to return to the primal oneness?” (Levertov 1973, 72).

²² A partire da *The Jacob’s Ladder* Levertov aveva iniziato a curare minuziosamente la strutturazione delle proprie raccolte, radunando le poesie in modo da evidenziare affinità tematiche e gettare luce reciproca creando patterns di lettura. Alla sua morte i testi completati ma ancora inediti sono stati raccolti e riordinati a formare un’ultima raccolta pubblicata postuma con il titolo di *This Great Unknowing*. In mancanza di direttive autoriali specifiche, le poesie sono state ordinate cronologicamente secondo le informazioni reperibili dai quaderni dell’autrice. Per questo motivo non è possibile attribuire alcuna intenzione certa alla collocazione della prima e ultima poesia.

4. *The Wild Iris*: il fallimento dialogico nel giardino dell'etica

Un punto focale della poetica di Louise Glück è il costituirsi della soggettività nelle sue dimensioni essenziali, quella relazionale e quella linguistica, attraverso l'indagine del confine che divide io e altro. Per Glück la relazione è sempre un luogo di contrattazione fra la rivendicazione dell'autonomia di sé – e della storia personale – e l'assimilazione all'altro come liquefazione dei confini dell'identità (Upton 1998). L'intima austerità delle voci liriche è sommessamente ma potentemente percorsa da brividi contrastanti di malinconia e rivalsa, abbandono ed esilio, abiezione e oblio. Attraverso un controllo estremo del linguaggio il suo dettato poetico svela l'urgenza a contenere e sigillare l'io, nel tentativo di definirlo per estrazione, esclusione, negazione e purificazione dagli impulsi contrari (1998, 134).

Nelle liriche di Glück le relazioni sono spesso segnate dalla morte, dalla limitazione e dalla violazione dell'io, sia essa fisica, sessuale o emotiva. È nel corpo, oltre che nella psiche, che la soggettività si scopre fragile, incompiuta, divisa fra sé e gli altri. Inizialmente, lo sviluppo dell'io come identità – fisica e psichica – è rappresentato dall'interno dei legami familiari e a partire dall'esperienza biografica e dall'interesse per la psicoanalisi.¹ Le prime poesie sono così dominate da legami a-temporali e connessioni memoriali che continuamente ri-costituiscono il soggetto lirico. La vena confessionale che marca le prime raccolte la accosta inizialmente a Sylvia Plath, ma è presto misconosciuta da Glück stessa per una messa in scena più finzionale e indiretta delle problematiche identitarie. In questa prospettiva, la sua poesia è stata definita post-confessionale poiché il riferimento personale è sempre offuscato per sottrazione, per omissione di dettagli e di contesti (Burt 2005; Upton 1998,

121; Townsend 1996, 55–7). Non è tanto la narrazione personale ma l'aspetto marcatamente individuale a risvegliare nel lettore l'urgenza di una risposta immaginativa e insinuare l'atmosfera autobiografica (Upton 1998, 121). L'impressione di sincerità diviene una strategia retorica più che l'adesione a un principio poetico, e nasconde tanto quanto mostra la personalità dell'io lirico, teatro dei conflitti autoriali (Townsend 1996, 53; Warren 2008). In questo senso, se *Firstborn*, la prima raccolta del 1968, era profondamente gravata dal peso di un aborto e di un'esperienza familiare problematica, in *Ararat* (1990), *Wild Iris* (1992) e *Meadowlands* (1997) l'intensità esperienziale è filtrata dall'utilizzo di *dramatis personae*. Il mito, la Bibbia e la natura di volta in volta offrono alla poetessa la matrice strutturale su cui operare una "disciplina del distacco" (Warren 2008, 106–7).²

Nel progressivo abbandono delle modalità confessionali, l'indagine di Glück si allarga al tessuto stesso della lirica e coinvolge il costituirsi dell'io lirico. Dall'interno dei limiti del genere, infatti, la poetessa saggia l'apparente consistenza della soggettività poetica, mentre ne svela l'essenza linguistica e rompe e interrompe la finzione di una voce autonoma. Al solipsismo della tradizionale concezione lirica si sostituisce la dimensione processuale dell'atto linguistico, concepito come inevitabilmente relazionale. Poiché lavora sugli aspetti enunciativi del discorso poetico, Glück si allontana dalla poesia "scenica" che trovava nella epifania il momento generativo e nella figuratività il modo discorsivo (Altieri 1980 e 1984, 15). Qualsiasi impeto figurativo o fenomenologico è ricondotto all'interno della natura linguistica e artificiale della voce lirica. Quanto là avveniva attraverso la rappresentazione dell'incontro percettivo fra io e alterità, qui avviene attraverso l'atto di parola, che rompe i confini della soggettività concepita come chiusa e compiuta (Sastri 2014, 194). L'aspetto illocutorio dell'enunciazione orienta all'interazione

interna ed esterna al circuito testuale, alla riproduzione più che alla rappresentazione narrativa. A questa dinamica costituente e costitutiva del linguaggio poetico corrisponde l'adozione del *plain style* e la ricerca di un dettato improntato alla misura e alla colloquialità. Anche in questo senso Glück si distingue da Mary Oliver e Denise Levertov: non cerca l'immagine né la musicalità ma la cadenza ordinaria dell'intonazione discorsiva (Altieri 1980). La sua poesia non è canto ma parlata, discorso e risiede sulla pagina più che nella voce (Warren 2008, 106; DeSales 2005, 179). In questa prospettiva si colloca il riconoscimento positivo da parte della critica alla natura postmoderna e proteiforme della sua poesia. Louise Glück sperimenta modi di inverare la rifrazione e la frammentazione dell'io a livello linguistico, formale e macro-strutturale. Così, ad esempio, sono nate le sue raccolte "corali", che mantengono l'aspetto della raccolta lirica, creando però tensioni dialogiche fra speakers ricorrenti e riconoscibili. Libri come *The Wild Iris* traducono nella propria struttura compositiva quella dimensione di incertezza costitutiva e comunicativa della voce.

Nel nostro percorso, Louise Glück assume una collocazione tanto insolita quanto essenziale. La sua poesia, infatti, non riconosce al mondo naturale un ruolo particolare o privilegiato all'interno dell'esperienza umana e poetica. Tuttavia, in *The Wild Iris* la riflessione relazionale e linguistica è traslata all'interno del mondo naturale, dal momento che è proprio il discorso dei fiori ad offrire nella raccolta una visione etica alternativa ai limiti epistemologici del soggetto umano. La raccolta esplora le possibilità di identificazione soggettiva a partire dall'incertezza e dall'assenza che dominano la realtà. La sua struttura polifonica si fonda su una contraddizione fra dialogismo e incomunicabilità. L'analisi dell'opera che presento in questo capitolo vuole indagare queste tensioni a partire dalle diverse posizioni che gli *speakers*

assumono di fronte al limite, sia esso mortale, fisico o linguistico. Le molteplici voci cercano di sostanzirsi come soggetti, ma nell'incapacità – o impossibilità – comunicativa possono definirsi solo in termini linguistici ed enunciativi. Esse si collocano sempre sul limitare della relazione, divise fra bisogno dell'alterità e sua infondatezza. Tuttavia, l'insistenza sulla dimensione sociale, illocutoria e performativa del linguaggio fa sì che sia la situazione enunciativa a caricarsi del peso della soggettività, attuando la natura dialogica del linguaggio. È in questa prospettiva che i fiori del giardino dell'iris selvatico mostrano un'etica enunciativa in cui convergono espressività e modi d'esistenza. L'opera appare però segnata da una circolarità pervasiva – strutturale, tematica, semiotica – a cui tenta di opporsi il discorso etico del mondo vegetale. Infine, l'incertezza irrisolta della raccolta, potenziata dal finale, apre alla riflessione metapoetica. Essa sorregge il discorso lirico e sollecita la responsabilità attiva del lettore di fronte alle questioni etiche e linguistiche sollevate dalle poesie. Pur nel suo (non)dialogismo, *The Wild Iris* riprova che, nell'ambito della relazionalità soggettiva, la natura dischiude le possibilità di uno spostamento da un paradigma epistemologico ad uno etico, per il poeta e per il suo lettore.

4.1 Da voce a soggetto: linguaggio, relazione e limite

The Wild Iris è la sesta raccolta di poesie di Louise Glück. Composta in dieci settimane nell'estate del 1991 e pubblicata nel 1992, ha vinto il Premio Pulitzer di quell'anno. Al suo interno raccoglie 54 liriche, alcune delle quali uscite prima in rivista, accomunate dall'ambientazione in un giardino. La sostanziale unità di tempo e spazio lega i componimenti a creare un insieme coeso, al punto che Rosanna Warren ne parla come di un unico poema in cui la voce lirica si frattura e moltiplica (Warren 2008, 107). In tutta la raccolta si possono

identificare tre tipologie di *speakers*: la voce umana della donna – giardiniere e poetessa; diverse piante che abitano il giardino e una divinità creatrice che parla attraverso vari fenomeni naturali.³ Quest'ultima è una figura vaga e sincretica, in cui si mescolano istanze dell'ebraismo originario dell'autrice, ma anche di una tradizione cristiana – assimilata soprattutto per via letteraria – e di uno gnosticismo postmoderno (Zazula 2012; Morris 2006, 195). È ad essa che la donna si rivolge, attraverso la forma liturgica dei mattutini e dei vesperi che sostanzia nell'opera l'invocazione del trascendente (Connelly 2008). Questa serie di tentativi abortivi di connessione consente a Glück di esplorare l'interesse per il trascendente congiunto alla prospettiva transpersonale che caratterizza la sua poesia (Zazula 2012, 170). Nel teatro polifonico di *The Wild Iris* va in scena per il lettore una conversazione celeste fra identità intrecciate ma separate (Bidart 2005, 24); una lotta spirituale che le varie voci compiono nel tentativo di garantirsi permanenza e stabilità come soggetti. Tuttavia, per comprendere le diverse possibilità relazionali ed etiche affermate nella raccolta è opportuno prima fare chiarezza sugli aspetti contraddittori della sua forma dialogica.

La raccolta si inserisce appieno nel percorso poetico e sperimentale di Glück, poiché declina l'indagine delle dinamiche identificative della soggettività all'interno della struttura stessa dell'opera e delle relazioni fra testi. Glück abbandona definitivamente l'ethos confessionale di una voce individuale, univoca e trasparente in favore di una frammentazione che coinvolge tanto le voci liriche quanto le loro enunciazioni, costituendo così un testo eteroglossa (Morris 2006, 194). La polifonia dell'opera è profonda perché decentralizza l'io autobiografico e l'autorità autoriale: nessuna voce collima con quella di Glück né si trova un riferimento primario e stabile di cui assumere la prospettiva, addirittura la coscienza unificante delle poesie

assume le forme del non-umano (DeSales 2005, 195). Ogni enunciazione lirica si colloca all'interno di una catena che restituisce alla lettura la qualità dialogica del dettato poetico. Tuttavia, le diverse persone risultano isolate e confinate all'interno dei propri discorsi, che corrispondono sempre a singole unità liriche. La possibilità responsiva delle voci è taciuta, ed essi non possono irrompere nel discorso altrui.⁴ Così il dialogismo acquista la natura artificiosa e parziale che è stata ampiamente discussa dalla critica: *The Wild Iris* si fonda sul continuo esercizio del carattere dialogico dell'io, e insieme sulla sua continua negazione semantica, pragmatica ed etica. Linguaggio, relazione e identità risultano indagati nella loro dipendenza formale e sostanziale, tanto che, mentre costruisce un'opera corale per struttura e temi, Glück insinua il dubbio sull'effettiva autonomia delle voci liriche e sulle loro possibilità di comunicazione.

A mettere in discussione l'efficacia dialogica dell'opera è innanzitutto lo statuto incerto degli *speakers*. Essi esistono solamente nello spazio della loro enunciazione e nel presente della lettura, appaiono voci disincarnate, incerte e tremule (Longenbach 1999, 187; Upton 1998, 140). Il corpo come luogo di rappresentazione dell'io è praticamente assente, poiché non vi è alcuna istanza di contemplazione esterna, la visione dell'altro non penetra nel discorso del singolo. Non solo ogni parola è incarnata nel punto di vista unico e limitato di chi la pronuncia, ma non vi è veridizione in una realtà contestuale più ampia, fatta eccezione dei fiori. In questa direzione va sicuramente la vaghezza della dimensione pronominale (estesa e prolifica) che è privata di un sistema di riferimento esterno all'io e mette in discussione l'intero contesto enunciativo e quindi relazionale. L'indagine del costituirsi dell'identità porta Louise Glück a mettere alla prova il nesso causale fra voce e soggettività: in *The Wild Iris* l'enunciazione lirica non si profila come prodotto di un io precostituito, ma il

fattore primario del suo costituirsi. Gli *speakers* sono perché parlano, ma cosa e chi siano è lo scopo stesso del loro parlare, non un contenuto assodato. Il dettato poetico di *The Wild Iris* si caratterizza per un aspetto fortemente processuale che porta ad un costruttivismo della voce lirica (Sastri 2014, 191). Nella lettura la poesia accade nel presente e l'io lirico è posto in essere. In questo modo Glück rimane all'interno della visione tradizionale e conservativa della lirica, in cui la parola fa sussistere l'io lirico, e insieme rivela il suo carattere artificioso e non-consequenziale (DeSales 2005, 173; Sastri 2014,). La prima questione da affrontare, dunque, è il modo in cui la forma linguistica contribuisce a formare e delineare i diversi soggetti lirici. In questa prospettiva è importante notare che secondo diversi critici le voci non sarebbero altro che declinazioni di un ventriloquismo autoriale (Townsend 1996, 51).⁵ Un'unica soggettività, lo *speaker* umano – maschera dell'autrice, in moti di rabbia e frustrazione darebbe voce al non-umano, portando agli estremi la dimensione solipsistica dell'opera (Cook 2010, 142–3). A sostegno di questa lettura è portata la consistenza tonale e sintattica delle liriche: a un unico modo espressivo può conseguire un'unica soggettività (Townsend 1996). Tuttavia, nell'opera il tono assume valore attitudinale più che musicale, e segnala di volta in volta l'atteggiamento dell'enunciatore (Brown 2009, 54–5). Per quanto ripetitiva, la gamma umorale contribuisce a creare un effetto di realtà più che a negare l'autonomia finzionale della voce. Così anche la consistenza tonale giustifica l'impressione di incomunicabilità delle tre istanze enunciatrici, più che la loro coincidenza.⁶ In particolare, il fluttuare indiscriminato di toni, atteggiamenti e motivi non fa che risaltare l'origine interlocutoria del discorso di ognuno: tutti i soggetti si costituiscono come enunciazioni *verso* qualcuno e *per* qualcosa. La presenza dell'altro caratterizza pesantemente la parola di ogni *speaker*, tanto da renderla sempre espressione

di un moto verso l'alterità. Questo può assumere i tratti della domanda o dell'invettiva, della risposta, del monito o della preghiera, della disperata supplica e del tenero accordo.

Come l'esistenza dei singoli *speakers* è continuamente in dubbio, così anche la loro interazione. Se le liriche sono legate da più della semplice giustapposizione, al contempo l'interconnessione non è esplicita, le voci sembrano non sentirsi, e così le relazioni appaiono sempre indirette. Per questo *The Wild Iris* è stato letto come un unico monologo fratturato, una conversazione ad una sola via (Cook 2010, 143–4). Eppure, proprio l'inudibilità fonda il potere e il pathos della raccolta ed emerge solo da una lettura congiunta dei testi (Cates 2003, 465). Inoltre, contro l'incertezza comunicativa, il lavoro euristico del lettore trova indizi retorici, corrispondenze tematiche e linguistiche che costruiscono l'interazione in modo obliquo e a livello macro-testuale. Si pensi innanzitutto al ruolo della titolazione delle liriche, che permette la distinzione fra gli *speakers*: i "Matins" e i "Vespers" sono pronunciati dalla donna-giardiniere, sulla falsa riga delle preghiere liturgiche delle ore; il nome di ogni specie vegetale ne introduce il discorso ("Snowdrops", "Scilla", "Red Poppy"); infine, la voce divina è annunciata da diversi cronotopi o elementi naturali come il vento, l'alba, il tramonto. L'impressione è che a parlarsi siano le poesie di *The Wild Iris*, più che le persone poetiche (Cates 2003). Eppure, vi sono altri elementi che suggeriscono per via semantica una concatenazione delle persone su diversi piani – tematico, lessicale, retorico. I fiori e il giardiniere sono accomunati dalla collocazione spazio-temporale nel giardino, da cui discende un'esperienza comune (percezione, vita, dolore e morte). I fiori e Dio occupano un simile spazio enunciativo, poiché entrambi si rivolgono al soggetto. La voce divina è interpretabile solo all'interno della relazione con il giardiniere, e in particolare

nella dinamica di invocazione-risposta sul tema del dolore e della morte. Le parole della donna e della divinità mostrano delle coordinate di riferimento condivise: un allora e un adesso che si spazializza nel giardino, insomma una relazione pregressa ("much has passed between us", Glück 1992, 13).⁷ Questa concatenazione rafforza l'impressione di un triangolo relazionale la cui espressione è il tessuto stesso della raccolta. Nell'opera si crea, per così dire, un effetto di relazione, spesso realizzato dall'affermazione di un sapere apparentemente condiviso ("But you know this already", 5; "Do you know what I was, how I lived? You know / what despair is", 6; "as we both know", 22). Nella raccolta, l'enunciazione è sempre un atto di relazione che costituisce la soggettività e insieme ne sonda origine e peculiarità, ne indaga i confini e ne discute l'autonomia. Parlare è essere aperto al e dal linguaggio che costituisce la soggettività, tanto quanto la esprime. Un linguaggio ricevuto e condiviso per cui un "io" può parlare solo oltrepassando i propri limiti (Sastri 2014, 194).

Le corrispondenze macro-strutturali traggono forza anche dal ricorrere di strategie retoriche che rendono l'impressione dialogica all'interno del singolo testo. Le singole enunciazioni vivono una tensione fra accordo alla parola altrui e affermazione monologica, come frammenti di una conversazione in cui però la progressione di senso è continuamente interrotta, sviata o decostruita. Fondamentale quindi è la costruzione di un enunciatario, che dà il senso dell'alterità e insieme rimanda a una situazione comunicativa extralinguistica. In questa prospettiva operano alcune strategie retoriche, come la disseminazione nell'opera di domande irrisolte e risposte apparenti (6, 24, 25, 26, 34...). Analogamente, il ricorrere di elementi fatici rafforza il presupposto di una situazione comunicativa condivisa ("Hear me out", 1; "Hush beloved", 63). Glück trasmette un'idea di linguaggio come un'azione situata e condivisa, e così dischiude la dimensione sociale del genere lirico mentre ne mina

l'immaginario isolato e monologico (Sastri 2014, 191). L'apostrofe ricorre come marchio costitutivo della lirica: essa, infatti, è la prima modalità di costruzione dell'alterità all'interno dell'enunciazione. Tuttavia, nell'apostrofe l'altro è costruito in senso preminentemente linguistico, si crea solo un'illusione di presenza e si realizza un dialogo parziale o surrogato che rimane inascoltato (Keniston 2006, 71). Su di essa si fonda il cortocircuito fra senso dialogico e incomunicabilità che marca l'enunciazione poetica di *The Wild Iris* e, al contempo, ne espande le problematiche al contenuto, nella tensione fra individuo e alterità. Nell'incertezza comunicativa delle liriche si riflette l'incertezza dell'identità della voce: Glück non solo rappresenta, ma attua i problemi di riconoscimento nella relazione io-altro. Il piano linguistico e il piano relazionale si intrecciano così nell'opera: l'espressione è identificativa, costituisce il soggetto in quanto separato e, proprio per questo, lo pone anche come esigenza di risposta, cioè di una relazione. La struttura polifonica dell'opera e la forma dialogica delle enunciazioni sottolineano il carattere intersoggettivo della parola dell'io lirico e, di rimando, della sua stessa persona. Rispetto ai componimenti analizzati nei capitoli precedenti, però, *The Wild Iris* sembra affermare l'insufficienza del tentativo dialogico a fondare l'esistenza soggettiva. Al lettore non sono forniti criteri stabili di veridizione e l'enunciazione rimane pervasa da circolarità e relativismo, così da impedire una certezza sull'identità delle voci, sulla loro fondatezza, sulle modalità e contenuti del loro scambio. La forma delle enunciazioni liriche contraddice il loro contenuto profondo: la polifonia concreta il carattere dialogico della soggettività, e insieme proclama il fallimento del dialogismo etico. Non solo il soggetto non ottiene risposta, ma la possibilità stessa di una risposta non sembra esistere: le voci dell'opera sono in competizione più che in conversazione. Attraverso tutte le componenti del dettato poetico Glück mette

in atto una continua costruzione e insieme decostruzione delle possibilità comunicative a cui corrisponde di fatto la crisi dei processi di definizione soggettiva. La raccolta indaga la natura dell'identificazione, la possibilità di ritrovare e riconoscere la propria soggettività nell'alterità oppure di attuare l'impulso narcisistico a convertire l'altro in uno specchio di sé (Keniston 2006). In questo senso la tensione fra isolamento comunicativo e assimilazione linguistica dell'alterità rispecchia la solitudine dell'io, diviso fra autonomia e relazionalità.

La prima distinzione e definizione degli *speakers* è resa attraverso una differente composizione modale (Bertrand 2002). La voce umana appare "esitante e questuante" (Upton 1998, 140), espressione di un "soggetto in ricerca", ovvero, un soggetto "definito da una sequenza modale in cui modalità primaria è il /volere/ mentre le restanti modalità (/potere/ e /sapere/, in successione) sono governate e subordinate al /volere/" (idem). A fronte di un'incerta attuazione di sé, la donna-giardiniere concentra gli sforzi enunciativi sulle modalità aletiche ed epistemiche, nel tentativo di verificare le condizioni d'esistenza dell'altro e di sé (idem).⁸ Al contrario, fin dalle prime battute, la parola della natura – divina o floreale – si costituisce come risposta. Dio e il mondo vegetale appaiono come "soggetti di diritto" poiché mostrano una composizione modale opposta: essi governano il proprio fare e volere in virtù di un sapere già raggiunto, in forza di una posizione "competente" (idem). Per le piante essa non deriva da una teorica onniscienza, quanto più dalla continua accettazione della responsabilità etica, in questo senso la loro voce è talvolta contagiata dalla fragilità e dalla disgiunzione, e si avvicina ai modi umani, senza però perdere la certezza della propria identità. La posizione sicura e certa degli altri *speakers* di fronte al soggetto è rafforzata dall'anticipazione nelle loro parole dell'oggetto della ricerca e del contenuto

del suo volere. In particolare, nel caso delle piante, l'iris selvatico, i fiori del campo e il polemonio azzurro (Jacob's Ladder) esplicitano per primi la centralità della morte per l'esperienza del giardiniere. È possibile leggere *The Wild Iris*, dunque, come il tentativo umano di passare dalla ricerca al diritto, dal voler fare al poter fare e al fare, cioè dall'essere virtualmente ad attualizzarsi e realizzarsi come singola esistenza soggettiva (Bertrand 2002). La donna è presa fra un'impossibile volontà di auto-determinazione e un fallimentare impeto di identificazione con l'altro. L'opera risulta così un'indagine delle condizioni d'esistenza e dei limiti della soggettività, come parola e personaggio (attante e attore).

Prima di procedere nell'analisi è opportuno soffermarsi brevemente sul motore primario di quest'indagine poetica. L'intero discorso di *The Wild Iris*, infatti, si avvia a partire dalla ricerca linguistica ed esistenziale della donna-giardiniere, a cui i fiori e la divinità rispondono. La donna identifica l'origine della propria ricerca nella morte, che costituisce il limite dominante e determinante le diverse voci della raccolta. La morte, la perdita e l'esilio vengono identificate come l'espressione e insieme la causa di una frattura interiore, che impedisce di definirsi in modo autonomo e stabile, risolutivo.⁹ La prima lirica della donna, "Matins", esplicita questa divisione tramite il rapporto fra depressione e primavera. Da un lato, il figlio Noah vede nel disagio psicologico un sintomo del disequilibrio fra la morte interiore e la rinascita naturale esterna ("Noah says / depressives hate the spring, imbalance / between the inner and the outer world", 2). Dall'altro lato, la donna perora un'altra causa, per la quale la depressione non è che esito di un attaccamento alla vitalità del mondo: "I make / another case—being depressed, yes, but in a sense passionately / attached to the living tree" (idem). La precarietà incerta dell'esistenza, l'incombenza della morte producono una frattura fra io e realtà,

una distanza che la donna tenta di colmare nell'immedesimazione: "my body / actually curled in the split trunk, almost at peace / [...] almost able to feel / sap frothing and rising" (idem).¹⁰ Ma gli avverbi e la divisione dell'albero stesso preannunciano l'impossibilità della coincidenza di realtà e desiderio, io e mondo. Al soggetto umano rimangono così due possibilità di riconoscersi nell'altro e tramite l'altro: una abbraccia la propria identità frammentata, parziale e instabile come la foglia autunnale, l'altra – agognata dalla donna – rifiuta il limite e cerca il pieno compimento di sé e l'identificazione totale nell'altro, come nell'albero ("an error of depressives, identifying / with a tree, whereas the happy heart / wanders the garden like a falling leaf, a figure / for the part, not the whole", idem).

Il costituirsi del soggetto umano come parola tesa all'altro esprime quella frattura e ne cerca una qualche risoluzione, dentro o fuori la relazione. In questo senso il secondo "Matins" mostra il tentativo di definirsi in contrasto con la divinità, vista come l'origine ultima della propria condizione (esterna, imposta). Nel componimento, la condizione umana di frattura si narrativizza nell'esperienza archetipica dell'esilio, di cui il giardino diventa cronotopo. In *The Wild Iris*, l'esperienza negativa e limitata dell'esistenza umana è esito di una rottura della condizione primigenia che sancisce una vita di sofferenza e la lontananza dal Dio creatore.

Unreachable father, when we were first
exiled from heaven, you made
a replica, a place in one sense
different from heaven, being
designed to teach a lesson: otherwise
the same—beauty on either side, beauty
without alternative— (3)

Si inserisce così nell'opera il motivo biblico della Caduta, sempre presente in filigrana. Come sottolinea anche Louise Glück, nell'Eden la forza esercitata

dall'attrazione del proibito, dell'ignoto è assoluta, irrevocabile e plasma il carattere umano e la percezione del proprio destino (Glück 1994, 53). La realtà terrena rispecchia il paradiso per l'imporsi di una bellezza assoluta, senza alternative. Data la natura punitiva dell'esilio, però, il giardiniere è portato dalla logica a presupporre una differenza morale nei due luoghi, qualitativamente identici. Se nella Bibbia la scelta di Adamo ed Eva di mangiare dell'albero della conoscenza aveva portato su di essi il peccato originale, nel giardino dell'iris selvatico la colpa rimane oscura, in un'eco dickinsoniana: "except we didn't know what was the lesson" (idem). La lezione imposta tramite la realtà acquisisce un sapore retorico e vacuo e la sua ignoranza – con un ribaltamento epistemico rispetto alla Bibbia – è il primo segno dell'abbandono divino: "Left alone, / we exhausted each other. Years / of darkness followed" (idem). Questa condizione separata, isolata dalla propria forza vitale reitera l'assenza dell'altro e frustra la dimensione relazionale. Il costante sentimento di alienazione che contraddistingue le sue enunciazioni nega un qualsiasi senso di gioia o conforto (Cook 2010, 136). In *The Wild Iris* la condizione dell'esilio è causa e contenuto della divisione interna al soggetto. Il suo configurarsi è duplice: abbandono originario ad un mondo mortale e angoscia di essere nuovamente bandito anche da questo. È nel gesto stesso di interrogare l'alterità che l'io umano cerca una definizione di sé come identità autonoma e plausibile. L'enunciazione umana è volta al vaglio dell'effettiva esistenza dell'altro da cui dipende la comprensione della propria natura. Il limite mortale sovrasta la donna; costituisce la questione della sua vita e identità; dà origine all'indagine sulla propria condizione e sulle sue ragioni.

Il concetto di limite è dunque il centro propulsivo della ricerca del soggetto umano, e così dell'intera opera. Esso è interno, esilio e morte; è interpersonale,

per l'impossibile identificazione fra io e altro; è linguistico, nell'insufficienza del linguaggio a inverare la realtà. Nel giardino dell'iris selvatico il limite è demarcazione, confine e soprattutto limitazione e restrizione. Sul piano narrativo esso si traduce nella questione della morte e del dolore, opposta alla rinascita e all'eterno; l'incomunicabilità traspone il limite a livello linguistico e interpersonale, ma anche gnoseologico, nell'impossibilità di dire/convocare l'altro come presenza. Se in Denise Levertov e Mary Oliver lo spazio naturale permetteva la riscoperta di reali possibilità di relazione fra soggetto e alterità, in *The Wild Iris* il giardino è caratterizzato dalla distanza divina, e porta alla rappresentazione negativa del cronotopo fondamentale dell'incontro. La non-presenza del divino, come alterità portatrice di senso, rende insopportabile l'esperienza della propria condizione mortale. Nelle parole della donna, assenza e morte si compenetrano e impediscono al soggetto la definizione di sé sia in senso originario che attuale, lasciandolo preda dell'incertezza. La realtà e presenza del non-umano non è considerata dalla donna se non all'interno della relazione con il divino e il discorso delle piante sembra cadere nel vuoto, tragicamente inascoltato. Nei capitoli precedenti abbiamo visto come l'io si formi sempre all'interno di una relazione con un tu e sul limitare del linguaggio; in questo capitolo, invece, *The Wild Iris* porta a chiedersi cosa succede se questo tu – che è anche il tu originario – è ultimamente irraggiungibile? Per rispondere, è utile considerare i discorsi dei tre *speakers* oltrepassando temporaneamente il problema della loro natura polifonica o monologica. Essi delineano nell'opera diverse possibilità di definizione dell'io di fronte all'assenza dell'alterità e, insieme, tracciano diversi percorsi di indagine, in senso epistemologico, escatologico ed etico.

4.2 Assenza, simbolo e un'identificazione impossibile

Lo scopo primario delle voci di *The Wild Iris* è di identificarsi in quanto soggettività, mentre la condizione preposta ai loro discorsi è il duplice limite del linguaggio e della morte. In particolare, di fronte all'incertezza della propria esistenza, la donna indaga la trascendenza come alterità costitutiva e istanza generativa del proprio io diviso e molteplice. Tuttavia, la relazione con la divinità sembra definita primariamente dall'assenza e dal suo silenzio e, quindi, acuisce e insieme frustra la dimensione incompleta e relazionale del soggetto umano. In questo paragrafo l'analisi delle liriche pronunciate dal soggetto umano e dalla divinità illumina le cause tematiche del fallimento del dialogo fra i due, e quindi l'impossibilità per la donna di identificarsi tramite la relazione con il proprio creatore. Private della connessione originaria, la parola e la persona umane risultano instabili e divise fra bisogno e rabbiosa indifferenza, identificazione e separazione, comunicazione e incomunicabilità.

La percezione di una distanza fra sé e Dio permea dall'inizio il discorso della donna. Nel secondo mattutino la divinità era un padre divenuto irraggiungibile per l'abbandono dell'esilio. Si stabiliva così il paradosso di una relazione genitoriale svuotata della frequentazione personale ("unreachable father"; "we never thought of you / whom we were learning to worship", 3). L'alterità divina emerge nelle parole umane come presenza negativa, enfatizzata dalla sospensione delle interrogative e dagli spazi di silenzio che caratterizzano l'opera. In questo senso le enunciazioni della donna-giardiniere sembrano un tentativo disperato di sfuggire a questo silenzio, eppure riportano indietro solo echi insoddisfacenti dell'altro (Cook 2010, 144). Il terzo mattutino verte proprio sull'assenza di manifestazioni nella realtà che permettano di riconoscere Dio come tale. L'apertura è impregnata del tono sarcastico della donna, che insieme afferma e disfa l'affezione propria della

creatura – smascherata come menzogna dettata dal panico: “Forgive me if I say I love you: the powerful / are always lied to since the weak are always / driven by panic.” (“Matins”, 12). La ripetizione assolve una funzione mista: da un lato insinua una consequenzialità logica, dall’altro, però, ne sfuma il contenuto con la sua opulenza lirica. Mentre sottintende l’inaffidabilità di ogni sua parola, la donna si colloca nella relazione come parte debole, fragile e manipolabile. Il disorientamento dei primi tre versi crea una frizione potente con la schiettezza che, all’opposto, scandisce in modo netto la natura consequenziale del pensiero successivo. I versi seguenti ribaltano i rapporti di potere e mettono in dubbio l’esistenza del divino rivendicandone il carattere presupposto e inverificabile: “I cannot love / what I cannot conceive, and you disclose / virtually nothing” (idem). L’insufficienza nella realtà di segni tangibili della presenza divina condanna il soggetto umano ad un vuoto referenziale. Il reiterarsi dell’assenza e dell’incertezza linguistica ed esistenziale innesca nella donna lo sforzo di identificare la divinità in senso analogico. La presenza trascendente è cercata dunque nella creazione sulla base di un’indefinita somiglianza, come mostra l’elenco di entità e fenomeni naturali volti a ipotizzare caratteri e collocazioni spaziali del divino:

[...] are you like the hawthorn tree,
 always the same thing in the same place,
 or are you more the foxglove, inconsistent, first springing up
 a pink spike on the slope behind the daisies,
 and the next year, purple in the rose garden? (12)

Le piante che abitano il giardino trovano qui la loro prima giustificazione simbolica. Coerentemente con la tradizione religiosa e letteraria americana, il soggetto indaga la natura per trovare tracce dell’esistenza divina e riconoscerne la benevolenza. Eppure, la lirica dichiara insufficiente per la logica umana la visione panteistica e panenteistica: “it is useless to us, this silence that promotes belief / you must be all things [...] / we are left to think /

you couldn't possibly exist" (idem). Ma l'assenza di Dio non è solo fisica, nella poesia seguente, infatti, il soggetto imputa all'alterità divina anche una mancanza di cura e preferenza: "I'm no needier / than other people. But the absence / of all feeling, of the least / concern for me—" (13). Quella della donna è una vita di astinenza (36) e di privazione non solo all'origine ma come esito di un'indifferenza attuale. In una vita intesa come graduale e inesorabile spoliazione l'unico segno certo della presenza divina diventa paradossalmente proprio l'esperienza del limite, cioè della frammentazione causata dal dolore, dalla sofferenza e dall'alienazione.

Nei mattutini l'assenza determina la vacuità dell'altro e l'incertezza della relazione come strada per costituirsi. A fronte della frustrazione della propria natura relazionale, attraverso l'enunciazione la donna-giardiniere intraprende il tentativo di fondare la propria esistenza in modo più certo, secondo due modalità opposte e complementari: la speculazione logica-razionale e la conoscenza simbolica. Il superamento del limite fisico e psichico è ricercato attraverso una comprensione gnoseologica che porti a conquistare un'identità illusoriamente compiuta. Il paradosso di una natura relazionale continuamente frustrata dalla malattia del dolore isola il soggetto in una "quarantena" di alienazione (26). Nel sesto dei "Matins" la preghiera trae ancora una volta spunto dalla realtà del giardino ma stavolta in senso contrastivo, poiché sembra confermare una disparità fra sé e il mondo naturale, non segnato dallo stigma della solitudine.

What is my heart to you
that you must break it over and over
[...] how can I live
in colonies, as you prefer, if you impose
a quarantine of affliction, dividing me
from healthy members of
my own tribe: you do not do this
in the garden [...]

proving yet again
I'm the lowest of your creatures (idem)

Nel constatare come il dolore provochi una distanza dalle altre creature, la donna si appella alla paternità divina perché permetta la soddisfazione della dimensione relazionale e, così, la possibilità di fondarsi e individuarsi nel rapporto con gli altri in modo positivo e non solo per negazione: “[...] Father, / as agent of my solitude, alleviate / at least my guilt; lift / the stigma of isolation” (idem). La volubilità della posizione umana emerge nel ricorso all’apostrofe e nell’incedere enfatico e desolato della versificazione che separa verbo e oggetto. Dio non è più “irraggiungibile” ma non per un incremento di prossimità fra i due, piuttosto per l’incertezza di una relazione soggetta alla regola del guadagno e della manipolazione. La comprensione logica-razionale del proprio esilio spinge la donna a considerare l’attuale condizione di sofferenza e solitudine come dazio in cambio di un’ipotetica ricomposizione della propria frattura interiore, ovvero di un superamento del limite. Così l’alienazione può essere accettata se concepita nella prospettiva escatologica di una nuova rinascita come totalità definita ed eterna:

unless
it is your plan to make me
sound forever again, as I was
sound and whole in my mistaken childhood,
or if not then, under the light weight
of my mother’s heart, or if not then,
in dream, first being that would never die. (26)

La donna ripercorre la situazione umana e cerca un referente esperienziale che provi la possibilità della pienezza desiderata e, quindi, ammetta come verosimile un momento precedente la frattura. In questa prospettiva sia la giovinezza – nel culmine del rapporto immaginativo con la realtà – sia la dipendenza fisica e biologica nel ventre materno si rivelano illusioni di pienezza, entrambe abitate già dall’ombra della morte. Piuttosto, nel suo

ragionamento razionale la donna ipotizza una piena identità solo fuori dalla vita e dalla morte, nella coincidenza con l'assoluto divino. Ma questa coincidenza è una non-realtà: una vita al di fuori del limite è possibile solo nella negazione della vita stessa. La possibilità di una ricomposizione è negata nel momento stesso in cui è ipotizzata.

La seconda strada della ricerca umana è quella del simbolico, per comprendere l'alterità al di fuori della circolarità del paradosso logico. In questa prospettiva il quinto dei "Matins" identifica il centro propulsivo dell'attività umana proprio nella ricerca di un segno di cambiamento:

You want to know how I spend my time?
I walk the front lawn, pretending
to be weeding. You ought to know
I'm never weeding, on my knees, pulling
clumps of clover from the flower beds: in fact
I'm looking for courage, for some evidence
my life will change ("Matins", 25).

La dimensione simbolica del giardino, come luogo di esilio e punizione, contagia anche l'attività della donna al punto che ogni suo gesto è quasi negato nella sua realtà e affermato unicamente nel suo significato simbolico-escatologico. La struttura ripetitiva e anaforica rimarca la presenza di una duplicità semiotica che tende però a collidere per la continua negazione che accompagna le ripetizioni: "you want to know" – "you ought to know"; "pretending to be weeding." – "I'm never weeding". Nel prato il soggetto non toglie le erbacce, ma piuttosto cerca nel terreno il simbolo naturale di una possibilità di rinascita, che però tarda ad arrivare. Il polo differito della significazione, infatti, rimane vuoto e indefinito, una ricerca appunto: "though / it takes forever checking / each clump for the symbolic / leaf" (idem). Persino il mondo naturale, al posto che rispondere, amplifica i segni dello squilibrio fra desiderio e realtà. La fine dell'estate mostra già il contagio del tempo, che

ammorba anche ogni tentativo umano e comporta l'irrompere nuovamente del limite: le foglie e gli alberi che ingialliscono sono i primi segni di morte, mentre il canto degli uccelli si trasforma in un canto funebre di coprifuoco (idem). Ancora una volta la ricerca conduce allo scontro con un'assenza di significanti e di significato, poiché ciò che la donna riesce a decifrare nella natura parla solo di morte e le ripropone la realtà stessa da cui tenta di evadere.

La ricerca della donna assume i tratti di un'interrogazione epistemologica che vaglia i limiti della propria conoscenza di sé e dell'altro, nel tentativo di superarli. Per questo motivo il discorso umano in *The Wild Iris* appare sempre, quasi forzatamente, scandito da una progressione logica, per quanto essa sia una logica continuamente sul filo dell'assurdo, spesso contraddittoria nelle sue stesse premesse. Allo stesso tempo, come si è visto, alla dimostrazione si affianca l'identificazione per via metaforica. La tensione fra un polo logico-empirico e uno lirico-simbolico si traduce nel rapporto verso-sintassi nella compresenza di un andamento dimostrativo e uno metaforico ed ellittico. Nelle liriche del giardiniere la versificazione sembra disposta per seguire il pensiero del soggetto, non tanto in senso organicistico quanto piuttosto grammaticale-sintattico. Questa tendenza genera una sostanziale uniformità nell'andamento del discorso, sebbene le diverse soluzioni siano in realtà negoziate sempre all'interno delle singole liriche. Così, talvolta la versificazione scandisce esattamente il procedere sintattico della frase ("we never thought of you / whom we were learning to worship", 3); altre volte divide congiunzione e proposizione per una sospensione che sottolinei la natura lirica e interrogativa del discorso oltre che quella logica. In accordo con la versificazione opera spesso anche l'anafora, per creare parallelismi strutturanti l'enunciazione oppure eco enfatiche che stratificano i significati ("Forgive me if I say I love you: the powerful / are always lied to since the weak

are always / driven by panic. I cannot love / what I cannot conceive", 12). Il primo mattutino offre un esempio di compenetrazione dei due modi: "attached to the living tree, my body / actually curled in the split trunk, almost at peace / In the evening rain / almost able to feel" (2). Da un lato il *plain style* in modo semplice scandisce l'opposizione fra madre e figlio supportato da ripetizioni e allitterazioni; dall'altro, la scelta lessicale per gli estremi versali intensifica l'enfasi sentimentale e la proietta sul verso seguente. Il rapporto verso-sintassi, quindi, si modula per accentuare le note intonative del componimento, spesso diviso fra un'enfasi emotiva ed una, per così dire, speculativa. La strutturazione stessa dell'enunciazione diviene quasi un tentativo di sezionare l'esperienza e di addomesticare la realtà, ma fallisce nel fondarla al di fuori del discorso. Giocando e costruendo in questo modo sulle pause e sul ritmo discorsivo, la parola poetica corrobora anche la tensione fra repulsione e coinvolgimento, distacco e identificazione. Infatti, sebbene in misura minore, un simile andamento è rintracciabile anche nei discorsi degli altri *speakers*. Si concreta così il senso di continua ripetizione e ritorno che accompagna l'opera e che sfoca i confini fra le diverse soggettività, con i modi espressivi che si sdoppiano e duplicano (Spiegelman 2005, 5). L'enunciazione appare sempre più chiusa nelle proprie involuzioni, distante dall'alterità, scettica di ogni possibile identificazione seppur desiderosa.¹¹

Alla fine dei "Matins", la donna non è riuscita a progredire nella ricerca di un io oltre il limite, persino Dio si è riconfermato sfuggibile e incerto. Così, l'ultimo mattutino arriva a concepire la possibilità di identificazione con l'altro solo nella riduzione e deformazione (se non negazione) della sua stessa alterità a propria copia. Nel componimento, la dinamica simbolica sembra accadere positivamente nei termini di un'epifania nel paesaggio naturale: lo scintillio del sole sulla terra innevata produce un fuoco che sembra preludere all'arrivo

divino, spesso legato alla luce e al fuoco nell'opera. Se l'imporsi della natura induce il soggetto a rivolgersi ancora una volta a Dio, tuttavia la preghiera non è il riconoscimento di una presenza nel paesaggio. Al contrario, la donna interpella Dio circa le sue reazioni, trattandolo come spettatore alla pari. L'immagine divina come onnipotente e superiore è decostruita a partire dal capovolgimento tonale e relazionale di questa lirica. Dio condivide reazioni, sentimenti umani; addirittura la donna si scusa sarcasticamente per aver creduto che Dio fosse diverso e distante. Questo anticlimax culmina nell'apostrofe che annuncia una relazione amicale fondata, però, sullo svilimento dell'assoluto ("Dear friend, / dear trembling partner", idem). In questo modo la voce umana sminuisce la presenza di Dio nella realtà come creatore, mentre propone un'identificazione proprio sulla base della condizione umana del limite.

I primi mattutini impostano la relazione in termini di assenza – perdita, sofferenza e abbandono – e la ricerca di identità in senso simbolico e logico. In concomitanza è presentata al lettore la prospettiva divina. Nel discorso di Dio l'assenza non è effettiva, l'impossibilità di identificarsi e comunicare è legata piuttosto all'incapacità umana di cogliere la sua presenza. "Clear Morning" si apre con una dichiarazione risoluta della divinità che, stufa degli atteggiamenti umani, sembra sul punto di ribellarsi: "I've watched you long enough, / I can speak to you anyway I like" (7). La poesia, in realtà, mette in discussione l'intero sistema comunicativo della relazione fra soggetto e Dio, e così introduce un'altra problematica che fonda l'impossibilità relazionale fra i due e percorre l'intera raccolta. Infatti, la risoluzione espressa nel primo distico appena citato ha una spiegazione non solo tonale o attitudinale, quanto letterale: è il sistema semiotico stesso ad essere messo in discussione. I versi successivi dischiudono gradualmente questo significato delle parole divine.

La preferenza umana a cui la divinità si è piegata è per un linguaggio incarnato nella referenzialità, che diventa dunque simbolico nell'essere segno e parola della presenza divina:

I've submitted to your preferences, observing patiently
the things you love, speaking
through vehicles only, in
details of the earth, as you prefer,
tendrils
of the blue clematis, light
of early evening— (idem)

È dunque una diversa semiosi a determinare la fondamentale e strutturale divergenza fra le due figure: la voce della divinità è indifferente al mondo e al linguaggio, integra e compiuta in sé stessa (“a voice like mine, indifferent / to the objects you busily name”, idem); invece la creatura umana è segnata dalla necessità referenziale e dal legame con la realtà (“you would not accept a voice like mine [...] your mouths / small circles of awe”, idem). Secondo Dio, è esattamente questa attrattiva per la materia e la realtà che definisce il limite umano, non la morte né tantomeno l'assenza. La scelta del simbolismo è quindi percepita come una limitazione alla sua presenza e potenza:

I cannot go on
restricting myself to images
because you think it is your right
to dispute my meaning:
I am now prepared now to force
clarity upon you. (idem)

Questo limite impostogli dal soggetto umano è ciò che Dio in tutta l'opera cerca di superare. Il fallimento dialogico sembra derivare da un problema semiotico di fronte all'alterità, una diversa interpretazione della presenza e dell'assenza. La dinamica simbolica impedirebbe il riconoscimento dell'alterità in quanto tale, per questo motivo la divinità professa continuamente la volontà di forzare il soggetto al di fuori di essa e di imporre

la piena identificazione nel proprio assoluto attraverso una “capitolazione all’autorità”, una sottomissione alla conoscenza divina. Dalla prospettiva di Dio, il percorso dell’opera è il fallimento dell’uomo a identificarsi nel suo assoluto non-referenziale e aprioristicamente certo.¹²

Laddove il soggetto usa degli strumenti epistemologici dell’intelletto per testare il limite del linguaggio e l’irreversibilità della propria condanna mortale, la divinità risponde con uno scetticismo che colloca il limite dentro il soggetto stesso e lo interpreta come incapacità. “Midsummer” è una delle liriche centrali della raccolta, e si pone come punto di sintesi e anticipazione del discorso divino. Nella poesia, Dio riafferma ancora una volta la delusione per l’incapacità umana e sancisce l’impossibilità del desiderio umano tramite un triplice attacco rimarcato dalla scansione dei trattini. L’argomentazione tripartita condensa in “Midsummer” le principali direttrici dell’enunciazione divina. Il primo aspetto è lo svelamento del paradosso fra il desiderio di relazione (e di vita) e quello di compimento. La ricerca della propria soddisfazione, immediata ed esistenziale, pone il soggetto umano in competizione con le altre creature e tradisce apertamente la possibilità di una ricomposizione della frattura originaria: “Listen to yourselves, vying one another —” (34); “each calling out / some need, some *absolute* // and in that *name* continually / strangling each other” (idem, corsivi miei). Il superamento del limite, rappresentato dalla sofferenza, è incompatibile con la vita terrena, come dettaglia “Early Darkness”: “Never forget you are my children. / you are [...] suffering [...] / because you were born / because you required life / separate from me” (45). L’assoluto ricercato dal soggetto umano è perduto nell’istante della creazione, poiché la condizione stessa dell’esistenza è di separazione e mancanza. Allo stesso tempo, Dio svia la responsabilità dell’esistenza umana e giustifica il proprio atto creativo come obbedienza al desiderio, o capriccio,

umano ("You wanted to be born; I let you be born.", 10). La frattura è quindi riaffermata come condizione necessaria e, rispondendo al sesto mattutino, "Midsummer" sancisce innanzitutto l'illusorietà di un ritorno a una pienezza primordiale ("And you wonder / why I despair of you / you whink something could fuse you into a whole—", 34).

L'alienazione dalle altre creature porta Dio a ricordare un secondo aspetto dell'esistenza umana: la singolarità non ha valore di unicità, l'individuo è un'anima "accidentale" ("you were not intended / to be unique", idem). Già in "April" Dio aveva schernito proprio le pretese di unicità della donna, l'alienazione percepita rispetto al resto della creazione e il suo lamento esasperante: "*No despair is like my despair—// You have no place in this garden / thinking such things*" (20). Se il limite della morte e della sofferenza è affermato come normalità, esso non segna il vissuto individuale come eccezionalità, al contrario marchia l'intera specie umana, come un contrassegno naturale ("grief is distributed / between you, among all your kind, for me / to know you", idem). Rispetto ad "April", in "Midsummer" emerge con più chiarezza la posizione cinica e insieme tautologica di una divinità creatrice che nega valore e significato alla propria creazione. Nella lirica, la posizione umana di ricerca è per Dio espressione di una stortura egotistica identificata come la causa ultima della multiforme fallacia umana. Il rifiuto umano – o l'incapacità – a comprendere questa natura del dolore e della sofferenza, cioè del limite, rende la ricerca grottesca e insulsa. La convinzione, o la speranza, di una propria unicità porta a ricercare nell'altro la somiglianza e ad attribuire al trascendente aspetti antropomorfici. Ne deriva una conoscenza falsata non solo dell'alterità ma anche della soggettività, la cui involuzione è resa dall'immagine impossibile del telescopio fisso sull'osservatore stesso:

You were
my embodiment, all diversity
not what you think you see
searching the bright sky over the field
your incidental souls
fixed like telescopes on some
enlargement of yourselves – (34-5)

Il terzo polo dell'attacco di "Midsummer" è di nuovo la logica simbolica, che esprime il disordine interno alla struttura relazionale del soggetto – per cui necessita l'alterità ma vi cerca tracce di sé. La tela simbolica riporta solo una proiezione di sé e così perpetua un autoinganno. Come in apertura, la divinità riconferma la sua volontà a esulare dai limiti imposti da una tale visione restrittiva. Poche pagine dopo, in "End of Summer", è descritta l'alternativa auspicata dalla divinità: "If you would open your eyes / you would see me, you would see / the emptiness of heaven / mirrored on earth" (41). L'assenza è qui professata come inesistenza corporea, così la logica simbolica è decostruita nell'essere riflesso del vuoto ("then white light / no longer disguised as matter", idem).

Le tre direttrici – compimento impossibile, falsa alienazione e riduzione simbolica – concretano lungo tutta la raccolta il rifiuto divino della prospettiva gnoseologica ed escatologica della donna e ne attaccano l'errata impostazione epistemologica ("How can you understand me / when you cannot understand yourselves?", "Early Darkness", 45). L'incontro non può avvenire su un terreno analogico, né in senso assiologico ("who is most valuable, / who most resembles me", idem) né per un'etica ideale ("the pure life, the detachment / you struggle to achieve", idem). Se "Midsummer" e "Early Darkness" espandono la visione divina della condizione umana, "End of Summer", incastonata nel mezzo, ne esplicita la differenza dall'assoluto divino. La struttura umana, caratterizzata dal bisogno dell'alterità come luogo di compimento, differisce in maniera radicale da quella divina, completa in sé

stessa, assoluta. Dio non necessita della realtà fisica ("there is a limit / to the pleasure I had in form", 40), né dell'altro come polo relazionale ("I am not like you in this, / I have no release in another body // I have no need / of shelter outside myself", idem). Questa differenza marca una distanza irrevocabile e nega in senso biunivoco la possibilità di identificazione ("you are too little like me, in the end to give me pleasure", idem). La struttura relazionale e incompleta del soggetto umano limita le sue possibilità razionali e semiotiche. L'incontro dialogico è negato dalla condizione stessa di esilio, assenza e limite in cui la donna vive. Ma tale contaminazione coinvolge anche il rapporto con la realtà terrena che circonda la donna. La divergenza fra la ciclicità delle piante e la linearità umana non ammette conciliazione. L'identificazione è impossibile poiché la vita della donna ha carattere finito, manifesta un inizio e una fine precisi, preceduti e seguiti dall'immobilità: "your lives are not circular like theirs // your lives are the bird's flight / [...] which begins and ends in stillness" (15, cfr qui 1.2).

Sulla visione speculare dell'ostacolo alla relazione si costruisce l'incomunicabilità dialogica della raccolta, in un'opposizione non solo semiotico-comunicativa ma anche etica. La divinità con freddezza distrugge sia i tentativi del soggetto di comprendere e comprendersi, sia le sue possibilità di identificarsi con la natura. L'inadeguatezza umana suscita il disprezzo e la delusione che sostanziano l'atteggiamento di Dio lungo tutta la raccolta ("When I made you, I loved you. / Now I pity you", "Your soul should have been immense by now, / not what they are, / small talking things—", "Retreating Wind", 15) e motivano la continua minaccia di un abbandono definitivo ("As I get further away from you / I see you more clearly", idem). Infatti, come sottolineano anche diversi titoli delle liriche, la postura etica ricorrente della divinità è di ritiro, fuga e abbandono, poi continuamente

contraddetta e ritrattata. A fronte della contraddittorietà divina, tradotta nella non-presenza, la donna incarna atteggiamenti oscillanti, eticamente indecisa fra l'adesione e il rifiuto dell'altro. L'incertezza si fonda nella frammentazione che definisce la soggettività e che produce e insieme acuisce il problema dell'identificazione di sé. L'impossibilità identificativa nell'alterità, e quindi il fallimento della relazione – anche dialogica – con essa, è individuato da parte umana nell'assenza dell'alterità che genera un'incertezza non superabile con la logica e, da parte divina, con l'adesione umana alla dinamica simbolica, distorta e inefficace proiezione di sé sull'altro. L'io che emerge da *The Wild Iris* è un io molteplice perché diviso, in lotta contro la sua stessa disgregazione e insieme privato dei mezzi per definirsi in modo stabile. La soggettività mostrata dalle liriche di Glück non è uno stato definibile sul limitare del significato umano, ma una condizione infusa, sostenuta e costituita dentro una matrice di relazioni antitetiche, incompatibili o inassimilabili. È dunque la scoperta di una fondamentale estraneità (DeSales 2005, 173). La struttura relazionale è ciò che muove e insieme imbriglia, causa e fallimento, nel primo caso poiché impedisce un compimento indipendente dalla presenza altrui, nel secondo perché segna la effettiva differenza fra Dio e uomo e genera la dinamica simbolica. In entrambi i casi, dunque, la relazionalità assume carattere circolare e tautologico solo che da un lato è una circolarità materica, innescata dall'assenza fisica mentre dall'altro è una circolarità semiotica ed ermeneutica. Sono così decostruiti entrambi i componenti della relazione dialogica che è mostrata nella sua impossibilità comunicativa ed etica. Allo stesso tempo, il soggetto umano non si trova preso semplicemente fra il suo sistema "naturalmente" simbolico e l'impossibilità dell'assenza di referenzialità divina. Una terza ipotesi si propone gradualmente nell'opera

attraverso i discorsi dei fiori, che tentano di coinvolgere la donna nella loro posizione etica a partire la propria esistenza ed espressione.

4.3 Un giardino radicato nel linguaggio dell'esistenza

Un diverso valore attribuito al corpo e alla materialità emerge dalla messa in discussione divina del modello di comprensione analogico e metaforico (Gordon 2000, 126). Così, la tensione fra significazione e materia traduce la contrapposizione relazionale fra Dio e la donna. La congiunzione di questi due versanti dell'esperienza è propugnata dal discorso dei fiori che si pongono come polo relazionale fondamentale e insieme inascoltato. Essi, infatti, delineano ed esplicitano nel progredire dei componimenti una prospettiva opposta a quella divina e alternativa a quella umana. Il mondo naturale si costituisce di uno statuto misto che, da un lato, lo avvicina alla condizione creaturale umana e, dall'altro, lo differenzia in senso esistenziale, semiotico ed etico.¹³ In queste pagine considero le due istanze fondamentali che delineano questo ruolo unico delle piante nella raccolta: la localizzazione e il linguaggio.

Se la voce divina risulta sempre de-localizzata e la sua presenza messa in discussione, al contrario i fiori esplicitano una localizzazione e una prospettiva apertamente radicate e incarnate. Essi sono ovviamente parte del giardino in cui si trova la donna, ma l'insistenza sulla dimensione spaziale e temporale che accompagna le loro liriche appare anomala, soprattutto se si considera che la poesia di Glück è usualmente scarna, priva di contesti e votata alla sottrazione. Il radicamento delle piante nel contesto naturale emerge fin dall'apertura della raccolta, nella resa interna della morte del giglio selvatico:

Overhead, noises, branches of the pine shifting.
Then nothing. The weak sun
Flickered over the dry surface.
It is terrible to survive
as consciousness

buried in the dark earth.
Then it was over [...]
[...] ending abruptly, the stiff earth
bending a little. And what I took to be
birds darting in low shrubs. ("The Wild Iris", 1)

In questi versi la deissi posiziona il fiore in riferimento alla terra e al bosco e scandisce temporalmente diversi momenti esperienziali. Invece, nelle parole della divinità si contrappongono – con poche eccezioni – solo due momenti temporali: un prima indefinito e il presente dell'enunciazione. Similmente, il primo mattutino, che segue la lirica dell'iris selvatico, acuisce per contrasto la differenza prospettica, per cui i fiori sono "sotto" l'albero piuttosto che i rami "sopra la testa":

The sun shines; by the mailbox, leaves
of the divided birch tree folded, pleated like fins.
Underneath, hollow stems of the white daffodils,
Ice Wings, Cantatrice; dark
leaves of the wild violet. ("Matins", 2)

Inoltre, il discorso del soggetto umano rivela subito la sua qualità fortemente contemplante e lirica: il contesto naturale è catturato dalle analogie metaforiche, l'enfasi è estetica e rimarca la nudità degli steli e i contrasti cromatici, in cui si aprono delle possibilità di significazione ulteriore. Al contrario, il discorso dell'iris selvatico sviluppa una parabola esperienziale puntellata dal ricorrere di notazioni percettive dell'esterno: rumori, rami, la luce e il calore del sole, il buio del seppellimento e poi di nuovo il volo degli uccelli fra gli arbusti. La prospettiva del fiore è sempre marcatamente incarnata e parziale, sottolinea il vissuto e non aspira a racchiudere la totalità degli elementi. Ad esempio, la triplice descrizione della terra accompagna la progressione narrativa attraverso la sfumatura percettiva: "dry surface", "dark earth" e infine "stiff earth, / bending a little" (1).

Oltre a manifestare il proprio diverso radicamento fisico, l'iris selvatico introduce anche la particolare posizione enunciativa del mondo naturale nell'opera. La descrizione della rinascita del bulbo appena analizzata è introdotta da due potenti distici iniziali su cui si fonda l'autorità enunciativa dei fiori: "At the end of my suffering / there was a door. // Hear me out: that which you call death, / I remember it" (idem). La raccolta si avvia sull'immagine della porta come passaggio di stato, come attraversamento e superamento della condizione mortale. Così, l'iris instaura un parallelo esistenziale e linguistico fra i fiori e il soggetto umano, in cui si intrecciano significati epistemologici, etici e semiotici.¹⁴ La morte, infatti, coincide per il fiore con l'impossibilità di essere voce, materia ed espressione: "that which you fear, being / a soul and unable / to speak" (idem). Il linguaggio, come espressione di sé, è lo spartiacque fra oblio e vita, poiché dà voce alla coscienza e così all'identità, all'io. In questo senso in "The Wild Iris" se la morte è una coscienza sepolta ("as consciousness / buried in the dark earth", idem), il ritorno alla vita si identifica con la possibilità della parola:

You who do not remember
passage from the other world
I tell you I could speak again: whatever
returns from oblivion returns
to find a voice:
from the center of my life came
a great fountain, deep blue
shadow on azure seawater. (idem)

In questi versi la ripetizione e la sintassi creano quel contrappunto di armonia e rottura che aumenta il senso di solennità in ogni sintagma pronunciato dalla pianta. Ma, soprattutto, lo spazio bianco fra le ultime due stanze, che rimane così sospeso e aperto anche per la punteggiatura, prelude a un'affermazione fondamentale che sprigiona il proprio potenziale solo nel corso della lettura. Così, per l'iris selvatico la voce che segnala il ritorno dall'oblio corrisponde

con la propria fioritura, il linguaggio coincide con l'esistere fisicamente: la voce è il fiore stesso, che da un centro propulsivo inizia a irradiare, nell'immagine della fontana azzurra che esalta le corrispondenze cromatiche fra gli elementi e il carattere tanto lirico quanto processuale della descrizione. Gli ultimi versi, inoltre, fondono il racconto con l'atto stesso di raccontare, l'enunciato e l'enunciazione coincidono nella loro materialità (Sastri 2014, 192-3). Nella prima lirica della raccolta convergono dunque tutte le istanze che contraddistinguono il discorso dei fiori. In essa si intrecciano morte e rinascita, il linguaggio come esistenza e l'esistenza come (in quanto) linguaggio.

Le liriche seguenti, pronunciate dal trillium e dal lamio, formano un distico che approfondisce questo intreccio, esplicitando la volontà di sovvertire la prospettiva cognitiva umana, attraverso una diversa semiosi. Entrambi insistono sulla propria localizzazione. "When I woke up I was in a forest" (4), dichiara il trillium in apertura, mentre l'esistenza del lamio è talmente radicata sotto gli alberi da invertire il sistema di riferimento: "trailing over cool rock, / under the great maple trees" e poi "The sun hardly touches me. / Sometimes I see it in early spring, rising very far away. / Then leaves grow *over* it, completely hiding it" ("Lamium", 5, corsivi miei). La sovversione della prospettiva umana avviene a partire dalle caratteristiche botaniche di entrambi. Il trillium ripercorre il proprio risveglio primaverile e la scoperta del bisogno di ombra. Nella prima parte si oppongono il buio "naturale", confortevole, dei primi versi e la luce della seconda stanza. In particolare, la lirica decostruisce le aspettative attraverso l'insistenza sulla dimensione sensoriale:

When I woke up I was in a forest. The dark
seemed natural, the sky through the pine trees
thick with many lights.
I knew nothing; I could do nothing but see.
And as I watched, all the lights of heaven

faded to make a single thing, a fire
burning through the cool firs.
Then it wasn't possible any longer
to stare at heaven and not be destroyed. (4)

Appena emersa la pianta non può fare altro che guardare e così sperimenta il passaggio dalla notte stellata alla luce del sole, percepita come un fuoco insopportabile. Per autoconservazione si istituisce quindi una distanza fra il fiore e il cielo, nella sua valenza fisica e simbolica.¹⁵ Le scelte lessicali stratificano significati letterali e metaforici. Per il fiore il cielo è sinonimo di morte, mentre la presenza della morte per il soggetto umano spinge proprio verso il cielo, tradizionalmente luogo del trascendente. Il trillium dunque esplicita una contrapposizione esistenziale ed etica con quelle anime che necessitano della presenza della morte – cioè del limite e del divino – come lui necessita di protezione. I versi seguenti costituiscono un punto cruciale per l'intera raccolta. Nel tentativo di ricongiungere i due moti esistenziali opposti – verso il cielo e verso la terra – il fiore dichiara:

I think if I speak long enough
I will answer that question, I will see
whatever they see, a ladder
reaching through the firs, whatever
calls them to exchange their lives (idem)

Dalla prospettiva della natura il linguaggio umano è lo strumento privilegiato dei tentativi gnoseologici ed epistemologici verso il trascendente, che sembrano occupare l'interezza della vita, come nel caso della donna. Così il fiore pensa di mimare il comportamento umano: esprimendosi in senso speculativo e cercando una certezza cognitiva potrà comprendere la differenza esistenziale. Tuttavia, l'espressione umana introduce una distanza fra sé e l'oggetto, e quindi può permettere un avvicinamento retorico; al contrario il linguaggio del mondo vegetale non è lineare né progressivo, né paradigmatico né sintagmatico, ma coincide con la realtà stessa. Nei versi dell'ultima stanza

riecheggia la condizione adamica, non toccata dalla conoscenza ma solo dalla percezione e anticipata all'inizio ("I knew nothing; I could do nothing but see", idem). Così è descritta la scoperta della propria voce:

I woke up ignorant in a forest;
only a moment ago, I didn't know my voice
if one were given to me
would be so full of grief, my sentences
like cries strung together.
I didn't even know I felt grief
until that word came, until I felt
rain streaming from me. (idem)

Concetto e parola emergono nel fiore solo nell'esperienza fisica del sole bruciante – poiché richiama la linfa fuori dalle sue membra ("rain streaming from me") –, insieme un grido di dolore e un dolore che grida.¹⁶ Conoscenza ed espressione accadono unicamente nel sensibile: non vi è necessità di altro se non di esistere e così esperire, sembra sostenere il fiore. Dalla coincidenza fra esistenza e corpo nasce non solo il linguaggio ma l'identità soggettiva.¹⁷

Nelle parole della donna e di Dio i tentativi di identificazione con il mondo naturale avvengono sulla base della sua ciclicità, come modello di superamento del limite mortale (15). Invece, nel discorso dei fiori, il radicamento nella realtà circostante e la coincidenza fra esistenza, corpo e linguaggio fonda una diversa concezione del limite. A livello macro-strutturale la disposizione e la titolazione delle liriche introducono una duplice scansione temporale. Il discorso divino segue la progressione delle stagioni, dalla rinascita della primavera alla morte invernale. Questa ciclicità è contrastata dalla prospettiva della donna che ripercorre la giornata lavorativa nel giardino, scandita dai momenti di preghiera dei mattutini e dei vesperi della tradizione cristiana. Le liriche delle piante si inseriscono in questa tensione con il loro percorso di morte e rinascita e insieme la eccedono poiché rivendicano costantemente il carattere singolare e progressivo – e perciò

mortale e doloroso – di ogni loro fioritura (Breslin 2005, 118). La coincidenza in loro di significato e significante, parola e corpo, fa sì che per quanto non definitiva la questione posta dalla morte sia affrontata dalle piante in senso radicalmente letterale. Come il giardiniere, e forse di più, sono “intrappolati” nella terra: “Trapped in the earth, / wouldn’t you too want to go / to heaven? I live / in a lady’s garden” (“The Jacob’s Ladder”, 24). I fiori si svincolano dall’idea simbolica di rinascita positiva in cui la donna li cristallizza. La ciclicità, che agli occhi della donna appare come un dono invidiabile, per il polemonio azzurro perpetua una divisione fra il radicamento, letterale, nella terra e la tensione del suo stelo al cielo, che nel fiore stellato racchiude la brama di conoscere il paradiso. L’immortalità non esenta dalla sofferenza per l’esistenza terrena (“Forgive me, lady; / longing has taken my grace. I am / not what you wanted”, idem).

Il mondo naturale è segnato dal limite e vive la fragilità della propria esistenza, l’impossibilità di fondarla e mantenerla. È quanto emerge dal racconto dei bucaneeve, che cercano un’intesa proponendo l’esperienza del gelo come corrispettivo del tormento che affligge l’umano: “Do you know what I was, how I lived? You know / What despair is; then / Winter should have meaning for you.” (“Snowdrops”, 6). I due percorsi di significazione appaiono così complementari: se da un lato il fiore conosce la disperazione perché ha vissuto l’inverno, il soggetto può comprendere il valore dell’inverno perché conosce l’afflizione. La comprensione della parola e dell’esperienza altrui richiede uno movimento dalla propria prospettiva verso quella dell’altro. Questa premessa risulta efficace per costituire un senso di reciprocità, di definizione dialogica, che mira a sminuire la differenza data dalla natura immortale dei fiori e corroborare un terreno comune di relazione. Il racconto del bucaneeve è attraversato da due contropinte calibrate nel gioco

di parallelismi e ripetizioni: l'enfasi sul dolore e sulla sorpresa e l'idea della rinascita e del ritorno, ribadita dal ricorrente avverbio "again":

I didn't expect to survive,
earth suppressing me. I didn't expect
to waken again, to feel
in the damp earth my body
able to respond again, remembering
after so long how to open again (idem)

Ancora una volta è nel corpo del fiore che si trova la possibilità di espressione, in questo caso di risposta. Ma se la rinascita è naturale, nel riemergere di gesti meccanici quasi inconsci, essa diviene anche occasione di affermazione consapevole di sé e, soprattutto, della propria precarietà. In questo senso il distico che segue segna il passaggio dalla spontaneità alla consapevolezza etica: "Afraid, yes, but among you again / Crying yes risk joy" (idem). Il primo "sì" del fiore ha carattere intercalare eppure condensa in sé il riconoscimento della propria paura e l'accettazione dell'inevitabilità del limite; il secondo "sì", invece, è un atto di parola volto a riaffermare la propria esistenza, eppure la sua premessa non è tanto la rinascita in senso biologico ma il ritorno all'interno di relazioni che rivelano l'intelligibilità della propria parola e di sé ("among you again / crying yes", idem) e così attuano un'esistenza non dominata dal limite ma fondata su esso. Il mondo vegetale a cui Glück dà voce sembra così porsi come alternativa al dominio del solipsismo e del compatimento di sé che caratterizza la voce umana (Keniston 2006, 80). Esso condivide e insieme supera la condizione umana, ma come esito, più che di una diversa realtà, di una posizione etica che trova la sua prima ragione nella sottomissione al tempo e allo spazio del giardino.

L'avvicinamento fra i fiori e l'umano raggiunge il suo apice verso la metà della raccolta. In "Red Poppy" il papavero rosso estende l'analogia con la donna e lega in senso etico la propria condizione al rapporto con la

trascendenza e al linguaggio. Come il giardiniere, infatti, la pianta dichiara la propria fede e appartenenza a un 'dio' nei cieli, il sole, che attua e muove la sua esistenza ("I have / a lord in heaven / called the sun, and open / for him", 29). Il fiorire del papavero è anche qui un gesto di risposta, in cui richiami cromatici e materici sembrano sancire un rapporto mistico di fusione e di perfetto completamento ("open / for him, showing him / the fire of my own heart, fire / like his presence", idem). La corrispondenza estatica, però, rivela un carattere distruttivo poiché, nel momento stesso in cui cede all'attrazione del sole, il fiore inizia il suo lento appassire, nello sfaldarsi dei petali. L'adesione e la donazione di sé all'altro costituiscono un momento di definizione in senso identificativo e insieme l'inizio della dissoluzione. Nel discorso del papavero, inoltre, il limite della morte trasforma il linguaggio e lo rivela in quanto frattura, poiché nella semiotica materiale dei fiori l'apertura corrisponde ad un atto di parola.

[...] Oh my brothers and sisters,
were you like me once, long ago,
before you were human? Did you
permit yourselves
to open once, who would never
open again? Because in truth
I am speaking now
the way you do. I speak
because I am shattered. (idem)

L'apostrofe lirica nasce proprio da una somiglianza ravvisata con l'umano, perché anche nella donna il linguaggio nasce dall'essere "infranto". Il papavero interroga la donna sul gesto originario della sua condizione, sostituendo all'assertività tautologica del divino una dimensione etica e relazionale. La natura passiva del gesto linguistico, adesione e insieme donazione di sé, stabilisce il linguaggio come ricevuto, imparato e condiviso: un "io" si enuncia solo rompendo i limiti di una chiusura (Sastri 2014, 194).

“Red Poppy” mostra in modo definitivo come in *The Wild Iris* il parlare è “essere aperto” al e dal linguaggio che costituisce, tanto quanto esprime, la soggettività. Come già per l’iris, esistere è parlare e parlare è esistere poiché l’unica salvezza dall’oblio è l’atto conscio, consapevole di trovare una voce (DeSales 2005, 196).

Fra le liriche della divinità e quelle della donna è introdotta nella raccolta la duplice valenza del mondo vegetale sulla quale si fonda l’autorità che impregna il discorso delle piante e il riposizionamento etico da esse suggerito. La loro unicità, infatti, discende dalla decisione di abbracciare la propria condizione incerta e infondata e instaurare con la realtà un rapporto non di conoscenza – intesa come certezza – ma di responsabilità (Cavell 1979, 75). Attraverso una localizzazione e una semiosi differenti è suggerita la sovversione della prospettiva gnoseologica umana. Esse diventano due direttrici interdipendenti che legano i modi dell’esistenza all’espressione linguistica, intesa come corpo e anima, non solo come parola. Nel prossimo paragrafo intendo mostrare come il discorso dei fiori dischiuda al soggetto umano le condizioni d’intelligibilità e appartenenza implicite nell’atto di parola. Nel linguaggio il singolo esprime significati assiologici e scelte etiche, e definisce e orienta così la propria esistenza. A partire dal legame fra linguaggio ed etica le piante assumono su di sé la responsabilità di sostenere il soggetto umano in un cambiamento di “postura complessiva” che sarebbe il passaggio dall’epistemologia all’etica.

4.4 L’etica del riconoscimento fra appartenenza e spazialità

Per la divinità il distacco del soggetto umano coincide con l’assunzione di schemi epistemologici e confini cognitivi propri che si rivelano insufficienti, e conducono all’incapacità di accettare la propria condizione. All’opposto le

piante identificano la frattura del soggetto con la separazione simbolica fra anima e corpo, ovvero con una ricerca esasperata della trascendenza. Se in Denise Levertov questa polarità di trascendenza e immanenza generava una tensione sacramentale, in Louise Glück essa sancisce una definitiva spaccatura nell'esperienza umana. Dio e i fiori vengono a segnare nell'opera i limiti estremi della conoscenza umana (Zazula 2012, 174-5). Nel paragrafo precedente si è visto come i fiori proponano uno spostamento da una prospettiva gnoseologica ad un'etica presente, innanzitutto attraverso una semiotica corporea radicata nell'ambiente. La posizione offerta dai fiori in *The Wild Iris* si delinea in particolare per contrasto con quella degli altri *speakers* e riecheggia la distinzione operata da Stanley Cavell fra scetticismo e riconoscimento come due modalità opposte di attuazione dell'esistenza (Cavell 1969, 1979). La donna e Dio, da scettici, interpretano il limite come incapacità gnoseologica ad acquisire certezza di sé e del mondo, e vedono logica e la trascendenza come garanzie su cui fondarsi. La loro relazione fallisce poiché considerano il linguaggio come una cornice che automaticamente determina il significato, evita il giudizio, il posizionamento e il coinvolgimento in quanto parlanti (Hammer in Di Gesu 2017). I fiori, di contro, comprendono il limite come condizione e a partire dall'accettazione della propria infondatezza fondano l'esercizio della responsabilità singola e comune nel rivendicare continuamente un'identità, una comunità e un senso. In questa prospettiva si inseriscono la critica alla dinamica simbolica e la traduzione dell'etica in termini spaziali, aspetti ricorrenti nel discorso delle diverse specie vegetali.

Dal momento che le piante presentano una semiotica materica, dove la presenza è espressione necessaria e sufficiente, risulta logica la loro avversione al simbolico. Questa critica avviene, ovviamente, su basi opposte a quelle

divine. Laddove Dio avversa il simbolismo come tentativo di conferire referenzialità al trascendente, i fiori ne avversano proprio l'implicita dislocazione di significato e significante che recide il legame fra linguaggio e realtà.¹⁸ Per i fiori il significato coincide con la dimensione immanente e la necessità di rimandi esterni è il primo difetto della prospettiva umana. La differenza fra un'interpretazione simbolica e una "fitosemiotica" costituisce l'ossatura della prossima lirica. Secondo le viole, nel mondo naturale qualcosa è sempre celato, ma questo nascondimento non è di tipo simbolico, come il soggetto umano – e il lettore – sembrerebbe subito portato a credere:

Because in our world
something is always hidden,
small and white,
small and what you call
pure, we don't grieve
as you grieve, dear
suffering master; ("Violets", 21)

Ciò che si nasconde, piccolo e bianco, è il bulbo da cui rinasce la vita dei fiori. "Violets" smaschera fin dal suo inizio i diversi esiti ermeneutici: per le viole il bulbo è piccolo e bianco, per il giardiniere esso rimanda al simbolismo cromatico (bianco è puro) e all'analogia con l'anima individuale (...). La sottolineatura di una differenza linguistica ("what you call / pure") decostruisce la lettura simbolica e instaura una sorta di relativismo. Lo iato semiotico si traduce in diversità esperienziale ed esistenziale di fronte al dolore, mentre il parallelismo sintattico accentua lo scarto semantico fra le due prospettive. Questa distanza introduce dunque un duplice significato nelle parole dei fiori: il dolore che sperimentano non è come quello umano perché nel bulbo si condensano le speranze di rinascita, ma anche perché i fiori si sottraggono all'inganno del simbolico. Le parole della violetta ribaltano le posizioni precostituite: la posizione di potere ("master") della donna nel

giardino è sminuita dall'essere "sofferente" e sostituita dalla familiarità coi fiori che nasce dalla comune localizzazione ("dear"; "you / are no more lost / than we are, under / the hawthorn tree", idem). La relazione di conoscenza certa è sostituita dal riconoscimento della propria natura infondata che apre all'invito a riconoscersi partecipi. Se il soggetto accettasse il proprio posto in mezzo ai fiori, potrebbe scoprire l'appartenenza a una forma di vita significativa, e sperimentare la vera natura della propria anima:

[...] what
has brought you among us
who would teach you, though
you kneel and weep,
clasping your great hands,
in all your greatness knowing
nothing of the soul's nature,
which is never to die (21)

La significazione delle viole è sempre inevitabilmente segno di un'origine biologica condivisa con la propria specie e, in generale, con la natura. L'atto di parola è rivendicazione di sé in quanto appartenenza significativa, cioè parte di una forma di vita che dà senso ed è condivisa da chi adopera quel linguaggio (DiGesù 2017). Nel modo linguistico si concretizza il modo d'esistenza, l'etica.

Questo intreccio di dimensioni e di significati diventa evidente in "Witchgrass". Come le viole scherniscono i comportamenti umani, interamente occupati dalla propria disperazione, così anche la gramigna si scaglia apertamente contro la donna-giardiniere. Data la propria natura spontanea e infestante, la pianta riconosce l'avversione del giardiniere e così lo provoca:

Something
comes into the world unwelcome
calling disorder, disorder—
if you hate me so much

don't bother to give me
a name: do you need
one more slur
in your language, another
way to blame
one tribe for everything— (22)

Per la gramigna il linguaggio umano è portatore di un atteggiamento, ovvero della volontà di incolpare qualcuno – la pianta infestante, la divinità – pur non affrontare la realtà finita e precaria della propria condizione esiliata, rimarcata dall'incapacità di far prosperare le piante ("One of your precious flowers / dies here almost everyday", idem). La pianta con il suo carattere paradigmatico incarna il fallimento umano a definirsi autonomamente, così che il modo linguistico della donna è uno stratagemma per evitare questa realtà ("I'm not the enemy. / Only a ruse to ignore / what you see happening [...] a little paradigm / of failure", idem). L'avversione linguistica e fisica – nell'atto di strappare l'erbacce – non è altro che una dislocazione della colpa, poiché l'esistenza delle piante non è ordinata assiologicamente e la gramigna è semplicemente, per natura, più resistente e tenace dei fiori ("and you can't rest until / you attack the cause / in this case / whatever happens to be sturdier / than your personal passion", 22-3). La diatriba da linguistica passa a essere botanica, e da botanica coinvolge le radici stesse delle due esistenze. La pianta riafferma con violenza la condizione mortale di parte della natura e ironizza con sprezzo sulla miopia etica della donna che si fonda sull'illusione di un potere e causa una divisione e distanza che danneggiano solo lei:

It was not meant
to last forever in the real world.
But why admit that when you can go on
doing what you always do
mourning and laying blame,
always the two together.
I don't need your praise
to survive. I was here first,

before you were here, before
you ever planted a garden. [...]
I will constitute the field. (23)

L'avversione al simbolismo, dunque, rientra nel tentativo di promuovere un linguaggio localizzato, radicato nella realtà e nella comunità d'appartenenza. In questa prospettiva le due direttrici viste nel paragrafo precedente dettano letteralmente la forma della proposta etica che tende a declinarsi nei termini di un diverso orientamento spaziale dello sguardo e dell'intera persona umana. Il richiamo delle piante muove in senso orizzontale – nel sottolineare il valore metonimico dello “stare in mezzo” alla natura – e in senso verticale, nel promuovere uno spostamento dall'alto verso il basso. Queste due direzioni sono condizioni di intelligibilità del discorso floreale e si combinano in due poesie, “Scilla” e “Field Flowers”, che incorniciano le liriche appena analizzate e rimarcano la dimensione partecipe e responsabile dell'esistenza singolare nella natura. L'individualismo del soggetto umano è apertamente sfidato dalla scilla, una pianta bulbosa che tende a espandersi in macchie estese, i cui fiori affermano la coesistenza di molteplicità e singolarità come unica condizione positiva dell'esistenza. Il primo verso della lirica si presenta come una magistrale costruzione in cui l'intreccio di pronomi, suoni, intonazione è calibrato per introdurre i significati e le immagini costitutive dell'intera poesia:

Not I, you idiot, not self, but we, we – waves
of sky blue like
a critique of heaven: why
do you treasure your voice
when to be one thing
is to be next to nothing? (“Scilla”, 14)

In un attacco diretto al giardiniere, la scilla selvatica oppone la propria molteplicità all'ottusa autoaffermazione umana. Dal rifiuto a riconoscersi parte e partecipe nasce l'illusione di un io ideale e definito che dà origine al

lamento umano dell'intera raccolta. Questa incapacità etica del soggetto umano è tradotta ancora in termini linguistici ed espressivi. Alla sua voce solitaria si contrappone la coralità dei fiori, in un duplice senso. Infatti, la precarietà dell'esistenza umana fa sì che essere una cosa sola sia *quasi* come non essere, ma, al contempo, la singolarità assoluta comporta che il soggetto non trovi fisicamente *vicino* a sé nulla. La dimensione metonimica di contiguità diventa così la base dell'etica intersoggettiva che i fiori sembrano imporre e che si oppone alla ricerca simbolica del trascendente (Keniston 2011, 80). Se il rimprovero dei fiori urge alla donna di abbandonarsi all'esistenza biologica collettiva (Vendler, 18), allo stesso tempo, la loro descrizione si contrappone direttamente al cielo, tramite l'immagine dello specchio. Fin dai primi versi i fiori costituiscono delle onde azzurre, come il cielo e insieme come una critica al cielo, sottolineando la specularità delle due disposizioni etiche ("waves of sky blue like / a critique of heaven", cfr. Zazula 2012, 171). In questo modo si insinua nel testo la diffidenza, tipicamente postmoderna, verso la trascendenza come *telos* del perfezionismo individuale, fondato sulla convinzione di un io coerente e autonomo (Breslin 2005, 121). L'interrogatorio incalzante della scilla prosegue e intensifica la spazializzazione dell'etica floreale: "Why do you look up? To hear / an echo like the voice / of god?" (14). All'orientamento verticale dello sguardo umano, che accompagna la sua espressione individualistica, rispondono solo echi incerti e discutibili della voce divina. Analogamente, alla postura eretta del soggetto umano non corrisponde un maggior potere o il presunto dominio. Al contrario, la scilla smaschera l'illusione di autonomia: prima riafferma l'appartenenza umana al mondo naturale e alle sue leggi, assimilando la vita del soggetto a quella delle piante (invitando all'identificazione); quindi identifica la causa dell'autoinganno proprio nel pensiero simbolico-metaforico:

You are all the same to us,
solitary standing above us, planning
your silly lives: you go
where you are sent, like all things,
where the wind plants you
one or another of you forever,
looking down and seeing some image
Of water and hearing what? Waves,
And over waves, bird singing. (idem)

In questi versi, il carattere anaforico dei suoni ([s], [ing]), dei sintagmi e della sintassi ribadisce con sufficienza la pervasività della dislocazione: anche quando il soggetto umano effettivamente dirige il proprio sguardo verso il basso, la sua visione è sempre compromessa dalla necessità di tradurre la realtà in “immagine”. In “Field Flowers” è il desiderio di eternità che induce a guardare in alto e in una posizione etica manchevole (“What are you saying? That you want / eternal life [...]”, 28). L’ardire del desiderio umano (“compelling”) è direttamente proporzionale alla mancanza di interesse e attenzione che la donna mostra verso la realtà naturale e che toglie valore anche alla localizzazione nel campo:

[...] Certainly
You don’t look at us, don’t listen to us,
on your skin
stain of sun, dust
of yellow buttercups: I’m talking
to you, [...] (idem)

I fiori del campo scavalcano anche il problema comunicativo emerso ad inizio capitolo: non solo la donna non ascolta, o non sente, ma nemmeno si accorge di ciò che la tocca fisicamente.¹⁹ La tendenza all’accumulo data prima dalla ripetizione e poi dalla congiunzione per asindeto culmina nello sfogo fatico che associa l’anima a un sonaglio infantile e sminuisce anche fisicamente la figura umana (“you staring through / bars of high grass shaking / your little rattle—O / the soul! the soul!”, idem). All’orientamento spaziale alto/basso,

dunque, si somma quello interno/esterno: "It is enough / only to look inward?" (idem). Infatti, il trascendente, localizzato simbolicamente nel cielo non è altro che un'illusione idealizzata del soggetto: "your gaze rising over the clear heads / of the wild buttercups into what?", "your poor idea of heaven: absence / of change" (idem). L'errato orientamento etico del soggetto lo isola dal suo spazio fisico, in senso fisico e assiologico, e lo pone in un "non-luogo" ("Better than earth? How / would you know, who are neither / Here nor there, standing in our midst?", idem).

Infine, la critica alla trascendenza si estende dalla parodia del pensiero simbolico e metaforico al piano logico-speculativo in "Clover" e in "Daisies". Nel primo componimento i trifogli considerano in particolare il diverso statuto attribuito ad essi, considerati erbacce, e ai quadrifogli, segno di fortuna e benedizione. Nell'illuminare la comune appartenenza a una specie, le piante smascherano il pregiudizio e la superstizione che contrassegnano il sistema assiologico umano: "by what logic / do you hoard / a single tendril / of something you want / rooted out?" ("Clover", 30).²⁰ L'atteggiamento umano verso i quadrifogli viene a rispecchiare quello verso il divino: in entrambi i casi l'assenza diventa sintomo di valore, fondamento di un potere ulteriore. Mentre argomenta contro l'infondatezza di un tale ragionamento, che cerca in ciò che non c'è la propria soddisfazione, il trifoglio mette in discussione l'adozione di una corretta posizione logica e conoscitiva da parte della donna-giardiniere: "you should be asking / these questions yourselves, / not leaving them / to your victims" (idem). L'esistenza del giardiniere risulta doppia e divisa fra inclinazione e comportamento, natura e divino, fra l'adesione spontanea alla realtà circostante e una logica labirintica che cerca giustificazione creando distinzioni infondate e divisioni aprioristiche, quando è semplicemente errata nelle sue stesse premesse. Un argomento simile affiora

nel discorso delle margherite, il primo del mondo naturale nella seconda metà della raccolta. Il campo di fiori si rivolge alla donna-giardiniere nel momento in cui la scorge avvicinarsi cautamente e dubbiosamente. Gli atteggiamenti della donna sono letti e interpretati dalle margherite come un segno della frattura interna che la caratterizza. Riprendendo i versi iniziali di "Red Poppy" ("I don't have a mind, feelings, oh i have those, they govern me", 29), i fiori polemizzano e smascherano una sorta di lotta interiore fra la mente, nella sua rigida ricerca logica, e i sentimenti, espressione della sua natura lirica. Il predominio della ragione – scientificamente intesa – è rappresentato dalle "macchine" del progresso che si contrappongono nel testo al giardino edenico e primordiale: "Go ahead: say what you're thinking. The garden / is not the real world. Machines / are the real world." ("Daisies", 39) Ancora una volta questa polarità assume carattere etico poiché provoca nella donna un allontanamento dal mondo naturale e l'incapacità di adesione ai fattori più immediati – biologici e viscerali, emotivi – della propria esistenza ("it makes sense / to avoid us, to resist / nostalgia", idem). I significati etici ed assiologici delle due posizioni si colorano in senso spaziale innanzitutto nel contrasto fra lo scintillio superficiale delle macchine, che la mente cerca di riprodurre, e la crescita nascosta e profonda delle radici: "And the mind wants to shine, plainly, as / machines shine, not / grow deep as, for example, roots" (idem).

Nel loro discorso i fiori propongono, come si è ampiamente visto, una vita etica fondata sulla coincidenza fra esistenza ed espressione. L'atto di parola pur non potendo fondare la certezza della propria vita annovera il singolo enunciatore nella comunità di coloro che ne condividono i significati. Si colloca qui la responsabilità di esplicitare nel discorso individuale le condizioni d'esistenza e di comunicabilità. Per i fiori questa responsabilità è accolta pur nella continua fluttuazione tonale e attitudinale. Al di là del modo espressivo,

infatti, essi delineano e indagano per il soggetto le diverse possibilità esistenziali, tradotte sempre sul piano materico. In opposizione al discorso tautologico della divinità i fiori, pur rifiutando l'impostazione logico-scientifica, illustrano i legami fra linguaggio e realtà, fra etica e conoscenza e soprattutto fra individuo e comunità, invitando incessantemente ad una correzione che assume in realtà le fattezze di un'identificazione con essi allo scopo di compiere la natura dell'io soggettivo. Le differenti posizioni degli *speakers* analizzate finora mostrano il conflitto fra modelli di comprensione metaforica – l'individuazione dell'altro tramite analogia – e metonimica, l'iscrizione nel contiguo. Tuttavia, entrambi si rivelano modelli difettosi, incapaci di accertare la presenza dell'altro e di attuare l'identificazione (Keniston 2006, 80). Il ricorso alla natura come sorgente finzionale dell'enunciazione sembra condonare la problematica linguistica e spostare l'attenzione sulla posizione di fronte al limite stesso. La tensione fra limite, morte e linguaggio all'interno della realtà naturale non suggerisce una messa in discussione della coscienza in favore del dominio dell'istinto, come magari in Mary Oliver. Eppure, è proprio l'impossibile coincidenza di esistenza e linguaggio nella donna a impedirle di aderire all'etica del riconoscimento promossa dai fiori e accettare la propria frammentazione.

4.5 Una circolarità pervasiva e il fallimento della relazione

La tensione fra la duplice circolarità della relazione con Dio e la linearità etica promossa dai fiori si ripercuote sul posizionamento della donna, divisa fra due impossibili assoluti, uno non-referenziale ed eterno e uno referenziale e frammentato, l'uno epistemologico e l'altro etico. La seconda parte dell'opera attua il rifiuto dell'etica del riconoscimento mentre illustra i diversi tentativi della donna di raggiungere un compromesso che le permetta di collocarsi fra i due assoluti senza identificarsi in nessuno. In questo paragrafo intendo

mostrare come la circolarità che prima era semiotica, comunicativa e relazionale assume carattere etico di scelta e isola in modo definitivo il soggetto dalla natura, mentre lo avvicina alla completezza tautologica divina.

In "Heaven and Earth" e "The Doorway" il confronto fra la donna e il proprio limite umano raggiunge il suo apice e il desiderio di esulare dalla propria condizione mortale e divisa prende forma e chiarezza. Nella prima lirica, la donna osserva il marito nel giardino al crepuscolo: "John stands at the horizon: he wants / both at once, he wants / everything at once" (32). Questa attesa di un punto di congiunzione e coesistenza degli opposti – terra e cielo nella lirica – rispecchia l'immagine usata in precedenza da Dio stesso per descrivere la ricerca di compimento: "Plunging ahead / into the dark and light at the same time / eager for sensation" ("End of Winter", 10). Il soggetto umano, dunque, aspira ad un equilibrio ininterrotto fra essere e non-essere, una convergenza degli assoluti rappresentata dalla sospensione estatica della mezzaestate: "The extremes are easy. Only / the middle is a puzzle. Midsummer—/ everything is possible. // Meaning: never again will life end", ("Heaven and Earth", 32). La ricomposizione del limite, inteso come frattura, avverrebbe dunque tramite una sospensione immobile, di cui il sole fra i rami è correlativo. La donna fantastica su una vita nel mondo ma fuori dal tempo, realizzando un compromesso fra l'assoluto divino e la materialità naturale. Questa sorta di non-posizionamento etico assume la cornice della mezzaestate anche in "The Doorway". Qui, però, la sospensione trova un corrispettivo più definito nel momento appena precedente la pienezza, che pur ne racchiude tutto il potenziale

I wanted to stay as I was
still as the world is never still,
not in midsummer but the moment before
the first flowers forms, the moment
nothing is as yet past— (33)

I versi seguenti costituiscono una catena metaforica che esplora questo desiderio di immobilità tesa e piena.

Così, se *"Heaven and Earth"* riprende le parole divine, *"The Doorway"* richiama direttamente l'immagine della porta che apriva la raccolta in *"The Wild Iris"*: *"like a child hovering in a doorway, watching the others, / the ones who go first, / a tense cluster of limbs, alert to / the failure of others"* (idem). Nel discorso dell'iris la porta era un segno di rinascita, il suo attraversamento sanciva il ritorno dall'oblio, l'adesione al linguaggio e alla vita. Qui, invece, il fulcro immaginativo non è più la porta ma la soglia, in una perpetua attesa, carica di certezza e di pienezza ma ancora immune dal limite del tempo e della morte (*"with a child's fierce confidence of imminent power/ preparing to defeat / these weaknesses, to succumb / to nothing"*, idem). La lirica si chiude in senso circolare, con il ritorno all'immagine della fioritura che ora non costituisce solo un indicatore analogico, ma coinvolge direttamente l'esistenza del giardiniere: *"the time directly / prior to flowering, the epoch of mastery / before the appearance of the gift, / before possession"* (idem). La donna è insieme padrona e parte del giardino, tanto proprietaria dell'alterità quanto dominata dal legame che il mondo naturale istituisce con lei. Emerge qui un primo rifiuto della realtà del giardino, giustificato dall'esposizione al limite e alla precarietà insita nella natura. In queste due liriche la ricerca di superamento del limite raggiunge il suo culmine. La forma del compimento, però, è in un ideale identitario ultimamente slegato dall'identificazione relazionale, come indica anche l'assenza dell'apostrofe e della forma liturgica. Questa illusoria e idealizzata ricomposizione di sé è aspramente derisa e rigettata da Dio in *"Midsummer"*: poiché annuncia l'arrivo della mezza-estate, la lirica nega a partire dal titolo la possibilità della sospensione immobile formulata in *"The Doorway"* (cfr 1.2).

Il fallimento del compromesso ideale fra gli assoluti determina un mutamento attitudinale, etico e linguistico evidente nei "Vespers". La donna sembra realizzarsi a partire dalla professione dell'assenza divina e della propria capacità speculativa e simbolica. Questi due aspetti fondano il cambiamento in senso assertivo della sintassi e della composizione modale e giustificano il moltiplicarsi delle espressioni di potere e sapere. A partire dalla convergenza delle due modalità di indagine il discorso umano smette di essere esitante e condizionale e sembra abbracciare lo stato desiderato. Così, nei dieci "Vespers" che costellano la seconda metà, il focus speculativo della donna-giardiniere si sposta dalle condizioni d'esistenza di Dio all'indagine dello statuto del mondo naturale, assimilato per via simbolica e razionale al divino. Nel primo "Vespers" il tentativo di coltivare un albero di fichi nel clima freddo del Vermont diviene un test della esistenza di Dio: "Once I believed in you; I planted a fig tree / [...] It was a test: if the tree lived, / it would mean you existed" ("Vespers", 36). La logica della donna rivela la propria grottesca parzialità dal momento che la morte dell'albero è letta come un segnale inequivocabile dell'assenza divina ("By this logic, you do not exist. Or you exist / exclusively in warmer climates", idem). Il mondo naturale è assoggettato a una volontà simbolica esasperata, la sua complessità e realtà vengono mutilate per giustificare il sentimento d'abbandono e indifferenza della donna.²¹ Il ruolo del giardino nella relazione costitutiva con il trascendente dipende strettamente dalla sua ambiguità di luogo artificiale e di creazione divina. Nel secondo vespro, la donna afferma una corresponsabilità verso le piante, che divengono spunto di una contesa lavorativa fra la donna e Dio: il suo non prosperare è imputabile tanto all'incapacità umana, quanto alla volontà divina, che non ha trattenuto le piogge.²² Il possesso divino della creazione e la responsabilità etica e fisica della donna nel coltivarla si

fronteggiano – anche sintatticamente – nei versi seguenti: “All this belongs to you: on the other hand, / I planted the seeds, [...] and it was my heart / broken by the blight” (idem). Iniziata come l’ennesimo sgravio di responsabilità, la lirica diventa l’occasione per la donna di rivendicare con forza l’esclusività del proprio legame con la realtà naturale, rafforzato da un comune vissuto doloroso e sancito dalla distanza della divinità, fisica e sostanziale (Gregerson 2001, 126–27). Infatti, l’alleanza etica fra umano e natura è il risultato di una scelta di responsabilità – e non più di un’assegnazione divina – tanto da isolare la figura di Dio per la sua incapacità gnoseologica a comprendere l’esperienza del dolore e del limite. Sembrerebbe dunque che l’appartenenza alla natura permetta al soggetto di uscire dalla vuota e tautologica circolarità che lo definisce, per abbracciare la propria condizione. In questo senso la lirica esemplifica la volubilità che caratterizza la donna in questa seconda parte in cui a più riprese la struttura relazionale sembra prevalere sull’affermazione di sé, verso un’apertura dialogica puntualmente smentita.

L’impeto di compartecipazione con il mondo vegetale è però contraddetto nella lirica seguente, che considera l’altra natura del giardino, quella creaturale, come fondamento della propria alienazione. Nel confronto con il mondo naturale – fiori animali e campi – la donna riscopre la propria unicità linguistica che si traduce nella possibilità della lode divina. In questa prospettiva la propria condizione derelitta appare ancora più ingiustificata, poiché la donna non vede la necessità di fondare la relazione con il trascendente sulla base di una mancanza strutturale:

I have compared myself
To those flowers, their range of feeling
So much smaller and without issue; also to the white sheep,
Actually gray: I am uniquely
suited to praise you. Then why
torment me?
[...] is pain

your gift to make me
conscious in my need of you, as though
I must need you to worship you,
or have you abandoned me in favor of the field. (38).

Già in precedenza la preghiera era distorta come moneta di scambio, qui lo scollamento è approfondito nei termini di una disgiunzione fra azione e coscienza. Il discorso del soggetto, infatti, è compreso dal lettore come un'apostrofe in cui l'assenza è già accertata e l'abbandono sancito. Il sacro diventa un'alterità costruita linguisticamente dal soggetto. La parola non ha valore di espressione relazionale né la relazione con la divinità scaturisce da una necessità, ma entrambe sono considerate strumenti per configurarsi retoricamente come soggetto. L'io sembra non riuscire a fondare sé stesso né l'alterità al di fuori del proprio discorso, che rimane però manipolatore e manipolabile. In questa prospettiva, la natura è una rivale ignara, poiché la coincidenza fra esistenza e linguaggio che la caratterizza la rende un'estensione dell'essere e, pertanto, della divinità. Questa compartecipazione emerge nell'immagine della rifrazione dei colori celesti sugli elementi naturali ("waves of the wild aster and chicory shining / pale blue and deep blue, since you already know / how like your raiment is", 38). Da qui in poi il mondo delle piante è avvicinato sempre in senso simbolico, la sua esistenza non è mai considerata in senso assiologicamente autonomo.

La nuova e affermativa composizione modale del discorso umano, dunque, trova spiegazione non nell'esperienza di una conciliazione dei due assoluti, ma nella loro sovrapposizione. Nelle liriche seguenti, infatti, la divinità è affermata come presenza sulla base dell'esistenza simbolica della natura. Essa è incontrabile, ad esempio, nell'attività nel giardino insieme al marito (42) oppure durante una camminata solitaria (43). Al contempo, però, il riconoscimento della presenza risulta sempre esito di un'operazione artificiale, semiotica e linguistica del tutto interna alla donna. Nel marito è

ravvisabile un'esperienza panenteistica, per cui il giardinaggio è insieme attività e contemplazione mistica. Ma la pace che contraddistingue John non è per lei sostentamento, linfa vitale, ma un riflesso temporaneo che la attraversa, lasciandola nell'incertezza ("But it rushes through me / not as sustenance the flower holds / but like bright light through the bare tree", 42). Così nel vespro seguente l'oscurità e il silenzio del mondo terreno sono rischiarati da un'epifania luminosa. Durante una delle sue camminate la donna incontra un campo infuocato che diviene subito segno esagerato della presenza divina. L'ultimo verso, però, apre alla possibilità di leggere l'epifania simbolica come una costruzione volontaria e arbitraria della donna: "I was not a child; I could take advantage of illusions". La donna afferma la propria autorità su Dio trattandolo come costruito finzionale (223). L'incontro mistico tramite la natura, espresso stavolta in senso panteista e trascendentalista, appare decostruito ironicamente da Glück a partire dalla disgiunzione retorica fra parola e coscienza. Così, la donna ha bisogno di conferme sul proprio percorso interiore, che tra l'altro è reso dal contrasto fra un moto fisico, ascendente, e uno spirituale, discendente ("I climbed / the small hill; metaphisically / descending"; "did I go deep enough / for you to pity me?", idem). La visione accade in risposta a una "discesa metafisica" volta a suscitare pena nella divinità.²³ L'idea di una mistica orizzontale e immanente, poi, è viziata dall'esuberanza divina poiché rifiuta le semplici foglie e prende la forma di un intero campo di fuoco, dove la metafora del genitivo indica una sorta di transustanziazione del campo nel divino:

As you anticipated,
 I did not look up. So you came down to me
 at my feet, not the wax
 leaves of the wild blueberry but your fiery self, a whole
 pasture of fire (idem, corsivi miei)

Glück riprende qui il discorso etico dei fiori ma in senso antifrastico, sia per quanto riguarda lo sguardo soggettivo, sia per quanto riguarda il referente simbolico dell'epifania. Anche la notazione del sole sospeso oltre il campo è insieme circolare e ironica nel suo riferimento retorico a "Heaven and Earth". La ricerca simbolica di un cambiamento nella propria condizione espressa dal quinto mattutino è qui sostituita dalla professione del simbolo come illusione pacificatrice e ristoratrice e come strumento di affermazione e potere sull'alterità, persino divina. Si consuma in questo verso la definitiva e volontaria assimilazione del mondo naturale al divino: la natura è segno della trascendenza, ma entrambe dipendono dalla volontà interpretativa del soggetto, nemmeno più dalla sua capacità. I due assoluti – il Significato (Dio) e il Significante (i fiori) – vengono a coincidere, in un relativismo linguistico di cui la donna è padrona.

Di fronte al dominio dell'incertezza la donna abbandona i tentativi escatologici che avevano segnato la prima parte, rappresentati dalla figura ricorrente del bambino. L'imporsi del proprio limite porta la donna a professare un distacco consapevole fra linguaggio, esistenza e realtà. Nella scelta del simbolo, l'esistenza dell'alterità rimane tautologica, circolare, la donna ne può sancire l'illusorietà e optare per una risoluzione personale. Con la scelta consapevole dell'autoinganno si concreta dunque il rifiuto di entrambe le relazioni, l'etica floreale e l'assoluto divino. Questa conquista personale della dinamica simbolica corrisponde al miraggio di un'identificazione autonoma di sé, stabile perché arbitraria; un'indipendenza illusoria che si fonda sulle capacità immaginative per soddisfare la stessa natura relazionale che vuole negare. L'apparente progressione soggettiva ed etica, perciò, si rivela un ulteriore fattore di circolarità poiché chiude il soggetto all'interno dei propri limiti razionali e simbolici. La donna si pone in

un isolamento monologico e solipsistico perché sostituisce la ripetizione infinita di sé alla prospettiva compiente dell'altro. D'ora in avanti, forte di questa sua presunta indipendenza e consapevolezza, l'affermazione dell'alterità è sempre accompagnata dallo svelamento logico e simbolico di motivazioni ulteriori e recondite. Nei "Vespers" seguenti l'alienazione dai propri simili è frutto dell'invidia divina che vuole per sé l'attenzione di ognuno; il legame con la natura è uno stratagemma divino per "affamare" di speranza il soggetto attraverso la perdita ("Vespers", 52); nel deperire dei fiori si palesa la precarietà e la nullità di Dio, che rimane nella realtà solo come ricordo esperienziale fonte di angoscia ma anche di conoscenza per aver svelato l'illusione, tramite la sua stessa fragilità ("I watch the blossom shatter, [...] what a nothing you were, / to be changed so quickly into an image, an odor—/ you are everywhere, / source of wisdom and anguish", "Vespers (Parousia)", 53).²⁴ Ancora, l'arrivo dell'inverno spoglia la terra e sembra negare la presenza di referenti simbolici che attestino l'esistenza divina, eppure il soggetto, in quanto vivo, può considerarsi segno di questa auto-illusione.²⁵ In quest'ottica emerge chiaramente il valore circolare e spirale della dinamica simbolica così concepita: la donna non fa che mettere in pratica quanto previsto da Dio lungo tutta la raccolta e si fa unica portatrice di significato. Non vi è più ricerca escatologica né epistemologica, il soggetto umano ha preso controllo delle sue significazioni e così asserisce – per quanto da fuori le sue conclusioni appaiano grottesche. La sua posizione enunciativa inizia ad assomigliare fortemente a quella divina e si trasforma in un'asserzione continua e tautologica. La scelta simbolica non è più un tentativo di conoscenza analogica dell'alterità ma uno strumento di manipolazione della realtà, di autodeterminazione dei significanti e dei

significanti. La donna condivide la natura divina nel gesto creativo, come in un'auto-narrazione ("Retreating Light", 50-1).²⁶

Vi è un altro momento nella raccolta in cui la circolarità dell'opera sembra poter essere interrotta da una decisione di adesione all'etica floreale. L'ultimo vespro pondera una rinnovata iscrizione dell'io umano nel mondo naturale e nel rapporto con la propria forza creatrice. Nel componimento, la fioritura tardiva di alcune parti del giardino sorprende la donna-giardiniere che appare dapprima infastidita. La realtà naturale, infatti, elude il suo schema interpretativo e sfida la sua logica – che non comprende il senso di un inizio "così vicino alla fine":

Some things have the nerve
to be getting started, clusters of tomatoes,
stands of late lilies—optimism of the great stalks—
imperial gold and silver. But why
start anything
so close to the end?
Tomatoes that will never ripen, lilies
winter will kill, that won't
come back in spring. ("Vespers", 56)

La dinamica simbolica, ormai abbracciata e asserita con vigore, si impone ancora, non più però come identificazione del trascendente ma dell'io stesso. Nella fioritura del giardino la donna rilegge il desiderio di una propria fioritura espresso in "The Doorway". La preoccupazione di esulare dal tempo, espressa là nell'immagine della sospensione è ora sostituita dall'ipotesi di una definizione di sé che sia assiologicamente indipendente dal limite della morte: "Or / are you thinking / I spend too much time / looking ahead" e poi "are you saying I can / flourish, having / no hope of enduring?" (idem).²⁷ L'ultimo dei vesperi si chiude dunque su una nota di apertura all'altro e alla realtà come legame identificativo ed etico. Nella seguente "Sunset", questa apertura positiva sembra assecondata quando la divinità esprime il dolore per

l'incomunicabilità che segna la loro relazione e, insieme, si ricolloca all'interno di una relazione simbolica, riconfermando la propria presenza paziente e affezionata ("My tenderness / should be apparent to you / in the breeze of the summer evening", 57). Allo stesso tempo, proprio nei versi finali, Dio associa al ruolo simbolico del vento – della natura – le parole stesse del soggetto: "and in the words that become / your own response" (idem). La divinità pone il sussistere come presenza nelle parole del soggetto, o meglio, nelle parole con cui il soggetto si risponde, cioè nei versetti stessi. In questo modo ristabilisce la propria dipendenza dall'enunciazione, lasciando adito alla vaghezza interpretativa e alla manipolazione, non permettendo ancora un fondamento alla propria presenza se non a livello linguistico e come enunciazione. Nonostante il tono dell'enunciazione e l'illusione dialogica (l'io compreso nelle parole dell'altro), si insinua la sotterranea riaffermazione della circolarità semiotica ed ermeneutica e, dunque, relazionale.

Questa sovrapposizione fra i due *speakers* ritorna nella lirica seguente, "Lullaby", dove il respiro divino si fa respiro umano: "Don't think of these things anymore / Listen to my breathing, your own breathing / like the fireflies, each small breath / a flare in which the world appears" (58). In questi versi si cela un passaggio ulteriore, fondamentale nella trama relazionale della raccolta: il respiro divino-umano è fondamento e sussistenza del mondo stesso, convocato ad ogni respiro. La realtà è assoggettata al respiro vitale del soggetto, che, sulla base di quanto visto finora, è enunciazione, è chiamata ad un'esistenza. L'aspetto identificativo e identitario della relazione con la realtà naturale dell'ultimo vespro è negato nella sua alterità, nel suo fondamento esterno all'io lirico. Non solo, la donna e la divinità si compenetrano nella capacità creativa, a dispetto di un mondo così fragile e dipendente da non poter garantire una visione sussistente e un fondamento dell'identità ("I'll win

you over in the end; the world can't give you / this sustained vision" idem). Per questa rinnovata affinità risorge nella divinità l'intento "pedagogico" di forzare l'umano ad accettare anche il non-essere, l'assenza come buio e silenzio (sensi e parola): "You must be taught to love me. Human being must be / taught to love / silence and darkness" (idem). La scelta modale riporta con insistenza all'inizio dell'opera quando la divinità auspicava una sottomissione alla propria autorità.

Nelle pagine in cui più sembra definitivo l'allontanamento relazionale della donna-giardiniere dal suo giardino, i fiori intensificano il loro appello etico. "The White Rose" e "Ipomea" riaffermano la propria condizione mortale nel tentativo di avvicinare il soggetto umano, mentre constata inerme la pervasività della differenza linguistica e della frattura che marca l'esistenza dell'uomo, nella non-coincidenza dell'esistenza. Nell'alterità la rosa bianca cerca la risposta alla propria strana esistenza, in un verso che lo avvicina potentemente alla donna: "Explain my life to me, you who make no sign / though I call you out in the night" (idem). Per quanto fragile, il loro corpo si impone come presenza significativa e comunitaria, e rigetta la semiotica del buio e del silenzio discussa dagli altri due: "I'm not like you, I have only / my body for a voice; I can't / disappear into silence / echoes of my voice drifting" (47). Nel discorso degli ultimi fiori della raccolta la figura della donna e quella divina si sovrappongono. Si compie così il mescolarsi delle posizioni degli *speakers*: l'uomo in Dio e i fiori nell'uomo, e l'incomunicabilità e la circolarità dell'opera raggiungono un culmine tragico.

L'avversione alla realtà, naturale o umana, percorre "September Twilight", in cui l'umano e il divino si fondono definitivamente (Spiegelman 2005, 5). In una lirica scandita dall'opposizione fra un soggetto e un'alterità fragile, la forza creatrice di Dio trapassa definitivamente nella capacità

linguistico-espressiva della donna e nella sua attività nel giardino: "I gathered you together / I can dispense with you / I'm tired of you, chaos, / of the living world" (60); "you come and go; eventually / I forget your names. // You come and go, every one of you / flawed in some way / some way compromised: you are worth one life, no more than that" (60). L'alterità dipende nella sua esistenza dall'enunciatore, sia come linguaggio che come materia. La sua finitezza diventa un monito costante e costituisce per il soggetto una "visione di profondo cordoglio" (61). La presenza del mondo naturale è rigettata dalla donna e con essa l'accettazione della natura frammentaria di sé. Il ricorrere dei modali di potere sancisce dunque il percorso della soggettività come attuazione, mentre riduce l'espressione della relazionalità a dinamica di potere.

La circolarità delle posizioni e delle relazioni nega compimento al carattere dialogico dell'esistenza. Allo stesso tempo, però, "September Twilight" rivela con forza il metadiscorso sotteso all'intera opera: l'alterità è creazione, è una bozza e un esercizio di stile ("I summoned you into existence / by opening my mouth, by lifting my little finger", "I can erase you / as though you were a draft to be thrown away / an exercise / because I've finished you", 60). La dimensione metapoetica apre nella raccolta un nuovo scenario dialogico, in cui le stesse tensioni di identificazione e relazione si ripercuotono con esiti, però, indefiniti. Solo considerando questo diverso piano relazionale è possibile comprendere il finale di *The Wild Iris* e l'orizzonte ultimo della sua circolarità pervasiva.

4.6 Per una lettura metapoetica

All'inizio di questo capitolo ho sottolineato come il dialogismo di *The Wild Iris* si plasmi a partire dall'assenza dell'alterità e dall'incomunicabilità. La

continua deviazione e rifrazione dei tentativi relazionali e identificativi dell'io svela una soggettività frammentata e multipla, che si costituisce primariamente per via enunciativa e performativa. L'analisi delle diverse posizioni di fronte al limite e all'incertezza di sé ha quindi fatto emergere la circolarità – semiotica, comunicativa ed etica – che pervade l'opera e la forma labirintica che contraddistingue le enunciazioni sia dal punto di vista formale-linguistico che tematico. In questo quadro il mondo naturale, come si è visto, si carica di una dimensione etica espressa come responsabilità verso sé e l'altro. Attraverso una sorta di dispersione dell'io lirico, Glück pone in discussione il Soggetto, la Natura e Dio come assoluti. L'opera non dà voce a un'istanza unica, certa, conclusa e autoritaria ma a dei frammenti di soggettività continuamente in conflitto fra e con se stessi. Secondo alcuni critici, la costruzione polifonica della voce lirica in *The Wild Iris* corrisponde alla volontà autoriale di trovare una voce capace di riprodurre in poesia la realtà di un io fragile, non più solo in senso psicologico e confessionale ma anche enunciativo e linguistico. Poiché fa irrompere la molteplicità dell'io nello stesso tessuto enunciativo dell'opera, la raccolta mette in atto il frammentarsi dell'io poetante. Se la ricerca della donna nel giardino fallisce per l'incapacità ad accettare la propria molteplicità, al contrario, Glück nello scrivere *The Wild Iris* riesce non solo ad accettare ma a dar voce a ciò che in lei è estraneo e alieno (DeSales 2005, 199). In questo modo l'autrice traspone la questione identitaria a livello metapoetico – oltre che narrativo finzionale – e dissemina nell'opera la propria carta d'identità autoriale.

Questa dimensione di *The Wild Iris* è stata ampiamente indagata dalla critica, che ne ha fatto il campo privilegiato di riflessione legando l'opera alla produzione di Glück. La maggior parte delle letture del discorso metapoetico vedono la costruzione della voce come riflesso del percorso d'indipendenza

autoriale.²⁸ Così la definizione della soggettività è definizione di un io poetante, nella tormentata relazione con la propria ispirazione (divina) e con una tradizione poetica, in particolare nell'uso del simbolo e della natura in senso romantico. "Retreating Light" ripercorre la nascita della vocazione poetica della donna-giardiniere. Nel tentativo di rendere la donna come sé, Dio le offre gli strumenti della creazione poetica – carta e penna e contenuti epifanici – che significativamente acquistano forma naturale ("I gave you pens made of reeds / I had gathered myself, afternoons in the dense meadows. / I told you write your own story", 50). L'incapacità a scrivere in modo autonomo induce Dio a somministrare dolore e tragedie come fonte d'ispirazione poetica, come tessuto vitale da cui attingere: "You wanted everything told to you / and nothing thought through yourselves [...] / So I gave you lives, I gave you tragedies / because apparently tools weren't enough" (idem). Come nel paradigma romantico, dunque, all'ispirazione divina si sostituisce quella esperienziale, che alimenta la vena creativa nel tentativo di rimarginare quella ferita. Allo stesso tempo, quella che può sembrare un'adesione ai modi confessionali è smentita in "April", il cui primo verso si offre come una dichiarazione poetica: "No despair is like my despair—// You have no place in this garden / thinking such things" (20). Se l'esperienza autobiografica, infatti, fornisce l'ispirazione non è la rivendicazione della sua unicità la strada prescelta da Glück. Da un lato la posizione autoriale sembra quindi essere di distanza da una visione confessionale e da una romantica, dall'altro la natura assume un valore fondamentale nella riflessione artistica che *The Wild Iris* sembra suggerire.

L'assunzione della natura all'interno del discorso umano è consapevole e problematica in *The Wild Iris*. La riflessione metapoetica che percorre la raccolta si sofferma spesso sull'intreccio di valenze metaforiche, simboliche,

discorsive che si stratificano nel linguaggio umano. La natura non può sfuggire dalla valenza simbolica poiché introdotta nel contesto poetico e artistico: il carattere finzionale della realtà del giardino è quindi svelato ma come condizione stessa dell'enunciazione. In questo senso è importante notare come in alcuni passaggi dell'opera Glück utilizzi e insieme decostruisca una visione della natura di volta in volta romantica, sublime e pastorale. Ad esempio, uno dei mattutini considera il problema dell'antropomorfismo, che rischia di minare alle fondamenta la credibilità della polifonia della raccolta. L'invocazione della natura è svelata come una costruzione artificiosa, che non produce una reale relazione fra le due parti. Come l'apostrofe alla divinità, essa rimane priva di risposta ("I see it is with you as with the birches: / I am not to speak to you / in the personal way", "Matins", 13). La relazione è così collocata interamente nella visione soggettiva prima che nella realtà ("Or / was it always only / on one side?", idem). La donna ammette il proprio errore nell'approcciare la divinità secondo le categorie umane e nell'imporre la propria limitata visione ma, allo stesso tempo, è indotta dall'assenza di presenza oltre che di risposta a legittimare la propria modalità enunciativa. Al contrario di Dio, la natura per quanto silenziosa rimane presente e giustifica così l'equivalenza fra la sua invocazione e quella divina. Non vi è una ragione epistemologica nella sovrapposizione delle due entità ma circostanziale, di assenza, anche se l'esito può sembrare quello romantico: "I might as well go on addressing the birches, / As in my former life" (idem). Questa notazione di poetica si estende quindi al confronto con la propria tradizione e contemporaneità. La relazione con il pubblico dei lettori esperti, dei critici cioè, è sottintesa nei versi finali: "Let them / do their worst, let them / bury me with the Romantics" (idem). Glück sa che l'uso della natura come enunciatore e come simbolo la espone alle critiche dei lettori postmoderni, che vi vedono un

ingiurioso reiterarsi della tradizione romantica. Tuttavia, la voce lirica asserisce qui indirettamente l'indipendenza poetica che sarà poi sancita prima in "Witchgrass" ("I don't need your praise / to survive", 22) e poi in "Retreating Light". Un'argomentazione simile è riportata anche in "Daisies", dove la poetica romantica, che prima era rappresentata dall'antropomorfismo, è qui racchiusa nell'opposizione fra l'abbandono sentimentale e invece lo "scintillio" della mente e del progresso di stampo modernista. Le margherite presentano se stesse come "non sufficientemente moderne" e giustificano l'esitazione della donna a relazionarsi con loro ("it makes sense / to avoid us, to resist / nostalgia. It is / not modern enough", 39). Ancora una volta la figura dei critici emerge indirettamente dalle parole dei fiori: "no one wants to hear / impressions of the natural world: you will be / laughed at again; scorn will be piled on you" (idem). La distinzione pronominale fra un "tu" e un "loro" insinua una divisione fra il pubblico dei lettori esperti, coloro che pensano di possedere le categorie, e il lettore implicito.²⁹ Eppure, nel riconoscere l'apparente inattualità del proprio lavoro Glück ne afferma l'originalità e lo scarto dalla tradizione precedente, proprio mentre svela la limitatezza di certe categorie interpretative. Nelle poesie viste in queste pagine, infatti, l'autrice usa e insieme si distanzia dalla visione pastorale e romantica della natura, sempre decostruendola e, insieme, mostrando la valenza intrinsecamente simbolica e metaforica della parola poetica. Glück riconosce il rischio di una poesia che abbia come enunciatore il mondo naturale, e mette in guardia il lettore sulla sua impopolarità; insieme, però, lo invita a superare le riduzioni interpretative e seguire il testo fino in fondo, poiché ne mostrerà la controversa, ambigua e ibrida natura di enunciazione.

La progressiva conquista dell'indipendenza autoriale nel contesto della poesia contemporanea costituisce un primo livello del discorso metapoetico. I

versi appena riportati di "Daisies" introducono però il versante della relazione estetica nella sua complessità, come incontro di diverse istanze (autore, voce lirica, lettore implicito, lettore e lettore esperto...). L'enunciazione poetica si costituisce come ponte fra mondi, quello finzionale e quello reale dell'atto di lettura – ma anche quello dell'autore e quello del lettore. La ricorrenza nel componimento, e in generale nell'opera, del concetto di "mondo reale" amplifica questo senso di distanza ("The garden / is not the real world. Machines / are the real world", 39). *The Wild Iris* non solo riflette sulle condizioni d'esistenza della voce lirica e sullo sviluppo della voce autoriale, ma ne incarna la ricerca stessa. Emerge così l'aspetto fortemente performativo del discorso delle piante, e dell'intera raccolta: l'evento che accade nella lettura rappresenta un'enunciazione illocutoria orientata all'interazione con il pubblico più che all'informazione o alla verità asserita (Sastri 2014, 194). La lirica non è più solo specchio dei sentimenti del poeta, o dell'io lirico, ma è il luogo in cui le parole dell'iris selvatico accadono nella realtà: il testo è l'atto consapevole di trovare una voce, la relazione estetica è la salvezza dall'oblio inconscio. In questo senso la raccolta pur nella sua circolarità e apparente fallimento esprime una fede ritrovata nell'immaginazione e nella parola poetica. Glück testa dall'interno i confini del genere che sceglie: rifiuta l'idea di lirica come isolata, monologica e "origliata" e usa piuttosto del linguaggio poetico in senso quotidiano, processuale e condiviso per una negoziazione relazionale e situazionale delle persone liriche e degli attanti. La voce lirica appare come un prodotto della relazione fra il testo e il lettore (Sastri 2014). Nell'indagare questo effetto di soggettività l'autrice rivela e amplifica il carattere dialogico del genere, spesso negato. Il dialogismo dell'opera si inverte secondo una proprietà fondante il genere lirico: l'opera traspone il carattere esitante e oscillatorio della lirica fra desiderio narcisistico ed elegiaco, fra

un'identificazione rischiosa e la necessità di un interlocutore lontano e assente – sia esso interno o esterno. Questa relazione paradossale con l'alterità che secondo Northrop Frye la lirica implica, è esplicitata dall'apostrofe e a livello tematico e narrativo dall'oscillazione continua della divinità fra presenza e assenza, che a questo punto assume importanza come correlativo (Keniston 2006, 75). La notazione della relazionalità del genere porta a evidenziare una seconda modalità metapoetica, per così dire: la riflessione occorre sempre anche come esplicitazione di una relazione polivoca: con i critici, cioè con il lettore, e con il testo. Nel procedere della raccolta, la figura del lettore è adombrata in modo sempre più esplicito nella vaghezza del pronome "tu", in un generale confluire delle voci che avvicina autore implicito, enunciatario, lettore.

Nelle liriche di *The Wild Iris*, però, anche il lettore può ricercare una prospettiva esterna affermativa, destinata a fallire perché l'opera si costituisce di 'echi' e frammenti. La relazione può essere intesa come uno specchio, ma l'immagine sarà sempre distorta e falsificata e frutto di violenza, oppure può essere la ricerca di quei frammenti di sé e dell'altro. Vi è una specularità fra la ricerca dell'autore, quella della donna-giardiniere e quella del lettore, tutti sono segnati da quell'oscillazione fra identificazione e autonomia che ha costituito il filo rosso di questo capitolo. In "End of Winter" la genesi del lettore è posta all'interno dell'autore: se è vero che è il lettore a stabilire nell'atto di lettura l'esistenza del testo come tale, è anche vero che è il testo a definire l'identità e il ruolo del proprio lettore ("you wanted to be born, I let you be born", 10). Il dolore della riflessione lirica, che abbiamo detto essere la fonte ispirazionale, non è obiezione al piacere della lettura, anzi. Il lettore può cercare nel testo, nella voce dell'autore un modo di esprimere sé stesso, ma questa ricerca espone al rischio dell'identificazione ("never thinking / this

would cost you anything, / never imagining the sound of my voice / as anything but part of you—", idem). Se le liriche sono un'attuazione dell'io come soggettività attraverso l'atto di lettura, è opportuno ritornare sull'apparente fallimento del dialogismo fra gli *speakers*. Si è visto come il dialogismo dell'opera faccia grande affidamento sul suo lavoro euristico, abbracciando in modo esplicito e consapevole la dimensione pragmatica del testo poetico. Bisogna quindi considerare brevemente le ricadute che la circolarità dell'opera ha sulla relazione estetica.

In questa prospettiva, sorprende la poca attenzione critica all'evidente sovrapposizione fra la natura e il testo poetico che la lettura metapoetica invita a riconoscere. Nel momento in cui la donna rivendica la propria responsabilità per le piante nel giardino, con cui ha sofferto e vissuto, sentiamo riecheggiare l'attaccamento autoriale alla propria creazione poetica ("I'm responsible for these vines", 37). Del resto, lo statuto del testo è misto come quello delle piante: partecipa del proprio creatore e insieme sottomesso e dipendente dalla soggettività che lo legge. Il suo ciclo vitale è legato al ri-uso, all'essere riconvocato fuori dal terreno della pagina morta. Come il mondo vegetale del giardino, infatti, anche la testualità si definisce nel rapporto paradossale con la lettura, per cui esiste nel momento in cui si esprime e si esprime nel momento in cui esiste. Questo carattere determina la molteplicità dell'esistenza del testo letterario, nelle sue singole espressioni e nelle individuali chiamate all'esistenza. Inoltre, nel loro essere inascoltati e poiché esulano la struttura liturgica della raccolta, i fiori sembrano istituire una sorta di canale preferenziale, se non diretto, con il lettore. La sovrapposizione fra le piante e il testo poetico, dunque, rigira direttamente al lettore la proposta etica fatta dai fiori e pone la presenza dell'alterità nel proprio discorso come un problema di etica dell'atto enunciativo. L'etica della natura è inascoltata dalla

donna, ma può sempre essere ascoltata e accolta dal lettore, essa oltrepassa i confini della finzione letteraria verso la relazione estetica. Come la divinità usa della natura per allenare la donna a essere attenta e responsiva alla sua manifestazione (43), così Glück usa degli espedienti poetici – su tutti la rappresentazione della natura come enunciatore – per crearsi un lettore consapevole, responsivo sebbene dalla distanza.

L'invito dei fiori ad abbracciare la natura finita e molteplice, il loro sforzo a rivelare le possibilità di intelligibilità del linguaggio fornisce al lettore una metodologia di lettura dell'opera che lo porti a riconoscere la propria appartenenza al discorso dell'autrice, pur nella frammentarietà che lo contraddistingue. Vale a dire che la circolarità che definisce le enunciazioni liriche delle voci è consegnata al lettore come condizione e non come scopo dell'opera. Scopo della raccolta, piuttosto, è il percorso singolare a riconoscersi nella frammentazione dell'altro, ad accettare la propria e a rinnovare la responsabilità etica degli atti di parola, e di lettura. *The Wild Iris*, insomma, invita alla lettura poetica come presa di consapevolezza, prima del proprio universo linguistico e, quindi, di sé. Le diverse posizioni della divinità e della donna presentano modalità di uso e sfruttamento del linguaggio fondate sull'assenza dell'alterità, su una concezione assolutistica e monologica. Il dialogismo negato nel mondo del giardino si concretizza nella relazione con il lettore, solo previa accettazione del proprio limite. Ma qual è, dunque, il limite a cui è sottoposto il lettore e che deve confrontare leggendo *The Wild Iris*? L'assenza dell'autore e l'incertezza dei significati. Il lettore attraversa il libro in cerca di appigli, di una rimarginazione, di un punto stabile da cui sbrogliare la matassa. La lettura è un incontro in cui si gioca nuovamente l'accettazione dell'alterità testuale e autoriale, ha carattere eventuale e irripetibile e delinea un mondo con confini e leggi analoghe ma proprie. Solo all'interno dell'evento

estetico, Glück può parlare chiaramente: “you won’t hear me in the other world, not clearly again, / not in birdcall or human cry –” (10). Eppure, c’è come un filtro fra il lettore e l’autore che è il testo stesso, la distanza della relazione invita alla coscienza della rifrazione dei significati scambiati. Nell’evento della relazione estetica nessuna presenza è assoluta, nemmeno quella del testo. *The Wild Iris* invita il lettore ad accettare il carattere di negoziazione dei propri significati, la processualità del linguaggio, il suo carattere dialogico e relazionale. L’istinto di sopravvivenza che intesse le liriche non è tanto di una soggettività, che di fatto fallisce presa nella spirale circolare, ma di una modalità di parlare, non solo come genere ma come atto di parola (DeSales 2005, 195). Attraverso il discorso dei fiori Louise Glück evidenzia le condizioni d’esistenza e d’intelligibilità del testo poetico: un’esistenza lineare, in cui trovare brandelli di riconoscimento e appartenenza, per abbracciare il limite ed entrare nell’eternità, come i gigli finali dichiarano.

I gigli si situano sul limitare dell’esistenza, parlano dal confine stesso della morte e della parola per testimoniare una possibilità etica di compimento dell’esistenza che ormai rimarrà drammaticamente inascoltata. Il primo a prendere la parola è il giglio argenteo, che in un’intima confessione ripercorre la raccolta dalla primavera all’estate successiva, scandendo il tempo passato presente e futuro attraverso il variare della percezione della luna (“the full moon rises. / I won’t see the next full moon. // In spring, when the moon rose, it meant / time was endless”, “The Silver Lily”, 59). Ma la lirica condensa anche la certezza di un cammino esperienziale vissuto insieme alla donna-giardiniere. La relazione ha sfuocato i confini del limite, ne ha minato la perentorietà: il silenzio della morte sembra ora identico al silenzio dell’estasi, nell’ennesima immagine erotica e carnale della raccolta.

We have come too far together toward the end now
to fear the end. These nights, I am no longer even certain
I know what the end means. And you, who've been
with a man—
after the first cries,
doesn't joy, like fear, make no sound? (idem)

Una commistione di gioia e paura definisce il sentimento del limite che deriva dall'etica carnale e incarnata dei fiori, così come segnava anche la rinascita del bucaneve (qui 4.3). La fine della vita del giglio si sovrappone alla fine della raccolta e costruisce l'ennesimo ponte fra la posizione della natura e quella del lettore, nella coincidenza di discorso floreale e testo poetico. Il carattere progressivo dell'esperienza che il giglio asserisce testimonia ancora una volta l'accettazione dell'esistenza come percorso lineare, e della lettura come processo analogo. La relazione estetica supera i limiti fisici dell'atto di lettura e permea l'extra-estetico con la propria etica. Questa pressione del limite sulla voce dei gigli aumenta in "The White Lilies" ma è sublimata dalla fine della raccolta. In un'implorazione corale i gigli riepilogano in sé la posizione impaurita e fragile del soggetto umano che indugia nel giardino la sera:

and the evening turns
cold with their terror: it
could all end, it is capable
of devastation. All, all
can be lost—through scented air
the narrow columns
uselessly rising (63)

Nella catena fonica che lega e condensa questi versi la paura mette in discussione persino il valore della propria esistenza come fiori, e come poesie, nella duplicità dell'immagine delle strette colonne che sorgono inutilmente. Tuttavia, la poesia non ha, per Glück, una finalità produttiva, è fragile e limitata come gli steli, ma ha la capacità di legare, come il linguaggio. L'approssimarsi della fine non ha importanza di fronte a una relazione reciproca che si sprigiona dalla parola. I versi finali della raccolta riconfermano

le posizioni degli *speakers* nella loro irrevocabile distanza e circolarità, ma, al contempo, riaffermano come possibile la relazione con il singolo lettore, al quale viene consegnato tutto il potenziale dialogico ed etico della raccolta:

Hush beloved. It doesn't matter to me
how many summers I live to return:
this one summer we have entered eternity.
I felt your two hands
bury me to release its splendor (63)

¹ In Glück la femminilità è indagata dall'interno, decostruendo la stabilità di visioni tradizionali. Così ad esempio la donna non è più portatrice di vita ma vittima di morte e abbandono; la presunta connessione con la natura è rifiutata nell'affermazione di un'identità personale distinta; a partire dall'esperienza autobiografica dell'anoressia, il corpo e la fisicità sono crudamente presentati come primo complesso e problematico luogo di strutturazione identitaria. In questa prospettiva, assume un ruolo significativo l'ombra persistente del disagio psicologico, che dà vita a quello che è stato definito un realismo depressivo (Burt, 2005).

² Il mito è usato spesso in senso compensatorio, da un lato è restituita immediatezza emotiva ai suoi protagonisti, dall'altro è sfruttato per investire il contemporaneo con il peso dell'associazione epica. Una simile cassa di risonanza è talvolta anche la Bibbia, che fa risuonare nella voce la stessa dimensione epica (Warren 2008, 107).

³ Nella figura della donna è possibile rilevare una sorta di alter-ego dell'autrice. Per quanto le due istanze non siano in alcun modo sovrapponibili, la voce nel giardino si caratterizza come donna, poetessa, sposata con un uomo di nome John e madre di Noah, caratteri che rispecchiano i dati autobiografici della poetessa. Inoltre, è importante sottolineare che la voce dei mattutini e dei vesperi non identifica mai il proprio interlocutore con un'entità divina, ma si rivolge solo con appellativi parentali. Ad ogni modo, l'identificazione dell'interlocutore con una forza trascendente è validamente compiuta dal lettore sulla base delle relazioni fra i testi

⁴ Allo stesso tempo, James Longenbach (1999, 194) nota: "these poems seem more intricately dialogical than the poems in *Meadowland* or *Vita Nova* that are structured as actual dialogues. Since they don't split into different voices, their movement feels endless and manifold rather than end-stopped and oppositional". Come vedremo, il carattere aperto è fondamentale per il (non)dialogismo di questa raccolta.

⁵ Daniel Morris sottolinea come sia proprio attraverso il dialogismo e la frammentazione dell'io lirico che Glück può mantenere un certo grado di soggettività e di controllo estetico sulla composizione. Infatti, se previene l'identificazione di uno *speaker* principale con uno specifico discorso religioso, riesce anche a non essere costretta nei limiti di un discorso d'identità, politica o di genere, esulando da possibili letture di stampo femminista che trovano più terreno in altre sue opere. (Morris 2006, 199)

⁶ Su tutti, Linda Gregerson scrive: "This witty, transient pathologizing of point of view produces a marvelous mobility of tone, a mobility manifest in local instances of Glück's earlier work but never so richly developed as in the present volume. And so strategically important" (2001, 117). Si offrono alcuni esempi di questa mobilità tonale della raccolta: "Hear me out" (1), "Forgive me if I say I love you" (12); "Not I, you idiot, but we" (14); "we do not grieve /

as you grieve, dear / suffering master" (21); "We have come too far together toward the end / to fear the end" (59); "Or / are you thinking / I spend too much time / looking ahead [...]?" (56), "; "Source of my suffering, why have you drawn from me [...]" (48).

⁷ Tutti i riferimenti alle liriche sono tratti da Louise Glück, *The Wild Iris*, Carcanet Press, Manchester 1992. D'ora in avanti saranno indicati con il numero di pagina del volume e, se non già citato, il titolo della lirica.

⁸ La composizione modale emerge così anche nella circolarità paradossale dei suoi ragionamenti che si riflette nella sintassi e nella versificazione caratterizzate da un andamento disgiuntivo: "Much / has passed between us. Or / was it always only / on the one side?" (13); "As empty now as at the first note. / Or was the point always / to continue without a sign?" (25); "Unless / it is your plan" (26); "Is this / for us only, to induce / response, or are you / stirred also" (31); "Earth's radiance or your own delight?" (31).

⁹ La perdita permea ogni cosa: in "The Garden" il giardiniere osserva una coppia nel giardino e legge nei loro gesti il seme di un'inevitabile fine: "I couldn't do it again, / I can hardly bear to look at it— / [...] they cannot see themselves / even here, even at the beginning of love, / her hand leaving his face makes / an image of departure / and they think / they are free to overlook / this sadness. (16)". L'incombenza della fine su ogni gesto umano è per la donna un'amara evidenza esperienziale che afferma un'ultima distanza fra l'io e il mondo, anche quello più caro, soprattutto per l'illusione di sfuggirvi.

¹⁰ A questo proposito Gordon legge nel desiderio di connessione con la realtà espresso dalla donna l'aspirazione ad inverare la relazione Io-Tu teorizzata da Martin Buber (Gordon 2010, 127-8).

¹¹ Secondo Willard Spiegelmann (2005, 5) Glück sfoca i confini delle identità rendendole tremendamente umane nel mostrare dispiacere, disappunto, accondiscendenza, pietà e rabbia. Le loro parole si sdoppiano e duplicano, come abbiamo visto, e le enunciazioni rendono palese la loro natura artificiosa, prodotto stilistico, in quello che si può definire un ventriloquismo autoriale. L'evidente presenza autoriale in tutte le voci complica le relazioni fra gli *speakers*, fondando il senso di continua ripetizione e ritorno che accompagna l'opera. Su questa base, la voce della divinità è stata letta come proiezione o speculazione della voce poetica di Glück, si veda anche Cates 2003, 466.

¹² In questa prospettiva si colloca anche l'avversione che Dio manifesta ripetutamente verso il giardino e la realtà. La creazione è prima una distrazione, poi una riduzione di sé che non può suscitare il piacere sperato ("you are / too little like me in the end / to please me", 40). Non è solo l'essere umano a gravare l'esistenza di Dio, ma la terra stessa, più volte rigettata come fardello: "How can you say / earth should give me joy? Each thing / born is my burden" (45).

¹³ Il grado di indipendenza delle voci della natura è una problematica fondamentale per interpretare l'opera. L'estensione della finzione poetica e dell'antropomorfismo fino a dar voce al non-umano ha alimentato l'ipotesi che anche queste liriche siano enunciate dalla donna. Inoltre, in un'opera così attenta a mostrare il carattere artificioso della voce lirica, un tale espediente rafforza sicuramente l'impressione di un ventriloquismo autoriale. Personalmente, considerando appunto la dimensione finzionale dell'opera d'arte non ritengo eticamente o poeticamente problematico il gesto antropomorfo, considerando anche che la pratica di dar voce ai fiori ha antecedenti letterari ("flower poems" furono composti, ad esempio, da Emily Dickinson). Per quanto riguarda il percorso qui presentato, l'origine del discorso dei fiori non influenza in modo determinante l'interpretazione offerta, poiché nel suo contenuto esso si distanzia ampiamente dagli altri due attori. In questo senso, al di là dell'effettivo enunciante, le liriche sui fiori presentano una posizione etica ed esistenziale consistente, originale e autonoma. Inoltre, come sottolinea Jennifer Carol Cook, i fiori sono antropomorfizzati ma allo stesso tempo resistono l'antropomorfizzazione (2010, 138).

Piuttosto, ciò che mette più in discussione l'effettiva autonomia dell'enunciazione naturale è la diatriba simbolica fra la donna e Dio, che insinua il dubbio che anche i fiori possano essere in realtà enunciazione divina. Proprio questo assunto è ciò che muove la donna nella seconda parte della raccolta ed è quindi ampiamente esplicitato. Per ragioni di spazio non si è potuto approfondire quanto desiderato il ricorso al linguaggio metaforico e figurativo da parte dei fiori stessi come possibile contraddizione del loro stesso discorso.

¹⁴ Daniel Morris, fra gli altri, si è soffermato sul significato simbolico che l'iris ha nella tradizione e, dunque, sulla stratificazione di significati e interpretazioni che esso porta: "the iris is also a religious symbol that by itself suggests the author's figurative interpretation of nature as a medium for self-reflection and metaphysical speculation, [...] iris as eye-focus is a symbol for how the speaker constructs meaning by reflecting on nature (the wild) through the instruments of imagination it represents: theology, language and the subjective experience of human vision" (2006, 200).

¹⁵ Le immagini della lirica costruiscono efficacemente l'argomentazione: il carattere metallico del suono e del tocco enfatizza la distanza e la freddezza impersonale del sole, inaffidabile nel suo vagare.

¹⁶ De Sales offre una significativa lettura della presenza del grido come immagine fondamentale nel processo di decostruzione e costruzione della soggettività nella raccolta: "the sexual cry captures Glück's interest because it oscillates across the boundart that distinguishes body from world. On the one hand it represents the voice as a reflex, spontaneously lifted by ecstasy from the body. But ecstasy, Glück knows, is the state of being outside or beside oneself. The cry is the sign of the self blurring its contours into the trajectory of a single desire not wholly contiguous with the self. Rather than confirming a site of personhood, the cry ruptures or penetrates it, like someone else's hand inside. [...] In the cry of sexual union the lovers merge and lose distinction, splitting afterward not only into their opposing roles, but back into the state of having selves at all, selves surrendered in the throes of passion" (177-8).

¹⁷ La lirica successiva, "Lamium", sembra rispondere direttamente al trillium, suggerendo l'ipotesi di un colloquio tra i due fiori che condividono l'avversione verso la luce (il trascendente). Anche in questo caso da un lato è affermata la natura differente della propria vita ("Living things don't all require / light in the same degree", 5) e dall'altro questa differenza si traduce in senso semiotico. Come il trillium si individuava in un linguaggio esperienziale, analogamente il lamio rivendica un percorso semiotico alternativo: "a silver leaf / like a path no one can use, a shallow / lake of silver in the darkness under the green maples" (idem). La luce vitale, da cui trarre sostentamento, non è il sole ma il riflesso argenteo sotto le foglie.

¹⁸ In "The Hawthorn Tree" la localizzazione degli elementi vegetali diventa spunto per affermare la loro capacità di deduzione. Osservando gli indizi del passaggio della coppia del giardino l'albero è in grado di ricostruire la dinamica relazionale: "— things /that can't move / learn to see", "I do not need to chase you through the garden", "I do not need to follow where you are now, deep in the poisonous field to know / the cause of your flight" (18).

¹⁹ La macchia che il polline produce sul corpo della donna contrasta con il marchio spirituale impresso da Dio con il dolore così che la dimensione materica parrebbe superare quella lacerazione. La notazione "you don't look at us, don't listen to us" risulta significativa anche rispetto al problema del dialogismo emerso nel primo paragrafo di questo capitolo. I fiori sembrano insinuare che l'impossibilità comunicativa sia legata alla postura etica e quindi alla disponibilità della donna di sentire effettivamente la loro voce.

²⁰ La lirica appare rispondere indirettamente all'azione della donna-giardiniere descritta nel quinto mattutino: "I'm never weeding, on my knees, pulling / clumps of clover from the flower

beds" (25). In questo caso il significato simbolico della medesima azione è invece negato: "Kneeling on the lawn in a posture of prayer, the poet looks not up to the heavens (as one might expect in a liturgical context) but rather down at the earth. In the lucky four-leaf clover she seeks a supernatural sign, a superstitious tactic, and one that confirms her suspicion that divinity is most readily perceivable in nature. Yet even on her knees in the dirt, the poet can never, as a person, possess the mystical good fortune that clover is said to confer; human beings are inescapably human, and the inability to transcend humanity is disquieting to the poet, who seeks solace in the natural sublime of her garden." (Connelly 26)

²¹ È interessante notare a margine che la seconda parte della lirica sottolinea il cortocircuito fra la logica speculativa e la realtà: nell'ipotetica il soggetto rivendica il proprio diritto a una più stretta partecipazione del divino sulla base della propria vita di privazioni, interpretata come preghiera vivente. Questa concezione della preghiera ricorre nell'opera e risulta completamente staccata dalla coscienza personale. La parola, dunque, avrebbe un valore al di là dell'intenzione dell'enunciante: la lode è una merce di scambio usata per manipolare l'altro. Questa visione mostra la sua paradossalità nel momento in cui la realtà stessa della condizione umana nega costantemente il successo delle preghiere così intese.

²² Nella lirica la relazione fra i due è improntata a un rapporto lavorativo, come quella fra un capo temporaneamente assente e un sottoposto lasciato ad occuparsi degli affari: "In your extended absence, you permit me / use of earth, anticipating / some return of investment" (37). In questo modo si consuma anche tonalmente una presa di distanze dall'alterità divina da parte della donna: "I must report / failure in my assignment, principally / regarding the tomato plants"; "I think I should not be encouraged to grow / tomatoes. Or, if I am, you should withhold / the heavy rains" (idem).

²³ Nei primi versi è ricordata l'apparizione di Dio a Mosè nel rovetto ardente. Il risvolto umoristico e quasi sarcastico acuisce la presa di distanze dalla cultura ebraica.

²⁴ Con il riferimento alla Parusia, Glück lega il ritorno della natura alla seconda venuta divina sulla terra della tradizione cristiana. Il giardiniere piange la perdita e il tentativo di riportare in vita tramite la propria poesia l'altro, ma è portato ad ammetterne la definitiva dipartita. Guardando la natura che deperisce – i boccioli, i petali – constata l'effimera realtà della presenza (parousia significa anche presenza), non solo in senso temporale ma anche sostanziale. L'immagine poetica infatti troppo in fretta può appropriarsi dell'altro e mutarlo. Il verso della poesia precedente "it is everywhere" è ora ripreso e mutato in "you are everywhere": la perdita di connessioni è arginata dall'incremento esperienziale del soggetto. L'altro è interiorizzato come fonte di saggezza e angoscia, come presenza-assenza nell'io.

²⁵ "Our voice in gone now; I hardly hear you. / Your starry voice all shadow now / and the earth dark again / with your great changes of heart. / And by day the grass going brown in places / under the broad shadows of the maple trees. / Now, everywhere, I am talked to by silence / so it is clear I have no access to you" (55).

²⁶ Lo statuto simbolico del campo infuocato è messo in discussione da Dio stesso in "Harvest", nei cui versi la divinità riprende la stessa immagine per insinuare un'errata valutazione umana e la realtà effettiva dell'evento naturale: "Look at you, blindly clinging to earth / as though it were the vineyards of heaven / while the fields go up in flames around you" (46). Questi stessi versi, però, possono anche essere letti in senso opposto, come un rimprovero per la limitata capacità di cogliere la presenza divina nella realtà, nel campo infuocato, perché troppo legato alla terra. Di fatto, Dio schernisce la donna e le rivela il fenomeno vissuto come ennesima esecuzione della sua condanna mortale: la distruzione della creazione da parte di Dio è monito per la donna della sua condizione mortale. Allo stesso tempo, però, Dio stesso è portato a riconoscere l'indipendenza conquistata dal soggetto tramite l'assunzione della significazione simbolica come possibilità di dislocazione consapevole dei significati. "Retreating

Light" sembra sancire questa ironica maturazione: "So I gave you lives, I gave you tragedies, [...] / you will never know how deeply / it pleases me to see you sitting there / like independent beings" (50); e poco dopo: "And I am free to do as I please now, / to attend to other things, in confidence, you don't need me anymore" (idem).

²⁷ È interessante notare la connotazione spazio-temporale che la donna usa per definire l'orientamento del proprio sguardo. Ancora una volta al contrasto imposto dai fiori e dal divino fra alto e basso, orizzontale e verticale la donna oppone una propria prospettiva che si esprime in senso temporale e, quindi, di davanti/ dietro. In questo senso la metafora spaziale è incarnata nel punto di vista parziale della donna ed esalta la pressione che il limite della morte esercita sul soggetto sul piano assiologico ed etico. L'etica, in particolare, può essere ravvisata indirettamente negli ultimi versi della lirica, in cui l'immagine del fiore sbocciato si sovrappone a quella della donna a sancire un compimento vitale dato dall'adesione all'etica floreale del riconoscimento di sé come incerti e della responsabilità della propria parola come appartenenza: "Blaze of the red cheek, glory / of the open throat, white / spotted with crimson" (56).

²⁸ Daniel Morris suggerisce una lettura bloomiana che vede nella raccolta la ricerca d'indipendenza poetica e culturale (2006, 192).

²⁹ Brian Glaser propone un'identificazione del lettore implicito della raccolta come depresso. Sebbene offra alcuni spunti di riflessione pertinenti la sua argomentazione risulta, in ultima analisi, riduttiva della potenza delle liriche (Glaser 2015). Inoltre, vi sono alcuni critici che collocano la voce del lettore implicito in quella di Dio: "Glück's version of the Deity is mainly a projection or speculation, a version of her own poetic voice. He is inaccessible, really, insofar as he is the ultimate figure for the poet's reader: possibly sensitive, but "unreachable"; able to respond only with silence. This is not to say that, as her readers, we put on God's responsibilities of adjudication and absolution (indeed, if her God will not respond, He can hardly be responsible in this sense). We merely share His perspective: we hear all the voices, though they cannot hear each other. We likewise must share his silence. God, for the woman in *The Wild Iris*, is a figment of faith (like a poet's reader in this respect as well), immanent primarily as an implied (but unheard) answerer" (Cates 2003, 466)

Conclusioni

L'adesione a una concezione intersoggettiva dell'io lirico e l'attenzione all'etica come dimensione strutturale dell'intero gesto poetico avvicina queste tre poetiche dai modi e dagli interessi differenti. Per concludere, quindi, è utile offrire qualche considerazione su alcuni dei caratteri che attraversano trasversalmente tutte e tre le produzioni analizzate.

Nei tre capitoli si è potuto ampiamente osservare come l'incontro con la natura si sviluppi all'insegna di un'alterità radicale che rivela l'io come istanza relazionale. La rappresentazione del non-umano è concorde nell'enfasi sulla coincidenza di corpo ed esistenza, intesa come compito vitale che caratterizza le singole entità naturali. In esse, per Oliver, Levertov e Glück, è ravvisabile un'identità chiara, dettata e definita dalla loro partecipazione piena al mondo reale. È un'unità che permea ogni cellula, ogni frammento, e perciò trasparente dalla corporeità, intesa proprio come superficie di contatto che per prima precede l'io e lo costituisce nell'atto percettivo. È proprio di fronte a questa coincidenza che il soggetto si scopre invece incerto e diviso, definito come percezione e parola. Seppur in modi diversi, in ogni poetica ricorre sempre il ruolo separatore del linguaggio e della coscienza. L'espressione isola il soggetto nel reale, esso è agito dal linguaggio fuori del quale non è in grado di costituirsi. Nell'esperienza contrastiva del mondo naturale, l'affermazione di sé come "io" non è un gesto meccanico, ma rivela l'indefinitezza della soggettività – racchiusa nel pronome personale – e urge ad approfondirla e delinearla. Nelle tre poetiche, l'enunciazione nasce proprio dal tentativo di assecondare l'imporsi di un'identità o, come per Glück, dalla volontà di arginare il vuoto referenziale della propria individualità.

Il soggetto lirico dunque è mosso da un'urgenza a significare, che coinvolge innanzitutto il proprio stesso fondamento. La parola è tesa a

rintracciare rapporti di senso che leghino, per quanto fragilmente, i fili dell'esperienza, i mondi dell'io e dell'altro. Il gesto poetico è un gesto enunciativo che nasce dalla convinzione, talvolta intrisa di scetticismo, che il linguaggio tanto separa il soggetto dal mondo, quanto è la strada privilegiata per ritrovare dei brandelli di una connessione comunque sperimentata con l'alterità. In tutte queste poetiche la voce lirica non è paralizzata nella non-referenzialità, al contrario afferma sé e il reale. Nell'indagine di questa frattura interna ed esterna, dunque, è particolarmente significativa l'insistenza comune sulle possibilità relazionali del linguaggio, espresse innanzitutto dal suo carattere simbolico. In *The Wild Iris*, si è visto, la connessione simbolica è variamente ricercata, osteggiata, criticata, ma per questo è continuamente riconosciuta. Il rischio è quello romantico di una separazione ontologica del soggetto dal reale. In questo senso, le poetiche di Levertov e Oliver considerano l'analogia e la metafora come strutturanti non tanto il gesto poetico, quanto l'intero sistema concettuale umano, e per questo la prima modalità retorica di relazione con la natura è l'antropomorfismo. Esso più che una proiezione sembra essere un atto di fiducia nell'esperienza. L'io pronunciato dalla voce lirica è consapevole della sua fragilità costitutiva, è asserito fidandosi del legame con l'altro; come un'ipotesi lanciata in avanti che il testo, nel suo svolgersi, cerca di riacciuffare, avendo ritrovato lungo il percorso almeno parte del suo contenuto.

Ma esattamente quale contenuto può restituire l'io a se stesso? Solo all'interno di una relazione è possibile per il soggetto ritrovarsi. Nelle poesie di Oliver emerge chiaramente come la relazione con la natura sia un fattore di identità. Essa illumina e insieme abbraccia la necessità intersoggettiva dell'io lirico, genera una dimensione relazionale in cui iscriversi. In Glück e Levertov questo è reso, rispettivamente, nell'invito a riconoscersi in una comunità

enunciante e nella ricerca di una contiguità con le singole entità vicine e familiari. In tutte le tre poetiche il linguaggio cerca di tradurre ed esperire questa esigenza, sul piano del contenuto e dell'intero evento estetico, come espressione e come atto poetico. In queste poesie, dunque, la natura rivela l'io come separato e interrelato, mentre il linguaggio performa e indaga esattamente la separazione e l'interrelazione. Esso è rappresentativo e autoriflessivo. È vitale che proprio la natura sia il punto d'avvio di questa indagine poiché in essa si chiarisce una tensione fra verbale e preverbale che è destinata a rimanere irrisolta e aperta, sul piano del rappresentato e del rappresentante. Ancora una volta, dunque, il moto è duplice: il soggetto ricerca una semiosi che manca e che però esprime il suo dialogismo, di contro la relazione che illumina questa indagine consapevole è la stessa che più la mette alla prova. Il problema semiotico è affrontato in modo analogo dalle tre poetiche: una traduzione dell'altro e dell'evento della relazione che presenta però accenti diversi. In Oliver essa è ricercata come traduzione fra sistemi semiotici, innanzitutto per via percettiva. In Levertov la prosopopea e l'antropomorfismo ne sottolineano l'indefinitezza e apertura: una natura che non risponde eppure risponde, in bilico fra appropriazione umana e significazione esperienziale. In Glück la semiosi della natura è addirittura verbalizzata nei *flower poems*, ma rimane inascoltata e rifiutata nella sua coincidenza paradossale di corpo e parola.

All'interno di queste polarità sorge la prospettiva etica: essa si struttura attorno ad alcuni nodi fondamentali e comuni alle tre poetiche. Innanzitutto, si lega alla valenza corporea e percettiva dell'alterità naturale. In questo senso, il binomio di presenza-assenza è condizione necessaria, solo in apparenza banale. L'etica nasce proprio dalla pressione di una presenza esterna, e per questo tende a strutturarsi in termini fenomenologici e spazio-temporali.

Come riprova anche l'insistenza di Levertov sul contiguo e familiare come dimensioni necessarie a una definizione incarnata e non teorica dei valori politici ed ecologici: solo così la loro espressione risulta viva e non già esaurita e compiuta perché ormai staccata dal flusso dell'evento reale. Se la poesia di Oliver e Levertov è costante nella celebrazione dell'esistente come polo relazionale, Glück all'opposto indaga il ruolo della presenza per sottrazione. L'assenza segna la voce della donna nel giardino e genera un vuoto relazionale che la chiude monologicamente nel proprio limite epistemologico e razionale. Eppure, la donna-giardiniere vive immersa nel mondo naturale ed è perciò continuamente esposta a una alterità presente. La presenza è quindi considerata da tutte e tre le poetesse come condizione necessaria ma non sufficiente. Essa, anzi, spalanca la questione della responsabilità, ovvero la dimensione etica: il riconoscimento dell'alterità – e di sé – implica una reazione emotivo-volitiva sempre personale e incarnata.

In questa dimensione etica il motivo dell'epifania non è più il verificarsi di un momento di illuminazione, estatico e spesso passivo ma è riformulato. Epifanico è l'evento della relazione, un riconoscimento che brama reciprocità. Proprio perché apre la strada alla relazione, l'epifania non è più un punto culminante, ma rimane ultimamente incompiuta nel flusso del reale. Essa è l'accadere dell'ordinario come relazione. Così, ad esempio, se Glück deride a livello metapoetico la retorica dell'epifania, più volte le liriche della raccolta cercano l'accadere di una reciprocità intersoggettiva. In queste tre poetiche l'epifania non traduce una visione pastorale del mondo naturale, ma riafferma l'asimmetria della relazione. La natura, infatti, è a-morale, non si pone il problema del riconoscimento poiché essa consuma la sua esistenza nel compito stesso dell'esistere, è il soggetto umano, con la sua intersoggettività, apertura, indefinitezza che necessita di riconoscere l'altro e sé. Si colloca in

questa asimmetria – che è fenomenologica e poi ontologica – la refrattarietà alla significazione da parte del mondo naturale che resiste alla chiusura totalizzante dell'umano. Emerge espressamente in Glück, dove le piante apertamente contraddicono e correggono l'io lirico nella sua proiezione di sé, ma è ravvisabile anche nel silenzio di Mount Rainier e nella fluidità continua del reale che esula la percezione in Oliver. Significazione, esistenza ed etica appaiono soggette alle forze magnetiche di repulsione e attrazione che danno vita alle varie spinte dialogiche nelle tre poetiche. I capitoli in questo senso hanno segnato un percorso progressivo poiché dal dialogismo etico di Oliver, espresso come tensione costante, si passa a quello metaforico di Levertov, dove il dialogo struttura un'est(etica) volta a esprimere la relazione d'alterità con il non-umano. Fino a *The Wild Iris*, in cui il dialogismo è insito nel linguaggio e porta a conferire voce ai fiori, in modo da esplicitare la contraddizione fra relazione e alienazione e rimarcare la natura etica del rifiuto umano. Sul piano della rappresentazione e del discorso, dunque, l'etica si declina per Oliver in una tensione, resa dall'habitus dell'attenzione – nelle sue sfumature di protensione all'altro e attesa; in Levertov è un approccio diretto, che nasce dall'attenzione intesa come considerazione, cura e interesse verso l'altro come parte di sé; infine, nel giardino dell'iris essa è una proposta di appartenenza che viene rigettata per l'umano rifiuto a professare la propria condizione incerta e frammentata, che tradisce un disinteresse e una disattenzione all'alterità naturale in forza di altre preoccupazioni (come trascendenza e simbolo).

In Oliver, Levertov e Glück, la comune insistenza su un'etica fenomenologica e responsabile, e perciò difficilmente astrabile e teorizzabile, risalta una diffidenza verso una visione razionale e puramente epistemologica della relazione con la natura. Questo coincide solo parzialmente con una

riflessione sulle componenti istintive dell'io. Piuttosto, la razionalità è avversata nella sua tendenza totalizzante e compiente, esauriente. Al contrario, la relazione d'alterità implica un riposizionamento etico del soggetto, lirico e non, nell'accettazione della propria responsabilità, appartenenza e insieme divisione, frammentarietà. Il riposizionamento raccontato ed espresso si riverbera in vari modi anche nella relazione con il lettore. È interessante notare una corrispondenza fra i modi in cui etica ed estetica si intonano e quelli attraverso cui è coinvolto il lettore. Come già detto, in Oliver l'etica si esprime in una diretta dichiarazione di appartenenza, celebrativa e assertiva per quanto non immediata. Ne consegue un invito retorico chiaro ed esplicito al lettore, spesso in toni esortativi. Levertov gioca l'est(etica) sul perno della relazione fra realtà estetica e politica. L'etica riscopre il valore dell'alterità vicina ma ha sempre in sé la messa alla prova dei limiti e delle differenze fra umano e non-umano. Essa è quindi proposta al lettore come consapevolezza all'origine di un'azione ecologica, spesso declinata in senso politico. Glück rovescia letteralmente la prospettiva e colloca anche la questione etica all'interno del discorso, come riconoscimento di un'appartenenza innanzitutto linguistica. Così anche il lettore è coinvolto sul piano metapoetico, è spinto a riflettere sull'affidabilità degli enunciati e sull'origine. Ne consegue un'etica della lettura che risulta definita solo nei poli estremi della coincidenza e del rifiuto. In questo senso, Glück si distingue da Oliver e Levertov poiché in *The Wild Iris* la natura è strumento, non eccede l'evento poetico, non penetra l'extra-estetico, se non come paragone e fonte di interrogazione sulla propria intima divisione umana.

Quella qui presentata, dunque, è una poesia tradizionale che opera spostamenti concettuali, culturali ed espressivi nel tentativo di articolare un'esperienza etica della realtà. Nel caso della natura un'esperienza che ne

consideri il carattere interrelato, reciproco e insieme distinto, asimmetrico. L'intersoggettività è una condizione abbracciata e professata nella sua drammaticità, non solo come celebrazione. È in questa dipendenza che si sviluppa e mette in scena la lotta del soggetto per delinearsi, per esistere. Non è un'imposizione ma una scoperta dell'altro e di sé nell'altro, poesia dopo poesia.

Bibliografia

Opere primarie

Glück, Louise (1992), *The Wild Iris*, Manchester: Carcanet

(1999), *Proofs and Theories*, Manchester: Carcanet

Levertov, Denise (2013), *The Collected Poems of Denise Levertov*, ed. Paul A. Lacey e Anne Wilson, New York: New Directions

(1973), *The Poet in the World*, New York: New Directions

Oliver, Mary (1983), *American Primitive*, New York, Little, Brown and Company

(1986), *Dream Work*, New York, The Atlantic Monthly Press

(1990), *House of Light*, Boston, Beacon Press

(1994), *A Poetry Handbook: a prose guide to understanding and writing poetry*, San Diego: Harcourt Brace & Co

(1998), *Rules for the Dance: a handbook for writing and reading metrical verse*, Boston: Mariner

Opere Secondarie

Critica e teoria

Altieri, Charles (1973), "From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics", in *Boundary*, 2 1 (3): 605-42

(1979), *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry during the 1960's*, Lewisburg: Bucknell University Press

(1980), "From Experience to Discourse: American Poetry and Poetics in the Seventies", in *Contemporary Literature*, 21 (2): 191-224

(1984), *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*, Cambridge (MA): Cambridge University Press

Bachtin, Michail M. (2014), *Michail Bachtin e il suo circolo: Opere 1919-1930*, a cura di A. Ponzio, Milano: Bompiani

- Bachtin, Michail M. (1979), *Estetica e Romanzo*, Torino: Einaudi
- Baker, David e Townsend, Ann (eds.) (2007), *Radiant Lyre: Essays on Lyric Poetry*, Saint Paul: Graywolf Press
- Beasley-Murray, Tim (2007), *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin: Experience and Form*, New York: Palgrave Macmillan
- Bertrand, Denis (2002), *Basi di semiotica letteraria*, Roma: Meltemi editore
- Binasco, Mario (2017), "L'identità e la sua patologia. Considerazioni generali nell'ottica della psicoanalisi", in *L'arco di Giano*, 92: 11–25
- Breslin, James E. B. 1984. *From Modern to Contemporary: American Poetry, 1945-1965*, Chicago: University of Chicago Press
- Buell, Lawrence (1995), *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge: Harvard University Press
- (1999), "Introduction: In Pursuit of Ethics", in *PMLA*, 114 (1): 7–19
- Costello, Bonnie (2003), *Shifting ground. Reinventing Landscape in Modern American Poetry*, Cambridge: Harvard University Press
- De Man, Paul (1984), *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press
- Didi, Cristiano (2009), "Sulla genesi e il significato del cronotopo in Bachtin", in *Ricerche Slavistiche*, 7 (53): 143–56
- Di Gesu, Andrea (2017), "Etica del limite e limiti dell'etica. Un percorso introduttivo alla filosofia di Stanley Cavell", in *In limine. Esplorazioni intorno all'idea di confine*, a cura di F. Calzolaio, E. Petrocchi et al, 193-202
- Elder, John (1996), *Imagining the Earth: poetry and the vision of nature*, 2nd Ed, Athens: University of Georgia press
- Eskin, Michael (1998a), *Encounters Ethics and Dialogue in the Work of Emanuel Levinas, Mikhail Bakhtin, Osip Mendelshtam and Paul Celan*, doctoral dissertation, Rutgers
- (2000), "Bakhtin on Poetry", in *Poetics Today*, 21 (2): 379–91
- (2005a), "Introduction: The Double "Turn" to Ethics and Literature?" in *Poetics*

- Today*, 25 (4): 557–72
- (2005b), “On Literature and Ethics” in *Poetics Today*, 25 (4) 573–94
- Gardiner, Michael (1997), “Alterity and Ethics”, in *Theory, Culture & Society*, 27:101–5
- Garrard, Greg (2004), *Ecocriticism*, London: Routledge
- Gatta, John (2004), *Making Nature Sacred: Literature, Religion, and Environment in America from the Puritans to the Present*, Oxford University Press
- Gelpi, Albert (2015), *American poetry after Modernism: the power of the word*, New York: Cambridge University Press
- Gifford, Terry (2017), “Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral”, in *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, ed. L. Westling, Cambridge: Cambridge University Press, 17-30
- Gilcrest, David (2002), *Greening the Lyre: Environmental Poetics and Ethics*, Reno: University of Nevada Press
- Holquist, Michael (2002), *Dialogism*, 2nd edition, New York: Routledge
- Jachia, Paolo (2003), “Il riscatto del corpo nella filosofia del dialogo e dell’alterità di Michail Bachtin”, in *Strumenti Critici*, XV (3): 331–59
- Jackson, Virginia (2016), “American Romanticism, Again”, in *SiR*, 55 (Fall): 319–46
- Kern, Robert (1975), “Toward a New Nature Poetry”, in *The Centennial Review*, 19 (3): 198–216
- (2006), “Fabricating Ecocentric Discourse in the American Poem (and Elsewhere)”, in *New Literary History*, 37 (2): 425–45
- Lakoff, George e Johnson, Mark (2012), *Metafora e Vita Quotidiana*, 3^{ed}, Milano: Bompiani
- Lattig, Sharon (2007), “Perception and the Lyric: The Emerging Mind of the Poem”, in *Contemporary Stylistics*, ed. M. Lambrou and P. Stockwell, New York: Continuum, 168–79

- Loreto, Paola (2017), "La poesia dell'Ottocento e la retorica delle emozioni", in *La letteratura degli Stati Uniti dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, a cura di P. Loreto e C. Iuli, Roma: Carocci
- McDowell, Michael J. (1996), "The Bakhtinian Road to Ecological Insight", in *The Ecocriticism Essential Reader*, eds. H. Fromm and C. Glotfelty, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 371–92
- Müller, Timo (2010), "Notes toward an Ecological Conception of Bakhtin's 'Chronotope'", in *Ecozon@ 1* (1): 98–102
- Murphy, Patrick (2013), *Transversal Ecocritical Practice: theoretical arguments, literary analysis and cultural critique*, Maryland: Lexington Books
- Nielsen, Dorothy M. (1998), "Ecology, Feminism, and Postmodern Lyric Subject", in *New Definitions of Lyric: Theory, Technology, and Culture*, ed. Mark Jeffreys, New York, Garland Publishing, 127–50
- Oppermann, Serpil (1999), "Ecocriticism: Natural World in the Literary Viewfinder", – The Association for the Study of Literature and Environment, <http://www.asle.org/assets/docs/oppermann.pdf> (14.12.2018)
- (2006), "Theorizing Ecocriticism: Toward a Postmodern Ecocritical Practice", in "Interdisciplinary Studies in Literature and Environment", 13 (2): 103–28
- Phelan, James (2005), "Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative: Robert Frost's 'Home Burial'", in *Poetics Today*, 25 (4), 627–51
- Pellizzi, Federico (2012), "Dalla fenomenologia all'ermeneutica. Il pensiero analogico di Bachtin come strategia epistemologica", in *Enthymema*, VII: 131–50
- Perloff, Marjorie (1973), "Poetry Chronicle: 1970-71", in *Contemporary Literature*, 14 (1): 97–131
- (1996), *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston: Northwestern University Press
- Ponzio, Augusto (1997), "The Relation of Alterity in Bachtin, Blanchot, Lévinas", in *Russian Literature*, XLI: 315–31
- (2014), "Introduzione", in Michail M. Bachtin, *Michail Bachtin e il suo circolo: Opere 1919-1930*, a cura di A. Ponzio, Milano: Bompiani

Quetchenbach, Bernard (1993), *Back Fromm the 'Far Field': Speaking of (and for) Nature in the Work of Three Contemporary American Poets*, Charlottesville: Virginia University Press

Regier, Alexander (2006), "Figuring It out: The Origin of Language and Anthropomorphism", in *Forum for Modern Language Studies*, 42 (4): 412–30

Rotella, Guy (1991), *Reading and Writing Nature. The Poetry of Robert Frost, Wallace Stevens, Marianne Moore an Elizabeth Bishop*, Boston: Northeastern University Press

Scanlon, Mara (1998), *Novelty in Verse: Bakhtin and the Multivocal Epics of Pound, H. D., and Walcott*, doctoral dissertation, University of Wisconsin

(2007), "Ethics and the Lyric: Form, Dialogue, Answerability", in *College Literature*, 34 (1): 1–22

(2014), *Poetry and Dialogism: Hearing Over*, New York: Palgrave Macmillan, 123–39

Shapiro, Marianne, and Shapiro, Michael (1992), "Dialogism and the Addressee in Lyric Poetry", in *Quarterly*, 61 (3): 392–413

Sini, Stefania (2011), "Soglie e Confini Nel Pensiero Di Michail Bachtin", in *Between*, I (1): 1–19

(2011), *Michail Bachtin. Una critica al pensiero dialogico*, Roma: Carocci

Waggoner, Hyatt Howe (1982), *American Visionary Poetry*, Louisiana State University Press

Louise Glück

Bidart, Frank (2005), "Louise Glück", in *On Louise Glück: Change What You See*, ed. J. Feit Diehl, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 23–25

Breslin, James E. B. (2005), "Thanatos Turannos: The Poetry of Louise Glück." in *On Louise Glück: Change What You See*, ed. J. Feit Diehl, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 90–130

Brown, Gregory Paul (2009), "Language on the Line: Form and Meaning in Three

- American Poets", doctoral dissertation, The University of Mississippi
- Burt, Stephen (2005), "'The Dark Garage with the Garbage': Louise Glück's Structures", in *On Louise Glück: Change What You See*, ed. J. Feit Diehl, Ann Arbor, The University of Michigan Press 74–89
- Cates, Isaac 2003, "Louise Glück: Interstices and Silences", in *Literary Imagination*, 5 (3): 462–77
- Connelly, Erin Elizabeth (2008), *Matins, Vespers, and the End of Suffering*, doctoral dissertation, Villanova University
- Cook, Jennifer Carol (2010), "Exiled to the Garden of the Wild Iris", in *Exile and Narrative/Poetic Imagination*, ed. A. Gutthy, Cambridge Scholars Publishing, 135–50
- DeSales, Harrison (2005), *The End of Mind: The Edge of the Intelligible in Hardy, Stevens, Larkin, Plath and Glück*, New York, Routledge
- Diehl, Joanne Feit. 2005. "Introduction", in *On Louise Glück: Change What You See*, ed. Id., Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Glaser, Brian (2015), "Implied Reader Wild Iris", in *Amerikanstudien* 60 (2): 201–13
- Gordon, Margaret Ann (2000), *Reconceiving the Sacred: Louise Glück and Postmodern Spirituality*, doctoral dissertation, The University of Mississippi
- Gregerson, Linda (2001), "The Sower against Gardens", in *The Kenyon Review*, 23 (1): 115–33
- Keniston, Ann (2006), "Buried with the Romantics: Louise Glück's The Wild Iris", in Id., *Overheard Voices: Address and Subjectivity in Postmodern American Poetry*, New York: Routledge, 71–95
- Keniston, Ann (2001), "'The Fluidity of Damaged Form': Apostrophe and Desire in Nineties Lyric", in *Contemporary Literature*, 42 (2): 294–324
- Kuzma, Greg (1982), "Rock Bottom: Louise Glück and the Poetry of Dispassion", in *The Midwest Quarterly*, 21 (1): 468–81
- Longenbach, James (1999), "Louise Glück's Nine Lives", in *Southwest Review*, 84 (2): 184–98

- Morris, Daniel (2006), *The Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction*, Columbia, The University of Missouri Press
- McGuinness, Daniel (2001), *Holding Patterns: Temporary Poetics in Contemporary Poetry*, New York: State University of New York Press
- Sadoff, Ira (2009), "Louise Glück the Death of Romanticism", in Id. *History Matters: Contemporary Poetry on the Margins of American Culture*, Iowa City: University of Iowa Press, 97-114
- Sastri, Reena (2014), "Louise Glück's Twenty-First-Century Lyric", in *PMLA*, 129 (2): 188–203
- Spiegelman, Willard (2005), "'Are You Talking to Me?': Speaker and Audience in Louise Glück's *The Wild Iris*", in *Literature Compass*, 2 (163): 1-6
- Townsend, Ann (1996), "The Problem of Sincerity. The Lyric Plain Style of George Herbert and Louise Glück", in *Shenandoah*, 46 (4): 43–61
- Upton, Lee (1998), "Fleshless Voices: Louise Glück's Rituals of Abjection and Oblivion", in Id., *The Muse of Abandonment: Origin, Identity, Mastery in Five American Poets*, Cranbury, NJ: Associated University Press, 119–43
- Warren, Rosanna (2008), *Fables of the Self: Studies in Lyric Poetry*, New York: Norton & Company
- Zazula, Piotr (2012), "To Love Silence and Darkness: Uneasy Transcendence in Louise Glück's Poems", in *Brno Studies in English*, 38 (1): 159–77

Denise Levertov

- Aiken, William (1990), "Denise Levertov, Robert Duncan and Allen Ginsberg: Modes of the Self in Projective Verse", in Linda Wagner-Martin, *Critical essays on Denise Levertov*, Boston: G.K. Hall, 132-147
- Archer, Emily Hester (1996), *Singing the Songs of Degrees: Denise Levertov and the Tradition of Psalming*, doctoral dissertation, Georgia State University
- Avis, Hewitt (1997), "Hasidic Hallowing and Christian Consecration: Awakening to Authenticity in Denise Levertov's 'Matins.'", in *Renascence: Essays on Values in Literature*, 70: 1–8.

- Block, Ed (2001), "Poet, Word, and World: Reality and Transcendence in the Work of Denise Levertov", in *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture*, 4 (3): 159–84
- Block, Ed (2007), "Hans Urs von Balthasar and Some Contemporary Catholic Writers", in *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture*, 10 (3): 151–78
- Block, Sandra Jean (1978), *The Archetypal Feminine in the Poetry of Denise Levertov*, doctoral dissertation, Kansas State University
- Cone, Temple (2014), "Hasidim in Poetry: Dialogic Poetics of Encounter in Denise Levertov's *The Jacob's Ladder*", in *Poetry and Dialogism: Hearing Over*, ed. M. Scanlon, New York: Palgrave MacMillan, 123-139
- Duddy, Thomas (1990), "To Celebrate: A Reading of Denise Levertov", in Linda Wagner-Martin, *Critical essays on Denise Levertov*, Boston: G.K. Hall. 111-22
- Eggers, Paul (2012), "The Mystic Way in Postmodernity: Transcending Theological Boundaries in the Writings of Iris Murdoch, Denise Levertov and Annie Dillard", in *Christianity and Literature*, 12: 1–3
- Gelpi, Albert (1993), "Two Notes on Denise Levertov and the Romantic Tradition", in *Denise Levertov. Selected criticism*, ed. A. Gelpi, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 91-95
- Georgoudaki, Catherine (1989), "The Human Body as Poetic Tool and Subject Matter in Denise Levertov's Poems", in *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, 14 (1): 57–72
- Gitzen, Jullian (1990), "From Reverence to Attention: the Poetry of Denise Levertov", in Linda Wagner-Martin, *Critical essays on Denise Levertov*, Boston: G.K. Hall, 123-132
- Greene, Dana (2007), "A Raid on the Inarticulate: On the Parallels between Poetry and Prayer", in *National Catholic Reporter*, 1–2.
- Hallisey, Joan F. (1993), "Denise Levertov "Illustrious Ancestors": the Hassidic Influence", in *Denise Levertov. Selected criticism*, ed. A. Gelpi, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 260-267
- (1997), "Denise Levertov Sings the 'Unheard Music of that Vanished Lyre'", in *Renascence: Essays on Values in Literature* 50 (1–2): 83–95

- Hampl, Patricia (1993), "A Witness of Our Time", in *Denise Levertov. Selected criticism*, ed. A. Gelpi, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 167-172
- Hanson, Katherine (2007), *Denise Levertov: Through an Ecofeminist Lens*, doctoral dissertation, Marquette University
- Herrera, Jose Rodriguez (1997), "Musing of Nature: The Mysteries of Contemplation and the Sources of Myth in Denise Levertov's Poetry", in *Renascence: Essays on Values in Literature*, 28: 1-11
- — — (2005), "Linguistic versus Organic, Sfumato versus Chiaroscuro: Some Aesthetic Differences between Denise Levertov", in *Renascence: Essays on Values in Literature*, 58 (1): 56-61
- Hewitt, Avis (1997), "Hasidic Hallowing and Christian Consecration: Awakening to Authenticity in Denise Levertov's 'Matins'", in *Renascence: Essays on Values in Literature*, 50 (1-2) (Fall): 1-8
- Hollenberg Krolik, Donna (2010), "Denise Levertov's Ambivalence about Feminist Poetry: Biographical Context, Interpretive Possibilities", in *Renascence: Essays on Values in Literature*, 62 (2): 141-55
- Janssen, Ronald R. (1992), "Dreaming of Design: Reading Denise Levertov", in *Twentieth Century Literature*, (Denise Levertov Issue), 38 (3): 263-79
- Lacey 1993
- Martín González, Matilde (2000), "Be(Com)Ing a Woman: Subjectivity and Poetic Vision in Denise Levertov", in *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 40: 371-88
- Nelson, Cary (1993a), "Levertov's Political Poetry", in *Denise Levertov. Selected criticism*, ed. A. Gelpi, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 162-166
- Nelson, Rudolph L. (1993b), "Edge of the Transcendent: the Poetry of Levertov and Duncan", in *Denise Levertov. Selected criticism*, ed. A. Gelpi, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 96-109
- Nielsen, Dorothy (1992), *The Mystical / Political Poetry of Denise Levertov*, doctoral dissertation, The University of Western Ontario
- — — (1993), "Prosopopoeia and the Ethics of Ecological Advocacy in the Poetry of Denise Levertov and Gary Snyder", in *Contemporary Literature*, 34 (4): 691-713

- Norris, Keith S. (1992), "Openmouthed in the Temple of Life: Denise Levertov and the Postmodern Lyric", in *Twentieth Century Literature*, (Denise Levertov Issue) 38 (3): 343–52
- Poks, Małgorzata (2011), "The Poet's 'Caressive Sight': Denise Levertov's Transactions with Nature", in *Text Matters - A Journal of Literature, Theory and Culture*, 1 (1): 145–52
- Rexroth, Kenneth (1993), "The Poetry of Denise Levertov", in *Denise Levertov. Selected criticism*, ed. A. Gelpi, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 11-14
- Rodgers, Audrey T. (1990), "Fragments of a Pattern: The Early Poetry of Denise Levertov", in *American Poetry*, 7 (3): 31–48
- Schloesser, Stephen (2005), "'Not Behind but Within': Sacramentum et res", in "Renascence: Essays on Values in Literature", 58 (1): 17–39
- Smith, Lorrie (1993), "Songs of Experience: Denise Levertov's Political Poetry", in *Denise Levertov. Selected criticism*, ed. A. Gelpi, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 177-200
- Surman Collecott, Diana (1993), "Inside and Outside the Poetry of Denise Levertov" in *Denise Levertov. Selected criticism*, ed. A. Gelpi, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 110-125
- Wright-Bushman, Katy (2013), "A Poetics of Consenting Attention: Simone Weil's Prayer and the Poetry of Denise Levertov", in "Christianity and Literature", 62 (3): 369–93
- Zlotkowski, Edward (1997), "Presence and Transparency: A Reading of Levertov's 'Sands of the Well'", in *Renascence: Essays on Values in Literature* 1, 1–14.
- (1993), "In the Garden: a Place of Creation", in *Denise Levertov. Selected criticism*, ed. A. Gelpi, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 303-320

Mary Oliver

- Bonds, Diane (1992), "The Language of Nature in the Poetry of Mary Oliver", in *Women's Studies*, 21: 1–15.
- Bryson, J. Scott (1999), *Place, Space, and Contemporary Ecological Poetry: Wendell Berry, Joy Harjo, and Mary Oliver*, doctoral dissertation, University of Kentucky

- Christensen, Laird (2002), "The Pragmatic Mysticism of Mary Oliver", in *Ecopoetry: A Critical Introduction*, ed. J. S. Bryson, Logan: Utah State UP, 135–52
- Christie-Burton, Douglas (1996), "Nature, Spirit, and Imagination in the Poetry of Mary Oliver", in *Currents*
- Cook, Jennifer Carol (2012), "Surfacing Doubt: Mary Oliver's Poetic Shift from *New and Selected Poems Volume One* to *Volume Two*", in *Selected Poems: from Modernism to Now*, eds. H. Aji, J. Kilgore-Caradec, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 131–42
- Davis Michael, Jennifer (2011), "Eternity in the Moment: William Blake and Mary Oliver", in *Swanee Theological Review*, 58 (1): 101–24
- Davis, Todd F. (2006), "Always Becoming: The Nature of Transcendence in the Poetry of Mary Oliver", in *Postmodern Humanism in Contemporary Literature and Culture Reconciling the Void*, ed. Id., London: Palgrave Macmillan, 37–49
- Graham, Vicki (1994), "'Into the Body of Another': Mary Oliver and the Poetics of Becoming Other", in *Papers on Language & Literature*, 30 (4): 352–72
- Hotelling Zona, Kirstin (2011), "'An Attitude of Noticing': Mary Oliver's Ecological Ethic", in *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 18 (1): 123–42
- Johnson, Mark (2005), "'Keep Looking': Mary Oliver's Emersonian Project", in *The Massachusetts Review*, 46 (1): 78–98
- Mann, Thomas W. (2004), *God of Dirt*, Cambridge, MA: Cowley Publications
- Lucas, Rose (2006), "Drifting in the Weeds of Heaven: Mary Oliver and the Poetics of the Immeasurable", in *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, 13 (Fall)
- McNew, Janet (1989), "Mary Oliver and the Tradition of Romantic Nature Poetry", in *Contemporary Literature*, 30 (1): 59–77
- Fast, Robin Riley (1993), "Moore, Bishop, and Oliver: Thinking Back, Re-Seeing the Sea", in *Twentieth Century Literature*, 39 (3): 364–79
- Riley, Jeannette E. (2017), "The Eco-Narrative and the Enthymeme: Form and Engagement in Environmental Writing", in *Interdisciplinary Literary Studies*, 10 (2): 82–98
- Ruf, Frederick J. (2009), "Pluralistic Pilgrimage: Travel as the Quest for the Strange",

in *CrossCurrents*, 59 (3): 268-82

Ulliyatt, Gisela (2011), "The Only Chance to Love This World: Buddhist Mindfulness in Mary Oliver's Poetry", in *Journal of Literary Studies*, 27 (2): 115-31