



“Long Live the Weeds!”: gli scarti vegetali nella poesia di Theodore Roethke degli anni '30 e '40

di Ginevra Papanoni

ABSTRACT: Gli scarti vegetali – piante indesiderate, estirpate o semplicemente appassite – rivestono un ruolo importante nell’immaginario di Roethke degli anni '30 e '40. Nelle sue prime due raccolte (*Open House* e *The Lost Son and Other Poems*) erbacce e piante morte sono protagoniste di poesie molto diverse tra loro sul piano della forma e del contenuto. “Long Live the Weeds” – la ‘riscrittura’ di Roethke di “Inversnaid” di Gerard Manley Hopkins – esprime una visione rassicurante, secondo cui le brutture dell’universo andrebbero accolte con gioia, in quanto parte costitutiva del suo ordine complessivo. Nelle “Lost Son Narratives” la fede in questa idea viene ciclicamente persa e ritrovata dalla coscienza che percepisce la natura nella sua concretezza. Nelle “poesie della serra” l’interazione tra la cruda e semplice rappresentazione di piante estirpate e in decomposizione, in singole poesie come “Weed Puller” e “Flower Dump”, e il ritratto, dato dall’intera sequenza, del complessivo bilancio vitale della serra trasmette una visione ben più problematica e aperta della natura. Da un’analisi e un confronto approfonditi di “Long Live the Weeds” (pubblicata per la prima volta nel 1936) e di alcune sezioni delle due sequenze poetiche sopra menzionate (pubblicate nella loro interezza nel 1948) emerge chiaramente come, nelle prime due raccolte di Roethke, l’evoluzione delle sue modalità di rappresentazione degli scarti vegetali rispecchi l’evoluzione della sua concezione della natura e dell’esistenza.



ABSTRACT: Vegetal flotsam – undesirable or discarded and dead vegetation – holds an important position in the poetic imagery of Theodore Roethke's production of the 1930s and '40. In Roethke's first two volumes (*Open House* and *The Lost Son and Other Poems*), weeds and dead plants are the protagonists of poems that are strikingly different from each other in style and content. "Long Live the Weeds" – Roethke's "rewriting" of Gerard Manley Hopkins' "Inversnaid" – expresses a reassuring worldview where "the ugly of the universe" is a necessary and even joyfully welcomed part of the universe's natural order. In the "Lost Son Narratives" the faith in such idea is cyclically lost and reconquered by the conscience perceiving nature in its concreteness. In the Greenhouse Poems the interaction between the crude and simple representation of uprooted and decomposing plants, in particular poems like "Weed Puller" and "Flower Dump", and the sequence's portrayal of the entire vital balance of the greenhouse conveys an even more problematic and open-ended view of nature. As a thorough analysis and comparison of "Long Live the Weeds!" (first published in 1936) and sections of the two aforementioned poetic sequences (published in their entirety in 1948) will show, in Roethke's first two collections, the evolution of his modes of representation of vegetal flotsam mirrors the evolution of his conception of nature and existence.

PAROLE CHIAVE: Theodore Roethke; scarti vegetali; Long Live the Weeds!; poesie della serra; Lost Son Narratives; Gerard Manley Hopkins

KEY WORDS: Theodore Roethke; vegetal flotsam; Long Live the Weeds!; Greenhouse Poems; Lost Son Narratives; Gerard Manley Hopkins

Le piante indesiderate, scartate o semplicemente appassite rivestono un ruolo importante nell'immaginario di Theodore Roethke degli anni '30 e '40, al punto da poter essere annoverate tra i suoi principali motivi poetici. Apparse per la prima volta in "Long Live the Weeds!", poesia pubblicata dalla rivista *Poetry* nel 1936 e poi inclusa in *Open House* (1941), ricorrono in *The Lost Son and Other Poems* (1948), in particolare nelle "Lost Son Narratives" e nelle "poesie della serra", sequenze poetiche che compongono due sezioni della raccolta. In queste poesie il motivo degli 'scarti vegetali', pur mantenendo una coerenza di fondo, viene trattato in modi sempre nuovi. Originariamente riprese da "Inversnaid" di Gerard Manley Hopkins come metafora degli aspetti della natura più disarmonici ma anche necessari e degni di essere celebrati, erbacce e piante morte mantengono in seguito nella poesia di Roethke questa connotazione simbolica e filosofica. Perdono tuttavia il semplice statuto di metafora per divenire oggetto di rappresentazioni sempre più concrete e che suscitano turbamento nello spettatore. Assumono inoltre un ruolo cruciale in sequenze poetiche articolate in cui – attraverso espedienti formali volti a esprimere la complessità della nostra percezione della realtà – l'idea originaria della loro necessità



nell'economia dell'universo viene ciclicamente messa in discussione dalle fluttuazioni della coscienza o si riveste di un alone di ambiguità. Dalla lettura e dal confronto delle poesie in esame, estremamente diverse tra loro sul piano della forma e del contenuto, emergerà chiaramente come nei primi due volumi dell'autore l'evoluzione delle modalità di rappresentazione degli scarti vegetali vada di pari passo con l'evoluzione della sua concezione della natura e dell'esistenza, che da lineare e quasi dogmatica si fa più problematica e aperta.

Di "Long Live the Weeds!" ci appare traccia per la prima volta, in una versione leggermente diversa da quella definitiva, in una lettera di Roethke dell'agosto 1935 diretta a Rolfe Humphries. Questa poesia, ancora immatura sul piano formale, è resa particolarmente degna di attenzione dalle immagini e dai temi che introduce, che Roethke eredita in parte da Gerard Manley Hopkins ma in seguito elaborerà con insistenza in accordo alla propria sensibilità personale. Il titolo e i primi versi sono una citazione da "Inversnaid", poesia scritta da Hopkins nel 1881:

This darksome burn, horseback brown,
His rollrock highroad roaring down,
In coop and in comb the fleece of his foam
Flutes and low to the lake falls home.

A windpuff-bonnet of fáwn-fróth
Turns and twindles over the broth
Of a pool so pitchblack, féll-frówning,
It rounds and rounds Despair to drowning.

Degged with dew, dappled with dew
Are the groins of the braes that the brook treads through,
Wiry heathpacks, fitches of fern,
And the beadbonny ash that sits over the burn.

What would the world be, once bereft
Of wet and of wildness? Let them be left,
O let them be left, wildness and wet;
Long live the weeds and the wilderness yet. (Hopkins 138)

"Inversnaid" descrive le acque scure di un torrente che confluiscono in pozze altrettanto scure circondate da ispidi cespi di vegetazione. Su una di queste si concentra lo sguardo del poeta, in particolare sui piccoli vortici di schiuma che si creano al suo interno. Se, come scrive Hopkins, quella pozza nera invita la disperazione ad affogarsi nei suoi vortici, questo non dipende solo dall'ovvio valore simbolico che assume agli occhi del poeta. Le acque scure sono senz'altro un'immagine degli aspetti più cupi e problematici della natura e dei loro effetti sulla coscienza che li percepisce, ma costituiscono anche qualcosa di più concreto. Il proliferare caotico della vita e il suo intrecciarsi con la morte in quelle pozze d'acqua stagnante genera nell'osservatore un sentimento di disgusto e malessere esistenziale. Tuttavia, si chiede Hopkins alla fine, cosa ne sarebbe del mondo se fosse privato di tutte le sue erbacce, vale a dire di tutti gli aspetti più sgradevoli? Il poeta non si limita ad accettarli, ma li accoglie di buon grado in quanto parte integrante della creazione.



Questi versi – come d'altronde tutte le liriche sulla natura di Hopkins – sono espressione di una sensibilità e di un atteggiamento che secondo A. G. George il poeta assorbe e sviluppa attraverso la visione sacramentale della natura che gli viene impartita in quanto gesuita, ma soprattutto attraverso la lettura della Bibbia. Più precisamente, nella sua poesia Hopkins non esprime tanto una teoria astratta della natura quanto piuttosto il suo atteggiamento reale verso la natura concreta, che è quello stesso atteggiamento di intima comunione con tutte le creature illustrata nei Vangeli attraverso gli insegnamenti di Gesù. Questo si lega alla grande attenzione che Hopkins dedica agli aspetti particolari e più concreti del creato, che lo porta e non essere selettivo nelle sue descrizioni. Ne consegue che nella sua poesia, non solo i lati più cupi e malevoli della natura compaiono accanto a quelli più desiderabili per l'uomo, ma ci vengono mostrati come qualcosa che contribuisce alla sua bellezza complessiva (George 18, 20).

“Long Live the Weeds!” manca della concretezza descrittiva che troviamo in “Inversnaid” e in poesie successive dello stesso Roethke. Tuttavia può essere definita una sorta di ‘riscrittura’ della poesia di Hopkins nella misura in cui ne riprende, in termini più astratti, il motivo delle erbacce e ne sviluppa l’idea centrale, di derivazione giudaico-cristiana, secondo cui il male, in tutte le sue manifestazioni, sarebbe uno degli agenti che concorrono alla realizzazione di un equilibrio, o disegno, soggiacente la realtà:

Long live the weeds that overwhelm
My narrow vegetable realm! –
The bitter rock, the barren soil
That force the son of man to toil;
All things unholy, marked by curse,
The ugly of the universe.
The rough, the wicked and the wild
That keep the spirit undefiled.
With these I match my little wit
And earn the right to stand or sit,
Hope, look, create, or drink and die:
These shape the creature that is I. (Roethke, *Collected Poems* 17)

Qui Roethke, come Hopkins prima di lui, scrivendo delle erbacce allude a ciò che le erbacce rappresentano: quello che lui chiama “the ugly of the universe”, le brutture dell’universo. Lungi dall’esprimere repulsione per queste brutture, le celebra sin dal primo verso in quanto parte dell’ordine naturale, aprendo la propria poesia come Hopkins ha concluso la sua e approfondendone il messaggio in termini filosofici.

Non sono casuali le allusioni alla Genesi e a quelle maledizioni che dopo la caduta gravano sulla natura e sull’uomo, costretto a lavorare con fatica una terra che va addomesticata. Come ci insegnano interpreti della Bibbia contemporanei a Roethke, come Tillich, la caduta costituisce il simbolo per eccellenza dell’ingresso nell’esistenza in seguito al quale ogni ente esiste come tale, è definito, in quanto commistione di essere e non essere. Senza il non essere, senza il male inteso come negazione, tutto tornerebbe a quel magma indifferenziato che precede la creazione e l’esistenza. Nella poesia di Roethke questa idea non è rapportata solamente al mondo



e all'esistenza ma anche all'individuo, di cui il poeta si fa portavoce: non solo esistiamo, siamo enti definiti, in quanto commistioni di essere e non essere, bene e male, ma il male che subiamo e abbiamo in noi rende ognuno di noi ciò che è: "These shape the creature that is I".

Il malessere suscitato dall'osservazione assorta degli aspetti più inquietanti della natura di cui Hopkins scrive in "Inversnaid" troverà eloquentemente voce nella seconda raccolta di Roethke, che poco prima della sua pubblicazione descrive nei suoi quaderni il turbamento provocato in lui dalla fatica e dal dolore con cui nasce la vita nuova: "...A cold paralyzing horror: a glimpse into the subhuman... the sickness of life beginning again: the exhausting awareness of every ache" (Roethke, *Straw* 154). Questo passo, che potrebbe fare riferimento alla crescita delle talee, esprime un'inquietudine che emerge anche nei poemetti narrativi, o "Lost Son Narratives", e nelle "poesie della serra". In queste due sequenze poetiche, sebbene mantengano portata simbolica, gli scarti vegetali cessano di essere una semplice metafora ripresa dalla letteratura precedente per divenire enti concreti che suscitano nell'osservatore profonde reazioni emotive. Ne consegue che, pur rimanendo un sottotesto fondamentale, la nozione del male come parte dell'equilibrio naturale non viene più presentata come una verità interiorizzata e celebrata dal poeta ma come un'idea frequentemente soggetta al dubbio e al rifiuto o che assume una componente di mistero agli occhi di chi la contempla. Come si vedrà in seguito, tutto questo si lega strettamente alle caratteristiche strutturali delle due sequenze e alle loro modalità estetiche di rappresentazione della natura, che esprimono efficacemente la complessità con cui giorno per giorno percepiamo la realtà.

Nelle "Lost Son Narratives" la fede nell'equilibrio complessivo della natura, lungi dall'essere un punto di partenza, diviene l'obiettivo di una strenua lotta spirituale, l'oggetto di una conquista faticosa e mai duratura, costantemente messa alla prova e costantemente rinnovata. I quattro poemetti narrativi descrivono l'altalena psichica ed emotiva provocata nell'alter ego poetico dell'autore dalla psicosi maniaco depressiva di cui soffre e i suoi effetti sulla sua percezione del mondo, attraverso un flusso di coscienza volto a riprodurre, momento per momento, l'andamento e il ritmo dei suoi pensieri (Roethke, *On poetry* 27). Questa altalena lo porta infatti a oscillare tra momenti di radicale alienazione e momenti di comunione mistica con Dio e la natura, durante i quali, come scrive giustamente George Wolff, è di volta in volta sopraffatto dalla repulsione o dal senso di meraviglia per ciò che osserva (Wolff 45). Più precisamente, nel corso delle oscillazioni della sua psiche, l'attenzione dell'osservatore è attratta in modo alterno dalle particolari manifestazioni di privazione e morte che percorrono la natura o dalla sua complessiva vitalità e bellezza, vitalità e bellezza che, nonostante i suoi sforzi, non riesce a cogliere stabilmente.

I poemetti si aprono generalmente con dei passi fortemente evocativi dei primi versi di "Inversnaid", in cui l'alter ego poetico dell'autore torna quasi compulsivamente a interrogare le acque dei laghi, dei fiumi e degli stagni, scorgendovi scenari di decadimento e morte. Ogni componimento si conclude con un inaspettato momento di illuminazione e rinnovata fiducia nell'Amore che permea e nutre la natura, che tuttavia nel poemetto successivo è seguito da un nuovo ciclo di disperazione ed esaltazione, con relativi slittamenti percettivi. "The Long Alley" inizia proprio con la



rappresentazione di un fiume serpeggiante nelle cui acque torbide galleggia un pesce morto, una cruda descrizione che trasmette al lettore il disgusto e il turbamento provati dall'osservatore:

A river glides out of the grass. A river or a serpent.
A fish floats, belly upward,
Sliding through the white current,
Slowly turning,
Slowly. (Roethke, *Collected Poems* 56)

Il cambiamento di percezione delle acque e dell'intera natura che chiude il poemetto narrativo – "This wind brings many fish; / The lakes will be happy (Roethke *Collected* 58) – ha luogo solo per lasciare il passo, all'inizio del componimento successivo "A Field of Light", a nuovi sentimenti di repulsione e inquietudine di fronte alle foglie, ai muschi e alle alghe che galleggiano e proliferano caoticamente nell'acqua di un lago:

Come to the lakes; come to dead water,
Ponds with moss and leaves floating,
Plunks sunk in the sand

A log turned at the touch of a foot;
A long weed floated upward;
An eye tilted. (Roethke, *Collected Poems* 59)

Particolarmente significativa è l'illuminazione descritta nell'ultima sezione del poemetto che dà il titolo alla raccolta – "The Lost Son" –, dove il poeta, anziché concentrarsi unicamente sulle piante inaridite dall'avanzare dell'inverno, osserva l'intero paesaggio che abitano. In questo scenario semi-innevato e trasfigurato dalla luce, in cui il tempo stesso sembra congelato, le ultime "ossa superstiti" delle erbacce, ancora sospese tra la vita e la morte ma verosimilmente destinate a morire, non si armonizzano semplicemente con il paesaggio concorrendo alla sua complessiva, misteriosa bellezza, ma appaiono esse stesse belle:

It was beginning winter,
An in-between time,
The landscape still partly brown:
The bones of weeds kept swinging in the wind,
Above the blue snow.

It was beginning winter,
The light moved slowly over the frozen field,
Over the dry seed-crowns,
The beautiful surviving bones
Swinging in the wind.

Light traveled over the wide field;
Stayed.



The weeds stopped swinging.
The mind moved, not alone,
Through the clear air, in the silence. (Roethke, *Collected Poems* 55)

L'illuminazione che chiude l'ultimo poemetto – "The Shape of the Fire" – sembra indicare che gli sforzi con cui il poeta ha cercato di raggiungere una reale pacificazione con Dio e la natura siano stati ricompensati anche se, ancora una volta, dall'intervento di una misteriosa forza esterna. Tuttavia il lettore, memore delle precedenti oscillazioni della sua coscienza, non può fare a meno di chiedersi se questa pacificazione abbia carattere definitivo o sia solo una nuova fase di un processo destinato a continuare all'infinito. La serenità che talvolta, in brevi momenti di grazia, nasce dall'intuizione dell'esistenza di un equilibrio complessivo sembra destinata a essere costantemente turbata dal dubbio e dalla disillusione.

Ben più complesso e ambivalente è lo scenario presentato dalle "poesie della serra". Aniché mettere ripetutamente in discussione l'idea di un equilibrio naturale di cui il male è parte integrante, la sequenza – presa nel suo complesso – ce la ripropone con maggiore chiarezza, mostrandoci in piccolo quell'equilibrio nel contesto della serra. Tuttavia, al contempo, attraverso dei dettagli che ci ricordano la concretezza e il velo di mistero con cui il male e la privazione si manifestano, turba la serenità che il lettore dovrebbe trarne. In questo modo raggiunge il difficile obiettivo di affermare una visione razionale della natura pur non negando l'ambiguità con cui spesso ci appare.

Quelle che i critici hanno chiamato "poesie della serra" costituiscono una sequenza di 14 componimenti in cui Roethke rielabora dei ricordi della sua infanzia trascorsa nella serra che il padre ha gestito fino alla sua morte, quando il poeta aveva 14 anni. Più precisamente, le poesie descrivono le esperienze vissute dal bambino alla luce della consapevolezza dell'adulto che le ricorda, caricandole di nuove implicazioni filosofiche e psicologiche. Ne consegue che i confini tra passato e presente risultano spesso sfumati.

Le poesie possono essere lette indipendentemente l'una dall'altra ma quando vengono lette tutte insieme, come una sequenza, ci mostrano un mondo articolato, così come la natura delle due figure che lo abitano: il padre giardiniere – che, come Roethke stesso ha suggerito in "Open Letter",¹ retrospettivamente assume statura mitica e diviene un simbolo di Dio nella sua poesia – e il figlio che contempla il suo lavoro creativo e i suoi esiti (cfr. Roethke, *On poetry* 51). La presenza di queste due figure, una che agisce e l'altra che osserva, è sempre implicita nelle "poesie della serra", sebbene la maggior parte di queste abbia carattere puramente descrittivo.

Pur non considerando Roethke un pensatore sistematico, Nathan Scott, Norman Chaney e Lynn Ross-Bryant hanno letto le poesie sulla natura raccolte in *The Lost Son and Other Poems* alla luce del pensiero di filosofi e teologi che sono stati per lui oggetto di interesse in diversi momenti della sua vita, come Conrad Bonifazi, Martin Buber, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Paul Tillich e Sam Keen. I tre critici condividono l'idea fondamentale che in *The Lost Son and Other Poems* la natura sia

¹Testo originariamente apparso in *Mid-Century American Poets*, edito da John Ciardi (Twayne, 1950).



concepita da Roethke come una esplicazione dell'Essere, o Dio, e che i suoi versi documentino i suoi sforzi di ristabilire con essa quella relazione originaria che ha esperito nell'infanzia e descritto nelle "poesie della serra". Si tratta essenzialmente di quella relazione di intima comunione con il mondo naturale che si accompagna alla freschezza della percezione propria del bambino. Per Ross-Bryant questo "ritorno all'infanzia" è solo uno stadio del processo attraverso cui Roethke tenta di stabilire una corretta relazione con quello che Buber chiama "il Tu assoluto" (cfr. Buber). Il poeta deve nuovamente esperire il mondo come lo esperiva da bambino al fine di godere ancora una volta dell'originaria partecipazione al potere primordiale della natura, ma anche imparare ad accettare quei suoi aspetti che nell'infanzia rifiutava. Per Chaney e Scott invece l'obiettivo del poeta è reimpossessarsi stabilmente – attraverso ciò che Chaney chiama "the cultivation of the innocent eye" (Chaney 4) – di quella condizione psichica e percettiva caratteristica dell'infanzia che si lega a un profondo sentimento di stupore di fronte al mondo e al suo trionfo ultimo sul potere del nulla, ma anche alla capacità di cogliere spontaneamente le corrispondenze esistenti tra la realtà naturale e quella spirituale. In questo modo entrambi si pongono in linea di continuità con il pensiero di coloro che, come Hyatt Waggoner, Jenijoy Labelle e Jay Parini, assimilano la concezione di Roethke dell'infanzia, e la sua opera in generale, alla tradizione Romantica (Ross Bryant 13, 20, 25-26, 30-31; Scott 77-78, 85, 88-89-105; Chaney x, 3-5, 29).

In verità, per quanto affascinato dalla realtà che lo circonda, il protagonista delle "poesie della serra" non è il bambino che nella visione di Wordsworth ed Emerson vive in una condizione di armoniosa interazione spirituale con il mondo naturale. La serra non gli appare come un giardino di simboli che rispecchiano i suoi sentimenti e il suo difficile sviluppo spirituale. Le piante e i fiori che osserva sono per lo più creature opache e misteriose, che suscitano in lui confuse impressioni e sentimenti di turbamento. Gli rivelano infatti qualcosa di sé solo nella misura in cui intuisce di essere soggetto, come loro, a inesorabili leggi biologiche e deterministiche e a una condizione di mortalità. Se Thoreau contempla con gioia l'idea dell'esistenza di un "prototipo di creazione" (Thoreau 198) che accomuna il mondo umano a quello vegetale in *Walden*, il protagonista delle "poesie della serra" percepisce occasionalmente la sua affinità "materiale" alle piante come fonte di angoscia e persino repulsione (come avviene in "Flower Dump", "Weed Puller" e "Root Cellar"). Solo in brevi e fuggevoli momenti di grazia – descritti in "Cuttings (Later)" e "Carnations" – enti e fenomeni naturali divengono ai suoi occhi simboli di stati e processi spirituali attraverso cui intimamente aspira a trascendere la propria condizione caduta.

Il rifiuto di alcuni aspetti della natura di cui scrive Ross-Bryant è una conseguenza di questo modo di percepirla e dell'angoscia che ne deriva. È un segno non solo del fatto che l'occhio del bambino non è già più innocente, ma anche del fatto che, contrariamente a quanto scrive la stessa Ross-Bryant, non partecipa neanche del potere primordiale della natura, in quanto ne è già estraniato. La caduta – intesa come la separazione dalla pienezza dell'essere connaturata all'esistenza di cui scrive Tillich – giunge pienamente a compimento quando l'individuo diviene consapevole della finitezza e della precarietà a cui questa separazione lo condanna. Nella sua poesia



Roethke descrive questa presa di coscienza, o perdita dell'innocenza, non come un evento che segna la fine dell'infanzia ma come un processo che inizia subito dopo la nascita e che va di pari passo con un crescente straniamento dal mondo.² Il protagonista delle "poesie della serra" ha già iniziato da tempo a vivere questo processo. Quello che l'alter ego del poeta adulto cerca di fare nei poemetti narrativi, dove gli sviluppi estremi dell'alienazione esistenziale sfociano nella psicosi a seguito della morte del padre, non è dunque recuperare, seppur in una forma nuova, una condizione di profonda comunione con la natura già esperita nell'infanzia, ma instaurarla per la prima volta.

Ciononostante, nella poesia di Roethke la natura costituisce senz'altro un'estensione di Dio, in accordo a una prospettiva che, come ha scritto giustamente Chaney, può definirsi "panenteista" (Chaney 3). Le "poesie della serra" non sono espressione di un panteismo in cui natura e divinità si compenetrano, come spesso avviene nell'opera dei romantici inglesi e americani. Si fondano piuttosto sulla concezione preromantica, di matrice giudaico-cristiana, secondo cui, come spiega lo stesso Roethke citando San Tommaso D'Aquino in "On Identity",³ "God is above all things by the excellence of his nature; nevertheless, He is in all things as causing the being of all things" (*On poetry* 40). In altre parole, secondo la visione panenteista, l'universo è parte di Dio ma Dio si estende infinitamente al di là dell'universo stesso. Questa concezione si lega all'idea che Dio non sia solo onnipotente ma eserciti una continua azione creativa su ogni singolo ente al fine di realizzare il suo disegno. In un suo saggio di scuola su Henry Vaughan, Roethke loda l'abilità del poeta metafisico inglese di descrivere questa "creazione continua", di esprimere quello che lui stesso definisce "the sense of divine activity in nature" (cit. in Blessing 25). In seguito avrebbe tentato di fare altrettanto proprio attraverso l'immagine del giardiniere, inteso come simbolo di un Dio potente che interviene costantemente su ogni creatura. Questo espediente trova espressione particolarmente felice e suggestiva nella poesia "Otto" (pubblicata nel 1964 in *The Far Field*), dove Roethke scrive del padre: "What root of his ever denied its stem? / When flowers grew, their bloom extended him" (Roethke, *Collected Poems* 216). L'artificialità della serra è dunque simbolica di questa costante azione creativa.

Sempre in accordo alla visione adottata dalle "poesie della serra", la creazione continua di Dio coinvolge anche il male come suo agente. Secondo una nozione formulata da Agostino, poiché Dio è la fonte dell'Essere tutto ciò che esiste dipende da lui, pure il male. Il male è uno degli strumenti che Dio impiega per realizzare il suo imperscrutabile disegno nella natura come nella Storia. Anche nel mondo della serra, come sottolinea George Wolff, il giardiniere gestisce il suo regno prendendosi cura di alcune piante mentre ne trascura e persino distrugge altre (Wolff 34). In "Orchids" i fiori vengono accuditi come bambini e in "Forcing House" sono persino costretti a crescere più velocemente di quanto la loro natura imporrebbe. "Root cellar" presenta un

² Questa visione non si evince solo dalla lettura delle "poesie della serra". Si vedano anche "To My Sister", "The Premonition", "On the Road to Woodlawn" (*Open House*), "Where Knock is Open Wide" e "I Need, I Need" (*Praise to the End!*).

³ Trascrizione di un discorso sull'identità tenuto da Roethke alla Northwestern University nel febbraio del 1963.



deposito pieno di radici e bulbi lasciati crescere caoticamente mentre “Flower Dump” descrive piante morte e morenti che il giardiniere ha scelto di scartare. Nella maggior parte delle poesie si allude alla presenza del giardiniere mediante la rappresentazione dei risultati della sua azione creativa, che viene invece mostrata in modo diretto in “Transplanting” e “Old Florist”. In quest’ultima i gesti con cui il giardiniere divelle delle erbacce che crescono accanto a delle radici che fioriscono o uccide degli insetti per preservare i fiori mostra chiaramente i suoi diversi atteggiamenti verso le diverse creature.

Sebbene l’idea che il mondo caduto sia parte integrante dell’Essere di Dio possa sembrare incoerente, in verità non c’è contraddizione tra la nozione di natura caduta e la visione panenteista. Come scrive Meister Eckhart (che abbraccia quella visione, come Tillich secoli dopo) se Dio contiene tutto, paradossalmente contiene anche il non-essere, condizione necessaria per il divenire e il cambiamento, quindi anche il male, inteso come finitudine e precarietà. Roethke, che comincia a studiare il pensiero di Eckhart nei primissimi anni ’40, sembra avere già interiorizzato questa idea quando scrive le “poesie della serra”.⁴

Gli aspetti della sequenza messi in luce esprimono efficacemente l’idea che il giardiniere garantisca l’ordine nella serra e che il decadimento e la morte siano strumenti necessari per il conseguimento di questo ordine. Tuttavia, una poesia della sequenza come “Flower Dump”, presa nella sua singolarità, con la sua pura e semplice rappresentazione del decadimento e della morte, ci ricorda la loro concretezza, mostrandoci al contempo come qualcosa di misterioso. Questa dimensione di mistero a cui “Flower Dump” ci riconduce si riverbera sull’intera sequenza, ricordandoci la problematicità del reale, che di fatto tende a sfuggire a ogni visione di insieme:

Cannas shiny as slag,
Slug-soft stems,
Whole beds of bloom pitched on a pile,
Carnations, verbenas, cosmos,
Molds, weeds, dead leaves,
Turned-over roots
With bleached veins
Twined like fine hair,
Each clump in the shape of a pot;
Everything limp
But one tulip on top,
One swaggering head
Over the dying, the newly dead. (Roethke, *Collected Poems* 41)

Questa rappresentazione nuda e cruda di scarti vegetali che si avviano alla decomposizione fa sì che l’azione del male non si riduca a un semplice agente concepito astrattamente come parte di un disegno altrettanto astratto. Ce la mostra come un dato reale e inspiegabile nella sua immediatezza.

⁴ Per maggiori dettagli sulle letture di Roethke in merito alla mistica si veda: Bowers 4-5.



Inoltre una lettura attenta, fatta anche alla luce di altre poesie della sequenza, conferma l'idea che lo scenario descritto da "Flower Dump" provochi nel giovane poeta molto più che semplice stupore. Nella poesia della sequenza intitolata "Weed Puller" il bambino tradisce un senso di affinità con le piante indesiderate e scartate. Incaricato dal padre di estirpare delle erbacce e dei rampicanti, dice di sentirsi tagliato fuori dal mondo dei fiori più amati dal giardiniere, proprio come le piante che sta strappando, e condannato, con l'esclusione da quello "stato di grazia", a una condizione di morte in vita:

Under the concrete benches,
Hacking at black hairy roots, –
Those lewd monkey-tails hanging from drainholes, –
Digging into the soft rubble underneath,
Webs and weeds,
Grubs and snails and sharp sticks,
Or yanking tough fern-shapes,
Coiled green and thick, like dripping smilax,
Tugging all day at perverse life:
The indignity of it! –
With everything blooming above me,
Lilies, pale-pink cyclamen, roses,
Whole fields lovely and inviolate, –
Me down in that fetor of weeds,
Crawling on all fours,
Alive, in a slippery grave. (Roethke, *Collected Poems* 37)

Sebbene non ci sia nulla di altrettanto esplicito in "Flower Dump", la parola "swaggering" attribuita nel penultimo verso della poesia al tulipano, che poco prima di spegnersi assume un atteggiamento di sfida e ribellione, potrebbe esprimere indirettamente il risentimento del poeta, che sente di condividere col fiore lo stesso destino di fragilità e mortalità. In "Flower Dump" e nelle "poesie della serra", come nei poemetti narrativi, emerge dunque una dimensione meno astratta e teorica, più soggettiva ed emotivamente partecipe di quella espressa in "Long Live the Weeds!".

Più in generale, se nei poemetti narrativi l'idea del ruolo del male nell'economia dell'universo proposta da "Long Live the Weeds!" in termini univoci e quasi dogmatici viene ciclicamente messa in dubbio e riaffermata da un irrequieto flusso di coscienza, nelle "poesie della serra" quell'idea viene riproposta in chiave più complessa, attraverso precise scelte di carattere estetico e strutturale. Paradossalmente le "poesie della serra", intese come sequenza, esprimono l'idea della necessità del male in natura molto più efficacemente di "Long Live the Weeds!" e "Inversnaid", che formulano quel concetto esplicitamente. D'altro canto, una particolare poesia della sequenza come "Flower Dump" condivide con "Inversnaid" la concretezza della rappresentazione e, proprio in virtù di quella concretezza – associata alla sua qualità di *understatement* –, crea turbamento anziché accettazione nel lettore. Se spesso chi è incline alla contemplazione tende a oscillare tra l'idea di un disegno complessivo e il sentimento di sconcerto che si prova di fronte ai suoi dettagli più inquietanti, come avviene nei poemetti narrativi, nelle "poesie della serra" questi due aspetti convivono



simultaneamente. Dall'interazione tra la rappresentazione dell'intero bilancio vitale della serra, data dall'intera sequenza, e la rappresentazione di un suo dettaglio, data da una singola poesia, emerge una visione più aperta e irrisolta, che non nega la razionalità complessiva della natura, ma neanche l'ambiguità che, alla luce di certi suoi aspetti particolari, spesso assume ai nostri occhi.

Infine, è interessante notare che, se la singola poesia influisce sulla lettura della sequenza, anche l'inverso può essere affermato. Leggendo con attenzione gli ultimi versi di "Flower Dump" non si può fare a meno di notare che due diverse interpretazioni possono esserne date:

Everything limp
But one tulip on top,
One swaggering head
Over the dying, the newly dead. (Roethke, *Collected Poems* 41)

Non è chiaro se il tulipano che sorge in cima agli scarti sia un "newly dead [flower] over the dying [ones]" o se trionfi, ancora vivo, sia al di sopra dei "newly dead" che dei "dying [flowers]". Nel primo caso il finale della poesia non aggiungerebbe nulla alla cruda rappresentazione data da Roethke. Nel secondo, il tulipano potrebbe aver tratto nutrimento dalle altre piante ormai morte, cosa che – alla luce del contesto – indurrebbe il lettore a vedervi un'immagine che allude al concetto di partenza: dalla morte nasce vita nuova; il male è solo un agente particolare all'interno di un disegno più grande che si risolve nel trionfo della vita. L'ambiguità di questi ultimi versi è chiaramente voluta e volta a lasciare la questione aperta, restituendoci ancora una volta il senso della complessità del reale.

BIBLIOGRAFIA:

Blessing, Richard A. *Theodore Roethke's Dynamic Vision*. Indiana University Press, 1974.

Bowers, Neal. *Theodore Roethke: The Journey from I to Otherwise*. University of Missouri Press, 1982.

Buber, Martin, "L'io e il tu." *Il principio dialogico e altri saggi*, Irsef, 1991.

Chaney, Norman. *Theodore Roethke: The Poetics of Wonder*. University Press of America, 1981.

Eckhart, Meister, *Commento alla Genesi*. Marietti, 1989.

George, Arapura G. "Nature as Poetic Theme in Gerard Manley Hopkins and the Influence of the Bible on His Nature Lyrics." *Literary Criterion*, vol. 9, no. 3, 1970, pp. 14-26.

Hopkins, Gerard M. *Selected Poetry*. Oxford University Press, 1996.

Klein, Alessandro. *Meister Eckhart: la dottrina mistica della giustificazione*. Mursia, 1978.

La Belle, Jenijoy. *The Echoing Wood of Theodore Roethke*. Princeton University Press, 1976.



Parini, Jay. *Theodore Roethke: An American Romantic*. University of Massachusetts Press, 1979.

Roethke, Theodore. *Straw for the Fire: From the Notebooks of Theodore Roethke, 1943-63*. Doubleday, 1972.

---. *The Collected Poems of Theodore Roethke*. Random House, 1991.

---. *On Poetry and Craft: Selected Prose of Theodore Roethke*. Copper Canyon Press, 2001.

Ross-Bryant, Lynn. *Theodore Roethke: Poetry of the Earth, Poet of the Spirit*. Kennikat Press, 1981.

Scott, Nathan. *The Wild Prayer of Longing*. Yale University Press, 1971.

Seager, Allan. *The Glass House*. McGraw-Hill, 1968.

Sullivan, Rosemary. *Theodore Roethke: The Garden Master*. University of Washington Press, 1975.

Thoreau, Henry D. *Walden*. Dover Publications, 2014.

Tillich, Paul. *Systematic Theology*, vol. 2. University of Chicago Press, 1963.

Waggoner, Hyatt. *American Poets: From the Puritans to the Present*, Louisiana State University Press, 1984.

Wolff, George. *Theodore Roethke*. Twayne, 1986.

Ginevra Paparoni ha conseguito un dottorato di ricerca in *Studi linguistici letterari e interculturali in ambito europeo ed extraeuropeo* presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue principali aree di ricerca sono la Letteratura Angloamericana e la Storia delle idee. La sua tesi dottorale esplora l'influenza della spiritualità protestante sulla sensibilità, la visione del mondo e l'immaginario di Theodore Roethke, così come si manifestano nella sua poesia degli anni '30 e '40.

paparoniginevra@gmail.com