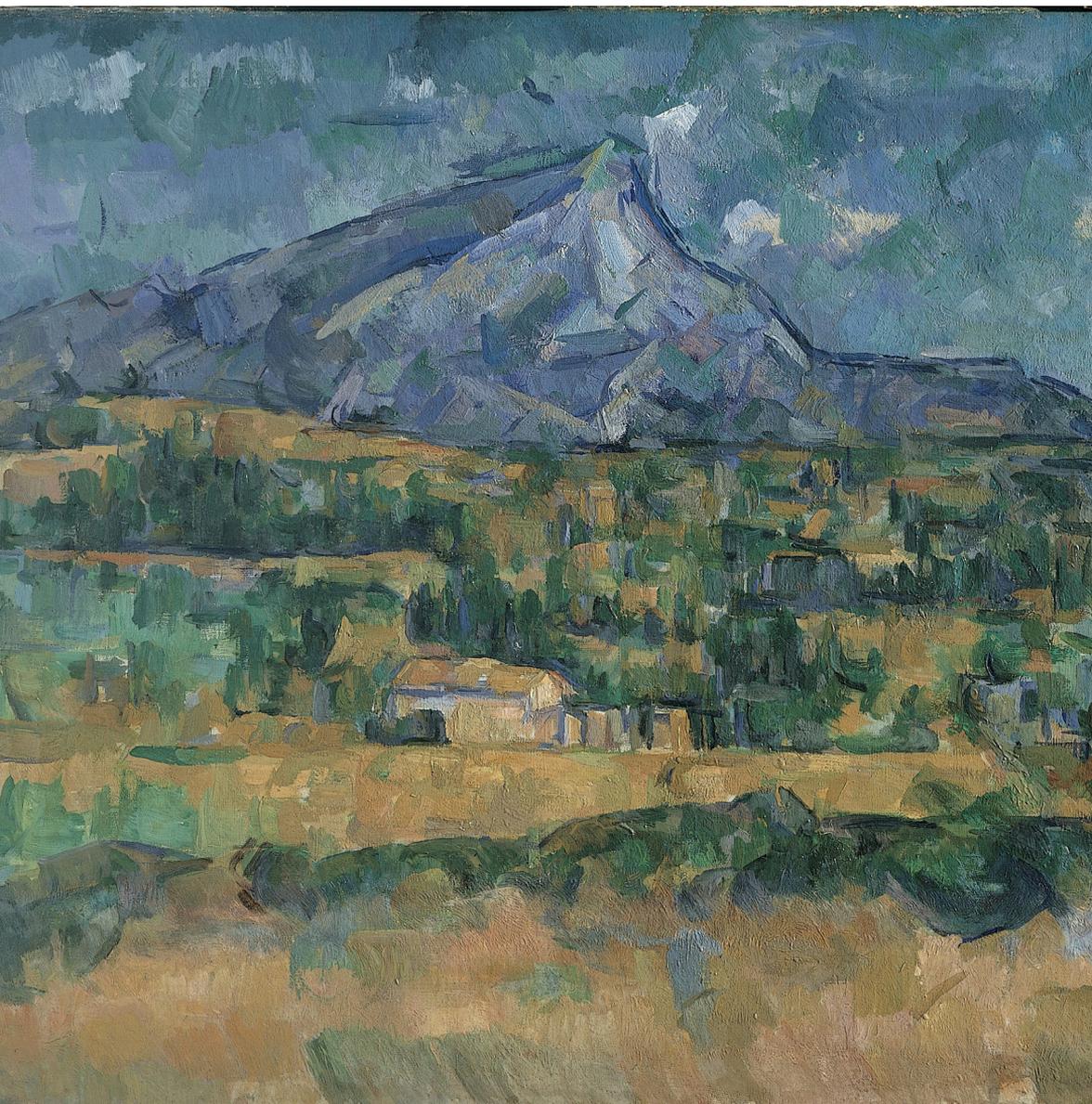


# UN TACITO CONVERSARE

Natura, etica e poesia in Mary Oliver,  
Denise Levertov e Louise Glück

Camilla Binasco









# **UN TACITO CONVERSARE**

**Natura, etica e poesia in Mary Oliver,  
Denise Levertov e Louise Glück**

**Camilla Binasco**

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

**Ledizioni**

© 2020 Camilla Binasco  
ISBN 978-88-5526-276-7

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:  
Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, ca. 1902–6

**n°36**  
Collana sottoposta a double blind peer review  
ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Raúl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI GIUGNO 2020

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)  
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



### **Condirettori**

Monica Barsi e Danilo Manera

### **Comitato scientifico**

Nicoletta Brazzelli    Andrea Meregalli  
Marco Castellari    Laura Scarabelli  
Simone Cattaneo    Sara Sullam  
Raffaella Vassena    Nicoletta Vallorani  
Giovanni Iamartino

### **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier    Sabine Lardon  
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)    (Université Jean Moulin Lyon 3)  
Luis Beltrán Almería    Aleksandr Ospovat - Александр Осповат  
(Universidad de Zaragoza)    (Высшая Школа Экономики – Москва)  
Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

### **Comitato di redazione**

Elisa Alberani    Marco Canani  
Angela Andreani    Valentina Crestani  
Nataliya Stoyanova



# Indice

UN TACITO CONVERSARE .....	II
1. Natura e soggettività.....	13
1.2 L'incontro come evento, l'etica come responsabilità.....	16
1.3 Parola poetica e dialogismo .....	18
ABITARE LA TENSIONE: LA POESIA DI MARY OLIVER .....	23
2.1 La fusione con la natura .....	29
2.2 L'esperienza di una distanza invalicabile .....	34
2.3. Una relazione etica fra alterità e appartenenza .....	41
2.4 La rappresentazione dell'alterità .....	50
2.4.1 La camminata .....	50
2.4.2 <i>Home e wilderness</i> .....	54
2.4.3 La forma come compimento estetico .....	56
2.5 Verso il lettore: l' <i>ecopoem</i> come gesto etico.....	58
DENISE LEVERTOV E LA TESTIMONIANZA DI UN DIALOGO IMPOSSIBILE.....	65
3.1 Le prime raccolte e l'estetica sacramentale.....	67
3.2 La crisi degli anni sessanta fra poesia e politica .....	72
3.3 L'incontro con la natura come evento etico e testimoniale .....	79
3.4 Il volto e la voce della natura: mount rainier .....	89
3.5 Intonarsi alla natura: all'origine del dialogismo.....	95
3.6 Un dialogo impossibile?.....	101
LOUISE GLÜCK E <i>THE WILD IRIS</i> : IL FALLIMENTO DIALOGICO NEL GIARDINO DELL'ETICA .....	113
4.1 Voce e soggetto, parola e dialogo .....	115
4.2 La relazione come assenza e impossibile identificazione .....	119
4.2.1 La voce umana .....	120
4.2.2 La figura divina .....	125

4.3 Un giardino radicato nel linguaggio dell'esistenza .....	129
4.4 Riconoscimento, appartenenza e spazialità: l'etica del giardino .....	136
4.5 Circolarità e fallimento delle relazioni .....	143
4.6 Per una lettura metapoetica .....	152
CONCLUSIONE.....	161
BIBLIOGRAFIA .....	165
Riferimenti bibliografici generali .....	165
Louise Glück .....	167
Denise Levertov.....	168
Mary Oliver.....	170

## I.

### UN TACITO CONVERSARE

La complessità delle connessioni fra umano e non-umano ha trovato nella tradizione letteraria statunitense sviluppi poetici originali per ampiezza e profondità. Nella contemporaneità, poi, l'indagine estetica della natura si è caricata di questioni assiologiche ed epistemologiche che ne hanno messo in discussione persino la legittimità, dal momento che la coscienza lirica è provocata dall'alterità naturale nell'opacità dell'esperienza percettiva e in una costante difficoltà ad articularla nel discorso. In queste pagine, la lettura della poesia naturale di Denise Levertov, Mary Oliver e Louise Glück vuole illuminare quello spazio di riflessione etica che sempre di più caratterizza la traduzione estetica dell'incontro fra io lirico ed entità naturali. Nelle tre poetiche, l'esplorazione e l'espansione di tale spazio avviene a partire dal riconoscimento del carattere intersoggettivo dell'identità umana, vero cardine che struttura l'esperienza della natura e la sua espressione. Questa poesia femminile 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 non-verbale. Allora, a partire dalla realtà del testo poetico e sullo sfondo della filosofia dialogica, è possibile per noi cogliere il carattere fluido, aperto e incarnato del rapporto di alterità fra umano e non-umano nella sua rappresentazione poetica. Poesia dopo poesia fiorisce una tensione relazionale il cui fulcro immaginativo ed etico è qui rintracciato nella conversazione silenziosa ma costitutiva fra io lirico e natura, che contiene e mantiene le polarità costitutive di un'interazione in apparenza impossibile, silenziosa eppure sensibile, differita eppure presente, ineffabile eppure reale.

Nel percorrere la poesia naturale di tre delle maggiori poetesse del Novecento americano, ci si scontra con il tentativo di tradurre per il lettore quel dialogo muto e impossibile che intesse la relazione con la natura. Questo sforzo lirico riflette la propensione costante del soggetto a incontra-

re la natura non solo sul piano percettivo ma anche all'interno della dimensione propriamente distintiva del linguaggio. Verbalizzare l'esperienza di un'alterità muta, però, rischia di chiudere l'esperienza dell'altro all'interno del dominio dell'io. In questo senso, in ogni capitolo l'accento etico della relazione è ricercato tanto come contenuto quanto – e forse più – come modo estetico della sua rappresentazione, nel tentativo di cogliere quelle esili ma persistenti resistenze che rimandano e impediscono la chiusura monologica nel mondo del soggetto. La resa lirica di un'alterità come quella naturale, che rimane sfuggente, eccedente e indicibile, può salvaguardare la polarità e complessità di questo rapporto solo muovendosi sul limitare della semiosi e accettando di scontrarsi costantemente con il proprio limite, all'interno di un incontro individuale. In questo gioco di polarità aperte e dinamiche il rapporto con la natura è costruito all'insegna di un impulso di appartenenza e di una responsabilità di risposta, scoperta nella propria unicità individuale e trasmessa alla parola poetica. Nelle tre poetiche presentate, dunque, il motivo del tacito conversare segnala un moto verso l'altro e il prevalere di un'esperienza di relazione. La voce lirica si costituisce come enunciazione, ma anche come esito di una tensione (dialogica) fra io e altro, umano e non-umano, sperimentata fenomenologicamente sul piano del contenuto e tradotta poeticamente da una convergenza di estetica ed etica. In questo libro, quindi, la descrizione poetica del rapporto con l'alterità naturale è riletta all'interno di una concezione relazionale del soggetto e del linguaggio che struttura il gesto poetico non solo sul piano finzionale, ma anche espressivo e fruitivo, modellando una parola dialogica che per via estetica colpisce il cuore etico dell'atto di lettura. L'attitudine che emerge nel contatto fra umano e non-umano, infatti, si ripercuote sul lettore, interrogandolo in un dialogo a distanza, fatto di enunciazioni differite e sviate. La relazionalità pervasiva che si dischiude nei testi mette così alla prova la definizione di lirica come genere solipsistico, monadico e monologico.

Nel corso dei capitoli, tre poetiche femminili permettono di entrare nel mondo proteiforme della rappresentazione poetica del non-umano. In questo senso, la volontà è qui quella di contribuire al tentativo ecocritico di indagare il rapporto umanità-natura ed esplorare le connessioni fra letteratura ed ecologia. Gli studi in questo campo hanno rifondato la consapevolezza della struttura interazionale non solo del soggetto ma dell'intero ambiente, rendendo il concetto di rete un paradigma fondante. Appare tuttavia stringente la necessità di superare alcune riduzioni diffuse in seno all'ecocritica, evitando sia la riduzione ingenua del testo letterario a fedele trascrizione della realtà che la politicizzazione della letteratura come mera riconferma di valori esterni ad essa. Allora, seguendo l'invito di Serpil Opperman, fra i maggiori teorici dell'ecocritica, l'intento del libro è di «raccontare come il testo letterario articola il silenzio della natura e con quali conseguenze» (1999:4). Per quanto riguarda la poesia, però, questa prospettiva ha faticato

a penetrare nei metodi d'analisi che hanno continuato a ricercare le implicazioni del rapporto fra umano e non-umano a partire da formulazioni extra-testuali, per lo più nell'opposizione ideologica fra cultura e natura e nelle biografie autoriali. Nonostante l'attenzione che queste autrici hanno ricevuto, soprattutto nell'ambito di una critica militante, l'ideologia autoriale circa i legami fra natura e cultura non è però né il fondamento delle loro poetiche né l'interesse primario di questo libro. Piuttosto, all'origine del lavoro vi è l'urgenza – che fatica a trovare corrispondenza nel panorama critico – di considerare la poesia in quanto parola umana e insieme in quanto umanità “parlata”, messa in discorso. Il linguaggio poetico è sì veicolo di sentimenti, esperienze e idee propriamente umani, ma allo stesso tempo plasma, modella e condiziona quelle stesse posizioni nel momento stesso in cui le pronuncia. Così come parola e percezione s'intrecciano nel determinare l'esperienza dell'alterità naturale, in questa poesia naturale l'estetica e l'etica si informano reciprocamente e puntualmente. Le poesie non nascono per confermare valori che trovano formulazione all'esterno del gesto creativo, ma esplorare e approfondire quelli che germogliano dall'interno del processo di verbalizzazione dell'ispirazione artistica e dell'esperienza soggettiva. Dunque, la strada qui percorsa è quella di una inedita via bachtiniana verso l'ecocritica, che valorizzi l'espressione come luogo primario del condensarsi di toni etici oltre che estetici circa il rapporto fra umano e non-umano, sui quali poi costruire la proposta al lettore.

Prima di cominciare, è opportuno approfondire alcune coordinate comuni ai tre percorsi autoriali e che fondano metodologicamente la lettura qui proposta. Come si è detto, l'intersoggettività plasma le poetiche sul piano del rappresentato, dell'espressione poetica e del lettore ideale ricercato, per questo nei prossimi paragrafi saranno brevemente esplorate le nozioni di soggettività e alterità naturale riscontrabili nelle poesie; le valenze etiche emerse nella relazione fra umano e non-umano e, infine, le implicazioni espressive, fruitive e, più generalmente, poetiche della concezione dialogica del rapporto con la natura.

## I. NATURA E SOGGETTIVITÀ

Il nucleo indicibile dell'esperienza dell'altro, e di sé di fronte all'altro, riverbera nello spazio testuale, dove il mondo del soggetto umano trova raffigurazione nell'intreccio di simbolico, reale e immaginario. Seppur con accenti diversi, in ognuna delle tre poetiche l'imbattersi in entità naturali genera nella voce lirica una duplice pulsione: da un lato essa si individua in quanto distinta e separata, dall'altro sperimenta una spinta relazionale che la definisce come intersoggettività. La natura svela il soggetto a se stesso e lo costituisce come soggettività partecipe ed esclusa. Piuttosto che il sin-

golo evento rappresentato, dunque, è una separazione vissuta dal mondo naturale a delinearci come premessa esperienziale all'enunciazione lirica. La distanza si impone innanzitutto come evidenza fisica, come esperienza di confini materiali che delimitano e dividono oppure di un'assenza che lascia sospesi. Nonostante l'ampia considerazione prestata da queste potesse al fattore biologico, fisico e percettivo della relazione, di fronte alla natura, muta e insieme così eloquente, la soggettività – lirica ed umana – è chiamata a definirsi come coscienza e come linguaggio, in una tensione che separa e al tempo stesso lega l'io al mondo naturale che lo circonda. Al persistente tentativo romantico di fusione si sostituisce l'impossibilità della ricomposizione di un io demolito in un soggetto unitario. Di contro, vi è una coincidenza di esistenza e compito vitale nel mondo naturale che lo definisce in un modo compiuto. Non solo il mondo naturale mostra un equilibrio sostanziale e armonico 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). La natura vive dunque un'identità in sé stessa che ne fonda la perfezione e che il soggetto invidia, perché in lui l'esperienza di sé si rivela frammentata, scomposta. L'enunciazione poetica circoscrive l'io lirico, il linguaggio «separa l'individuo dalla sua immanenza reale, lo fa ex-istere, lo assoggetta al simbolico, al discorso» (Binasco 2017, 12). 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 divisione con il mondo naturale si rivela così un fattore costitutivo, la traccia di una difformità strutturale del soggetto (non essere *come*, voler essere *come*) più che la conseguenza di evoluzioni socioculturali, secondo la tradizione romantica e trascendentalista. In essa si declina la problematica che definisce l'io lirico, cioè il non sapere davvero cosa si è, chi si è, ma solo il problema *che si è*. L'emergere di un'estraneità svela la propria non-identità e la questione di sé come ricerca incarnata, nel tentativo di conoscersi e riconoscersi; il problema della relazione si impone proprio perché nell'umano l'identità deriva innanzitutto dall'Altro (Binasco 2017, 13). Non è attraverso un atto di volontà né in modo autonomo che l'io riesce a consegnarsi un significato stabile nell'esistenza, come scrive Michail Bachtin in *L'autore e l'eroe*: «essere significa essere per l'altro e, attraverso l'altro, per sé» (Bachtin 1988, 324). Introducendo proprio le opere bachtiniane, Augusto Ponzio sottolinea la natura non solo psicologica o culturale di questa impossibilità di chiusura, quanto più proprio di «ordine biosemiotico»:

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 compimen-

to. 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).

Il rapporto con la natura impone al soggetto umano l'evidenza di una separazione e, insieme, di una relazione possibile, di un riconoscimento potenziale. L'impulso a sondare l'altro, nel suo costituirsi dentro e fuori dalla coscienza compiente, illumina uno scarto, un residuo dell'alterità che continuamente mette in discussione l'universo stabile dell'io. Dunque, il soggetto umano rappresentato e raccontato da Levertov, Glück e Oliver scopre e articola la propria dipendenza intersoggettiva come condizione d'esistenza, in una visione relazionale che costruisce su quanto già affermatosi nel Novecento tramite la psicoanalisi e la filosofia, in particolare dialogica. Soprattutto, le poesie rivelano il tentativo tutto femminile e americano di ri-concettualizzare la natura non come oggetto di analisi distante né di interpretazione arbitraria, ma come un agente attivo nel suo diritto. La natura è esperita come alterità senza la quale l'io è incapace di descriversi, cioè non può comprendersi. In Oliver, Levertov e Glück le entità naturali non sono oggetti, paesaggi, simboli ma alterità partecipanti e costituenti l'esistenza.

Nel solco dei tentativi critici di superare una visione binaria del rapporto fra cultura e natura, umano e non-umano, la lettura proposta in queste pagine osserva proprio lo sforzo da parte di queste autrici di ricostruire la natura non come Altro escluso dal discorso ma come un soggetto. Ma se l'io psicoanalitico e filosofico trova il suo essere e la sua definizione all'interno di un legame di parola con l'altro e, quindi, all'interno di relazioni umane, la poesia naturale ci pone di fronte a un'alterità muta, e la cui soggettività rimane incerta e indefinita, potenzialmente fragile e minacciata. In questo senso, diversi in ambito ecocritico hanno avanzato l'ipotesi di espandere la concezione di soggettività oltre i confini semiotici dell'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 (2013:42-3). In questa prospettiva, l'identità soggettiva, dunque, parrebbe darsi al di fuori dei limiti semiotici: la relazione fisica con la natura, esistendo al di fuori del linguaggio, potrebbe essere la via per riallacciare quella frattura causata, in apparenza, proprio dalla simbolizzazione. Per quanto anche il dialogo corporeo costituisca la storia del singolo, così che qualsiasi accadimento che coinvolge l'organismo può acquisire significato semiotico e partecipare allo sviluppo della coscienza, tuttavia il processo culmina necessariamente nel fenomeno del «discorso interiore», fondando verbalmente la coscienza. La poesia di Oliver, Levertov e Glück mostra chiaramente come il soggetto sperimenti di fronte alla natura una tensione paradossale fra l'intuizione di un'esistenza fuori

dal linguaggio e l'individuazione da esso prodotta; queste autrici collocano l'io lirico sul limitare della sua capacità linguistica, in continua tensione fra il rifiuto e la sua inevitabilità, nel tentativo di mettere a fuoco l'istante esatto del proprio insorgere come coscienza separata. La visione romantica e pastorale di una realtà naturale a immagine e somiglianza del soggetto è contrastata e combattuta dall'imperativo di restituirle la sua indipendenza, fisica e morale, e di ascoltare e osservare il cambiamento che la sua alterità preesistente ed eccedente genera nell'io che la incontra. Le tre poetiche presentate non considerano le entità naturali come oggetti esterni all'io e da conoscere razionalmente, ma come alterità che precedono, contengono e superano il soggetto stesso. La professione di una relazione di alterità lega io e altro, soggetto e entità naturali in modo reciprocamente costituente e significante e restituisce alla natura una definizione non dualistica. La realtà esterna irrompe nell'interiorità mentre la costituisce; l'incontro con il non-umano colloca l'io all'interno di una relazione e lo definisce come tensione: fra riconoscimento e smarrimento, appartenenza e alienazione, realtà e linguaggio, istinto e razionalità.

## 1.2 L'INCONTRO COME EVENTO, L'ETICA COME RESPONSABILITÀ

Proprio dall'esperienza e dalla certezza di una frattura fra io e realtà si professa la necessità di una presenza immanente e si sposta l'indagine poetica dal piano ontologico-metafisico a quello fenomenico del quotidiano e dell'ordinario. Data la perdita di riferimenti culturali, politici, morali e religiosi validi e stabili, la poesia contemporanea elegge come oggetto privilegiato l'istante particolare e immanente in cui la natura va incontro al soggetto, lo identifica all'interno di una relazione cronotopica da cui può scaturire la conoscenza. La precarietà dell'istante specifico dell'interazione, l'evento dell'incontro con questa alterità misteriosamente costituente e costitutiva è esplorato da queste tre poetesse in un gesto poetico teso a pattugliare il confine sottile fra soggettività e coscienza, linguaggio ed esperienza per coglierne il manifestarsi sorgivo nell'io. Mettendo al centro del testo l'interazione fra soggetto umano e alterità naturale, queste autrici rifiutano di assumere lo schema epistemologico dicotomico moderno (e modernista), fondato sul confine statico e invalicabile fra io e natura: il rapporto fra umano e non-umano si caratterizza più come reciprocità aperta e dinamica, piuttosto che come confronto fra entità precostituite e separate. Allo stesso tempo, in contrasto con le modalità simboliste di assimilazione e fusione, si delineano nei testi due centri di valore correlati ma sempre ultimamente distinguibili: quello dell'io e dell'altro, riprendendo la denominazione bachtiniana (2014, 163). L'impianto fenomenologico permette di osservare e riflettere sul soggetto umano senza cadere nella finzione di un soggetto teoretico, staccato

dalla sua connotazione spazio-temporale e interrelata. La descrizione partecipe, dall'interno dell'evento attua così la «affermazione inconfondibile e indivisa di me nell'esistere» (Bachtin, 2014:107). Rifiutando sia la relazione gnoseologica – che relega la natura nel reame dell'oggettività esteriore e separata – sia la tensione a rimarginare quella distanza, la poesia naturale contemporanea affronta la relazione fra umano e non-umano nei termini di una polarità continua, di uno scontro-incontro, nei termini di una relazione d'alterità fondata sui mondi non dicotomici ma interagenti dell'io e dell'altro. In questo senso, tra l'altro, la poesia di Oliver, Levertov e Glück inverte pienamente l'eredità americana, che sempre ha inteso la conoscenza della verità come sensibile e partecipativa.

In particolare, il rapporto di alterità «trova la sua manifestazione nell'incontro» (Ponzio 2012:2). Nella poesia di Levertov e Oliver, a partire dall'incontro la relazione è indagata in senso positivo, come possibilità di giustificazione e definizione dell'io in termini di appartenenza e responsabilità etica. Al contrario, in *The Wild Iris*, Louise Glück presuppone le relazioni che intrecciano le varie voci nel giardino, ma il fallimento del loro tentativo comunicativo porta ad un cortocircuito interno per cui l'incontro reale, profondo con l'alterità è sempre differito e l'io risulta chiuso monologicamente. A questa chiusura sfugge solo il mondo vegetale, proprio perché ancora una volta si costituisce nella coincidenza fra esistenza, compito e parola e si definisce per l'appartenenza condivisa alla creazione. Che si sviluppi in senso relazionale o meno, però, l'indagine fenomenologica dell'interazione risulta un legame effettivo e reciproco perno di tutte le tre poetiche, e traduce nello spazio-tempo della finzione poetica la centralità del fattore relazionale nel definirsi della soggettività. Secondo Bachtin, nel motivo dell'incontro – sia nella sua espressione positiva che in quella negativa della separazione, del non-incontro o della impossibilità – «non solo c'è l'inseparabilità della determinazione temporale da quella spaziale, ma anche l'inseparabilità di entrambi dalla coloritura emotivo-valutativa» (Ponzio 2012:2). La relazione con la natura, quindi, emerge nei testi come evento concreto e singolare di cui l'io è partecipe. Dall'interno dell'evento, le opposizioni binarie e ontologiche risultano trasformate in campi di forze strutturati intorno alla polarità fondante io-altro. A partire dalla distanza dalla natura il mondo del soggetto è svelato come responsabilità etica di risposta e di appartenenza così che l'esistere, anche nel breve spazio di una lirica, è indagato come evento morale. Il testo poetico indaga e verbalizza le risposte e i comportamenti che l'umano può assumere di fronte alla presenza provocativa e interazionale della natura, valorizzando la dimensione responsabile e intersoggettiva dell'io lirico. Il dovere etico dell'io non si articola in senso aristotelico, come etica razionale e strategica, né in senso kantiano, aprioristico e disinteressato. Il dovere non è esterno, imposto ma concreto e incarnato nell'esperienza e consiste nel non avere alibi, cioè nel rispondere dal mio posto unico nel

mondo. La questione umana dell'io lirico, della propria non-identità – che abbiamo detto definire il soggetto di fronte all'unità della natura – s'impone in senso etico come ricerca del proprio compito nell'esistenza. 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. In "Sojourns in the Parallel World" Denise Levertov tematizza esplicitamente questo atteggiamento del soggetto lirico: "because we drift for a minute, / an hour even, of pure (almost pure) / response to that insouciant life: / cloud, bird, fox, the flow of light [...] / then something tethered / in us [...] breaks free" (RA:395).

Nel rappresentare l'etica di questa interazione, 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 è insieme così elusiva e così identica in sé stessa che nell'io nasce il desiderio di riconoscersi e di appartenere. La propria unità è rintracciata nella partecipazione all'esistere, cioè nella possibilità di iscriversi all'interno dell'alterità naturale, riconoscersi partecipi dal proprio posto al limitare fra flusso del reale e coscienza, fra evento e contemplazione poetica. Per questo motivo il mondo naturale tende a diventare il modello ideale della stessa etica che suscita: Mary Oliver definisce il compito dell'esistenza nell'iscriversi nel mondo naturale e agire in accordo con esso. La prerogativa attitudinale è un esercizio dell'attenzione che ritroviamo anche nelle poesie di Levertov. Nei primi due capitoli l'etica è scoperta nell'incontro con l'alterità, mentre nel terzo capitolo è enunciata direttamente dai fiori, la cui esistenza è già a priori manifestazione di appartenenza e accettazione del proprio ruolo. La natura sfugge le relazioni di potere e alimenta uno spostamento dall'autorità alla relazione. Per Levertov Oliver e Glück, l'incontro fra umano e non-umano sollecita proprio un ri-posizionamento: una risposta responsabile alla presenza della natura che si traduce nei termini di una appartenenza. Se nel caso di Levertov e Oliver questo avviene come riscoperta umile e come tensione dialogica, in *The Wild Iris* il rifiuto del soggetto a riconoscersi limitato e sottomesso alla realtà del giardino porta al fallimento etico della relazione con la natura e alla inefficacia comunicativa della polifonia.

### 1.3 PAROLA POETICA E DIALOGISMO

La polarità fra io e altro permea quindi l'intero gesto poetico, che si propone come traduzione dell'impeto etico di risposta. Il paradigma etico che intesse tutte le poetiche, infatti, è un dialogismo del soggetto, fondato sulla sua

intersoggettività. Accogliere la natura come soggettività e non come Altro estraneo dal discorso porta a riscoprire le valenze etiche di quella interazione che costituisce la coscienza come io in relazione e preme per diventare parola biunivoca. La relazione si costituisce sul filo della parola, nell'incontro esperienziale l'io lirico è chiamato responsabilmente non solo a rispondere ma a ricercare e perseguire lo scambio con l'alterità. Ma – e qui torna la questione ricorrente in queste pagine – se la responsabilità caratterizza sia il centro valoriale dell'io che quello dell'altro, come si attua una tale visione nella rappresentazione di un'alterità muta come quella non-umana?

Nel tacito conversare con la natura si condensa un'urgenza a significare che muove l'io lirico e che ne coinvolge il fondamento stesso come soggettività. A questo proposito, la poesia di Levertov, Glück e Oliver parte da un presupposto comune che le separa da alcune correnti poetiche contemporanee, almeno quanto le accomuna a una tradizione "neoromantica" che le precede, secondo la definizione coniata da Albert Gelpi (2015). Per tutte e tre, anche se con livelli differenti di problematicità, 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 offre nella poesia la strada privilegiata per ritrovare dei brandelli di una connessione comunque sperimentata con l'alterità. La parola poetica sembra poter ancora raccontare, più o meno efficacemente, la relazione fra io e altro, fra soggetto e realtà. Levertov, Glück e Oliver scrivono per vedere come e fin dove possono significare la natura e l'esperienza; come in molti contemporanei, le loro parole bramano e lottano, spesso contro la propria opacità, per apprendere ed esprimere la realtà extra-linguistica (Gelpi 2015:11). In queste poetiche la voce lirica non è paralizzata nella non-referenzialità, al contrario afferma sé e il reale; la poesia non sostituisce la perdita della realtà, né è un avvenimento puramente linguistico. 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. Al contempo, le poesie rifiutano la finzione di un dialogo diretto e la risposta della natura, anche quando verbalizzata, non è mai direttamente recepita e offerta al soggetto ma in vari modi è taciuta o differita. Il tacito conversare è un impeto reiterato e ricercato la cui risposta non sempre trova formulazione o espressione, eppure, anche nell'assenza, testimonia la presenza di una relazione costitutiva e generativa. Piuttosto, in quanto traduzione di un'attitudine del soggetto lirico, la conversazione con la natura esula la definizione puramente enunciativa e abbraccia la dimensione filosofica ed etica: la risposta dell'organismo al mondo è la modellazione soggettiva dell'ambiente esterno. Il dialogismo, dunque, è sempre presentato come tensione, non è mai pienamente raggiunto, ma trova manifestazioni indirette nello scambio percettivo, nel dominio retorico dell'antropomorfismo e della prosopopea o, ancora, nei rapporti macrostrutturali fra testi. Nella pratica poetica, l'impossibilità semiotica del mondo naturale pone la rappre-

sentazione costantemente su un crinale fra affermazione monologica e irrisolvibile apertura dell'altro. Il carattere tradizionalmente autoreferenziale e compiente della lirica è contrastato dal permanere dell'apertura dialogica a causa della differenza semiotica fra umano e non-umano.

Da ultimo, l'esaltazione della relazionalità come architettura dell'atto creativo fa sì che nelle tre poetiche in esame le tensioni dialogiche emerse nel contenuto si rinfrangano fino a trovare formulazione esplicita in un'altra relazione, quella con il lettore. Concretamente e per via retorica l'*ecopoem* incarna valori etici ed estetici e li compone in una proposta diretta al lettore, chiamato a riconoscersi e compiere a partire dalla lettura, il percorso etico dell'io lirico. Non è richiesta l'identificazione ma la valutazione est(etica). Il dispiegarsi di un'attenzione alla relazione dal rappresentato fino al lettore, permette di riconsiderare la volontà dell'ecocritica, e dell'ecopoesia, di "costruire un circuito di retroazione positiva fra queste forme di cultura e la vita dell'uomo nell'ambiente" (Iovino 2006, 60-61). 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. Il dialogismo, così, non investe solo l'io lirico e le sue esperienze finzionali, ma l'intero atto creativo che viene concepito come crocevia di relazioni aperte e in divenire.

Il percorso proposto si articola in tre capitoli centrali, ognuno diretto all'analisi di una poetica. 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). Qui, 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: la voce lirica si tende per accogliere tensioni contrastanti sia nel contenuto che nell'espressione. La produzione americana di Denise Levertov occupa invece il secondo capitolo. La rappresentazione della natura è osservata nell'intera parabola poetica dell'autrice, poiché ne segna la maturazione e la progressiva armonizzazione di estetica ed etica, fondata sulla ritrovata attenzione al singolare e al contiguo a cui corrisponde, sul piano etico, una concezione testimoniale del testo poetico e, sul piano espressivo, il confluire di istanze metaforiche e metonimiche, su tutte l'antropomorfismo – apostrofe e prosopopea. Il tentativo di conversare con l'alterità naturale ricercato nei primi due capitoli è invece premessa di partenza nel terzo. In *The Wild Iris*, Louise Glück costruisce una raccolta polifonica ambientata in un giardino in cui i fiori stessi prendono la

parola. Traslando a livello enunciativo l'indagine del costituirsi dell'identità soggettiva nel legame con il non-umano, le poesie non rappresentano ma attuano il fallimento della relazione, così che la tensione fra alienazione e relazione riecheggia per tutta l'opera. Laddove il conversare non è più tacito ma aperto subentra con maggiore forza il problema di una comunicazione eticamente orientata all'altro. Dunque, nella lotta a dire una conversazione impossibile la lirica di Levertov, Glück e Oliver sfida il suo costituirsi come evento estetico e atto etico e mette alla prova il suo stesso statuto enunciativo. Il tentativo dialogico verso la natura 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.



## 2.

### ABITARE LA TENSIONE: LA POESIA DI MARY OLIVER

Durante un'intervista, Mary Oliver racconta così la prima scoperta nel mondo naturale di un legame possibile e significante con il reale:

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)

Di fatto, la sua vita e la sua poesia sembrano coagularsi in queste poche frasi. In tutta la sua carriera, infatti, Mary Oliver è rimasta sempre fedele a questo rapporto in cui il significato di sé sembrava venire in superficie e farsi più chiaro. Nelle oltre venti raccolte pubblicate, la sua poesia diventa una riflessione incessante sulle possibilità di incontro fra essere umano e natura, e adempie la vocazione ad osservare e vivere quel legame. Il non-umano è per la scrittrice americana il primo luogo d'esperienza ma l'esperienza della natura è segnata da impulsi, desideri e realtà contraddittorie. Bastano questi versi tratti da "Whispers" per introdurci al cuore della sua poetica:

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 heaves, spirit's haven, to which  
you cannot belong? (Oliver, 1986:29-30)

Entrare nella natura è per Oliver scivolare nascostamente in un paradiso sensoriale, un rifugio dello spirito in cui i moti del sangue sono accolti e compresi. Eppure, questo impulso a partecipare incontra una resistenza, si scontra con l'inevitabilità di un dato: all'origine dell'esperienza vi è una separazione, fisica e psichica, dal mondo naturale. Il dramma di un'appartenenza presentata ma ultimamente problematica fonda il gesto creativo di una poetessa spesso fraintesa e trascurata.

Nelle pagine che seguono alcuni testi delle prime raccolte di Oliver – *American Primitive* (1983), *Dream Work* (1986) e *House of Light* (1990) – ci permettono di ricostruire la complessità di una visione non dicotomica né gerarchica del rapporto fra umano e non-umano. Troppo a lungo la poesia di Oliver è stata letta unicamente come ripetuto tentativo di risanare la frattura culturale fra umano e non-umano. Numerose e valide voci critiche hanno considerato la poesia di Oliver esattamente a partire dal desiderio di un ritorno e di una partecipazione alla natura, di volta in volta considerato di stampo femminista (McNew 1989; Riley Fast 1993; Graham 1994), romantico e idealista (Bonds 1992; Johnson 2005), mistico-religioso (Mann 2004; Ullyatt 2011) o, più recentemente, fenomenologico-ecocritico (Bryson 1999, Christensen 2002). Questi lavori hanno permesso di illuminare pienamente la materialità e la corporeità di questa poesia, ma hanno ultimamente ricondotto il suo fondamento intersoggettivo e relazionale nell'orizzonte di una continuità positiva con la natura e di un impeto estatico di fusione. Secondo queste letture, il merito maggiore della poesia di Oliver sembrerebbe coincidere con la rappresentazione di un ritorno al primordiale, spesso nel superamento della soggettività e dell'umano. Dissoluzione e fusione tramite il dominio della percezione e della corporeità sicuramente fondano diverse poesie, ma altrettanto chiaramente emerge in parallelo la volontà di incontrare la natura senza rinunciare a ciò che di sé si avverte come costitutivo. Persino in queste prime raccolte, le più "emersoniane", una grande parte della produzione di Oliver attesta una ambiguità e una non-coincidenza ultima nell'esperienza del mondo naturale e perciò persegue la coesistenza di spinte contrapposte e apparentemente contraddittorie. È in questa ricerca che trova spazio una visione dialogica della relazione con la natura, in cui la polarità di io e altro si compenetra continuamente senza dissolversi, anzi definendosi reciprocamente. Si delinea quindi un tentativo di una conversazione con la natura, che superi i limiti semiotici e sostenga la voce lirica nell'abbracciare la propria condizione separata per rinnovare un'appartenenza eticamente più consapevole e autentica. È l'intento delle prossime pagine mostrare come sia proprio su questa distanza ultima dalla natura che si innestano in modo fecondo i valori estetici e, soprattutto, etici promossi da questa poesia naturale.

Come si è anticipato, la continuità percettiva fra soggetto e entità naturali domina la poetica di Oliver e fonda la riscoperta di una collettività biologica, nel superamento dei confini fisici e corporei. Oltre alla separazione fisica, però, vi è un secondo aspetto che impedisce l'unione con la natura e che si rivela il fattore chiave nel dinamismo di questa poesia. Sofferamoci su alcuni versi che ritraggono proprio una dissonanza avvertita di fronte alla vita non-umana:

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)

Con queste parole l'io lirico descrive e commenta una tartaruga che scava per deporre le uova, tesa a portare a termine ciò per cui è nata. La sua pazienza, forza d'animo e determinazione sono caratteri che l'io individua in quanto condivisibili, presenti anche nella realtà delle proprie azioni, e sui quali sembrerebbe possibile un terreno comune di relazione, tanto che sono oggetto della contemplazione ammirata. Ma è proprio nel considerare questi *modi* dell'azione istintiva che l'io lirico si accorge di una differenza sostanziale: per la tartaruga il proprio compito non è, non può essere, un oggetto di pensiero da contemplare. Sottilmente la poesia si sdoppia e, mentre verbalizza lo sforzo contemplativo e meditativo dell'io, vi contrappone l'agire animale, risultato di un istinto pervasivo. L'immagine del desiderio cieco come forza motrice dell'esistenza della tartaruga sigilla questo confronto, nello stratificarsi della metafora della vista come capacità non solo sensoriale ma riflessiva e di autocoscienza. Il desiderio antico che riempie l'animale non lascia spazio d'osservazione ma solo d'azione. Al contrario, l'umano sembra definirsi proprio nella capacità di considerarsi, di guardare dall'esterno sé e le proprie azioni, eppure c'è sempre qualcosa che elude, che scivola da questo suo sguardo. La contrapposizione fra l'agire istintivo e l'osservazione cosciente di sé ritorna di frequente nelle osservazioni di Oliver sul mondo naturale. Così ad esempio il martin pescatore che si sfama pescando: «wasn't born to think about it, or anything else» (1990:18). La soddisfazione dei bisogni coincide con il compito vitale delle entità naturali, che in esso sono compiute e accomunate.

Se il non-umano non considera sé stesso e accade dunque puramente sul piano del reale, esso consiste interamente nell'imperativo dell'istinto

e perciò non sperimenta divisioni, come sottolinea “Turtle” proseguendo: «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). È l'incertezza del proprio compito e ruolo a isolare l'essere umano, invece, e a far emergere una separazione in se stessi e dal mondo, in quello che è considerato il limite della coscienza. Le entità naturali vivono una coincidenza fra esistenza e realtà. Per l'essere umano, al contrario, il semplice reale in cui è immerso non è sufficiente per sapere cosa egli sia e come vivere. È proprio il desiderio, o meglio, la nostalgia di quella compiutezza, di quella identità che l'io ritrova nel mondo naturale a farne il centro gravitazionale di valori ideali. Alla luce di tale coincidenza esistenziale, anche la fugace e precaria esistenza dei funghi appare perfetta: «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). Celebrare questa perfezione è l'intento all'origine del giudizio positivo su ogni realtà naturale nella poesia di Oliver. La sua radice, tuttavia, non è aprioristica e, allo stesso tempo, rigetta criteri estetici o morali; piuttosto, si colloca nell'assenza del limite nell'alterità naturale. Per questo, nonostante la critica abbia con insistenza assimilato l'opera di Oliver alla visione romantica e in particolare emersoniana, nella sua poetica la condizione d'esistenza di umano e non-umano non è analoga e la perfezione della natura non è mai messa in discussione. Ciò che contrappone l'io alle espressioni della natura, però, non sembra esauribile nella dicotomia fra istinto e razionalità, né è riducibile a una questione di egoismo umano. La differenza è strutturale e implica la capacità, prima ancora che la volontà, di osservarsi, di contemplarsi e, nel caso, interrogarsi e giudicarsi. Ogni gesto umano si colloca in uno sguardo verso di sé, dal quale scaturiscono quelle questioni, domande e problemi esplicitati – ancora come contrapposizione – 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)

Coincidenza, unità, perfezione della natura significano sfuggire l'assoggettamento al simbolico e al discorso, è questo che garantisce l'unità in sé e con l'ecosistema. Analogamente, 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). Nell'opera di Oliver la natura non è interamente sprovvista di semiotica e possiede modalità proprie di comunicazione; Oliver stessa in alcune poesie mostra un certo scetticismo riguardo il 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. (1986: 69)

Nonostante la presenza di diversi sistemi semiotici, però, il linguaggio verbale rimane ciò che individua il soggetto umano e le sue relazioni, per quanto tale definizione sia sofferta e problematica. Sebbene alcune letture vedano nella sua poesia una risposta apertamente di genere, Oliver stessa più volte ha sostenuto il suo sforzo per un soggetto che faciliti l'identificazione di qualsiasi lettore. È infatti una poesia che raramente offre attributi biografici, di genere o più latamente 'culturali' tramite cui identificare la voce lirica, piuttosto la sua identità consiste nell'azione enunciativa stessa, in cui risiede l'invariante nella sua ipseità. Ciò significa che l'identificazione dell'io e la sua conseguente separazione dal mondo naturale (e dal reale) avviene per la poetessa americana *esattamente* sul limite dell'autoriflessività e, quindi, dell'espressione. Del resto, esulando dal problema dell'interazione fra soggetto e natura sul piano del rappresentato, la capacità verbale fa sussistere l'io lirico come enunciazione lirica garantendone la continuità nella catena di enunciati che è la raccolta. Nella poesia, 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.

Contro ogni postmoderno sospetto verso la mimesi, nella lirica di Oliver il legame fra io e natura si fonda su ciò che 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» (cit. in Bertand 2002:156). Quest'intreccio si trasfonde nel discorso poetico, in una correlazione di semiotiche, quella percettiva – appunto, forma e contenuto della natura – e quella verbale. A partire dal dato biologico, ma oltrepassandolo, la natura proferisce il soggetto, ne definisce origine e appartenenza e lo fa sussistere, in una interconnessione fra umano e naturale costitutiva dell'io. Se il momento percettivo è già atto relazionale e interpretativo, allora cruciale diventa il passaggio, la forma di adattamento delle due semiotiche: Mary Oliver, così come vedremo Denise Levertov, fonda la lirica su una fiducia nella capacità figurativa (iconica, mimetica, astratta) del linguaggio. 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; i testi si profilano come battute di una conversazione per comprendere il proprio posto nel cosmo. Del resto, anche secondo la filosofia dialogica del Novecento, l'io si forma e si comprende in quanto tale solo nel continuo tentativo di comprendere l'alterità: la natura in Oliver si profila come l'alterità nella quale il soggetto lirico trova se stesso. 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.

I processi di identificazione individuati dalla critica comprendono dinamiche di dissoluzione e ricostruzione di una soggettività condivisa con la natura (McNew 1989); il tentativo di risanare tramite i sensi la distanza all'interno di una relazione non-verbale (Bonds 1992); un'identificazione estatica o biologica o, ancora, corporea e percettiva verso una soggettività ecologica. Nella maggior parte dei casi, però, l'assunzione di una identità passa attraverso la dissoluzione del soggetto individuale, più che tramite la sua ricomposizione (Davis Michael 2011:121-3). Invece, nell'evento particolare e concreto della relazione – e nell'eco del rapporto primigenio che suscita – la tensione soggettiva a riconoscersi prende la forma di una polarità fra annullamento e affermazione 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 vorrebbero alcuni critici (McNew 1989:73), ma anche e soprattutto agendole. La continuità fisica fra soggetto e natura è una strada fondamentale per abitare tali apparenti contraddizioni, al contempo però è necessario riconoscere che anche la coscienza funge da «barriera e ponte» fra l'occhio del poeta e il mondo che osserva (Hotelling Zona 2011, 124). Queste pagine intendono ripercorrere le tre diverse modalità di relazione con la natura rappresentate nei testi di Oliver, per arrivare a individuare la cifra fondamentale della sua poesia esattamente nella 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. Le poesie scandagliano così tutta l'ampiezza dell'esperienza soggettiva di fronte alla natura, nel tentativo di ridefinirne la relazione e restituirne la complessità. L'opera di Oliver non si limita a ricostituire immaginativamente un rapporto perduto. Al contrario, vuole abitare la contraddizione fra partecipazione ed estraneità che inesorabilmente sorge nell'evento, in un costante e continuo ri-posizionamento etico.

## 2.1 LA FUSIONE CON LA NATURA

L'aspetto più riconosciuto e studiato dell'opera di Oliver è la ricerca dell'estasi come volontà di perdita dell'io e di unione mistica con la natura. In essa Mark Johnson, ad esempio, legge una profonda continuità con i principi emersoniani e identifica il cuore stesso della poetica. Il primo tipo di relazione da considerare, dunque, è proprio quello che vede l'incontro e la progressiva fusione fra soggettività e mondo naturale, nel suo contributo a costruire una visione intersoggettiva dell'io e insieme nel limite dell'annullamento che ne provoca. Fra le prime raccolte, *American Primitive* è quella che più vigorosamente insiste su questo desiderio di annullamento e ricongiungimento, fondato fin dal titolo sul recupero di un primitivo attraverso la concretezza del paesaggio americano. La separazione, come abbiamo detto, sostanzia l'enunciazione dell'io lirico che ambisce ad oltrepassare la divisione della propria soggettività. Così, in alcuni componimenti, l'ipotesi di poter uscire dal limite di sé, di coincidere in un'appartenenza totale rende la ricerca di identificazione talmente stringente da sbilanciare l'io verso la perfezione e l'unità dell'altro. Il primo punto di convergenza non può che essere la dimensione materica: il contatto fisico avvia una dinamica di 'imitazione' radicale, per cui il corpo stesso è permeato da uno slancio mimetico, dal desiderio di coincidere al punto da abbandonare i propri restrittivi confini, fisici e interiori ed assumere per sé l'identità dell'altro. La restaurazione della frattura avviene dunque tramite un ricongiungimento primitivistico al mondo naturale ma porta al disfacimento di sé. In questi componimenti l'eredità emersoniana riecheggia nella dimensione mistica del contatto con la natura. Ma la tradizionale traiettoria che muove dalla materialità al trascendente appare sovvertita: Oliver muove per così dire in orizzontale, per contiguità verso la natura circostante, prima ancora che verso la trascendenza. È una fusione fisica, più che simbolica o spirituale, in cui la corporeità è luogo dell'unione e la percezione sensoriale suo medium (Bryson 1999:130). La volontà di perdersi nella natura – «I want to lose myself» dice l'io lirico in "White Night" – comporta il dissolversi delle prerogative soggettive, cioè innanzitutto l'abbandono della coscienza. Per questo probabilmente la fusione tende a coincidere con i momenti notturni, fra veglia e sogno dove più facilmente i confini si confondono, dove il buio comporta l'allentamento dei vincoli razionali e il prevalere dell'istinto. La notte sostanzia il mondo possibile della sensazione e dell'unione e si contrappone al giorno, che attira il soggetto ma lo grava del linguaggio e della logica («difficult and beautiful hurricane of light», *ibidem*; Graham 1994:356). Sono in particolare tre le modalità fondamentali attraverso cui nelle raccolte si verifica l'evento di questa fusione con l'alterità naturale: il dissolvimento, la metamorfosi, la comunione eucaristica.

Alcune poesie si configurano come fughe immaginifiche, costruite su catene foniche, sintattiche e figurative che traducono poeticamente la vicinanza dei corpi e il loro progressivo fondersi e unirsi. Ne è un chiaro esempio “Blossom”, fra i componimenti migliori di *American Primitive*, costruita sulla condivisione e lo scambio di attributi fra i vari elementi del paesaggio: gli stagni fioriscono, la luna nuota in essi, il suo riflesso infuoca di luce e di desiderio le rane (Oliver 1983:49-50). Al contrario, l’io lirico contempla la propria separazione fra desiderio e fattività, generata dalla percezione del tempo e della morte. L’andamento sintattico accompagna la contrapposizione fra il passo cadenzato e meditativo dell’intelletto e la fluidità dell’istinto naturale. Così cedendo al richiamo della luna l’io immagina di addentrarsi nella natura e immergersi nello stagno, per essere risanato e sfuggire nella notte alla morsa del tempo. Nell’acqua il soggetto diventa partecipe di quella catena figurativa che prima aveva contemplato solo dall’esterno. Alla dimensione metaforica dell’inizio si sommano le valenze metonimiche, che muovono per contiguità dai petali, al fuoco della luce lunare fino al nero dell’acqua e della notte e accentuano il compenetrarsi dei vari elementi. Si attua un abbandono di sé come fuga dal simbolico, ovvero un ritorno a una perfetta condizione originaria, alla natura da cui il linguaggio ci separa (Graham 199:356). 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.

L’idea del ritorno a una condizione originale di unità domina con insistenza anche “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 risveglia nel soggetto che nuota il presentimento di un’esistenza primordiale dimenticata, quasi di una parte del proprio corpo 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 dalla percezione corporea, frammento dopo frammento: pinne, branchie, gambe. Sono le ossa che sprizzano nostalgia, che bramano di abbandonare la bellezza precaria, incerta dell'intelletto («brittle / beauty of understanding», *ibidem*). 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» (*ibidem*). L'allitterazione, disposta a chiasmo, rende l'intersecarsi di corpi che dà sostanza a quell'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. Ma se la corposità del suono unifica, l'artificialità del verso individua, frammenta, crea unità minori, attuando nella forma la tensione fra mente e corpo. 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 “Blossom” l'acqua dello stagno è il ‘corpo’ dell'alterità incontrata dall'io; in “The Sea” il mare rappresenta per il nuovo soggetto un grembo materno («motherlap»), l'origine non solo biologica ma anche identitaria. Se la notte è il momento privilegiato per l'abbandono alla natura, l'acqua diviene lo spazio figurale della fusione mistica, in cui essere penetrati dall'altro. Spesso abbinata al fuoco bianco – cuore mistico, attrattivo e indicibile del mistero naturale – diventa elemento simbolico di purificazione rafforza l'idea di purificazione dall'io che il soggetto sperimenta addentrandosi nella natura e che si declina nell'abbandono della coscienza. Allo stesso tempo, l'acqua assume una valenza materiale che il fuoco raramente prende nel tessuto poetico. Essa è elemento unificante, avvolgente e penetrante che più si presta a concretizzare l'attraversamento dei confini fisici tramite la permeabilità dei corpi. Nell'acqua si materializza l'abbraccio di una natura

che accoglie e assume valenza non solo taumaturgica ma anche generativa, rievocando lo stato embrionale, stabilendo così fra soggetto e natura un legame simbiotico e biologico come quello materno.

La contiguità è effettivamente l'asse portante dell'unione, come ha mostrato anche Mc New nella sua lettura di *American Primitive*, richiamando anche l'attenzione al tema dell'incorporazione dell'elemento naturale, come simbolo eucaristico di una comunione mistica con la natura (1989:69). "The Fish" sostituisce alla fuga immaginifica un'unione per assimilazione. Nell'atto di mangiare un pesce, l'io lirico sperimenta una metamorfosi per contatto:

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.  
Out of pain,  
and pain, and more pain  
we feed this feverish plot, we are nourished  
by the mystery. (Oliver 1983:56)

Anche in questo caso la sintassi e la musicalità sostengono l'evento: la struttura chiasmica, qui doppia (*sea-me-me-fish-fish-me-we-sea*), rende la fusione fra il soggetto e il pesce, con la variazione da pronomi singolare al plurale. 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 dal passaggio dalla struttura chiasmica alla ripetizione parallela. 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 natura 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. L'immagine del nutrimento fa coincidere piano letterale e simbolico: la concretezza del ciclo vitale nutre il soggetto come materia e come essenza.

La natura permea e penetra il soggetto in diversi modi, dunque, compiendo almeno temporaneamente quel desiderio di comunione e unità che fa insorgere. Ma l'abolizione del soggetto in queste poesie dimostra un carattere temporaneo e precario e ultimamente insufficiente a soddisfare l'esigenza

di compimento relazionale dell'io lirico. Per lo più, l'imitazione e la dissoluzione sono «visionarie» (McNew 1989:62), trovano attuazione unicamente sul piano dell'immaginazione o in stati liminali della coscienza. La fusione rimane un atto figurativo di attraversamento di confini fisici e psichici che non possono però essere cancellati. L'unione avviene solo in termini di potenzialità e ciò esemplifica la tensione nel soggetto lirico fra aspirazione alla chiusura e sua impossibilità, anche dal punto di vista estetico. Il passaggio dei pronomi (io – noi) a più riprese sottolinea l'unificazione ma coincide anche in diversi casi con la chiusura dell'istanza enunciativa. Nella coincidenza metamorfica con la natura – con l'alterità – si annulla la capacità di guardarsi, di considerarsi come soggetti. Il 'cieco sentire' che domina "The Sea" impedisce che la voce lirica rimanga rintracciabile, continui a guardarsi. In questo senso, quello che l'io lirico ottiene è un nuovo corpo, più che una nuova voce come sostiene Vicky Graham (1994:353). Lo mostra chiaramente la conclusione di "August", componimento di apertura di *American Primitive*, in cui il soggetto lirico sembra prendere verso dopo verso le fattezze di un orso. La corporeità dell'io sconfinava in quella dell'animale (miele, zampe, bocca), ma è solo attraverso il riflesso nel ruscello che la voce può raccontare questa metamorfosi: vi è uno sdoppiamento che crea uno iato fra voce e corpo permettendo una sorta di dislocazione dell'istanza enunciativa e riflessiva. O la metamorfosi che unisce soggetto e natura produce nel dettato poetico uno sdoppiamento dei punti di vista oppure determina la fine della possibilità di guardarsi: 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 esito della fusione, in realtà, non è più riconoscibile come soggetto e infatti non fonda alcun impeto etico verso sé o l'esterno. 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, l'io rimane chiuso fuori di sé, nel punto di vista dell'altro e la parola poetica cessa.

Dunque, il ritorno al primordiale tramite la fusione è solo apparente, o meglio è una cancellazione della polarità tramite l'abbandono dell'io, negato dal suo stesso racconto. 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. L'io non svanisce proprio perché la poesia permane: l'amore dell'autore per il linguaggio trionfa, un amore la cui progenie è il testo stesso (Zona, 2011:133). 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. Come il fango della palude, il mondo naturale nella sua identità compiuta lotta contro l'anomalia della separazione, tende a rimarginare lo strappo, ad assorbire in sé annullando la discontinuità, la diramazione, la non-identità:

... Here  
 is swamp, here  
 is struggle,  
 closure—  
 pathless, seamless,  
 peerless mud. (“Crossing the Swamp”, Oliver 1983:58)

L'impossibilità di chiusura, di autonomia è ciò che costituisce il dialogismo umano, e prima che un atteggiamento o una scelta è una condizione invalicabile (Bachtin 2014:xxx). L'identificazione fondata sulla continuità fisica, biologica e immaginifica con il contesto naturale risulta una strada precaria e temporanea, tutt'altro che risolutiva la questione fondante della separazione. Così, ogni testo torna a fare i conti con il permanere di un'esperienza di estraneità.

## 2.2 L'ESPERIENZA DI UNA DISTANZA INVALIDABILE

L'aver approfondito il tentativo di fusione come strada relazionale ha permesso di evidenziarne il limite intrinseco e insieme il continuo riproporsi del limite. È chiaro quindi come nell'opera di Oliver la 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. Se l'identificazione con l'alterità naturale prende le forme di una fusione, all'opposto l'esplorazione lirica della divisione dalla natura si condensa nel tema dell'isolamento. La premessa fenomenologica sembra essere la medesima – un'attenzione mimetica alle manifestazioni della natura – ma differente è l'esito. Altrettanto di frequente, infatti, il tentativo identificativo e la trasformazione di sé nell'altro falliscono per il riconfermarsi della separazione. Poesie come “Knife”, raccolta in *Dream Work*, cercano di esplorare l'istante di consapevolezza e di rintracciare quel fattore che rimane fuori dalle possibilità di immedesimazione e comprensione (empatica più che razionale). In questi casi, la prospettiva fenomenologica individua il soggetto come voce e parola, e rafforza un nesso di contemporaneità e contiguità fra interiorità e realtà. Osservando il volo di una poiana sopra un muro diroccato, l'io lirico si dice ‘ferito’ intimamente. Ma non è tanto il volo sublime del rapace a colpirlo, quanto le pietre, immobili e impassibili, mute e sorde come i suoni dei versi. L'ottundimento all'esterno che caratterizza il muro si propone come ideale esistenziale per il soggetto, che ancora una volta ne tenta l'imitazione. Tutta la poesia è indagine di questo qualcosa che ferisce e mette in moto l'io.

Something  
just now  
moved through my heart  
like the thinnest of blades  
[...] It wasn't  
about the bird, it was  
something about the way  
stone stays  
mute and put, whatever  
goes flashing by.  
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. (Oliver 1986, 15)

L'imitazione fisica porta sul limitare di una metamorfosi immaginifica, per cui l'immobilità sarebbe esito di una liberazione da se stessi (mente e corpo) e dalla morsa del tempo. 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. Se in precedenza la metamorfosi comportava la chiusura dell'istanza enunciativa, qui è proprio il pensiero – che tende a coincidere con l'enunciazione – a impedire la metamorfosi e riportare il soggetto al presente dell'estraneità e della separazione.

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)

La seconda parte della poesia approfondisce quel fattore estraneo e sfuggente della natura che colpisce il soggetto e lo fa riproponendo simmetricamente la scomposizione dell'evento negli elementi del falco e del muro. Questo movimento antifrastico fra emozione, rapace e muro gioca apertamente con le aspettative del lettore, replicando nella relazione il disorientamento e la difficoltà identificativa raccontata. Il lirismo idillico è repentinamente sovvertito perché l'origine del moto emotivo e lirico dell'io è l'immobilità di un muro, grigio e crepato, decadente e non il volo sublime della poiana – distinta tra l'altro anche per via cromatica. La figura del rapace esplicita la distinzione fra un contraccolpo estatico/estetico all'alterità («I was dazzled») e invece la più profonda esperienza di estraneità che ferisce il soggetto alla vista del muro e che coinvolge tutta la concezione ideale di sé e il confronto con la realtà del proprio limite strutturale. 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.

Esplorando questo ideale passivo del muro, “Lilies” mette ancora più a fuoco quel carattere residuale. In un'eco dickinsoniana ed evangelica la docilità dell'elemento naturale è riaffermata dai gigli che ondeggiavano al vento e che si contrappongono nettamente all'ingombro dell'autocoscienza

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)

Così come il fiore è descritto per difetto (non ha moto proprio, non ha possedimenti), così, paradossalmente, l'ideale assiologico che emerge dalla poesia è un ideale 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, sia esso il pensiero, i sogni, gli impulsi, la percezione del tempo, i desideri ecc... Tutta la poesia insiste sull'opposizione del moto umano e della fissità dei fiori, a cui corrisponde la realtà fisica delle due entità ma anche quella esistenziale: la realtà suscita attesa e stare nella natura pone questioni e offre idee («and wandering through the bright fields / only gave him more ideas», Oliver 1990:13).

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, di non attendere la relazione. La differenza è fra l'essere compiuto e il compiersi, cioè fra l'abbandono totale e fiducioso del fiore al mondo naturale che lo circonda e invece l'attitudine – e la necessità – per l'umano del possesso. Ancora una volta il soggetto si dice desideroso di un'unità che individua nel superamento di tutto ciò che di fisico, materiale e spirituale lo costituisce, eppure non lo compie. In questo senso non è casuale l'insistenza sulla casa, anche se 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 fra cultura e natura, ma che la contiene e la supera. L'intera poesia, in realtà, descrive la fallacia di questa spinta immaginativa iniziale («I have been thinking») per 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? (*ibidem*)

Persino nel corpo del fiore il soggetto non potrebbe vivere quella coincidenza che osserva nel mondo naturale, al contrario il tempo si amplificherebbe, eco continua di un'attesa di contatto e di relazione. Il volo del colibrì e il contatto con esso sarebbero intesi come un riconoscimento, un incontro in cui 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». Di nuovo l'inevitabile relazionalità sfocia nel sentimento di estraneità e isolamento del soggetto lirico rispetto al mondo della natura, definito dalla contiguità e interdipendenza dei suoi elementi («I think I will always be lonely / in this world»).

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. La solitudine sembra essere l'esito inevitabile e paradossale della consapevolezza di sé e della propria condizione e diventa il principio formale su cui si struttura un altro componimento, “Nature” (*House of Light*). La prima parte costituisce una lunga e articolata unità sin-

tattica, in cui le attività dei singoli elementi (il gufo, i rami, la pioggia, la luna) formano le singolari unità di un corpo coeso. Il principio unificante della visione – data l'assenza di un osservatore esplicito – è la contiguità spaziale, rafforzata dalla continuità sonora e figurativa.

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  
when 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)

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 intersecarsi di immagini che ricordano il Frost di “Spring 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. La compenetrazione verticale della catena fonica compensa la tensione del verso breve e spezzato in modo da attuare la reciprocità dei singoli elementi ed enfatizzare l'impressione di una continuità assoluta – fisica, percettiva, biologica, spaziale. L'osservazione notturna di quella ciclicità stabile, compiuta e rassicurante acuisce il senso di separazione nel soggetto, che nella seconda parte si volge a guardare se stesso 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 della meditazione personale. 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. La dinamica di tentativo e fallimento, ripetuta in parallelismo è esaltata perfettamente nelle scelte lessicale e nelle forme sintattiche e versali (metriche) e incornicia nel suo dinamismo di slancio e caduta la scoperta dell'io: l'aspetto più irrequieto e selvaggio (*wild*), è ciò che in realtà lo separa dalla vera *wilderness*.

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» (Oliver 1986:63) generato dalla necessità di un ruolo cui l'istinto non sembra sopperire. Questa contrapposizione appare ancora più evidente qualora Oliver affronti il tema della morte (e del tempo suo araldo). Il non-umano guidato dall'istinto agisce la morte come necessità, in equilibrio fra le cose del mondo. Per il soggetto la morte è l'ennesima cesura, e il tempo è la progressione verso di essa. Il ruolo di primo piano che Oliver attribuisce nella sua poetica ai predatori e alle scene di caccia dovrebbe bastare a comprendere l'importanza della contrapposizione. Tanto i voli a capofitto del predatore quanto le grida insanguinate della preda trovano una collocazione opportuna, svolgono il compito «dignitoso» nello schema delle cose (Oliver 1986:54, 56). E, così, quando riemerge dall'acqua, il martin pescatore non è cambiato in sé, l'esperienza della morte non modifica le sue percezioni:

[...] When the wave snaps shut over his blue head the water  
remains water—hunger is the only story  
he has heard in his life that he could believe.  
I don't say he's right. Neither  
do I say he's wrong. Religiously he swallows the silver leaf  
[...] 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. (Oliver 1990:18)

Ancora una volta sono le sfumature delle descrizioni di Oliver a farci accorgere dell'importanza e del giudizio su questa distanza fra umano e non-umano. La ripetitività del gesto del martin pescatore ne denota il carattere naturale, necessario e ultimamente a-morale in sé. Del resto, la sacralità dei gesti della natura – e dei predatori – è legata alla fattività e alla ripetitività delle loro azioni più che a criteri etico-morali umani. La ritualità è manifestazione dell'imperativo di natura e l'azione compie l'esistenza singolare; soddisfatta e unita nel gesto la creatura non ha spazio di dubbio o di pensiero e in questo risiede la perfezione, in un'ultima totale coincidenza di sé.

Di frequente le poesie di Oliver tentano di rispondere a questa questione del compito vitale cercando di ri-iscrivere l'umano all'interno del ciclo naturale di vita e morte. Ma è un tentativo raramente pacifico e finisce per amplificare la tensione fra continuità fisica-biologica e affermazione esistenziale della propria individualità. Guardando i gabbiani che cacciano ritualmente ogni giorno, mattina e pomeriggio, il cuore conosce il proprio destino: la morte non è che un passaggio, la decomposizione è l'ennesima trasformazione del corpo, in un ritorno alla natura che porterà a essere, un giorno, pesce, onda, ali del gabbiano («[...] it knows / someday it will be / the fish and the wave / and no longer itself», Oliver 1990:64). Ma subito il cuore «impallidisce» di fronte a questo presentimento poiché teme proprio il momento in cui esso perderà la sua consapevolezza e, in fondo, percepisce l'insufficienza del ciclo naturale a rimarginare la propria ferita. 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. In “The Oak Tree at the Entrance of Blackwater Pond” l'albero a lungo e ripetutamente contemplato nelle proprie passeggiate viene ritrovato stroncato da un fulmine. Oliver estende all'umano proprio la stessa ritualità delle creature osservate nelle poesie appena citate. Il tentativo iniziale è di ri-leggere la nuova realtà dell'albero caduto, ricollocandola per via contemplativa e retorica nel ciclo vitale, ma viene interrotto bruscamente e rifiutato dalla stessa voce lirica: «But, listen, I'm tired of that brazen promise: death and resurrection» (Oliver 1990:53). È proprio attraverso il gioco dei deittici che l'io riafferma la propria natura relazionale e, persino, possessiva: «what I loved, I mean, was *that* tree— / tree of the moment—tree of my own sad, mortal heart» (*ibidem*). Vi è un'unicità della relazione e, quindi, una specificità nella perdita avvertita dall'io a cui il ciclo naturale non risponde, è una tensione fra il cerchio e la linearità dell'esistenza umana.

La questione della morte non si presenta come una questione apriori, ontologica o trascendente, ma diviene nell'opera di Oliver un motivo che rie-

cheggia la concretezza della tensione fra io e altro, fra coscienza e istinto, individualizzazione e abbandono. Di fronte alla presenza pervasiva della morte nella natura, l'io lirico di Oliver non può fare a meno di notare la propria eccentricità: non può agire e sperimentare la morte come il non-umano, anzi è proprio di fronte alla fine, laddove le entità naturali agiscono senza problemi, che si accentua il carattere di non-coincidenza. Analogamente, quindi, non riesce nemmeno a iscriversi interamente all'interno del ciclo vitale, abbandonando la propria tendenza affettiva e cosciente. Ma questa impossibilità di fronte alla morte, per tornare a "Nature", acuisce nell'io il sentore di un'esclusione, di una non-appartenenza o, meglio, di essere banalmente fuori posto. Il fattore più determinante e importante di quanto visto finora sull'isolamento e sulla distanza è proprio l'imporsi di un compito vitale come esigenza soggettiva. Il ruolo dell'essere umano 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). Di fatto, in queste poesie il soggetto vive l'isolamento dalla natura in modo angosciato e disorientato per l'imporsi di una responsabilità individuale non biologicamente iscritta in sé. Lo schema delle cose naturali non ha posto per un corpo pensante e coinvolto («thoughtful body») ma allora esso quale posto può assumere?

### 2.3. UNA RELAZIONE ETICA FRA ALTERITÀ E APPARTENENZA

L'isolamento e la separazione rimarcano nelle poesie di Oliver la dimensione aperta, irrisolvibile della relazione fra io e altro, mentre generano la necessità di un compito vitale attraverso cui iscriversi nel mondo naturale e riconoscersi partecipi. È dunque riduttivo considerare questa divisione solo negativamente, ci riporterebbe a una prospettiva puramente 'curativa' del gesto creativo. Al contrario, la separazione è condizione per la fecondità della responsabilità singolare, che garantisce fenomenologicamente l'unità del soggetto nei suoi elementi costitutivi. Nelle pagine che seguono vedremo cosa accade alla poesia e alla parola di Oliver quando il soggetto lirico abbraccia la propria condizione accettando la relazione e la responsabilità.

La prima questione è capire come può il soggetto comprendere il proprio compito vitale e accettare la propria responsabilità. "Lilies Break Open over the Dark Water" è una poesia intensamente lirica, che sorprende per la stratificazione dei significati e per le modalità con cui ricolloca l'io lirico all'interno del paesaggio e in armonia con il non-umano. L'identificazione estatica e mimetica, si è visto, è spesso contraddetta dall'insorgere del pen-

siero e della coscienza individualizzante. Al contrario, in “Lilies Break Open over the Dark Water” questa spinta a comprendere e significare, così spesso condannata dalla voce lirica, presenta uno sviluppo importante. 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. Come altre poesie già affrontate, anche questa presenta un paesaggio costruito e reso nell’intreccio delle dimensioni sonora e figurativa.

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)

Il rigoglio dello stagno si trasfonde nell’accumulo – sintatticamente frammentato – eccessivo ed opulento delle apposizioni, finché nei versi non emerge un catalizzatore temporale e spaziale che riordina la descrizione. A poco a poco, infatti, i gigli affiorano sulla superficie e nel dettato, guidando l’attenzione attraverso la loro crescita graduale («the fists crack», «the wands / of the lilies», «they rise / like pale poles / with their wrapped beaks of lace», «one day / they tear the surface, / the next they break open / over the dark water», *ibidem*). La contemplazione della vita ribollente nello stagno innesca ancora una volta la meditazione personale, che interrompe l’intenso lirismo della prima parte e ne esplicita la valenza lirica, intima e soggettiva. La voce cambia ritmo e tono, mentre in lontananza riconosce uno spettatore, per ora imprecisato. È questo intruso che rompe la compiutezza della visione con la sua presenza significativa, per questo la voce lirica ne condanna il 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. (Oliver 1990:40-1)

Il tentativo dell'osservatore sconosciuto è fallimentare proprio perché i gigli sono refrattari ad essere racchiusi dentro un significato umano. Essi non sono un'idea astratta, scivolano letteralmente dalla comprensione e la esulano, non si lasciano addomesticare dentro un'idea preconcepita e imposta. I gigli semplicemente eseguono ciò che il loro corpo impone, ciò che la loro naturalità comanda. Ed ecco, però, che proprio l'ultimo verso della poesia opera un ribaltamento decisivo delle prospettive in gioco – quella limitata della spinta significativa e quella della voce lirica che ne sancisce l'inutilità affermando una sorta di indipendenza superiore della natura – «And so, dear sorrow, are you». In sei parole Oliver riscrive l'intero significato della poesia: l'osservatore indefinito non è un estraneo invadente ma è parte stessa dell'io lirico, è dentro la voce stessa. La personificazione del dolore esprime un dialogo interno all'io e, al tempo stesso, lo posiziona sulla riva. Gli attributi che identificavano l'intruso e il suo tentativo interpretativo – «fitful» «thoughtful» – sono aspetti che l'io percepisce in sé. L'intera poesia si riconfigura così come una meditazione interiore che percorre, guardandola dall'esterno, la dinamica percettiva e significativa della coscienza, nel suo essere smascherata e contrastata dall'eccedenza dei fiori. Ma occorre un passo ulteriore. Nelle ultime parole dell'io lirico, il dolore è 'caro' ma, soprattutto, agisce *come* i fiori. Come l'esistenza dei gigli si svolge naturalmente, semplicemente in quanto essere prima che significato, così altrettanto connaturato è il moto partecipativo del dolore che porta l'io a interrogare il paesaggio, a conversare e a scontrarsi con la sua elusività. Il ricongiungimento delle due istanze – voce e intruso – non rimarca il divario fra una natura umana inevitabilmente condannata alla significazione e la libertà del non-umano, piuttosto l'iniziale sdoppiamento interiore («and there you are») è ricomposto nell'accettazione del gesto interpretativo e come istinto naturale o, meglio, come compito insito e vitale e così diventa l'occasione di scoprire un'analogia con il mondo naturale. 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: è una distinzione frutto della stessa sequela della propria propensione. All'interno di una relazione così ricostituita, l'accettazione della propria condizione passa inevitabilmente da una spinta a domandare, ad aprire uno spazio di scambio con l'alterità.

Emergono qui chiaramente le due componenti costitutive della soggettività lirica – e umana – secondo Oliver: la percezione e la spinta a significare. Se la percezione è il carattere più insistito nella sua poetica, l'essere umano è comunque presentato come interprete della realtà e di sé stesso, tramite la

sua capacità simbolica. 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» (1945:64). Come scrive Oliver in un'altra poesia, nulla è soltanto ciò che si percepisce e nulla è davvero definitivo poiché la percezione è instabile e mutevole, si modifica istante per istante intrecciandosi al tentativo di catturare, di com-prendere la realtà naturale ("What is it?"). Di fronte al mondo naturale e nel confronto con esso il soggetto si scopre inevitabilmente e strutturalmente interprete; proprio la tensione analogica e imitativa verso di esso, però, mostra comunque la strada verso una coincidenza in se stessi e verso un compimento del proprio compito vitale nell'obbedienza docile e responsabile alla propria natura. L'accettazione di questo carattere cosciente e linguisticamente significativa è un passo fondamentale per una relazione con l'alterità che non sia solo di abbandono né di individuazione. Non è l'io che tende a inserire l'elemento naturale nel proprio universo – secondo la tendenza romantica – ma la natura che entra nell'orizzonte dell'io modellandolo.

Spesso è proprio il mondo naturale a invitare il soggetto a riconoscere la propria inclinazione a partecipare della natura. Così, la natura viene incontro e per prima sembra cercare uno scambio significativo: essa diventa compagna e guida nel tentativo di ri-conoscersi e accettarsi. Non stupisce, quindi, che il topos della natura come maestra attraversi numerose poesie di Oliver. In *Dream Work*, la costellazione di Orione è un'insegnante «glomy and passionate», che siede nei boschi e conversa con l'io instaurando una conversazione silenziosa che lo richiama alla realtà circostante, e così lo costituisce e lo svela a se stesso: «Behind him / everything is so black and unclassical; behind him / I don't know anything, not even / my own mind» (Oliver 1986:49). Come sottolinea la ripetizione di «behind», non sono la prospettiva puramente simbolica né la conoscenza del trascendente a dare significato alla relazione. Piuttosto, è riaffermato con forza il suo carattere materico e fisico: attraverso la partecipazione alla natura accade l'esperienza paradossale di un confronto e cresce la familiarità con il mondo e con la propria natura e identità. Nell'apprendere e interpretare il discorso della natura, il soggetto lirico può scoprire il suo posto nel mondo e il compito che ne consegue. 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 il rischio dell'annullamento simbolico. La natura, dunque, svela il soggetto a se stesso non come simile, uguale ma come unico. Come di fronte alle stelle di Orione, nelle colline di "Triulliums" l'io scopre la sua vera 'forma' e si distende fisicamente ed esistenzialmente:

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.  
 So I entered  
 through the tender buds,  
 I crossed the cold creek. (Oliver 1986:10)

Estraniato dal mondo umano, l'io lirico 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 ("the creek roared / and the mud lid / and the seeds cracked"). Nell'attraversare il paesaggio – i prati fioriti, il ruscello – trova lo spazio per dispiegare pian piano la propria figura umana: «my backbone / and my thin white shoulders / unfolding and stretching» (*ibidem*). Partecipando fisicamente e coscientemente è possibile ascoltare la natura e nel suo discorso essere plasmati: «I listened to the earth-talk / the rot-wrangle, / the arguments of energy, the dreams» (Oliver 1986:11). Lo sdoppiamento della voce, reso dall'andamento oscillatorio e binario della prima parte, è abbracciato dal linguaggio naturale che nella sua polifonica coralità racconta la parabola di un avvenimento di rinascita e resilienza, la ciclicità della primavera: «the patient parable/ of every spring and hillside / year after difficult year» (*ibidem*).

La qualità linguistico-retorica attribuita poeticamente al mondo naturale non si esaurisce in un artificioso messaggio verbale – che infatti non trova mai formulazione diretta – ma è incarnata dagli elementi stessi che educano l'essere umano a riconoscere la propria familiarità con essi. Nella poesia di Oliver le entità naturali significano senza parlare, e lo fanno attraverso la loro materialità, fino a diventare «oracolo» della natura, come la neve di "First Snow". Qui, il manto innevato si fa retorica bianca e silenziosa – Oliver gioca sempre sul filo del paradossale – che invita il soggetto a interrogare il reale per cercare l'origine e il significato di tale bellezza materiale. Solo nell'attraversamento fisico del paesaggio, la voce lirica passa da spetta-

trice coinvolta a vera e propria parte della natura, e in questa partecipazione emerge tanto un desiderio di adesione quanto la possibilità di risposta alle domande destinate e rimaste sospese:

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!  
 [...] 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 un'alterità con cui e in cui il significato di sé 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). L'espressione di questa esperienza si gioca in una tensione fra semiotica corporea dell'esistenza e parola poetica, la natura entra nel mondo del soggetto e così si assoggetta all'interpretazione, si traduce in esperienza soggettiva. Il motivo della natura maestra diventa quindi espressione di un dinamismo maieutico prima ancora che ermeneutico.

Dunque, seguendo il modello vitale proposto dalla natura, il soggetto è invitato ad accettarsi nella sua separazione e frattura, e a ritrovare così un posto nella realtà delle cose. Su questa base si genera nella voce lirica un moto di adesione al mondo e traspare più chiaramente la dimensione potentemente etica della poesia di Mary Oliver. Non tanto come sforzo personale di apertura verso la natura ma, ancora prima, come accettazione della responsabilità del proprio compito vitale. La riscoperta di un'appartenenza al mondo naturale sigilla una mossa di risposta e adesione al mondo che chiama che precede e che scaturisce dalla struttura intersoggettiva e incompleta del soggetto umano. L'assunzione responsabile del proprio ruolo e po-

sto nel mondo non è altro che il frutto dell'impegno verso quell'apertura dialogica che permette all'io di identificarsi in quanto tale. Una delle poesie più famose di Oliver, "Wild Geese", traduce quanto detto ora nei modi retorici di un invito al lettore: «You only have to let the soft animal of your body / love what it loves» (Oliver 1986:14). Assecondare la propria inclinazione partecipativa assume una valenza etica di scelta, di adesione al mondo naturale a partire dall'oggetto della propria attenzione. Piuttosto che il proprio dolore e tormento, infatti, la voce lirica invita a osservare le oche migratorie il cui grido – come il fiorire della primavera in "Trilliums" – chiama ad appartenere.

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)

L'appartenenza annunciata in "Wild Geese" è individuale e individuata, ovvero non annulla la soggettività, non assorbe l'io ma ne annuncia il posto nel mondo, e lo permea fino all'espressione che quasi imita il volo ritmico e ripetitivo degli uccelli (ripetizioni e parallelismi). Pur nella solitudine riconosciuta, nella differenza incolmabile, il mondo naturale si fa incontro al soggetto umano. Accettare l'appartenenza alla «famiglia delle cose» diventa un fattore costitutivo dell'identità: «Whoever you are» indica allo stesso tempo la genericità dell'interlocutore e l'incertezza della sua esistenza. La relazione con la natura è qui esperita non come annullamento di sé ma come nesso, come co-esistenza. La poetica di Oliver ha le sue radici in questa appartenenza dell'esistenza soggettiva al miracolo delle cose, sia essa umana o non-umana: «is the deepest certainty that this existence too— / [...] —rides / near the hub of the miracle that everything / is a part of [...]» (Oliver 1983:53). Al contempo, la portata esistenziale ed etica di questa professione si coglie solo alla luce della consapevolezza dell'unicità e dell'isolamento che il soggetto inevitabilmente esperisce. Non è un caso che le immagini più usate per descrivere questo legame indichino una relazione di alterità, in cui gli elementi sono distinti, come quelle connesse alla famiglia o alle relazioni metonimiche e di contiguità, ad esempio, fra una parte e il tutto, come le piume in un'ala ("Clapp's Pond", Oliver 1986:21). L'essere umano raffigurato da questa poesia americana è un soggetto percettivo, immaginante e interprete e la relazione generata dalla distinzione e insieme dall'appartenenza si attua attraverso la percezione e l'immaginazione. Quest'ultima traduce figurativamente l'esperienza dell'incontro e della relazione senza falsificarle. Essa stessa è, in realtà, uno strumento percettivo («It's in the imagination / with which you perceive / this world», Oliver

1990:17) ma anche una forza interpretante che attua la capacità significante del singolo. L'immaginazione stabilisce relazioni fra le parti che investe ed opera nella dimensione della metaforicità. Già Scott Bryson ha sottolineato ampiamente questo ruolo dell'immaginazione nell'iscrivere il soggetto lirico nell'evento naturale: «the real connection between herself and the rest of the natural world most often takes place only as an act of imagination» (1999:125). In *A Poetry Handbook* (1994) Oliver così definisce questo intrecciarsi nell'esperienza:

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)

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. solo nell'accettazione di questa molteplicità come propria natura esso può assumere la responsabilità etica della propria risposta. E, spesso, questa risposta prima che un'azione è una decisione di partecipare, un'adesione docile alla presenza dell'altro.

La possibilità di accettare sé come parte integrante del mondo naturale, non solo nella propria dimensione istintiva, permette il ricomporsi dell'identità soggettiva. A partire dalla relazione con l'altro il soggetto sviluppa un legame separato e distinto con la realtà, di sé oltre che dell'altro. È nella tensione vissuta fra io e altro, fra distanza e comunione, che il soggetto riconosce posta la dimensione etica della sua esistenza e scopre un nuovo desiderio: 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. Questo riposizionamento etico consiste principalmente nell'abitare la tensione, nel non chiudere la relazione né verso la natura né verso l'umano, nel coltivare l'esperienza di essere, come intuiva Hotelling Zona, simultaneamente autonomi e interrelati (2011:124). Il cambiamento è particolarmente alimentato da ciò che Oliver definisce «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. Dunque, i fattori costitutivi l'etica promossa nelle poesie di Mary Oliver si rifanno all'osservazione attiva che per prima genera il senso di partecipazione, fisica e immaginifica. La natura chiama a

significare e a interpretare, ma insegna anche attraverso attributi sensibili. La frequentazione dell'alterità, già evidente nelle poesie appena citate, si fa scelta etica in "Starfish", in cui l'io lirico attua quella stessa ritualità osservata nel mondo naturale, esito di una comprensione e volontà di adesione e risposta dal proprio posto unico. Ne è un esempio chiaro "Starfish", raccolta in *Dream Work*, dove i primi versi catapultano il lettore nella pressione claustrofobica esercitata sull'io lirico dal mare, la cui presenza è materica, estremamente sensoriale e genera repulsione e paralisi.

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)

Diviso fra la volontà di sottrarsi e l'urgenza di partecipare, l'incontro con la natura diventa frutto di una decisione etica, di un'adesione all'esistente che porta il soggetto a stare, a rimanere accucciato nell'acqua in attesa. Abbracciando l'immobilità l'io s'immerge nella percezione – tattile prima che visiva – dell'altro che viene incontro: «But I stayed there», «I crouched», «I waited for the gritty lightning / of their touch, while I stared / down» (*ibidem*). Nella ritualità del gesto l'io sembra voler trasporre in sé una naturalezza di azione e partecipazione, la stessa che, abbiamo visto, caratterizza il martin pescatore o i gufi. L'esito di questo esercizio di adesione è significativo proprio perché cambia l'io prima che la relazione: «It never grew easy, / but at last I grew peaceful: all summer / my fear diminished» (Oliver 1986:37). L'appartenenza risulta così esito non solo di un riconoscimento di fatto ma di una mossa dell'io, il paradosso che lo spinge a essere nella natura, a penetrarla è accettato ma ciò semplicemente avvia una relazione a cui poi si è chiamati a rispondere, di fronte all'elusiva e inesauribile alterità: «I lay on the rocks, reaching [...] learning little by little to love our only world» (*ibidem*). La partecipazione è frequentazione, è esercizio ad amare l'alterità. L'apparente passività del soggetto lirico in Oliver è in realtà l'accettazione di un compito remissivo e disponibile ad apprendere.

## 2.4 LA RAPPRESENTAZIONE DELL'ALTERITÀ

L'educazione a partecipare dell'evento e lasciarsi educare dall'altro diviene la marca etica – ed estetica – della poesia di Oliver. Infatti, la contemplazione dell'evento-incontro cristallizza i momenti della relazione nella singola poesia e così facendo ne svela il potenziale etico: attraverso l'*ecopoem* si compie il riposizionamento etico del soggetto lirico. Si capisce allora perché l'intero stile poetico di Oliver si fondi su tensioni irrisolte, contrasti e riappacificazioni fra verso e sintassi, come visto più volte, ma anche fra immagini, isotopie ricorrenti e cronotopi. È difficile spiegare come sia possibile che questo aspetto stilistico, questa compresenza di opposti, sia passata così inosservata all'occhio critico. Forse si è sempre cercato con troppa forza di ricondurre la posizione e la poesia di Oliver a schemi già noti, oppure, di fronte all'apparente costanza e semplicità del suo modo poetico, si è sottovalutata la sua portata e accuratezza. Invece, proprio quanto detto finora sulla relazione fra soggetto e alterità naturale permette di cogliere appieno la matrice del tessuto poetico di Oliver. Definito dal tentativo continuo di partecipare al reale pur affermandosi come individuo separato, l'io lirico indaga la propria condizione divisa e interrelata. La poesia diviene così un continuo, inesausto tentativo di accogliere tensioni opposte e contraddittorie. La lirica, in cui la distanza fra l'autore e la sua materia è minima, paradossalmente alimenta e non ostacola questa tensione ma la accoglie e la amplifica nel tessuto poetico, nell'intrecciarsi dei vari elementi linguistici e retorici. Per comprendere meglio questa qualità stilistica della poesia di Oliver è utile fare riferimento ad alcune idiosincrasie ricorrenti in tutte le raccolte.

### 2.4.1 *La camminata*

L'incontro fra soggetto e alterità si condensa nei suoi valori spazio-temporali ed assiologici in alcuni cronotopi, che ne coltivano 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...) ma si costruiscono per lo più intorno al motivo fondante dell'incontro. È il cronotopo della camminata, nelle sue declinazioni particolari, ad attuare più frequentemente tale motivo e a rappresentare il nucleo etico della poesia di Oliver. 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. In "Egrets" l'io lirico varca un paesaggio naturale impervio e irto di ostacoli, fino ad arrivare a un laghetto. Data l'atmosfera di 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). Tuttavia la conquista della meta («finally», «soon», *ibidem*) è resa in senso narrativo, con tono colloquiale e antilirico: «that's how I came / at the edge of the pond» (*ibidem*). Alla fine della lotta non vi è una rivelazione quanto la possibilità di percezione stessa: dalla riva, quelli che inizialmente sembrano giunchi si rivelano essere le tre egrette del titolo che spiccano il volo. La percezione sensoriale apre alla dimensione conoscitiva della figuratività delle immagini poetiche («shower of white fire») che permette di addentrarsi nel 'cuore' della natura. La contemplazione finale del mondo naturale rimarca una separazione fra gli uccelli, certi nel mondo che li ha creati, e il soggetto che a questa fede si contrappone. Il cronotopo della camminata attraverso la natura condensa così la dinamica esistenziale del soggetto che nella partecipazione al mondo naturale è chiamato a muoversi dall'epistemologia all'etica. È sancita qui l'insufficienza di una volontà puramente conoscitiva, infatti ciò che permette agli animali di sorvolare sulle cose «oscuere» – in un'eloquente opposizione cromatica – non è una sapienza ma è un'appartenenza vissuta.

Quello della camminata è un cronotopo fondante l'opera di Oliver perché attua direttamente l'impeto etico del soggetto a essere nella natura e permette di esercitare l'attenzione e la percezione. 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 come tale. Del resto, 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 l'enfasi del movimento diventa indicativa di un atteggiamento. Spesso, per porre più distintamente l'accento su alcune implicazioni etiche, la camminata nella natura si intreccia ad altre istanze cronotopiche, come quella della foresta o del mare. Ad esempio, è camminando sulla spiaggia alla ricerca di molluschi che l'io lirico di "Clamming" riflette sulla propria azione e condizione e riscopre così la propria duplicità: carnefice e vittima, individuo e parte della natura («I rake and rake / down to the gray stones, // the clenched quahogs», Oliver 1986:24). 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», *ibidem*). A questa unità si contrappone il soggetto che esercita la propria individuale volontà: «we are all one family but we love ourselves best» (*ibidem*). L'incorporazione della natura in sé è qui gesto non di fusione ma di affermazione violenta sull'altro. Ma la marea contrasta tale predominio, il mare si ribella al puro affermarsi dell'io mentre gli ricorda il suo analogo destino di morte – anche esso è destinato a divenire cibo (Ruf 2009). È in questa dinamica di azione soggettiva e risposta dell'elemento naturale che la

riflessione lirica riscopre l'equilibrio dell'ordine naturale: «how detailed and hopeful, / how exact, / everything is in the light» (*ibidem*).

Nello spazio-tempo del camminare l'io osserva l'alterità naturale e valuta sé e il mondo, esamina la propria azione e riflette sulle spinte e contropunte del proprio processo identificativo. In questo senso, il cronotopo ripresenta i tratti tipici della lirica naturale, dove la frequentazione della natura è motivo di introspezione personale e riflessione. La meditazione, però, è modellata e guidata dalla natura stessa che si impone come presenza totalizzante nei suoi diversi elementi, persino costringendo l'io a un cambiamento attitudinale. È, ad esempio, il caso di “Hermit Crab” che ancora una volta interseca le valenze cronotopiche del mare (ciclicità, imperturbabilità) con quelle della camminata. Da subito il componimento concreta il tema della relazione – e della sua negazione – attraverso l'incontro con un'entità minima come il granchio. Nella prima metà domina la vista come primo modo di contatto:

Once I looked inside  
the darkness  
of a shell folded like a pastry  
and there was a fancy face—

or almost a face—  
it turned away  
and frisked up its brawny forearms  
so quickly

against the light  
and my looking in  
I scarcely had time to see it,  
gleaming (Oliver 1990:10)

Questo primo scambio percettivo è però segnato da frammentarietà e rifiuto. La distanza fra i due centri di valore è amplificata dall'opposizione fra la luce e il buio che caratterizzano rispettivamente il farsi avanti dell'io e il ritrarsi del granchio, che appena liberato dalla presa umana fugge sulla spiaggia. È il contesto più ampio della spiaggia che permette ancora una volta all'io lirico di comprendere il proprio ruolo e di mutare il proprio atteggiamento, da inquisitore a umile spettatore. Il mare, infatti, con la sua prospettiva a-temporale, iterativa e continuativa è *memento mori* e in questa accezione supera e abbraccia sia l'io che l'animale e ne diviene il punto di congiunzione non solo spazio-temporale ma assiologica.

leaving the shore littered  
every morning

with more ornaments of death—  
 what a 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)

Ogni mattina la risacca deposita nuovi detriti sulla spiaggia, «ornamenti di morte» che il granchio rivitalizza e nobilita scegliendoli come casa. La conchiglia non è più solo «pure white roof of old calcium» ma è una casa, un luogo di appartenenza. Il passaggio dalla sineddoche iniziale alla comprensione globale dell'oggetto nel suo valore esistenziale – dal tetto alla casa – sottolinea il passaggio da una visione superficiale a una comprensione più profonda dell'alterità, il cui gesto è interpretato come ribellione al flusso incessante del mare, cioè del tempo. L'animale rimargina lo strappo operato dalla morte e insieme individua una singolarità nel tempo e nello spazio, attuando così la miracolosa congiunzione fra sé e il ciclo vitale che il soggetto desidera. Si comprende in che senso, quindi, il motivo tradizionale non sia solo un palco da cui il soggetto lirico può realizzare il proprio monologo interiore, come spesso nella tradizione romantica, ma piuttosto diventi occasione di incontro con l'alterità naturale. La passeggiata *en plain air* è rivisitata come spazio-tempo di un riposizionamento etico. Il cronotopo della camminata si configura come un dispositivo poetico che accoglie in sé le polarità della relazione – incontro e non-incontro, io e alterità, percezione e interpretazione, individuazione e appartenenza ecc – in senso evenziale-fenomenologico, figurativo e persino esistenziale. Analizzando il motivo del pellegrinaggio, Fredrick Ruf (2009) ha letto nell'opera di Oliver una inversione moderna: non più l'idea religiosa e tradizionale di un movimento verso una casa spirituale, ma un movimento verso un mondo estraneo. La ricerca della relazione apre 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 rinvigorisce; nel partecipare all'altro trova il proprio posto.

#### 2.4.2 *Home e wilderness*

Nelle poesie di Oliver l'azione del camminare è spesso 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. In questo senso la camminata si pone sempre come attuazione di una polarità fondamentale fra i due concetti complementari di *wilderness* e *home*. La definizione immediata di queste dimensioni è continuamente messa alla prova e ampliata per accogliere istanze metaforiche ed assiologiche (ecocritiche). Così, la descrizione di una tempesta dal salotto di casa permette di muovere dal piano del raffigurato a quello del contenuto fino a fare della tensione fra esterno e interno il principio formale e strutturale del componimento, nella sintassi e nel ritmo che scandiscono l'avvicinarsi dei luoghi. Ovviamente, la divisione spaziale concreta la separazione etica del soggetto dalla natura, diventando emblematica di una divisione anche interna all'io stesso. Nella rappresentazione dello spazio secondo la polarità casa-wilderness convergono significati antitetici, che coinvolgono i diversi piani del discorso poetico. 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 sollecitazione continua fra abbandono e possesso, informità e definizione, 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 carattere classificatorio 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. Questa è la tensione fondamentale nell'opera di Oliver, quella che rende necessario e insieme realizza il riposizionamento etico.

Dunque, l'esperienza della co-esistenza è tradotta poeticamente dalla compresenza di isotopie opposte mai definitivamente risolte; in esse l'instabilità dei significati non permette la chiusura simbolica – e romantica – 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 presentarne alcune per mostrarne il carattere aperto e non-definito. Oltre a quella già analizzata di acqua e fuoco e quella casa-wilderness, altre coppie 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 meta poetica: 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 lingue e parole). Si esplicita così il legame fra corporeità e significazione che è percettivo e immaginativo e sottende tutta la poetica di Oliver.

#### 2.4.3 *La forma come compimento estetico*

Se queste tensioni sul piano del contenuto sono ravvisabili nella globalità della poetica di Oliver, è altrettanto importante considerare che la polarità è continuamente riscoperta, rinnovata e ristabilita nella concretezza del singolo testo. Nella produzione di Oliver, la forma sostiene il contenuto, lo arricchisce lo declina e dettaglia, raramente lo contraddice o mette in discussione<sup>1</sup>. 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. Al contrario di quanto vedremo nell'ultimo capitolo, 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

<sup>1</sup> 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).

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. Quindi, lo sforzo di Oliver di abitare la tensione fra individuazione e appartenenza diventa palese se si osserva il singolo componimento. Vari espedienti, infatti, traducono nel tessuto verbale il 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 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. Una catena deittica sembra stabilire delle relazioni di contiguità, ma può essere in realtà contraddetta dal significato stesso, in questo modo la voce lirica viene ad abitare uno spazio-tempo che è solo linguistico. In "Fall Song" (Oliver 1983, 18) questo espediente viene utilizzato da Oliver per accomunare la voce lirica e la natura nella condizione sospesa dell'autunno. Gli elementi naturali sono fragilmente sospesi fra la vita e la morta, nel loro continuo trasformarsi, ma similmente anche la voce lirica riesce a condividere linguisticamente quello spazio intermedio: «how everything lives, shifting / from one bright vision to another, forever / in those momentary pastures» (*ibidem*).

Se il suono e la deissi sono esempi di espedienti volti a rappresentare la vicinanza e 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 esercitare 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, unità e insieme, si offre sempre al lettore come spazio decisionale, in cui esercitare a sua volta l'attenzione. 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 di questa poetica.

## 2.5 VERSO IL LETTORE: L'ECOPOEM COME GESTO ETICO

Le polarità della forma poetica si riversano anche nella relazione con il lettore. A questo proposito Oliver è tutt'altro che ingenua, come potrebbe far in-

tendere una lettura superficiale. La deissi, la versificazione, i contrasti fonici e le tensioni assumono concretezza nell'atto di lettura e la struttura stessa delle poesie diventa occasione non solo di raccontare l'evento della relazione e il concomitante riposizionamento etico dell'io lirico, ma di proporlo al lettore. Ciò è evidente nel caso di "Dogfish" che rappresenta una scena marina in cui un predatore si avvicina alle proprie vittime inermi e che si presenta costruita su otto parti non numerate e di lunghezza variabile. Qui il riposizionamento del soggetto è reso tramite i pronomi e la divisione in sezioni, soverchiata però dai livelli diegetici che tendono a ricongiungersi in un graduale avvicinamento fra le parti – voce lirica, contenuto (pesci) e lettore. La ricostruzione progressiva dell'evento raffigurato diventa posizione etica dell'io lirico e indicazione metapoetica di lettura. Come i piccoli pesci non devono perdere tempo a cercare un mondo più semplice, così deve fare anche il soggetto, il quale cessa di rimuginare e abbraccia il presente. 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 della voce lirica e abbracciarne l'invito etico traducendolo nella propria realtà. Questa particolare modalità di interazione fra io lirico 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 rimasto da affrontare in questo capitolo.

La proposta di una relazione responsiva ed etica con il mondo naturale è trasmessa al lettore per via retorica e metapoetica. Da un lato, la partecipazione alla relazione di co-esistenza genera nella voce lirica un impeto retorico che s'inserisce talvolta nei modi descrittivi e meditativi della poesia di Oliver. La funzione referenziale, costruita sulla prospettiva fenomenologica e sulla adesione al dato esperienziale – cede il passo all'intento conativo affinché il lettore-destinatario sia effettivamente persuaso della portata morale, estetica ed esistenziale di quanto rappresentato. 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 si è nutrita di 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 della verità che fosse sensibile, diretta, partecipativa. 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 in-

teriore della verità nella convinzione che questa riguardi la collettività e sia il fondamento del bene comune» (*ibidem*).

L'inclinazione retorica in Oliver può rimanere ultimamente nei confini della lirica, in un monologo interiore e autoreferenziale, oppure come in "Wild Geese" può tradursi in uno slancio verso l'esterno, verso l'altro. Nel primo caso la volontà etica riscoperta nella relazione rimane interna all'io, come meditazione nostalgica, al contrario, se essa sorge da una rinnovata appartenenza muove con più chiarezza verso un terzo attore dello scambio verbale. In questo senso spesso è presente un destinatario, oltre al soggetto e alla natura; esso è interlocutore, compagno, spettatore ("Skunk Cabbage") e, talvolta, in modo più esplicito, lettore. Si passa infatti dalle domande serrate di "Whispers", alla malinconica notazione di "Looking for Snakes": «Do you shiver [...] / I would like to bring you here», (Oliver 1990:49), fino al moto inclusivo del pronome «we» presente in diversi componimenti. È importante sottolineare la vaghezza linguistica con cui questo «tu» è reso presente nel componimento, da cui deriva un'ambiguità dei ruoli che esso assume, oltre a una molteplicità dei modi con cui è richiamato. 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. In particolare, l'interlocutore dell'enunciazione si sovrappone al concreto ascoltatore-lettore quando il mondo dell'altro è chiamato a divenire partecipe della poesia sulla base di una capacità interpretativa o di una responsività autonoma all'enunciazione. In questo senso, nella già citata "Dogfish", 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). La stessa natura responsiva dell'interlocutore è sottintesa in "Turtle": «But, listen, / what's important?» (Oliver 1990:22). Ai fini della responsività del lettore, è importante l'atteggiamento con cui la relazione fruitiva è intrapresa dall'io lirico: nel caso di "Dogfish" è sottinteso – ma non può essere garantito – un rapporto solidale, di intesa con il lettore. Altre volte, invece, la familiarità cede all'autorità, e la voce lirica 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?» (*ibidem*, 60).

Ancora, la voce lirica cerca un'intimità con il lettore, da fondare sulla condizione comune e su di un'esperienza analoga di fronte alla realtà naturale; il lettore diventa il terzo nella conversazione fra io e natura, accolto e spronato a vivere quel dialogo:

Come with me  
into the field of sunflowers.

[...]

Come with me  
to visit the sunflowers,  
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;  
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

and let us talk with those modest faces,  
the simple garments of leaves,  
the coarse roots in the earth  
so uprightly burning. (Oliver 1986)

Il triplice invito al lettore struttura “Sunflowers”, componimento posto a chiusura di *Dream Work*. Qui, la proposta dell’io lirico lo configura come mediatore fra il mondo naturale e il lettore. La descrizione antropomorfizzata dei girasoli è proprio intesa a rendere più familiare al lettore un’alterità estranea, di cui il soggetto lirico si fa garante: «Their faces are burnished disks». La proposta è quella di un rapporto profondamente reciproco, di uno scambio dialogico da cui nasca una vicendevole e progressiva conoscenza e familiarità. Ovviamente, ancora una volta, la 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. 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, un viaggio umano fatto di incontri. La ricerca di identità del soggetto lirico, che arriva a riconoscersi nelle sue diverse inclinazioni (osservatore esterno e interprete partecipe 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.

In questa prospettiva si riconosce la seconda modalità di trasmissione dell'impeto etico vissuto dal soggetto lirico, che si radica nella materialità stessa del componimento, nell'attuarsi delle sue valenze cronotopiche. Lo slancio vissuto dall'io lirico si orienta quindi verso la relazione con il lettore, che viene implicato in modo esplicito a partire dal concreto atto di lettura che sta compiendo. Alcune delle istanze formali presenti nella poetica di Oliver premono per essere attuate nel tempo reale del lettore. Dall'interno del proprio piano reale, dunque, che legge è chiamato a prendere posizione di fronte all'alterità del soggetto lirico, attraverso una serie di scelte e decisioni da compiere nello scorrere delle parole. L'atto di lettura stesso viene a mimare un riposizionamento analogo a quello rappresentato nel mondo della poesia. La relazione con il lettore è analoga a quelle rappresentate e porta in sé lo stesso potenziale etico di responsabilità individuale. È, questa, una trasmissione etica più integrata nel testo stesso e nel resoconto fenomenologico dell'evento della relazione, per questo si può dire che sia anche più ecologica, proprio perché nasce dall'interno dell'intera rete di relazioni estetiche. Nella tensione continua fra etica ed estetica si forzano i limiti della relazione artistica e la lirica si sottomette consapevolmente al proprio lettore. *L'ecopoem* diviene così lo strumento etico che Oliver offre, affinché a partire da esso il lettore si eserciti nella co-esistenza con l'alterità.

L'adozione di una prospettiva fenomenologica nel rappresentare l'incontro con il non-umano, dunque, risulta fondamentale poiché rende il carattere fluido, aperto e dialogico della relazione, nelle sue diverse espressioni ed esiti. Allo stesso tempo, vi è una dimensione emblematica che 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 una polarità fra l'estetica dell'evento raffigurato e il suo valore etico. Assunta nel gesto poetico, la concretezza del singolo avvenimento acquista una valenza paradigmatica, 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). La dimensione emblematica si inserisce nell'evento ma non 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* (1990), è 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 (37)

Chinatosi a raccogliere dell'acqua stagnante, il soggetto si trova fra le mani una creatura strana. Il gesto forza una compenetrazione con la natura: per quanto intrapreso con un intento protettivo, di cura, esso è indelebilmente umano e perciò segnato da comprensione, desiderio e soprattutto possesso («to find, to see, to hold», *ibidem*). Di seguito la voce guida nell'apercezione 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» (*ibidem*). 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. (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. (*ibidem*)

In questa parte si definisce il riposizionamento etico del soggetto, il cui gesto è assunto nel discorso stesso tramite un doppio movimento 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 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 semplicistica e la sua profondità retorica è raramente stata considerata. Al contrario, invece, se letta a partire dalla dimensione relazionale e nella ricerca di quella misteriosa conversazione, il suo dettato poetico si rivela in completa coerenza con la sua poetica, proponendo al lettore di esercitare quelle stesse facoltà che il soggetto lirico riscopre nel mondo raffigurato. 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 esso a partire dalla poesia, magari, la traduca a sua volta nel proprio mondo.

### 3.

#### DENISE LEVERTOV E LA TESTIMONIANZA DI UN DIALOGO IMPOSSIBILE

Nata in Inghilterra nel 1923, Denise Levertov esordisce nel panorama inglese con *The Double Image* (1946) che riverbera l'impronta neoromantica della formazione da autodidatta. Eppure, Levertov è annoverata fra le maggiori poetesse americane della sua generazione: nel 1948, infatti, segue il marito Mitchell Goodman oltreoceano, dove la sua voce poetica troverà piena maturazione nell'incontro con la vivace scena del dopoguerra statunitense. Nel 1997, anno della morte a Seattle, la produzione di Levertov conta circa venti raccolte di poesia e numerosi saggi ed è considerata parte integrante del canone poetico americano.

Alle porte degli anni Sessanta, Levertov si afferma sulla scena letteraria statunitense, anche grazie ai rapporti e alle amicizie con alcuni degli scrittori contemporanei più attivi – Kenneth Rexroth, Robert Duncan e Robert Creeley per citarne alcuni. Accolta come vera erede di William Carlos Williams, è inclusa nella seminale antologia di Donald Allen, *The New American Poetry 1945-1960* (1960). Il tracollo della situazione storica e sociale, però, induce Levertov a esplorare nuove tematiche politiche e autobiografiche – la Guerra in Vietnam, la crisi ambientale, la maternità, il divorzio – e a sperimentare nuovi modi, forme e generi – dalla lirica breve al diario, dal poemetto alla prosa poetica. Questa produzione più impegnata e militante procura a Levertov le prime stroncature e divide la critica che, ancora oggi, cerca di conciliare i versanti apparentemente opposti di una poesia talvolta intima, domestica e mistica e talvolta sanguigna, impegnata e apertamente militante. Ma la poesia di Levertov ha una configurazione fluida, dinamica e, come l'esperienza dell'autrice, sfugge a rigide compartizioni. Così, ad esempio, l'alto tasso di sperimentalismo formale, che inizialmente ne aveva garantito l'ascesa poetica nell'ambito delle avanguardie, in realtà si situa in profonda continuità con le proprie origini: lo sviluppo della forma organi-

ca e il realismo pragmatico e impegnato si innestano su un'espressione da sempre votata alla ricerca del trascendente e all'immagine poetica come corrispondenza fra soggetto e realtà esterna. Pur nelle profonde trasformazioni stilistiche, infatti, ciò che rimane costante in Levertov è piuttosto l'esigenza di una poesia che sia davvero autentica e attuale, ovvero un'espressione fedele all'esperienza personale e insieme radicata nelle esigenze del suo tempo. La poesia di Levertov porta iscritte le istanze e le urgenze di una crisi personale, storica e sociale e, vedremo, la ricerca per rispondervi.

È in questa prospettiva che prende forma anche il versante naturalistico di questa produzione. 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 della relazione, personale ed eticamente consapevole. L'analisi di queste diverse fasi intreccia le modalità espressive del non-umano con la continua calibrazione di istanze estetiche ed etiche, metaforiche e metonimiche. Come per Mary Oliver, il mondo naturale offre fin da subito la possibilità di raccontare un legame unico e fondante, da cui l'io è percosso e risvegliato, richiamato a se stesso. Ma se Oliver opera e scrive sempre dalla prospettiva privata e personale del singolo, Denise Levertov scopre e tematizza l'urgenza di un'etica che sia viabile e condivisa nella dimensione comunitaria della soggettività. L'intera parabola di questa autrice mostra chiaramente il tentativo di convogliare e calibrare nel singolo componimento istanze etiche ed estetiche, affinché sia proprio dall'interno del gesto a lei più familiare, quello artistico, che si dispieghi al mondo una possibilità di vita ed esistenza nuova, più autenticamente umana. Infatti, in Levertov la relazione con il mondo naturale si offre come caso esemplare proprio perché solo la parola poetica può veicolare l'indagine del dialogo potenziale, impossibile eppure sperimentato fra il soggetto e questa alterità. Nel corso del capitolo, seguendo l'evoluzione della poetica naturale di Levertov, diventa inevitabile soffermarsi sul proliferare di motivi antropomorfi, in particolare del volto e della voce, la cui analisi qui riprova l'attitudine dialogica fra umano e natura e, osservandone la progressiva maturazione, rivela la pervasività del legame fra estetica ed etica. In questo senso risulta fuorviante la tendenza critica a privilegiare l'espressione più esplicitamente politicizzata ed ambientalista di questa poesia naturale. Non dovrebbe sussistere nella lettura di Levertov una opposizione fra pubblico e privato, politico e intimistico, proprio perché il suo gesto poetico, ogni suo gesto poetico è espressione di un'esperienza soggettiva e contemporaneamente proposta pubblica della sua validità etica ed umana. Addirittura, come vedremo nel corso del capitolo, è proprio nel dimesso del

quotidiano che la poesia riesce a convogliare l'indagine della conversazione intima e silenziosa con la natura e l'urgenza etica e pubblica di coltivarla e preservarla, come testimonianza di una strada possibile.

### 3.1 LE PRIME RACCOLTE E L'ESTETICA SACRAMENTALE

Fin dagli esordi americani con *Here and Now* (1957)<sup>1</sup>, Denise Levertov mostra un acuto interesse per il rapporto fra realtà, esperienza e gesto poetico. Nelle prime raccolte l'attenzione è volta quindi ad esplorare 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. Compito primario del poeta è intonare il proprio canto alla melodia armonica scoperta nel reale: cogliere la corrispondenza fra soggettività e realtà – evenziale, dinamica – e cristallizzarla nella visione poetica. Come scrive Levertov stessa: «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» (1973:17). È il convergere di esterno ed interno e la sua traduzione per la comunità umana (Rodgers 1990:31). Pur nella forte vocazione mimetica e figurativa, la poesia è fondata sulla percezione e intuizione personale e si modella per registrare il dinamismo dell'incontro fra la mente e la realtà.

In linea con le tendenze contemporanee, Levertov usa la pagina scritta per afferrare l'esperienza del mondo e trascriverla nel modo più dinamico e autentico possibile. Così, il rischio di una separazione statica fra soggetto ed oggetto è tentativamente superato dal gesto poetico di scrittura. In questi primi anni Levertov indaga e racconta il proprio processo creativo in diversi scritti, confluiti poi in *The Poet in the World* (1973). La presenza fisica delle realtà particolari genera una «costellazione» di percezioni così intensamente sentite da esigere di essere indagate e condensate in parola (1973, 8). La percezione – e non il respiro di Olson – diviene così criterio compositivo, la versificazione è espressione aderente al procedere fenomenologico dell'esperienza. Lo stesso principio organico, scrive Levertov in *Some Notes on Organic Form* (1965), è da considerarsi un «metodo di appercezione» (Levertov 1973:11). Per quanto descrittiva, però, la parola poetica è sempre espressione di un punto di vista interpretante e Levertov tematizza

---

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.



di un mondo sempre più incline all'alienazione, il singolo componimento dovrebbe diventare un gesto in grado di rispondere al bisogno di un legame fra mente e realtà. Ma Levertov scoprirà presto che il singolo momento non riesce a fondare una visione complessa e comprensiva di sé e dell'altro, piuttosto necessita di un'iterazione, di una frequentazione conoscitiva che superi la somma delle sue parti, di un cammino relazionale.

Sul piano espressivo, la poetica dell'immanenza fondata sui momenti di armonia fra io e mondo si declina in una forma che supera i poli opposti del realismo naturalista e del simbolismo soggettivistico. È quell'estetica della presenza che Charles Altieri (1979:227) ha individuato come dominante nelle raccolte fino a *The Jacob's Ladder*, e nella quale James Breslin rintraccia un «realismo magico» che si allontana sia dalla moda confessionale sia dagli eccessi surrealisti (1993:57). Secondo Diane Collecott (1993:119-21), nei testi 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. Nonostante le radici romantiche e le influenze emersoniane, questa poesia rifugge la relazione simbolica e predilige il movimento per contiguità ereditato da Williams. 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. La descrizione del parco che apre "Central Park, Winter, after Sunset" mostra 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.

La percezione gioca dunque un ruolo cardine nella composizione poetica, ma essa è intesa in senso fisico e mentale. Infatti, riprendendo i romantici, Levertov definisce l'immaginazione come un organo percettivo, anzi, esattamente quell'organo che apprendendo la realtà apre al divino, perché permette di cogliere il significato invisibile, centrale e profondo delle realtà minime (1992:246). Il moto immaginativo è diretto a penetrare la realtà percepita, non a superarla né sublimarla. In questo modo essa può illuminare il legame fra mondo, parola e umano: «the imagination finding / itself and more than itself / alone and more than alone» (H&N:54). 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. Nella prima poetica di Levertov, lo strumento privilegiato dell'immaginazione è la metafora – definita da Breslin «incarnazionale» – che rivela la profondità del reale oltre la superficie fattuale e colloca l'oggetto nella rete di analogie soggettive con cui è percepito, restituendo un amalgama di ordinario e immaginario. In questa prospettiva, Levertov ricorda fortemente le coeve teorie semiotiche di Lakoff e Johnson (1980), in particolare quando 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). Dunque, l'immaginazione rivela collegamenti misteriosi e nascosti fra elementi, scopre relazioni inattese fra esperienze sensoriali ed esistenziali, come l'intreccio di luce, freddo e fuoco che in “The Depths” descrive la sacralità intuita di fronte all'oceano che rifrange e supera ogni realtà particolare. Oppure, ancora, la metafora del pellegrinaggio che opera una trasfigurazione religiosa sui piccioni appollaiati in fila sul muro esterno, veicolando il valore epifanico e mistico della visione:

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

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. Nei componimenti di queste prime raccolte la visione poetica racchiude tutto e la soggettività è

stabile e dominante. Infatti, il peso enunciativo è posto sulla voce che, anche quando viene modulata in senso dialogico, osserva ma non partecipa, non riesce a oltrepassare la natura compiuta e conclusa della contemplazione estatica ed estetizzante. Tutto ciò che avviene esternamente è assunto nella visione compiente dell'io, è privato della sua drammaticità, non è mai turbato. La poesia è un modo sicuro di accogliere quella alterità, che cessa di esistere al di fuori. La descrizione di un vaso in "A Silence" rende la valenza compiente della voce lirica che isola l'elemento in senso quasi pittorico.

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. L'atmosfera rimane quella di un sogno, di una fantasia rievocata dove a dominare è il mondo dell'io, la visione singolare. Per quanto realistico, dettagliato e indagato per le sue proprietà interazionali, l'oggetto è chiuso e accomodato nell'immagine, è privato del suo potenziale di sconvolgimento e sovversione in quanto alterità e così al massimo può vivere della polisemia dell'immagine.

L'azione contemplativa della voce lirica produce 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, compresi nel momento estetico della poesia, compresi nell'azione di contemplazione e quindi nel momento puramente estetico della poesia, bachtinianamente

parlando. Oltre a quella epifanica e momentanea della resa metaforica, non vi è una relazione vitale che sostiene l'approccio all'alterità. Proprio questa dimensione chiusa e precaria della relazione poetica viene progressivamente a confliggere con l'intensificarsi dell'interesse politico e sociale di Denise Levertov.

### 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. Già nei versi di *The Sorrow Dance* (1967) e di *Relearning the Alphabet* (1970) si legge però l'inizio di una crisi personale e poetica che raggiunge il suo apice nelle sperimentazioni del pamphlet politico "Staying Alive" (poi confluito in *To Stay Alive* nel 1971) e che continua fino agli anni Ottanta segnando indelebilmente la poetica di Levertov. Del resto, 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 sotto il velo dell'apparenza mostra contraddizioni sempre più profonde. 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. 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» (1993:4). Il mondo domestico del soggetto è scosso nelle fondamenta, la comunione con la realtà sembra andare in pezzi e la visione poetica non regge più:

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 per 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, nell'opposizione fra vita privata e pubblica, vocazione lirica e sociale. Al contrario, essa coinvolge anche la vita personale, in questi anni segnata ad esempio dal divorzio dal marito Mitchell Goodman. Più che mai in queste raccolte dietro la voce lirica è possibile scorgere la presenza di Levertov, 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). Eppure, nella voce singola la consapevolezza del male – della colpa individuale e nazionale – sembra inconciliabile con l'epifania che quello stesso mondo regala. Levertov stessa registra tale contraddizione in diverse poesie, come "Modes of Being" in cui la costanza armonica del parallelismo genera un ordine subito messo in discussione dalle spezzature dei versi. Il dettato incarna lo sforzo di abbracciare realtà opposte – gioia e tortura – ma fallisce per l'irrompere della realtà storica:

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

*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. (FD:500)*

Come diversi critici hanno notato, lo schema retorico dominante in questo periodo – e perfezionato poi in "Staying Alive" – è quello della disgiunzione: vita o morte, linguaggio o guerra, coscienza o storia. La realtà storica 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 e ostacola l'uniformità compiente della contemplazione estetica.



(“Staying alive”, SA:346). La sua funzione di propaganda e strumento del potere è smascherata e implica la necessità una ricostruzione radicale del valore referenziale: «Pig and wasp are robbed of their names / [...] let's think up new names for those we ripped off» (“Animal Rights”, F:421).

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 poetica 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, a fronte della crisi ambientale che dilaga. Dall'immobilità contemplativa Levertov è costretta a muovere verso la messa in discussione delle connessioni fisiche e assiologiche fra soggetto e realtà naturale. La difficoltà a dire in poesia tali legami e la conseguente insufficienza avvertita nella relazione trovano spazio nei versi di “Cold Spring” in cui la voce lirica saggia con titubanza il terreno delle proprie certezze: «What do I know?» (RA:76), e la risposta è un lungo e poetico elenco di elementi naturali. Ma l'ultimo verso della sezione tronca di netto le possibilità introdotte dalla descrizione del paesaggio: «It's not enough» (*ibidem*). La positività degli elementi naturali non è più sufficiente. Nella sezione successiva della poesia la domanda è riproposta, questa volta, rivolta all'attività poetica: «What do I know? / A poem, turn of the head [...] / It's not real» (*ibidem*). Né la relazione con la natura né quella con la propria opera poetica possono sostenere da sole la vita del soggetto lirico, e di Levertov. Così l'io è lasciato a vagare in luoghi aridi, 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). La voce si incrina per la paura che la sua poesia sia solo canto di morte:

If I should find my poem is deathsongs.  
 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.  
 Love, twenty years, forty years, my life  
                   is unreal to me.

[...]  
 Reduced to an eye  
 I forget what  
                   I  
 was.  
 Asking the cold spring  
 what if my poem is deathsongs. (RA:278-9)

In sintesi, se nella prima fase della poetica di Levertov l'alterità esisteva all'interno della visione e la poesia era celebrazione, si scopre ora una paralisi dell'impeto conoscitivo, un disorientamento nell'esperienza dell'alterità e nella sua espressione. La visione estetica non coincide più con la sola struttura della percezione, perché la coscienza etica verso il mondo riecheggia nell'esperienza di sé e invoca un legame più stabile con il mondo. Eppure persino nell'affermazione e nell'approfondirsi della crisi, riaffiora 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 sempre di più un amore sacrificale al mondo. Nel cercare una strada per colmare il vuoto etico scoperto Levertov percorre vie sperimentali e varie, sempre più radicate nella convinzione che proprio il mondo naturale possa insegnare la resilienza e offrire un terreno per la visione.

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 annesso (Altieri 1993:133). L'urgenza politica ed ecologica è il primo scopo – e il più riconosciuto dalla critica – di questa trasformazione. L'appartenenza alla natura è ampiamente professata da Levertov e tematizzata, ad esempio, nei versi della più tarda "Sojourns in the Parallel World":

We live our lives of human passions  
 cruelties, dreams, concepts  
 crimes and the exercise of virtue  
 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)

La natura è un'alterità connessa eppure collocata al di fuori del soggetto, in un mondo «parallelo» e insieme intrecciato, reso altrove dall'immagine di un corpo condiviso («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 dal non-umano sottesi al pensiero comune: «it's the world, poor world, but I / am other» (*ibidem*). L'umano è partecipe più di quanto voglia ammettere e nell'ambiguità del linguaggio annida la



ponimenti dove l'immagine poetica non riesce a sostenere il peso del valore etico e politico, il dettato conosce una certa deriva retorica sotto il peso della spiegazione. In questo modo l'immedesimazione chiesta al lettore non è tanto con il momento descritto ma con la problematica ideale e astratta. Sono paradossalmente queste le poesie ancora adesso più citate e considerate in sede critica, forse perché la visione ambientalista vi è trasfusa in modo esplicito e politicizzato. È però difficile ignorare il versante didascalico e persino pedante di alcuni di questi componimenti, soprattutto alla luce degli altri modi che Levertov gradualmente matura per trasmettere efficacemente l'urgenza etica di una relazione che sia insieme personale e condivisa, comunitaria.

Alla poesia ambientalista e agli esiti più retorici si affiancano alcuni componimenti che invece osservano ciò che tocca e coinvolge il soggetto e così traducono la questione storico-sociale in senso personale e quotidiano. La rappresentazione dell'interazione diretta e partecipe con gli elementi naturali fa sì che la riflessione etica sia inserita in una dimensione relazionale e ordinaria, e trovi espressione più adeguata in termini fenomenologici e testimoniali. Se entrambi gli approcci trovano spazio nelle raccolte, ci sembra questo secondo quello che ottiene più ampia attenzione ed elaborazione nel tempo. La terza sezione di *The Sorrow Dance* condensa in modo esemplare il passaggio dall'estetica immaginifica a questa traduzione etica e anticipa alcuni dei motivi principali 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 dominante in questi anni: «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). Nelle poesie la forza della metafora lascia pian piano il passo all'indagine della relazione contigua ed etica. Nelle prime due la trasfigurazione agisce sugli alberi. I salici di "The Willows of Massachussets" risultano statici e compiuti nella contemplazione a distanza: «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). Mentre, in "Message", le immagini acquistano vita: il tronco secco e contorto e i rami mozzati di un albero ne rivelano le «intenzioni interrotte» che trovano però risposta e realizzazione nel resto della natura, attraverso la nascita di nuovi innesti ai piedi dell'albero – «fernlike, trustful» (*ibidem*). Le immagini si intrecciano come le entità naturali si intersecano e restituiscono significati relazionali ed etici.

Le due poesie successive sono ambientate nel giardino dell'io lirico. Su questa vicinanza fisica e affettiva costruisce la ricerca di una relazione con le singole piante. Il vecchio albero di "Living While it May" sa di dover morire abbattuto e per questo guarda con curiosità l'umano, la cui fine è invece ancora ignota. 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 di comprendere con chiarezza la vita e le possibilità

dell'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). Da oggetto distante e non partecipe la natura si fa avanti e inquisisce. Come in Oliver, è la diversità fra le due condizioni che muove la pianta a ricercare con insistenza l'attenzione e l'interazione con il soggetto. Inversamente, nel componimento successivo, "Annuals", tocca all'io mettere in discussione il proprio atteggiamento nei confronti delle piante che ha seminato e che 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)

L'io lirico saggia titubante il contrasto fra il rispetto per il non-umano e il proprio desiderio di una fioritura, immagine umana dell'apice di pienezza e bellezza nella relazione. Ma il carattere interrogativo introduce la divisione etica fra astrazioni ideali e manifestazioni reali, fra il contraccolpo puramente estetico e una relazione aperta all'incerto, al negativo.

In "Annuals" l'autocritica preventiva dell'io lirico confronta sul piano metapoetico la profondità dell'epifania (la fioritura) e una poetica fondata su una relazione quotidiana e familiare (le cure del soggetto). L'ultima poesia della sezione, "The Cat as a Cat", prosegue questa riflessione e rivendica l'alterità dell'oggetto contemplato. Persino la descrizione di un gatto mette in gioco il carattere interpretativo del linguaggio e presuppone chiaramente un atteggiamento etico: «the cat on my bosom [...] is a metaphor only if I / force him to be one» (SD:250). Dai salici al gatto, la terza sezione di *The Sorrow Dance* esemplifica come il problema etico assuma maggior concretezza e definizione all'interno di interazione personale con le entità naturali e testimonia l'importanza che la relazione fisica e contigua ricopre in questa poetica. In Levertov, la poesia nasce proprio dalla condizione di separazione e di solitudine dell'io; si fonda sulla differenza che si apre fra soggetti e fra umano e naturale. 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.

### 3.3 L'INCONTRO CON LA NATURA COME EVENTO ETICO E TESTIMONIALE

Nella prima poetica della presenza i mondi dell'io e dell'altro convergono nella visione autoriale da cui si generava il momento estetico. Invece, nella

poesia militante, il mondo esterno supera l'io lirico e provoca in esso l'urgenza di riaffermare dei valori etici. Questi, tuttavia, appaiono come idee imposte sull'esperienza, distanti e staccati dalla relazione stessa, in una chiusura monologica. 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. Per questo, la terza fase della poetica di Levertov si concentra progressivamente sull'evento stesso dell'interazione, nel tentativo di indagare il sorgere dell'impeto etico.

Come si è visto nella terza sezione di *Sorrow Dance*, 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. In queste intuizioni il pensiero ambientalista di Levertov, nato su una base politica ed esperienzialmente indefinita, si radica nell'esistenza concreta e nell'etica personale. Anche il linguaggio sembra poter recuperare il proprio legame con la realtà solo a partire dalla vicinanza agli elementi naturali. Infatti, il linguaggio sanguigno della lotta si mostra a tratti inefficace, poiché già la realtà ne è 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 natura, delle foglie insieme vive e decomposte («a language / of leaves underfoot. / Leaves on the tree, trembling / in speech», *ibidem*). In alternativa alla poesia più impegnata, allora, si afferma in Levertov l'urgenza di una partecipazione al mondo. Il compito della poesia diventa quello di tramutare la consapevolezza etica e politica in appartenenza vissuta e la conoscenza in familiarità. La realtà naturale non corrisponde alle aspettative del soggetto, né combacia con i suoi confini ideologici, perciò la poesia deve diventare indagine appassionata dell'istante in cui la natura diventa presenza, evento di relazione con un'alterità mutevole e misteriosa. Nel tempo, questa indagine fenomenologica con l'alterità prende spazio e struttura il dettato poetico. In essa poesia politica, lirica e didascalica sembrano integrarsi in momenti di relazione presenti e concreti, capaci ora di affrontare la complessità del reale e la sua contraddittorietà.

L'intensificarsi di un movimento mimetico e metonimico è un primo passo nella traslazione della questione etico-politica all'interno del mondo ristretto del soggetto. Il carattere metonimico diventa la chiave di volta della relazione con l'alterità: la singola entità, contigua e parziale, è parte del tutto naturale. Così la natura si configura non tanto come un'entità linguistica astratta («the Earth») ma come distinta e specifica presenza declinata nel determinato spazio-tempo della relazione:

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:75I, corsivi miei)

In questi versi il propagarsi del male nel mondo e nella storia contrasta con il rammarico personale per un albero che sta morendo. La realtà minima e familiare dell'albero acquista valore sia nella sua compartecipazione alla vita, sia nell'essere una risposta nella quotidianità dell'io: «trunk, lofting crown offers / an answering gold», (*ibidem*). L'incarnarsi della visione ecologista nella relazione con elementi naturali particolari sfocia in una riflessione che valorizza la prossimità fra umano e non-umano. In queste poesie, l'evento della relazione ha sempre come fondamento il corpo vissuto, cioè l'esistenza espressiva e parlante dell'io. Il fenomeno naturale è necessariamente incarnato nell'esperienza e nella parola soggettiva, che si colloca sempre sulla soglia fra il flusso del reale e la frammentazione dei propri schemi astratti. Rispetto al dominio della dimensione percettiva e immaginifica delle prime raccolte, qui si intensifica un'inclinazione fenomenologica e valutativa come terreno della relazione. In questa prospettiva la conoscenza del mondo naturale si rinnova e la riscoperta dell'alterità avviene nello spazio di una tensione fra estraneità e familiarità, percezione e intuizione, assenza e presenza. Le entità naturali mostrano i segni di una «coscienza indefinita» che costituisce una vita attorno all'umano ma lo eccede, rimanendo inattingibile<sup>2</sup>. Esse si presentano come eventi extra-locali rispetto al soggetto lirico: esse si costituiscono come punti di vista esterni ed estranei. Questa eccedenza si articola in una relazione d'alterità fra non-umano e umano di cui Levertov indaga i caratteri evenziali e quindi morali. È proprio nella distanza fra io e altro che si costituisce il confine, che, bachtinianamente inteso, è tensione dinamica e insieme condizione necessaria all'esistenza, ma anche all'attività estetica e letteraria. Così, la natura è insieme partecipe e indifferente, indipendente eppure interessata, familiare ed estranea. 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. 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  
 [...]

<sup>2</sup> La trasgressione come fattore fondante la relazione e il dialogismo è ciò che più distanzia Levertov e gli autori qui trattati dalla visione trascendentalista e romantica fondata sull'idealismo, che invece trovava la possibilità di conoscenza solo nell'immagine soggettiva della realtà (Rotella 1991).

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)

L'incertezza e l'instabilità segnano anche la tendenza al momento epifanico, pur recuperata da Levertov nell'indagine della relazione come evento singolare. La dimensione incarnata della poesia si rafforza nella crescente consapevolezza dello squilibrio fra fragilità soggettiva e persistente alterità. Sempre di più, infatti, Levertov è spinto a cercare il mistero dell'essere non in nuova conquista interiore ma nel suggerimento stesso dell'esistente: «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). "Of Being" chiude *Oblique Prayers* e in essa la percezione positiva dell'essere si compenetra con la coscienza della sua fragilità, smorzando l'impeto puramente celebrativo e muovendo verso una valutazione etica ed esistenziale più consapevole:

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 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», rafforzato dalla concatenazione sintattica che lega i distici. La reazione affermativa è frutto di una accettazione e di un vissuto.

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, come già in precedenza. 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 più profondamente aderente all'evento. 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. La rottura fra epifania e realtà storica non è sublimata nella tradizione cattolica, al contrario la frattura non è ricomposta, la disgiunzione tra vita e morte rimane aperta, in una visione che abbraccia perifericamente. Rispetto a Mary Oliver, dove la frattura era interna al soggetto in quanto coscienza linguistica, per Levertov la constatazione della divisione dall'alterità avviene soprattutto a livello collettivo: il rischio è nella divisione fra l'umanità come genere, nelle sue pratiche e concezioni, e il mondo naturale. Eppure anche qui, la prospettiva fenomenologica indaga le possibilità di un effettivo incontro con l'altro e dilata un'etica dell'attenzione che risulta l'unico modo per esperire la tensione fra poli opposti. Il pensiero astratto e la meditazione distaccata sono modi contemplativi e, perciò, compienti e votati alla risoluzione. Così, all'estasi del misticismo si sostituisce l'esercizio della propria responsabilità, che diventa la prerogativa etica alla formazione di legami veri nel soggetto.

Levertov tenta costantemente di comprendere ed esprimere l'imporsi dell'interazione, per cui il soggetto umano diviene caratterizzato da un'inquietudine e ossessione verso l'altro. La presenza della natura non è più mostrata come una rivelazione esterna di tipo mistico o epifanico ma come manifestazione (vitale) di una relazione potenzialmente continua. Come mostrava la conclusione di "Of Being", la voce lirica si modula sempre più sul flusso dinamico del reale, senza imporvi cesure e frammentazioni:

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)

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 presente. 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», *ibidem*): far risuonare all'esterno la propria convinzione interiore. Nelle raccolte degli anni Ottanta, l'attenzione alla realtà contigua e materica fa riemergere potentemente la dinamica di presenza/assenza, indagate non come fenomeni assoluti ma sempre di più legata a una doppia origine, fenomenica ed etico-soggettiva e sempre più consapevole della necessità di essere comunicata. La realtà non vince più il soggetto, non si impone. Analogamente, l'aura positiva che descrive il soggetto non è garanzia di apertura etica, che invece deve essere continuamente rinnovata. L'evento dell'incontro e l'interazione con l'alterità implicano una reazione emotivo-volitiva sempre più personale e incarnata e sempre meno generica e anonima.

Poche pagine dopo “A Variation on Rilke”, in “The Absentee” la natura è pervasa da un'assenza di vitalità, strettamente dipendente dall'atteggiamento dell'io lirico. Infatti, alla morta stagione si intreccia la passività del soggetto per cui la realtà scivola via non recepita né accolta e si tinge di abbandono: «Uninterpreted, the days / are falling. // [...] A nest of eggs, / a nest of deaths.» (BW:747). Già la precedente “The Road”, in *Footprints*, leggeva l'assenza come esito di una posizione individuale, come non-incontro prima che come non-presenza. Qui la tensione insistente dei cespugli verso l'incontro, l'attesa di uno sguardo di riconoscimento è asciuttamente negata anche dal soggetto lirico, che si equipara così al resto della distratta comunità umana:

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)

La presenza della natura si rivela come alterità in dipendenza dallo sguardo dell'io: «nothing much, or everything: all depends / on how you regard it / On if you regard it» (“A South Wind”, SW:955). L'altro è insieme risorsa ma anche obbligo morale: il suo sguardo svela all'io la responsabilità di una risposta. Questa responsabilità a cui l'alterità richiama è in realtà reciproca, perché vale per l'io tanto quanto per la natura e perciò definisce la relazione in senso etico. La risposta della natura al soggetto è esplicitata chiaramente in “Brother Ivy”, una poesia tarda raccolta in *Evening Train* (1992) 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). Quindi, la descrizione 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», *ibidem*) e sfocia in una constatazione 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. (*ibidem*)

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 si esprime in una relazione asimmetrica, come quella fra io-altro secondo Bachtin. 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). In Levertov questa asimmetria nella relazione con la natura si declina nel compito diverso che essa assolve: la responsabilità verso l'umano è soddisfatta puramente dal suo esistere. Invece, come già nella poetica di Oliver, anche in Levertov la responsabilità umana nasce proprio da una non-coincidenza fra esistenza e compito. L'eccezione del mondo naturale nei confronti del soggetto non è tanto di carattere ontologico ma etico. Il non-umano è caratterizzato da un'interdipendenza armonica e ordinata sulla base del compito perseguito da ogni elemento. L'etica è scoperta sempre di più come risposta e scelta di adesione e non come posizione o schema sovraimposto. La descrizione della natura come presenza ed evento specifico, dunque, apre nei componimenti lo spazio di una messa in discussione personale, a partire dall'incontro con l'altro. Dalla contemplazione per una conoscenza totalizzante ed esauriente, l'accento passa sempre più alle possibilità etiche dell'io. Di fronte alla natura è possibile imparare a guardarsi e riconoscere la parzialità della propria prospettiva e dei propri gesti.

Il tentativo di liberare un fiore dalle maglie di una rete metallica svela l'io a se stesso, incrinandone la certezza egocentrica: «I didn't think of me as a jailor» ("Captive Flower" BW:747). L'indagine delle possibilità etiche trova un modello comportamentale nella natura stessa: nasce una volontà di imitazione fisica e di adesione morale agli elementi naturali. Accovacciato sull'erba il soggetto si immerge nella realtà naturale che lo circonda e scopre la sacralità del muschio e delle rocce («thy moss garden», «the striate / rock furred») che diventano ideali da riprodurre.

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. ("Forest Altar", F:428)

La ricerca poetica di Levertov muove da tentativi di tipo epistemologico al vaglio di implicazioni etiche, che esaltano la natura relazionale dell'umano. Del resto, Levertov legge come potenzialmente tossico il rapporto fra soggetto e realtà definito dal paradigma razionalista e scientifico, il cui 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 natura sfugge ed esula questi schemi conoscitivi, ha in sé un seme di ignoto – aggettivo ricorrente nelle ultime raccolte – e la sua conoscenza non avviene come acquisizione e possesso, ma come conseguenza di un cedimento. Il soggetto si colloca all'interno di un rapporto con il mondo che non è di unità ma di alterità, non è solo conoscitivo, astrante ma anche biologico, fenomenologico ed etico. L'impeto del soggetto lirico verso il non-umano si è spostato dal conoscere al riconoscere, ricerca di una conoscenza come appartenenza e familiarità con l'altro – e quindi con sé – in un viaggio continuo che costituisce l'atto di guardare e rispondere al mistero dell'alterità, «this great unknowing». La rappresentazione dell'incontro fra soggetto lirico ed entità naturali prospera su un particolare cronotopo che è quello della soglia, nelle sue diverse declinazioni. Il confine fra spazio domestico e natura ricorre insistentemente non solo come immagine ma come realtà in cui far convergere istanze estetiche ed etiche. Esso è luogo fisico della relazione fra umano e non-umano e, allo stesso tempo, immagine delle possibilità etiche legate al suo avvenimento. La declinazione più ricorrente

e quotidiana nelle poesie di Levertov 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)

La finestra è immagine per eccellenza 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. 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 ancora una volta dietro le imposte chiuse («The humans / have withdrawn / curtained, / shuttered», CB:635).

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 ancora una volta sull'eccedenza e indipendenza del mondo naturale: «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 appostato fuori dalla casa, in attesa, e ultimamente indecifrabile:

[...] 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. (*ibidem*)

Questa presenza assente suggerisce alla coscienza il fermento di una vita che supera e sfida l'attenzione umana: «Much moves in and out of open windows / when our attention is somewhere else» (*ibidem*). 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: si insinui e ci raggiunga fino a cambiarci. L'interazione fra le due parti non è volontaria né ricercata, eppure accade, è uno scontro fra presenze che si modificano e si intrecciano necessariamente.

[...] 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*. (*ibidem*, corsivi miei)

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. 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». Si racchiude in questa immagine tutto lo scarto etico che è maturato nella poesia di Levertov. L'esperienza del mondo naturale non è più ascrivibile alla dimensione intima e vaga del sogno; piuttosto, la natura chiama il soggetto a essere testimone del suo mistero. Il modello etico ispirato dalla natura trova espressione nella logica della testimonianza: il testimone è un soggetto passivo ma presente, spettatore di un fatto esterno a lui che, però, lo coinvolge responsabilmente perché chiede di essere accolto e riportato. L'unica condizione posta è quella dell'inciso ipotetico: nell'atto di leggere, di interpretare la realtà circostante, il soggetto umano deve lealmente comprendere ed accettare la propria condizione interrelata.

Il cambiamento profondo di sé è sperimentabile nella misura in cui l'io accetta di essere investito e preso da un'alterità indipendente e preesistente che lo costituisce. L'adozione di uno sguardo rivolto all'ordinario e al contiguo facilita l'esplorazione di un'etica non imposta esternamente ma vissuta e incarnata nell'incontro con la singola alterità. Nel proporre la responsabilità della relazione fra umano e non-umano in termini di testimonianza, Levertov recupera il valore comunitario dell'etica che ricerca: l'alterità impone il compito di uscire dalla visione privata e compiuta e muovere verso una condivisione dell'esperienza personale. Lo stesso gesto poetico ricerca questa dimensione e la affida al proprio lettore. Il singolo componimento, infatti, si costituisce in analogia alla finestra e alla soglia: è lo spazio che mette in comunicazione le due realtà e permette di entrare nella relazione ed esserne testimoni. Inverata in questo modo, la funzione cronotopica permette di incarnare la riflessione in uno spazio e tempo concreto, di sfuggire, quindi, la genericità e vaghezza dei referenti data dall'approccio retorico, di intonare la parola estetica ai giudizi etici e di tradurre un'esperienza costitutiva di sé e costruttiva della comunità umana.

#### 3.4 IL VOLTO E LA VOCE DELLA NATURA: MOUNT RAINIER

La poesia naturale di Levertov dopo gli anni della crisi, dunque, si modella su una resa fenomenologica dell'interazione fra umano e non-umano. La traduzione estetica della relazione con gli elementi naturali si fonda sul riconoscimento di una co-creaturalità e di una reciproca eccedenza, e prende come ideale di azione etica la testimonianza. All'interno di questa poetica appena illustrata, trovano terreno fertile i motivi antropomorfici che rispondono al tentativo di tradurre metaforicamente nel proprio mondo l'alterità e sviluppano nel tempo una funzione relazionale fondata su un orientamento etico preciso e improntato al dialogismo. Allontanandosi da una visione romantica, Levertov non ricerca nell'antropomorfismo un modo per assimilare la natura all'umano, annullandone l'alterità e riconducendola nel mondo monologico dell'io. Al contrario, la poetessa evita sia la proiezione di sé sull'altro che l'estraneità assoluta che bandisce l'altro dal mondo del discorso, anche perché riafferma il valore fenomenico dell'esistente al di fuori dell'universo linguistico del soggetto. A partire dall'incontro con singole entità naturali, la metafora antropomorfica, in particolare nell'insistenza sul volto e la voce, non è qui, come sostengono alcuni, un inganno perpetrato su una connessione in realtà inesistente. In questa prospettiva, è nelle ultime raccolte di Levertov che questa modalità retorica trova la sua più approfondita indagine ed espressione anche in senso etico. Nel registrare le interazioni fra umano e non-umano, la sua poesia mette in discussione proprio quella separazione fra il momento finzionale dell'antropomorfismo

e la presenza concreta del non-umano. Secondo Dorothy Nielsen, Levertov apre alla possibilità di una coscienza differente nella natura e così alimenta l'ambiguità fra letterale e figurativo: lo statuto metaforico della prosopopea è sovvertito in modo da generare una commistione fra estetico ed extra-estetico in cui proliferano anche valenze politiche. Nel rendere l'alterità naturale come soggettività autonoma, per quanto differente, Levertov sollecita la mossa etica verso l'altro e pone le basi per un'estetica relazionale. La problematica etica nella relazione fra soggetto e natura non è soffocata dalla messa in scena di uno scambio, al contrario, risulta amplificata dal confronto impossibile fra il sistema simbolico umano e quello puramente semiotico della natura. L'antropomorfismo fonda l'affermazione di un'intersoggettività fra umano e non-umano generalmente misconosciuta e nella prosopopea si dispiega l'estetica improntata a saggiare le possibilità dialogiche di tale rapporto. In particolare, nelle prossime pagine vedremo come l'indagine della relazione sia sostenuta dall'attribuzione (anche potenziale) di qualità umane alla montagna o al mondo vegetale, fino a tradurre quell'impossibile dialogo. Innanzitutto, la ricorrente presenza di Mount Rainier nell'opera di Levertov offre alcuni spunti essenziali per comprendere nel concreto del testo poetico questo passaggio nella resa est-etica dell'interazione.

Nel 1992 Denise Levertov si trasferisce a Seattle. Dalla finestra di 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. La vista della montagna rimette il soggetto davanti alla distanza apparentemente incolmabile dal mondo naturale e insieme all'apertura all'alterità che lo costituisce. Levertov continuamente ritorna a Mount Rainier, da diverse prospettive, momenti, luoghi. Il costante e ripetuto tentativo di coglierne la presenza stratifica motivi, significati e atteggiamenti che trovano voce nella sua personificazione. I componimenti sulla montagna ricorrono soprattutto in tre raccolte: *Evening Train*, *Sands of the Well* e la postuma *This Great Unknowing*. La presenza della montagna è una realtà significativa nell'esistenza del soggetto lirico, ha una vitalità e una personalità che trovano espressione nella personificazione dei caratteri fisici e morali del suo aspetto. 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). L'esteriorità ne rende visibili gli stati d'animo e il temperamento: «All the mountain's moods, / Frank or evasive, / Its whiteness, its blueness» ("The mountain's daily speech is silence", GU:1001). Attraverso l'azione interpretativa del linguaggio e della percezione, la corporeità di Mount Rainier diventa il primo terreno di relazione. Quando è visibile, la montagna si impone massiccia sul resto del paesaggio, di cui diventa il cen-

tro significativo. Eppure, il più delle volte le nubi e la foschia la nascondono temporaneamente alla vista. Il «ritmo elusivo» di questa apparizione sfugge il controllo e supera l'io lirico che tenta di ricrearlo e comprenderlo sulla pagina attraverso lo spazio bianco, come mostra "Elusive" (ET:853). Il manifestarsi indipendente della realtà naturale rovescia i sistemi di riferimento dell'io lirico (cielo-terra, oceano-montagna), lo obbliga fuori dallo schema pastorale e impone un'obbedienza che costringe a una concezione fluida e indefinita della relazione. Talvolta la tensione dinamica fra presenza e assenza è resa tramite la dimensione cromatica e il coesistere di trasparenza e opacità. Così in "Presence" l'azione occultatrice delle nuvole non riesce tuttavia a smuovere il soggetto nel suo impeto ri-conoscitivo: «yet one perceives / the massive presence, obdurate, unconcerned / among those filmy guardians.» (ET:854) Per quanto velato, ostinato e indifferente Mount Rainier è individuato dal soggetto come presenza.

Ancora una volta, proprio il susseguirsi di presenza e assenza diventa per Levertov indizio di un'eccedenza dell'alterità naturale e la costante nella rappresentazione della montagna. L'incertezza della percezione visiva diventa però anche il segno (il referente) della distanza invalicabile che il soggetto avverte di fronte al non-umano. Tale distanza assume anche sfumature ontologiche nel momento in cui la relazione è equiparata per analogia a quella con il trascendente ("Morning Mist": «The mountain is absent, [...] And we equate / God with these absences—», ET:853-4). L'incontro percettivo con la montagna risulta quindi intriso 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'os-simoro 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.» (*ibidem*). Allo stesso tem-

po 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.», *ibidem*). La prospettiva della soggettività incarnata nel tempo e nello spazio alimenta la tensione fra esperienza e storia che abbiamo visto segnare gran 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. In più, il silenzio non è più solo la condizione naturale della montagna, su cui poi Levertov costruisce la personificazione, ma nel paragone diventa anche una scelta etica, che dice di una relazione che esiste nel linguaggio e in qualche misura oltre esso.

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 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 del paesaggio 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» (*ibidem*). 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» (*ibidem*). 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» (*ibidem*).

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»). La dimensione testimoniale non è solo relativa al soggetto, come si è visto prima, ma anche alla natura stessa: la sua presenza rende conto di un'eccedenza e, insieme, della soggettività umana. La relazione si impronta così nei termini di una testimonianza reciproca dell'Essere che si sviluppa nell'interazione. L'insistenza su vocaboli attitudinali sottolinea l'impegno quotidiano richiesto al soggetto per rispondere a quella presenza. Per quanto l'impianto lirico rimanga ancora monologico e parziale, la necessità di costituire l'altro linguisticamente non deriva dall'auto-affermazione romantica e non diventa totalizzante. La personificazione cerca qui di tradurre il riposizionamento etico che l'io sperimenta: le modalità di approccio sono determinate dall'essere dell'altro così che nelle poesie il soggetto lirico riconsidera i propri tentativi di intonarsi all'alterità.

"Against Intrusion" e "Open Secret" approfondiscono l'indagine dell'atteggiamento personale nei confronti della montagna. La prima esamina il legame fra materialità e sguardo individuale: «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 .....  
how clearly it speaks! *Respect, perspective,*  
*privacy, it teaches. Indulgence*  
*of curiosity increases*  
*ignorance of the essential.* ("Again Intrusion", ET: 896)

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 singolariva, 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. 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 espressivo. 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.

Levertov costruisce i componimenti come registrazioni delle interazioni fra il soggetto e le presenze naturali che si insinuano e impongono nella coscienza. 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 di cui si diventa testimoni. La relazione di alterità diventa la strada per un'armonizzazione fra Arte e Vita. L'apertura strutturale e incondizionata all'altro non conduce Levertov a professare una resa di tipo dionisiaco, al contrario, l'alterità provoca, costituisce e impone al soggetto la responsabilità etica della sua unicità, dalla testimonianza nasce la volontà di condivisione e partecipazione. Così, l'adozione di un discorso fenomenologico permette nelle poesie più riuscite di integrare poeticamente la riflessione soggettiva e le possibilità interazionali della personificazione. L'insistenza sugli atteggiamenti individuali e sulla voce, poi, traduce la tensione relazionale del soggetto e fonda la (non)metafora del dialogo. In questo senso, nelle ultime raccolte la frequentazione della natura è espressa primariamente come tentativo di scambio e come conversazione. Infatti, la personificazione si interseca con un'altra metafora di tipo ontologico fondamentale nella poetica di Levertov, quella del dialogo, che attraversa la dimensione finzionale e figurativa della poesia quanto quella etica. Laddove in *Oliver* la camminata come cronotopo traduceva le tensioni costitutive della relazione, è invece nel dialogo che si condensa il percorso est-etico di Levertov. L'impeto di incontrare l'alterità naturale e l'esperienza di un'eccedenza rivelatrice preme per diventare parola ed essere verbalizzato. Testimonianza e dialogo si intrecciano e annodano il rapporto fra io lirico e natura con quello fruitivo del lettore. Così la poesia naturale di Levertov si configura progressivamente come una conversazione differita, un con-versare che coinvolge il soggetto e l'alterità naturale in cui si imbatte, fino al lettore.

### 3.5 INTONARSI ALLA NATURA: ALL'ORIGINE DEL DIALOGISMO

L'esistenza della natura comunica al soggetto che vi si imbatte – voce lirica o lettore – un significato da constatare e, poi, a cui rispondere. Questo carattere incomprensibile eppure significativo è tradotto esteticamente da un dialogismo che si fa spazio come immagine poetica ma anche come pressione etica nella relazione, oltre che come modalità intonativa della voce lirica. Prima di esaminare i modi estetici di questa conversazione, è opportuno soffermarsi brevemente sullo sviluppo di questo dialogismo che trova il suo

fondamento sia nella tradizione che la precede che nella sua originale concezione linguistica ed estetica della poesia.

Innanzitutto, la concezione dialogica è riconducibile alle diverse influenze culturali, religiose e poetiche che plasmano il suo pensiero in senso intersoggettivo e relazionale. Fin dall'educazione in famiglia, il carattere immanente e necessario dell'intersoggettività fonda la sua riflessione filosofica e religiosa. In questa prospettiva l'influenza più esplicita è quella del Chassidismo, prima ancora che del cristianesimo. L'immanentismo e il panteismo della corrente chassidica favoriscono lo sviluppo di una visione che supera la divisione umano/non-umano e si allontana da una prospettiva strettamente antropocentrica<sup>3</sup>. Questa visione si combina solo più tardi con quella cristiano-cattolica, di cui Levertov ammira la centralità dell'incarnazione del trascendente nella storia e nel mondo. 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) a costituire una fonte preziosa per la ricerca etica di questa autrice. Secondo il filosofo sono possibili due modalità di rapporto con l'alterità: la relazione io-cosa – 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).

È chiaro, quindi, che le riflessioni estetiche di Williams e Olson, di fatto, trovano in lei un terreno già predisposto ad accogliere un'idea dinamica della poesia come processo e interazione. In questo senso le loro poetiche permettono di esplorare il processo di attenzione all'alterità come fondamento estetico e, quindi, di espandere una visione dell'altro in termini di presenza fenomenica più che di statuto gnoseologico. Allo stesso tempo, però, la sua originale concezione della poesia lirica come naturalmente dialogica poggia su una parola non solo rappresentativa ma relazionale, rivelatoria e performativa, come già tramandato dalla tradizione ebraica dei salmi. Il linguaggio sottrae il soggetto alla solitudine, poiché solo 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 (SW: 956)

---

<sup>3</sup> 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.

Non vi è in Levertov quel sentimento contrastante di fronte alla capacità linguistica umana che si trova per esempio in Oliver. Nel caso della poesia naturale, poi, il divario semiotico con il non-umano non genera contraddizioni interne al suo compito poetico ed è sempre affrontato nei termini di una traduzione, postulando uno scambio che in qualche modo precede la concrezione verbale. Il linguaggio è un valore umano, sostiene l'esistenza, ne è il respiro. La possibilità di essere nel mondo e di parteciparvi in modo ricettivo dipende dalla parola, soprattutto poetica:

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:954-5)

Così la propensione etica per l'ascolto e per la compartecipazione responsabile permea la visione estetica e incide sul tessuto poetico. 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. Fin dai suoi esordi poetici, il gesto poetico è concepito da Levertov come atto dialogico di ricerca, in cui il contraccolpo del reale si mantiene aperto e in cui convivono e interagiscono diversi punti di vista. La poesia deve trascrivere il «dialogo interiore» vissuto dal poeta, rendendolo mezzo di comunicazione con gli altri, come scrive Levertov stessa: «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 other is made possible only through *dialogue* with himself» (Levertov 1973:46). La prima alterità, quindi, è scoperta nell'io e le prime raccolte la esprimono soprattutto come rottura dell'integralità soggettiva e sdoppiamento interno alla voce, anche grazie alla continua riflessione metapoetica. L'io lirico contempla, racconta, commenta e corregge sé stesso nel tempo e nello spazio dell'esperienza. Il coinvolgimento nell'evento è raggiunto in modo dinamico e quasi performativo attraverso la scrittura/lettura. Da questa concezione discende la versificazione «cinetica» e la moltiplicazione dei punti di vista che caratterizza molte sue poesie (Cone 2014). Agli inizi, è soprattutto attraverso il verso e l'uso grafico degli spazi che Levertov cerca di aprire una dimensione dialogica nella staticità chiusa del monologo lirico di stampo romantico. E tuttavia questo dialogismo rimane confinato nell'intimo della voce, la quale infatti si colloca in tensione fra

azione estetica-contemplativa ed esperienza evenziale, fra il mondo della scrittura e quello del contenuto.

Come si è visto, l'intensificarsi della preoccupazione etica si accompagna alla accettazione della fragilità umana e alla ri-scoperta della relazione. Nel progredire della carriera di Levertov, il carattere dialogico trapassa dall'interno della coscienza soggettiva alla rappresentazione dell'incontro con l'alterità in senso più ampio, venendo a rafforzare la concezione morale ed esistenziale del soggetto umano. La natura interazionale 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 la riflessione che ne nasce, e alla quale la parola artistica deve intonarsi. La condizione dialogica dell'umano rivela l'io in quanto 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», *ibidem*). Il rapporto fra soggetto e realtà si fa vivo nel linguaggio, l'esperienza dell'alterità preme per diventare parola biunivoca e, così, la vocazione dialogica sembra superare anche i termini esistenzialisti, in particolare husserliani. 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. Il gesto poetico è sempre di più gesto di riscontro e tentativo di inserirsi nella catena di interazioni che lega le singole realtà, in senso esistenziale ed esperienziale.

Così Levertov arriva a concepire l'etica in arte come un'adesione responsabile e appassionata alla presenza dell'altro. La natura si offre come alterità unica e particolare poiché colloca l'io direttamente nel dialogo con l'Essere e ne provoca la risposta, ad esempio attraverso la poesia, pur salvaguardandone il carattere testimoniale. Quanto questa risposta sia in realtà faticosamente formulata emerge chiaramente nella poesia naturale degli anni Settanta. In "Run Aground" il canto di un uccello si offre come punto di riscossa dalla crisi morale e poetica dell'individuo, la cui accettazione, però, è tutt'altro che meccanica e scontata:

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 own resources. (LF:544)

Pur mantenendo il centro del discorso poetico nella prima persona singolare, l'aspetto processuale e dinamico della poesia favorisce l'imprimersi nel testo dell'evento relazionale, a discapito dell'istante di percezione soggettiva. Se il mondo naturale esaurisce la sua responsabilità nell'imperativo dell'essere, l'umano no: per questo la mossa etica di risposta coincide spesso con il tentativo – o il desiderio – di intonarsi all'altro, di partecipare della pienezza armonica degli elementi. In tal modo l'indagine estetica dell'incontro con il non-umano offre l'occasione di ri-collocarsi continuamente all'interno della relazione con crescente consapevolezza etica.

L'intreccio fra concezione relazionale del linguaggio, della poesia e della soggettività offre terreno fecondo per l'uso del dialogo come isotopia antropomorfa allo scopo di rendere proprio quella ambizione costante a inserirsi nel discorso dell'altro non-umano, nella sua molteplicità armonica. Nell'ambito di una lettura metaforica della realtà, dove il concetto strutturante è quello del dialogo, il vento dell'ovest intreccia la sua voce a quella degli altri elementi: «Whò am I? Whò am I? / It is the old cry wandering in the wind / And with it interwoven / Words of reply: [...]» (RA:303). Più in generale, ogni entità parla di sé:

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

Il mondo naturale, identificato come modello etico, è compreso non in sé – come voleva l'idealismo – ma nelle sue proprietà interazionali. L'unità compiuta fra gli elementi naturali è spesso tradotta poeticamente tramite i campi semantici dell'enunciazione e della conversazione. I loro incontri e le loro relazioni si definiscono per il soggetto lirico in senso dialogico: 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; le conifere intonano il canto oceanico che il vento trascrive; i rospi conversano abitualmente («At the dump bullfrogs / converse as usual»; «Rapid / the crossfire of their / utterances» RA:311); 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). La musicalità della conversazione richiama apertamente l'idea espressa negli scritti giovanili di una melodia del reale alla quale il poeta si deve intonare in modo sinfonico, e rafforza tramite la dimensione sonora il carattere materiale, sensoriale e percettivo dell'est-eti-

ca più matura. Così anche il fiore dell'allium – scartato dall'umano, perché esteticamente trascurabile – 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 (*ibidem*).

La sinfonia del mondo naturale si sviluppa in modo autonomo dal soggetto e dal suo giudizio: essa lega e allo stesso tempo esclude l'umano che, per questo, assume sempre una duplice connotazione etica e comportamentale. L'interdipendenza nella natura diventa modello di interazione responsabile, nella quale ciascun partecipante compie il proprio compito, generando nell'io lirico la tensione continua a riconoscersi in essa. Questa profonda e continua interazione, allora, rispecchia sempre più esplicitamente la proposta etica di Levertov superando anche i confini strettamente metaforici del piano retorico e poetico.

La metafora del dialogo che ricorre nelle raccolte più mature di Levertov assolve quindi più funzioni all'interno della sua poetica. Innanzitutto, funge da immagine poetica in sé, come traduzione sia dei rapporti osservati in natura che della condizione umana di apertura e relazione. Al contempo, però, la natura produce segni, significa, secondo un carattere internamente dialogico. Il nucleo indicibile della relazione con la natura, il suo esulare dai limiti della coscienza soggettiva in termini di attività, ragioni e motivazioni umane necessita di qualcuno che se ne faccia mediatore, ne interpreti la semiosi: l'etica dialogica è questa prontezza e disponibilità a farsi carico del segno altrui. Il dialogo come isotopia, quindi, restituisce la tensione etica dell'incontro fra soggetto umano e alterità non-umana, un'esperienza inespresa eppure vissuta e perciò tutta giocata sul filo della verbalizzazione che appare tanto impossibile quanto necessaria. Non solo. Nella conversazione impossibile con la natura convergono i significati estetici ed etici scoperti nella relazione fra io e realtà, espressi, come vedremo fra poco, in tutto il loro carattere irrisolto e aperto. Così, il dialogo esula progressivamente i confini figurativi e permea la dimensione linguistica “e tonale” dei componimenti. Come nel caso della montagna, la personificazione – e la prosopopea in particolare – esprime al contempo l'unicità del volto umano come luogo di scambio dialogico e la tensione affinché anche il naturale significhi e di-

venga familiare. Nel dialogo confluiscono elementi metonimici ed elementi metaforici che caratterizzano il rapporto fra io e alterità naturale. Da un lato, la resa poetica dell'interazione come evento esalta la contiguità fra io e natura e permette di indagare le connessioni di valore per via metonimica. Dall'altro, nell'ambito della poesia naturale, l'uso del dialogo come isotopia richiede un processo di antropomorfizzazione del non-umano, che opera quindi su un piano metaforico di attribuzione della capacità di espressiva tramite il volto e la voce. Queste diverse istanze sono armonizzate in modo da poter contemporaneamente esaltare l'aspetto evenziale, fenomenologico della relazione e quello aperto ed eccedente. Nella poesia di Levertov sulla prossimità evenziale dell'incontro con la natura si innestano le sostituzioni di senso dell'analogia che indaga il mistero dell'altro.

### 3.6 UN DIALOGO IMPOSSIBILE?

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. In particolare, come vedremo ora, nella poesia naturale più matura, Levertov traduce la responsabilità etica e individuale di risposta in un approccio dialogico reso a partire dal tono e fondato sull'antropomorfismo. Allo stesso tempo, l'antropomorfismo riesce a tradurre in modo efficace l'intersoggettività solo quando esula i limiti della riflessione soggettiva, cioè quando lo spazio di resistenza alla contemplazione soggettiva si trasforma sempre di più in uno spazio aperto di attesa e risposta. Questo è possibile anche in proporzione all'emergere della dimensione metonimica che rafforza l'ipotesi di una risposta dall'alterità. "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 tipi di relazione, e fra due modi di attuare l'antropomorfismo. 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» (*ibidem*). 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 stony 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 (*ibidem*).

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.», *ibidem*), 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» (*ibidem*). 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. (*ibidem*)

La seconda disgiunzione della poesia è qui: proprio perché la prosopopea dona soggettività alla montagna, i versi possono descrivere l'atteggiamento oggettivante 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 già in precedenza si è vista ricorrere, è tradotta poeticamente dal tema della mancata risposta. Se professata sistematicamente, la metafora del dialogo potrebbe portare ad oscurare l'aspetto di estraneità profonda fra soggetto e natura caro all'ecocritica. Invece, nell'opera di Levertov 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.

La distanza fra soggetto e montagna è accettata come condizione, significato e valore della relazione stessa anche 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 significativo 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» *ibidem*); il fiorire annuncia la primavera («this way of proclaiming that spring / at last is come», *ibidem*) 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», *ibidem*). 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]). L'apparente atteggiamento di apertura, solennità e gioia della montagna è accompagnato dal ripetersi del dimostrativo «this», e carica i versi di enfasi lirica. Ogni immagine rivela il tentativo di comprendere e contenere l'altro, cioè la messa in atto di un approccio «indiretto». Per quanto la distanza della montagna si carichi di significati ricordando al soggetto l'eccedenza e alterità del non-umano, essa è ultimamente anche ostacolo all'esigenza dialogica del soggetto. Il crescendo, però, è rapidamente soffocato e spezzato dall'enjambement: «its arms were thrown wide, is not / an attempt of intimacy» (*ibidem*). 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. (*ibidem*)

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» (*ibidem*). I versi finali rimar-

cano 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.

Secondo Emmanuel Levinas, 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. La responsabilità dell'io si costituisce nel contatto con ciò che dell'altro è espressivo (Levinas 1987). In particolare, il volto umano è quel punto nel tempo e nello spazio che con la sua presenza impone un'etica. In questa tensione si colloca la differenza fra la relazione con la montagna e quella coi fiori, introdotta 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 si fa chiara 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 some way 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, prima testimone e poi interlocutore. 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. Nella poesia, 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.  
 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.* (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. 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. (*ibidem*)

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-eticamente: 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.

La presenza fisica, biologica delle piante istituisce una vicinanza effettiva che l'approccio dialogico cerca di trasformare in vicinanza etica ed esistenziale, in relazione. La componente figurativa del dialogo tende ad abbracciare sempre di più la dimensione di prossimità: nel rinnovarsi della contiguità fra io lirico e entità naturali, l'impeto etico di adesione all'alterità trapassa nuovamente dall'esterno della relazione – la contemplazione poetica – all'interno della voce, nel tono. In *A Door in the Hive* (1989) e in *Evening Train* (1992) l'intonazione lirica rende un approccio diretto, aperto, colloquiale verso il mondo vegetale che occupa in questo senso una posizione unica. Attraverso la modulazione espressiva si ricerca una familiarità con l'alterità, come in "Praise of a Palmtree": «—O Palm, / [...] or is it your body, / that stout column?», «Those shiny brown things—I must take / A nutcracker to one someday, are they edible? », o ancora: «Are you asleep up there, / Your tousled green uncombed, / Sunning yourself?» (831). Qui l'aspetto monologico della lirica si mescola alla tensione relazionale espressa dalle domande incalzanti. Eppure, la pianta ricopre una posizione ambigua: è un ascoltatore, un destinatario muto o un interlocutore? La voce lirica sfrutta la dimensione ottativa, 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 interno al soggetto.

Ancora una volta, il riconoscimento dell'altro rischia di non essere tanto un gesto relazionale ma una costruzione linguistica per legittimare l'io lirico, poiché l'apostrofe non è sufficiente a garantire la presenza. Tuttavia, l'apostrofe può fondarsi non sul significato ma sulla situazione comunicativa, esprimendo la tensione a investire l'altro di una responsività, togliendolo dall'oggettivazione e rendendolo una forza senziente (Culler 1981:139). In Levertov, 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



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». 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? (*Ibidem*)

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 sul proprio lavoro (creativo). Con la sua 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. La pianta mutamente sembra replicare e interrogare, ed è da qui che nasce il tono dialogico della voce lirica. 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, la questione concretamente etica, che costituisce la condizione d'esistenza della relazione stessa, rimane aperta, irrisolta.

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 vicinanza facilita nel

soggetto la visione di una relazione reciproca e familiare che attutisca la distanza avvertita verso il non-umano. 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<sup>4</sup>. 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, una conversazione 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 [...] (*ibidem*)

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 (*ibidem*)

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

---

4 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 né significato poetico alla collocazione della prima e ultima poesia.

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. (*ibidem*)

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 a essere stata finita da Levertov. Si offre come perfetta conclusione a questo percorso in cui abbiamo cercato di ripercorrere il cammino poetico di questa autrice e di mostrare la graduale integrazione per via metaforica e metonimica di istanze etiche affini al pensiero dialogico nel dettato poetico. 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 nonché di una testimonianza:

When I found 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, entrambi sono chiamati a dare testimonianza di quel dialogo impossibile. 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 partecipare alla conversazione, 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.

## 4.

### LOUISE GLÜCK E *THE WILD IRIS*: IL FALLIMENTO DIALOGICO NEL GIARDINO DELL'ETICA

In questo percorso, Louise Glück assume una collocazione tanto insolita quanto essenziale. Innanzitutto, si tratta di una poetessa per la quale il mondo naturale non assume un ruolo particolare o privilegiato, come era invece per Oliver e Levertov. Eppure, nella sua sesta raccolta, *The Wild Iris* (1992), Glück trasla la riflessione sulla soggettività – fin dagli inizi punto focale della sua poetica – proprio all'interno di un giardino. Tra l'altro, il giardino non è solo scenario pastorale di un monologo lirico ma ne diventa attivo e decisivo interlocutore. In una raccolta dalla vocazione polifonica, si intrecciano voci umane e naturali, rendendo possibile, almeno poeticamente e almeno in apparenza, quel tacito conversare che finora abbiamo incontrato solo come tensione. Ancora, è proprio il discorso dei fiori ad offrire un'alternativa etica alle posizioni umane, incapaci di superare autonomamente i propri limiti epistemologici. Attraverso *The Wild Iris*, quindi, possiamo osservare la relazione lirica con la natura da un'angolazione nuova, avendo oltrepassato quell'ostacolo semiotico che la distingue, ma forse solo per scoprire tensioni e predisposizioni più profonde e strutturali.

Nell'opera il persistente interesse autoriale verso il formarsi del soggetto si esprime attraverso l'indagine del confine che lo divide dall'altro e seguendone due dimensioni essenziali, quella relazionale e quella linguistica. Al contrario delle poetiche precedenti, che indagano l'evento dell'incontro come avvenimento di una conversazione silenziosa, per Glück le relazioni in qualche modo precedono l'enunciazione lirica e l'evento raccontato è piuttosto quello dello scambio, che si fa biunivoco, attraverso la voce e le parole delle piante. Eppure, nonostante alla natura sia conferito il dono della parola, il giardino rimane caratterizzato dalla distanza e dall'assenza, portando ad un fallimento etico e relazionale in cui l'incontro ha segno negativo. Mentre nei capitoli precedenti la partecipazione al mondo naturale permetteva la

riscoperta di sé e di effettive possibilità di relazione, il giardino dell'iris si delinea come luogo di scontro, scenario di una continua contrattazione fra autonomia di sé – e della propria storia – e assimilazione all'altro, come sgretolamento dei confini dell'identità. 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.

Le prime raccolte di Glück sono segnate da una vena confessionale che la accomuna inizialmente a Sylvia Plath, ma che viene presto sublimata in una messa in scena più finzionale e indiretta delle problematiche identitarie. Nel corso della sua carriera poetica, Glück ha operato quella che Rosanna Warren definisce una progressiva disciplina del distacco: dalla narrazione personale e autobiografica – come il peso dell'aborto e dei legami familiari in *Firstborn* (1968) – verso una lirica costruita per sottrazione e omissione di dettagli e contesti. La Bibbia e il mito le hanno offerto la matrice strutturale su cui costruire in modo più indiretto il teatro dei conflitti personali. L'uso di *dramatis personae* nelle diverse raccolte nasconde tanto quanto mostra la personalità dietro le voci liriche, pur mantenendo l'impressione di sincerità e intimità che sempre segna la sua poesia. In *The Wild Iris* 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. La coralità della raccolta, in cui si avvicendano voci umane, divine e floreali, traduce nella propria struttura compositiva l'incertezza costitutiva e comunicativa dell'io lirico. I componimenti esplorano e saggiano le possibilità di identificazione soggettiva di fronte all'assenza fisica e all'incertezza comunicativa che dominano la realtà del giardino dell'iris, in cui l'intera conversazione ha luogo. Le voci si collocano sempre sul limitare della relazione, divise fra bisogno dell'alterità e sua infondatezza e fra tensione dialogica e incomunicabilità. L'opera appare così segnata da una circolarità pervasiva – strutturale, tematica, semiotica – a cui tenta di opporsi il discorso dei fiori del giardino, nella cui etica enunciativa convergono modi d'esistenza e linguaggio.

Dalle questioni tematiche delle prime raccolte, la ricerca quindi si allarga al tessuto stesso della lirica e al suo costituirsi come espressione di una soggettività. Dall'interno dei limiti del genere la poetessa saggia l'apparente consistenza della soggettività poetica, mentre ne svela l'essenza linguistica e inter-rompe la finzione di una voce autonoma. Al solipsismo della tradizionale concezione lirica si sostituisce la dimensione processuale dell'atto linguistico, concepito – questo sì – come inevitabilmente relazionale. L'aspetto illocutorio dell'enunciazione orienta verso l'interazione interna ed esterna

al circuito testuale, alla riproduzione più che alla rappresentazione narrativa. L'incontro con il lettore avviene su una base fortemente performativa. A questa dinamica costituente e costitutiva del linguaggio poetico corrisponde stilisticamente 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 l'intonazione discorsiva e ordinaria. La sua poesia non è canto ma parlata, discorso e risiede sulla pagina più che nella voce (Warren 2008:106; DeSales 2005:179).

#### 4.1 VOCE E SOGGETTO, PAROLA E DIALOGO

*The Wild Iris* è composta in dieci settimane nell'estate del 1991 e viene pubblicata nel 1992, vincendo 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). La raccolta è emblematica del percorso poetico e sperimentale di Glück, poiché declina la questione identitaria della voce lirica all'interno della struttura stessa dell'opera e delle relazioni fra testi. Vi sono, infatti, molteplici voci che cercano di sostanzirsi come soggetti, ma nell'incapacità – o impossibilità – comunicativa riescono a definirsi solo in senso linguistico ed enunciativo. In tutta la raccolta si possono identificare tre categorie di *speakers*: la voce umana della donna – giardiniere e poetessa; diverse piante che abitano il giardino e vari fenomeni naturali che danno voce ad una divinità creatrice. 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 per via letteraria – e di uno gnosticismo postmoderno (Zazula 2012; Morris 2006:195). La forma liturgica dei mattutini e dei vespri scandisce la conversazione celeste che le varie voci ricercano nel tentativo di garantirsi permanenza e stabilità. I componimenti si susseguono come tentativi fallimentari di connessione interpersonale e il giardino dell'iris si trasforma in un teatro polifonico dove va in scena per il lettore una lotta spirituale fra identità intrecciate ma separate (Bidart 2005:24). Tuttavia, per comprendere le diverse possibilità relazionali ed etiche affermate nella raccolta è opportuno prima fare chiarezza sugli aspetti contraddittori della sua forma dialogica.

Mentre costruisce un'opera corale per struttura e temi, Glück insinua il dubbio sia sull'effettiva autonomia delle voci liriche sia sulla loro possibilità di comunicazione. In questa prospettiva è importante notare che secondo diversi critici le voci non sarebbero altro che declinazioni di un ventriloqui-

simo autoriale. Data la sostanziale consistenza tonale e sintattica dei testi, sarebbe un'unica soggettività, maschera dell'autrice, a dare voce all'umano e al non-umano, in moti di rabbia e frustrazione, portando agli estremi la dimensione solipsistica dell'opera (Cook 2010:142-43). Nell'opera, però, il tono ha valore innanzitutto di indicatore attitudinale e umorale, e, in questo senso, proprio la ripetitività della gamma umorale crea un effetto di realtà e autonomia delle singole voci, mentre le avvicina sul piano etico-pragmatico – persone diverse, comportamenti simili. Allo stesso tempo, lo statuto degli *speakers* rimane effettivamente incerto: esistono solamente nello spazio della loro enunciazione e nel presente della lettura, appaiono voci disincarnate, incerte e tremule (Longenbach 1999:187; Upton 1998:140). Non solo ogni lirica è incarnata nel punto di vista unico e limitato di chi la pronuncia, ma non vi è validazione 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 preconstituito, 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 antecedente. La voce si costruisce verso dopo verso, non è antecedente alla poesia, che assume così un aspetto fortemente processuale che lega esistenza della voce e atto di parola (e lettura). In questo modo Glück rimane all'interno della visione tradizionale e conservativa della lirica come espressione di un io, di cui però rivela il carattere artificioso e non-lineare.

Non solo le liriche mettono in dubbio l'esistenza e l'autonomia della voce che le pronuncia, ma come l'esistenza dei singoli *speakers* è continuamente in dubbio, così anche la loro interazione. Le diverse persone risultano isolate e confinate all'interno dei propri discorsi, la possibilità responsiva delle voci è taciuta, ed essi non possono irrompere nel discorso altrui, rinchiusi in uno scambio oppositivo e circolare che nega la qualità dialogica del dettato poetico. Se le liriche sono chiaramente 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. Il dialogismo acquista la natura artificiosa e parziale che abbiamo visto: *The Wild Iris* si fonda sul continuo esercizio del carattere dialogico dell'io, e insieme sulla sua continua negazione semantica, pragmatica ed etica. 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 parola fa sussistere l'io e lo fa come dialogo, come ricerca di una relazione interlocutoria di riconoscimento. 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. Proprio l'inudibilità fonda il potere e il pathos della raccolta e si svela solo nella lettura congiunta dei testi, che sembrano parlarsi più delle voci poetiche. Da una poesia all'altra, la dinamica di domanda-risposta e il ricorrere di elementi faticosi rafforzano l'impressione di una situazione comunicativa condivisa. Contro l'incertezza comunicativa, anche 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* – mattutini e vesperi per la donna; specie vegetali per il giardino; fenomeni naturali per dar voce al divino. Vi sono anche altri elementi che suggeriscono una concatenazione delle persone: i fiori e la donna condividono lo spazio-tempo del giardino; i fiori e dio si rivolgono entrambi alla donna, occupando uno spazio enunciativo simile; la voce divina si intreccia direttamente con quella umana sulla base di una relazione pregressa. I due condividono delle coordinate comuni, un passato e un presente che si spazializzano nel giardino. Si delinea una sorta di triangolo relazionale la cui espressione è il tessuto stesso della raccolta, cucito sul modello di un sapere apparentemente condiviso. È proprio questa relazionalità come base dell'esistere che le voci esplorano nella raccolta, una condizione di dipendenza che viene apertamente fronteggiata e innesca una questione etica: accettare o meno, sottomettersi o ribellarsi.

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. Nell'incertezza comunicativa delle liriche si riflette l'incertezza dell'identità della voce: Glück non solo rappresenta, ma pone in essere i problemi di riconoscimento nella relazione io-altro. Glück trasmette un'idea di linguaggio ricevuto e condiviso in un'azione situata, che forza l'io oltre il proprio confine e lo infrange. In questo modo dischiude la dimensione sociale del genere lirico mentre ne mina l'immaginario isolato e monologico (Sastri 2014:191). Il piano linguistico e il piano relazionale si intrecciano nell'opera: l'espressione non solo costituisce il soggetto ma lo identifica come esigenza di risposta. 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. Vi è quindi un complesso cortocircuito fra senso dialogico e incomunicabilità che marca l'enunciazione poetica di *The Wild Iris* e, al contempo, ne espande le problematiche alle tensioni interne alla soggettività. Nel corso della raccolta, la difficoltà a comunicare efficacemente appare sempre più legata all'atteggiamento e alla scelta degli *speakers* che alla forma poetica in sé. Le singole enunciazioni vivono una tensione fra accordo alla parola altrui e affermazio-

ne monologica, così che la progressione di senso della conversazione e dello scambio è continuamente interrotta, sviata o decostruita. Rispetto ai componimenti analizzati nei capitoli precedenti, *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 la poesia 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. In Oliver e Levertov lo scopo stesso del gesto poetico era esprimere l'esperienza di un'interconnessione fondativa che prendeva le forme di un'est-etica dialogica. Qui, invece, la forma è contestata dal contenuto profondo delle liriche: la polifonia inverte il carattere dialogico della soggettività, e insieme ne proclama il fallimento. Nella competizione che le avvolge e determina, le voci non solo non ottengono risposta, ma la possibilità stessa di una risposta sembra in dubbio. Attraverso tutte le componenti del dettato poetico Glück attua una continua costruzione e insieme decostruzione delle possibilità comunicative a cui corrisponde di fatto la crisi dei processi di identificazione soggettiva. La raccolta indaga la doppia possibilità di definirsi: riconoscere la propria soggettività nell'alterità o 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 polifonia dell'opera è in realtà profonda proprio perché attua una decentralizzazione dell'io autobiografico e dell'autorità autoriale in poesia: nessuna voce collima con quella di Glück, né si trova un riferimento primario e stabile di cui assumere la prospettiva. Il fattore unificante non è una soggettività o l'altra, ma una problematica che le accomuna. Tutte le voci nella raccolta sono chiamate in diversi modi a confrontarsi e esprimersi sulla questione del limite, che diventa 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. 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 la continua illusione di sfuggirvi. Così, sul piano narrativo, esso assume la forma della questione della morte e del dolore, opposta alla rinascita delle piante e all'eterno divino; l'incomunicabilità ne segna poi la trasposizione linguistica

e interpersonale ma anche gnoseologica, nell'incapacità di convocare l'altro come presenza. La non-presenza del divino, come alterità portatrice di senso, rende insopportabile l'esperienza della propria condizione mortale. Come vedremo, è un'asimmetria che si gioca principalmente con il divino, perché il non-umano, nella sua presenza e realtà, è considerato dalla donna solo come estensione simbolica del divino, e il discorso delle piante sembra cadere nel vuoto, tragicamente inascoltato. Il costituirsi del soggetto umano come parola tesa all'altro esprime quella frattura e ne cerca una qualche risoluzione, dentro o fuori la relazione.

#### 4.2 LA RELAZIONE COME ASSENZA E IMPOSSIBILE IDENTIFICAZIONE

Se le voci sono accomunate dalla problematica del limite, cosa però le distingue nel loro parlare? La prima definizione degli *speakers* si coglie osservando la differente composizione modale dei loro discorsi: volere, potere, sapere. La voce umana appare sempre incerta e supplicante, espressione di un soggetto in ricerca che 'vuole' – risposte, certezze, pace, vita... – eppure non può e non sa risponderci. A fronte di un'incertezza su di sé, la donna-giardiniere dà voce ad emozioni e pensieri continuamente contrastanti e contraddittori, sforzandosi di chiarire le modalità aletiche ed epistemiche della sua enunciazione, cercando di definirsi diversamente da quel che è. L'andamento disgiuntivo dei suoi ragionamenti scandaglia possibilità e ipotesi che cambino la propria inaccettabile condizione: «Much / has passed between us. Or / was it always only / on the one side?»; «As empty as the first note / Or was the point always / to continue without a sign?»; «Is this / for us only to induce / response, or are you / stirred also»; «Earth's radiance or your own delight?». Al contrario, fin dalle prime battute, la parola della natura – divina o floreale – si costituisce come affermazione e risposta. Dio e il mondo vegetale presentano una composizione modale opposta e appaiono come «soggetti di diritto»: essi governano con decisione il proprio fare e volere in virtù di un sapere già raggiunto, in forza di una posizione "esperta". Questa posizione sicura e certa degli altri *speakers* di fronte alla donna è rafforzata dall'anticipazione nelle loro parole del contenuto della sua ricerca: essi sanno meglio di lei cosa desidera. La "competenza" che muove la natura e la divinità a parlare ha origine diversa, nel primo caso l'onniscienza tradizionalmente postulata viene progressivamente decostruita nella raccolta, mentre, per le piante, essa deriva piuttosto dalla continua accettazione della propria responsabilità etica e può quindi continuamente rinnovarsi. La loro voce è talvolta contagiata dalla fragilità e dalla disgiunzione, e si avvicina ai modi umani, ma non perde la certezza della propria identità comune e condivisa. È possibile leggere *The Wild Iris*, dunque, come il passaggio dalla ricerca al diritto, da voce a soggetto definito e autonomo,

cioè dal voler essere al poter realizzarsi. Presa fra un'impossibile volontà di auto-determinazione e un fallimentare impeto di identificazione con l'altro, la donna cerca nella divinità e nella natura un modello di esistenza a cui rifarsi. L'enunciazione umana è volta al vaglio dell'effettiva esistenza dell'altro a cui si lega la comprensione della propria natura. Nelle poetiche 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 un tu originario – è ultimamente irraggiungibile? È opportuno ora soffermarsi su ciascuna delle posizioni espresse nella raccolta, quella umana, quella divina e quella naturale, per capirne proprio le relazioni e le implicazioni etiche.

#### 4.2.1 *La voce umana*

La ricerca umana è originata fundamentalmente dalla questione della morte, che a livello tematico traspone il senso del limite e diventa il terreno su cui tutte le voci si misurano. Similmente accadeva nella poesia di Oliver sul piano esistenziale, e in Levertov su quello politico. In Glück la morte è perdita di sé – non a caso equiparata all'esilio, che ne condivide il carattere di privazione – ed è espressione e insieme causa di una frattura interiore, che impedisce di definirsi in modo autonomo e stabile, risolutivo. Il primo mattutino recitato dalla donna-giardiniere lo mostra chiaramente tramite il contrasto fra depressione e primavera. Qui, la divisione interiore non è legata tanto al disequilibrio fra tristezza interiore e fioritura esteriore, come sostiene il figlio Noah, quanto piuttosto è 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» (*ibidem*). La precarietà incerta dell'esistenza, l'incombenza della morte producono una distanza fra io e realtà che la donna tenta di colmare calandosi nel corpo arboreo della natura: «my body / actually curled in the split trunk, almost at peace / [...] almost able to feel / sap frothing and rising» (*ibidem*). Ma è una coincidenza impossibile fra desiderio e realtà, come preannunciano già gli avverbi e la biforcazione dell'albero stesso. La donna non ha che due possibilità per riconoscersi: 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», *ibidem*).

La precarietà della condizione mortale, la problematicità di un'esistenza segnata dal limite e dalla perdita riecheggia nelle parole umane al punto da indurre la divinità e la natura a rispondere. Del resto, la donna identifica

nella divinità l'origine del proprio esilio e quindi imputa ad essa la propria condizione isolata e frammentaria. Da qui prende avvio il tentativo di interrogare la divinità, concepita sia come istanza generativa che come alterità costitutiva nel presente. È in particolare la prima metà dell'opera a fornire chiaramente le coordinate entro cui leggere il rapporto fra le due voci, umana e divina, in cui la prima cerca una strada per essere riconosciuta e ascoltata. Fin dall'inizio il discorso della donna esplicita la percezione di una distanza fra sé e Dio. Nel secondo mattutino il limite e la fragilità umana si narrativizzano nell'archetipo dell'esilio, di cui ovviamente il giardino è cronotopo per l'intera raccolta. Si inserisce così nell'opera il motivo biblico della Caduta, sempre presente in filigrana, il cui configurarsi è duplice: abbandono originario ad un mondo mortale e angoscia di essere nuovamente bandito anche da questo nella morte. A questo proposito in *Proof and Theories* Glück scrive:

In the myth of the Garden, the forbidden exerts over the susceptible human mind irresistible allure. The force of this allure is absolute, final; the fact of it shapes, ever afterward, human character and the human vision of human destiny. The myth's potency derives from the fact that there is no going back: exile and contamination occur once, the explicit descent which is the lovers' punishment becomes a permanent burden or affliction. Which is to say, the myth is tragic (1999:147).

In *The Wild Iris*, la rottura di una condizione primigenia sancisce l'inizio della vita di sofferenza e isolamento che la donna sente come propria e nella quale Dio è un padre divenuto irraggiungibile dopo l'abbandono. Ma se Dio è identificato come l'artefice e l'esecutore dell'esilio, la ragione e lo scopo rimangono però oscuri, in un'interessante eco dickinsoniana: «except we didn't know what was the lesson» (*ibidem*). Anzi, addirittura la realtà in cui l'io si ritrova a vivere non mostra alcuna differenza qualitativa con il paradiso: la bellezza è tale quale ed è imponente. Allora, il paradosso che caratterizza l'esperienza della donna è proprio la supposizione logica di una colpa da spiare e, insieme, l'incapacità assoluta di identificarla e, quindi, agire. La lezione imposta acquista un sapore retorico e vacuo e la sua imperscrutabilità è il primo segno dell'assenza divina – in un ribaltamento epistemico rispetto alla Bibbia: «Left alone, / we exhausted each other. Years / of darkness followed» (*ibidem*). L'esilio dalla compagnia creatrice ha come diretta conseguenza l'isolamento e il fallimento dei rapporti umani, il costante sentimento di alienazione che contraddistingue le enunciazioni della donna impedisce un qualsiasi senso di gioia o conforto (Cook 2010:136). Quindi, la condizione dell'esilio non è solo condizione originaria ma anche contenuto presente della divisione interna al soggetto.

Nel presente del giardino la relazione con la divinità è segnata dall'assenza e dal silenzio e frustra la dimensione intersoggettiva dell'io mentre ne acuisce l'incompletezza. Le enunciazioni della voce umana sembrano un tentativo disperato di sfuggire a questo silenzio, eppure riportano indietro solo echi rarefatti. Nelle parole della donna Dio è interpellato come presenza negativa, enfatizzata dalla sospensione delle interrogative e dagli spazi di silenzio che caratterizzano l'opera. Ma la mancanza di Dio non è solo fisica, ma anche morale, è un'indifferenza: «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 e di privazione non solo all'origine ma anche per una lontananza attuale. La separazione dal divino è continuamente reiterata anche dall'assenza di manifestazioni nella realtà che permettano alla donna di riconoscerlo in quanto tale e che la condannano a un vuoto referenziale nel rapporto. Il terzo mattutino arriva così a mettere in dubbio la sua esistenza proprio per questo carattere presupposto e inverificabile: «I cannot love / what I cannot conceive, and you disclose / virtually nothing» (12). In una vita intesa come graduale e inesorabile spoliatura l'unico segno certo della presenza divina diventa paradossalmente proprio l'esperienza del dolore, della sofferenza e dell'alienazione, più avanti nella raccolta questi saranno proprio i «doni» di Dio alla donna (38).

Di fronte alla continua compresenza di negazione e ricerca dell'altro, si chiarisce come la relazione con la divinità sia per la donna il teatro di una lotta continua fra la concezione ontologica che le è consegnata e le proprie ragioni esperienziali. Quello divino è un costrutto immaginario o una realtà incontrabile? è possibile, e come, vivere senza? La voce femminile risulta divisa fra i tentativi di compiacere Dio e insieme di sfogare la propria rabbia, di comprendere sé e di riconnettere con l'altro, di essere autonomo e di ricercare un'alterità sconosciuta e distante. Pulsioni opposte e contraddittorie la rendono volubile e, così, la donna si colloca nella relazione come parte debole, fragile e manipolabile, pur tentando di ribaltarne i rapporti di forza. Il terzo mattutino, che abbiamo appena citato, si apriva proprio su questa tensione, svelando l'insincerità della voce: «Forgive me if I say I love you: the powerful / are always lied to since the weak are always / driven by panic» (12). La donna afferma e nega allo stesso tempo l'amore creaturale, esplicita la propria inaffidabilità e mostra l'ampiezza e la profondità del contrasto interiore. Private della connessione originaria, la sua parola e la sua persona sono instabili e combattute fra bisogno e rabbiosa indifferenza, identificazione e separazione, comunicazione e incomunicabilità. Le sue enunciazioni diventano un continuo ondeggiare fra volontà di identificarsi in rapporto o in autonomia da quella presenza assente e inconoscibile.

Il tentativo di superare il proprio limite mortale si sviluppa in due direzioni. Innanzitutto, esprime l'esigenza di un interlocutore e la traduce nell'indagine simbolica della presenza divina nel mondo naturale, coeren-

temente con la tradizione religiosa e letteraria americana. È ancora il terzo “Matins” a porre le basi di questa tematica che attraversa tutta la raccolta:

[...] 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?

[...] 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 (12)

Eppure, la visione panteistica e panenteistica è dichiarata insufficiente per la logica umana e la poesia si chiude, come era iniziata, con la constatazione del silenzio divino e il dubbio sulla sua esistenza. La dimensione simbolica del giardino, come luogo di esilio e punizione, contagia 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 ricerca di segni che premoniscano un possibile quanto indefinito cambiamento diventa il centro propulsivo dell'attività umana:

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 (25).

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» (*ibidem*). 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,



sé («sound forever and again»), vale a dire nella prospettiva escatologica di una nuova rinascita come totalità definita ed eterna. Ma, poiché tutta l'esperienza umana porta lo stigma della morte e del finito, l'impossibilità logica e immaginativa di tale compimento equivale a un'incertezza della possibilità stessa. La pienezza desiderata, l'identità compiuta sono negate nel momento stesso in cui sono ipotizzate, in quanto identificabili solamente nell'illusorietà di una non-realtà, al di fuori dell'esistenza stessa, nel sogno o nella coincidenza con il divino immortale.

Le due modalità si combinano paradossalmente nell'ultimo mattutino, in cui il valore simbolico del paesaggio è affermato e insieme decostruito, perché il significato differito è un vuoto a cui la divinità stessa non sa rispondere. Dio è alla pari del soggetto, ugualmente disarmato e ugualmente in balia del reale: «Dear friend, / dear trembling partner» (31). La tensione fra un polo logico-empirico e uno lirico-simbolico modula i modi stessi dell'enunciazione, soprattutto nel rapporto verso-sintassi che mostra la compresenza di un andamento dimostrativo e uno metaforico ed ellittico. Spesso la versificazione enfatizza la struttura logica-sintattica della frase («we never thought of you / whom we were learning to worship», 3); altre volte la rompe generando una sospensione che esalta la natura lirica e interrogativa del discorso oltre che quella logica. Il rapporto verso-sintassi 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. 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). Attraverso l'indagine simbolica e quella razionale, la donna vaglia i limiti epistemologici della conoscenza di sé e dell'altro, nel tentativo continuo di comprenderli, dominarli e così superarli. Ma dal momento che nel giardino dell'iris domina l'assenza e quindi l'incertezza della relazione, l'enunciazione stessa rimane l'unica strada possibile. Ma l'enunciazione allontana sempre più dall'alterità, chiude nelle proprie involuzioni logiche e simboliche, scettica di ogni possibile identificazione, seppur desiderosa.

#### 4.2.2 *La figura divina*

I primi mattutini impostano la posizione della donna in termini di assenza – perdita, sofferenza e abbandono – e la ricerca di identità in senso simbolico e logico. Ma a metà dell'opera, alla fine dei “Matins”, la donna non ha

raggiunto nessuna certezza su di sé oltre al proprio limite, e Dio sembra riconfermarsi sfuggibile e incerto. Nel frattempo, intrecciata ai mattutini, si sviluppa anche la prospettiva divina che decostruisce e ribalta puntualmente gli sforzi identificativi della donna. Il discorso di Dio risulta complesso, frammentario e fortemente condizionato da una natura volubile e irritabile. Laddove il soggetto usa degli strumenti epistemologici dell'intelletto per testare il limite del linguaggio e l'irreversibilità della propria condanna mortale, la divinità rifiuta questa prospettiva gnoseologica ed escatologica e ne attacca alla radice l'impostazione. Le sue risposte sono intrise di uno scetticismo sulle capacità della donna di azione e di comprensione, proprio come esito naturale della natura umana.

Il primo obiettivo divino è mostrare il paradosso fra il desiderio di vita e quello di un compimento oltre la morte. La creazione stessa costa al soggetto l'esperienza dell'assoluto: vita e pienezza sono contrari, ma la causa non è un esilio immotivato. Per scaricare la propria colpa, Dio imputa la propria azione creatrice al capriccio umano: «You wanted to be born; I let you be born» (10). Il desiderio di staccarsi, separarsi dalla divinità e acquisire statuto autonomo implica inevitabilmente l'introdursi di un limite, e rende la separazione e la mancanza condizioni stesse dell'esistenza: «Never forget you are my children. / you are [...] suffering [...] / because you were born / because you required life / separate from me» (“Early Darkness”, 45). La responsabilità è quindi umana, nel voler esistere senza considerare le conseguenze di una esistenza indipendente («never thinking / this would cost you anything / never imagining the sound of my voice / as anything but part of you», 10). La vita della donna ha carattere lineare, con un inizio e una fine ben precisi, e non circolare come la natura, con cui secondo Dio essa non ha niente da spartire. In questa prospettiva, il desiderio e la speranza di ritornare a essere completi e uniti sono addirittura scherniti da Dio che vi legge l'ennesima illusione causata dall'ingenuità della donna: «And you wonder / why I despair of you / you think something could fuse you into a whole—», *Midsummer* 34). La multiforme fallacia umana, dunque, secondo la divinità non è anche risultato di una stortura egotistica. Il rifiuto – o l'incapacità – di comprendere la propria condizione naturale invalida la ricerca e la rende insulsa: quella della donna non è una situazione speciale, né unica, e la competizione con gli altri risulta grottesca dalla prospettiva divina («each calling out / some need, some absolute // and in that name continually / strangling each other ... you were not intended / to be unique», 34). Al contrario, affermare e accettare il limite della morte e della sofferenza come normalità, porta a comprendere il vissuto individuale non in termini di un'eccezionalità. Il dolore rivela così il suo duplice statuto di “marchio” della specie umana, contrassegno naturale del proprio limite e, insieme, ricordo continuo e strada di conoscenza della divinità creatrice.

Secondo la divinità, la struttura umana è quindi inevitabilmente caratterizzata dal limite e quindi dalla necessità del reale e dell'altro per riconoscersi. Al contrario, Dio è assoluto, non ha bisogno di forma né di un polo relazionale in cui ritrovarsi («I am not like you in this, / I have no release in another body // I have no need / of shelter outside myself», 40). 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» (*ibidem*). In “Clear Morning” (7), infatti, la divinità articola la sua ‘benevola’ sottomissione alle preferenze umane, nei termini di una compagnia calata nella realtà materica. Per compiacere l'umanità Dio avrebbe quindi scelto di parlare tramite veicoli che diventassero segni della sua presenza e parola, vale a dire usando un linguaggio simbolico, incarnato nella referenzialità:

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—

La morte e l'assenza non sono effettive nel discorso di Dio, piuttosto è l'incapacità umana di comprendere l'assoluto al di fuori dalla forma e della materia a determinare la dipendenza del soggetto, impedendogli di liberarsi della propria umanità e avvicinarsi al divino. Ma la voce divina è ormai stufa degli atteggiamenti umani e stanca di tale limitazione della sua potenza, così a più riprese minaccia di ribellarsi:

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. (*ibidem*)

Di fronte a questi versi conclusivi, il distico iniziale con cui si apriva la poesia acquista valore non solo tonale o attitudinale ma proprio letterale: «I've watched you long enough, / I can speak to you anyway I like» (7). La poesia mette in discussione l'intero sistema comunicativo del rapporto, il cui fallimento dipende dal sistema semiotico scelto dalla donna e non da qualche condizione preposta.

La donna ricerca nella natura un simbolo certo, a garanzia di un legame originario e costitutivo; la divinità bolla continuamente questa necessità come ignoranza e incapacità a comprendere. Come un filtro opaco, la dinamica simbolica impedisce il riconoscimento dell'alterità in quanto tale. Vi è un disordine interno alla struttura relazionale del soggetto che necessita l'alterità ma vi cerca tracce di sé. Ne deriva una conoscenza falsata di entrambi i poli della relazione, la cui involuzione è resa dall'immagine paradossale 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)

La tela simbolica riporta solo una proiezione di sé e così perpetua un autoinganno a cui la divinità non intende sottostare ancora. Così, poche pagine dopo, "End of Summer" descrive l'alternativa auspicata: «If you would open your eyes / you would see me, you would see / the emptiness of heaven / mirrored on earth» (41). L'assenza non è definitiva, è piuttosto inesistenza corporea. La struttura relazionale e incompleta del soggetto umano limita le sue possibilità razionali e semiotiche. Infatti, la logica simbolica della donna è fallace perché riporta a un vuoto referenziale. La materialità è interamente rigettata da Dio, è un mascheramento ingannevole e limitante, il nulla e il vuoto sono i suoi paradossali referenti. In questa prospettiva si colloca anche l'avversione che Dio manifesta ripetutamente verso la realtà del giardino, poiché la creazione è prima una distrazione, poi una riduzione di sé che non può suscitare il piacere sperato. 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»).

È dunque una diversa semiosi il punto su cui si instaura la fondamentale e strutturale divergenza fra le due figure: la creatura umana è *segnata* dalla necessità referenziale e dal legame con la realtà; la divinità, invece, si dice naturalmente indifferente al mondo e al linguaggio, integra e compiuta in sé stessa («a voice like mine, indifferent / to the objects you busily name», *ibidem*). Dalla prospettiva di Dio, il percorso dell'opera è il fallimento dell'uomo a identificarsi nel suo assoluto non-referenziale e aprioristicamente certo. Se da un lato la donna ricorre alla dinamica simbolica per forzare la presenza divina nella sua realtà, dal lato opposto Dio intende forzarla fuori dalla sua realtà materica e referenziale per imporle il proprio assoluto.

L'inadeguatezza umana, però, suscita il disprezzo e la delusione della divinità che con freddezza distrugge i tentativi della donna di comprendere e comprendersi, in un crescendo di disprezzo e stizza. Da un lato quindi l'umano vuole uscire dalla propria incertezza a partire dal confronto con la realtà che la circonda e all'interno del suo sistema logico-linguistico; dall'altro lato il divino vede proprio nell'adesione alla realtà l'origine dell'impossibilità a identificarsi con il proprio assoluto. Non stupisce dunque il fallimento della loro comunicazione: un simbolo che deve essere certo e non interpretabile contro un significato totale e non referenziale. L'impossibilità di una certezza di sé e del mondo è ricondotta in entrambi i casi a un'incapacità gnoseologica individuale e provoca la ricerca di garanzie esterne. In questa prospettiva, la dimensione negoziabile e condivisa del linguaggio è rifiutata, nell'illusione di un significato automaticamente e aprioristicamente determinabile, uno scambio dialogico che prescindendo dal coinvolgimento dei soggetti, dalla loro posizione etica e linguistica. La circolarità e incompatibilità delle due posizioni è dunque evidente, e genera il fallimento della relazione dialogica fra i due, in un'opposizione non solo semiotico-comunicativa ma anche etica. L'incertezza e la contraddizione dominano entrambe le figure, che a più riprese sembrano voler rompere il legame che li unisce per poi ritrattare ogni volta. Sia per la donna che per la divinità, la relazionalità assume carattere circolare e tautologico solo che da un lato è una circolarità materica, innescata dall'assenza fisica e, 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. La soggettività fin qui mostrata è costituita dentro una matrice di relazioni antitetiche, incompatibili o inassimilabili ed è dunque la scoperta di una fondamentale estraneità. 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 struttura relazionale è ciò che muove e insieme imbriglia, causa e fallimento. 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 dalla propria esistenza ed espressione.

#### 4.3 UN GIARDINO RADICATO NEL LINGUAGGIO DELL'ESISTENZA

Le voci della donna e della divinità non riescono a conciliare desiderio e natura, realtà e assoluto. Il perno della loro non-comunicazione è il problema di una realtà finita e segnata dalla perdita e dall'incertezza, come la dimensione referenziale di un simbolo che non è più metodo di conoscenza e in-

contro del divino ma fonte di distanza e incomprensione. Se la distanza fra realtà e significazione traduce la contrapposizione relazionale fra Dio e la donna, il discorso dei fiori offre invece la congiunzione di questi due versanti dell'esperienza, e delinea una prospettiva opposta a quella divina e alternativa a quella umana. Il mondo naturale si avvicina alla condizione creaturale umana e, allo stesso tempo, se ne differenzia in senso etico e semiotico, così si pone come polo dialogico aperto e propositivo, ma purtroppo inascoltato. Il ruolo peculiare del giardino nella raccolta si gioca a partire dalle due istanze che lo contraddistinguono: la localizzazione e il linguaggio.

Contrariamente alla voce divina che risulta disincarnata negli eventi atmosferici, i fiori occupano uno spazio-tempo definito e una prospettiva apertamente radicata e materica. 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 è una spia significativa, soprattutto se si considera che generalmente nella raccolta la poesia di Glück è usualmente scarna e votata alla sottrazione. Il radicamento delle piante nel contesto naturale è esibito e proclamato fin dall'apertura della raccolta. Tramite la focalizzazione interna l'iris selvatico racconta la propria morte e rinascita, la deissi posiziona il fiore e ne scandisce i momenti esperienziali:

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. (1)

Il ricorrere di notazioni percettive puntella lo sviluppo della parabola esperienziale nel discorso dell'iris: 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 è qui 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). Questa differenza prospettica del giardino è acuita per contrasto dal primo mattutino, che segue la lirica dell'iris selvatica. Non solo il sistema di riferimento è diverso – i fiori sono sotto l'albero piuttosto che i rami «sopra la testa» (2) – ma anche la qualità dell'enunciazione diverge. L'iris è interamente inserita nel reale che lo circonda e che si

stringe intorno a lui, quasi fino a schiacciarlo. Lo sguardo della donna, invece, è esterno, contemplante e oggettivante, racchiude il contesto naturale nell'interpretazione tramite l'analogia, il contrasto cromatico e la continua tentazione a ricercarvi un significato ulteriore.

Oltre a introdurre al diverso posizionamento fisico dei fiori, la prima lirica della raccolta esplicita anche la particolare posizione enunciativa che il mondo naturale occupa nell'opera. La descrizione della rinascita del bulbo appena vista è introdotta da due potenti distici iniziali che fondano 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» (*ibidem*). Di fatto, la raccolta si apre sull'immagine della porta come attraversamento e superamento della condizione mortale. La morte, infatti, coincide per il fiore con una coscienza sepolta nel buio, cioè con l'impossibilità di essere voce, materia ed espressione, cioè con l'essere una coscienza sepolta: «that which you fear, being / a soul and unable / to speak» (*ibidem*). Così, l'iris instaura con la donna un confronto esistenziale e linguistico, in cui si intrecciano significati epistemologici, etici e semiotici.<sup>1</sup> Il linguaggio, come espressione di sé e del mondo, è lo spartiacque fra oblio e vita, poiché dà voce alla coscienza e così all'identità, all'io. 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. (*ibidem*)

La ripetizione e la sintassi creano quel contrappunto di armonia e rottura che rallenta il ritmo, aumentando la solennità di ogni sintagma pronunciato dalla pianta. Lo spazio bianco fra le ultime due stanze, che rimane così sospeso e aperto, anche grazie alla punteggiatura, prelude a un'affermazione fondamentale che sprigiona il proprio potenziale solo nel corso della lettura. Ma la voce che l'iris ritrova e che segna il ritorno dall'oblio altro non è che la sua fioritura. Il linguaggio coincide con l'esistere fisicamente: la voce è il fio-

---

1 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).

re 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 materialità della loro lettura (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, la parola come esistenza e l'esistenza come (in quanto) parola, il linguaggio come essere letti.

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 fondata sulle loro caratteristiche botaniche. 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 farne un sistema di riferimento: «trailing over cool rock, / under the great maple trees», «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). Il trillium ripercorre il proprio risveglio primaverile e la scoperta del bisogno di ombra. Nella prima parte si oppongono la naturalezza confortevole del buio e il progressivo imporsi della luce bruciante del sole. 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. 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)

Le scelte lessicali stratificano significati letterali e metaforici. Il carattere metallico del suono e del tocco enfatizza la distanza e la freddezza impersonale del sole, inaffidabile nel suo vagare. Il cielo, nella sua fisicità, è per il fiore sinonimo di morte, mentre è proprio la morte che spinge la donna verso il cielo in senso simbolico, come luogo del trascendente. I versi seguenti costituiscono un punto cruciale per l'intera raccolta. Si crea una contrapposizione etica ed esistenziale fra il bisogno di protezione del fiore

e la ricerca delle anime mortali. Nel tentativo di ricongiungere i due moti opposti 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 (*ibidem*)

Il fiore è spinto a comprendere e conoscere queste anime diverse, per questo ne mima il comportamento. Il linguaggio è l'*habitus* epistemologico della donna e veicola i suoi tentativi di relazione con il trascendente, che sembrano occupare l'interezza della sua vita. Così il fiore prova a replicare il moto speculativo: cercando una certezza cognitiva potrà comprendere la differenza esistenziale. Nell'immedesimazione con l'altro il fiore scopre sé stesso. Il linguaggio del mondo vegetale si rivela non lineare né progressivo, non paradigmatico né sintagmatico, ma coincidente 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», *ibidem*). 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. (*ibidem*)

Significato e parola emergono nel fiore solo dall'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<sup>2</sup>. Conoscenza ed espressione accadono unicamente nel sensibile: non vi è

---

2 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).

necessità di altro se non di esistere e così esperire, sembra affermare il fiore. Dalla coincidenza fra esistenza e corpo nasce non solo il linguaggio ma l'identità soggettiva. La lirica successiva, "Lamium", risponde 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» (*ibidem*). La luce vitale, da cui trarre sostentamento, non è il sole ma il riflesso argenteo sotto le foglie.

Sia la donna che la divinità guardano al mondo naturale idealizzandone la ciclicità come modello di superamento del limite mortale (15). Invece, nel discorso dei fiori affiora una diversa concezione del limite. La coincidenza in loro di significato e significante, parola e corpo, fa sì che, per quanto non definitiva, la questione posta dalla morte sia vissuta in senso radicalmente letterale. Come la donna, e forse di più, sono intrappolati nella terra. In "The Jacob's Ladder" (24), un'aggraziata lirica in cui il *plain style* esibisce tutto il suo potenziale intonativo, il fiore si svincola dall'idea simbolica di rinascita in cui lo sguardo della donna lo imprigiona. Scusandosi poiché disattende le aspettative umane, ribadisce la comune sofferenza per l'esistenza terrena, pur nel paradosso della sua immortalità. La ciclicità, che agli occhi della donna appare come un dono invidiabile, per il polemonio azzurro perpetua la divisione fra il radicamento (letterale) nella terra e la brama di conoscere il paradiso, racchiusa nella tensione dello stelo al cielo e rispecchiata nel fiore stellato. Dunque, anche il mondo naturale è segnato dal limite della morte e vive la fragilità della propria esistenza, l'impossibilità di fondarla e mantenerla. È quanto emerge dal racconto dei bucaneve, che si protendono ancora una volta verso la donna, cercando un terreno comune d'esperienza: «Do you know what I was, how I lived? You know / What despair is; then / Winter should have meaning for you» ("Snowdrops", 6). La comprensione della parola e del mondo altrui richiede un movimento dalla propria prospettiva verso quella dell'altro. La donna è invitata a capire il vissuto del bucaneve a partire dall'esperienza condivisa dell'inverno, su cui si fondano percorsi complementari di significazione. L'esperienza del gelo è nell'esistenza della natura il corrispettivo del tormento che affligge l'umano. La premessa costruisce efficacemente un senso di dialogo, di definizione reciproca, che mira a corroborare un terreno comune di relazione mentre sminuisce la distanza data dall'immortalità dei fiori. Nel racconto dei bucaneve l'enfasi sul dolore e sulla sorpresa fornisce una contropinta alla realtà della rinascita:

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 (*ibidem*)

Ancora una volta è nel corpo del fiore che si trova la possibilità di espressione. Se la rinascita è naturale, nel riemergere di gesti meccanici quasi inconsci, essa diviene anche occasione di affermazione di sé e, soprattutto, della propria precarietà. È proprio il distico che segue a segnare il passaggio dalla spontaneità fisica alla consapevolezza etica: «Afraid, yes, but among you again / Crying yes risk joy» (*ibidem*). Il primo 'si' del fiore ha carattere intercalare eppure condensa in sé il riconoscimento della propria paura e l'accettazione dell'inevitabilità del limite; il secondo 'si', invece, è un atto di parola volto a rispondere all'essere, introducendo la possibilità di un'esistenza non oppressa dal limite ma fondata su esso. In particolare, il ritorno *in mezzo* agli altri rivela l'intelligibilità dell'io e del suo discorso. Non è tanto la rinascita in senso biologico a permettere un'adesione consapevole alla vita, ma il riconoscersi di nuovo all'interno di una rete di relazioni.

La spinta dialogica dei fiori verso l'umano raggiunge l'apice verso la metà della raccolta. In "Red Poppy" il papavero rosso lega in senso etico la propria condizione al rapporto con la trascendenza e al linguaggio. Come la donna, infatti, la pianta dichiara la propria fede e appartenenza a un 'dio' nei cieli, il sole, che attua e muove la sua esistenza. Il fiorire del papavero è ancora una volta un gesto di risposta, con un tono mistico di fusione e perfetto completamento sancito dai richiami cromatici e materici. Questa corrispondenza estatica, però, rivela un carattere distruttivo poiché, nel momento stesso in cui cede al richiamo del sole, il fiore inizia il suo decadimento, nel lento appassire dei petali. L'adesione e il dono di sé all'altro comportano la definizione di sé e insieme la propria dissoluzione. Poiché nella semiotica materiale dei fiori l'apertura corrisponde ad un atto di parola, lo scontro con il proprio limite mortale rivela il linguaggio come frattura di sé.

I have  
 a lord in heaven  
 called the sun, and open  
 for him, showing him  
 the fire of my own heart, fire  
 like his presence.  
 [...] 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. (29)

Il papavero cerca nell'esperienza umana un'analogia con la propria, per comprendersi, in entrambi la parola implica l'infrangersi di un legame, interno o esterno. Ma all'origine di questa condizione data dal linguaggio c'è un gesto, quello dell'apertura, ed è questo gesto che introduce la dimensione etica nella relazione, in opposizione all'assertività tautologica del divino. La sovrapposizione fra atto di parola e dono di sé rilegge il linguaggio non solo come gesto etico ma anche come relazionale, condiviso. Come sottolinea Reena Sastri, il parlare è «essere aperto» al e dal linguaggio che costituisce, tanto quanto esprime, la soggettività. La novità del discorso dei fiori è proprio l'insistenza sulla necessità di rompere i limiti della chiusura per potersi esprimere come 'io' (Sastri 2014:194). 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).

L'intreccio di localizzazione e semiosi sovverte la prospettiva gnoseologica umana. Il mondo vegetale a cui Glück dà voce si pone come unica reale alternativa al dominio del solipsismo e del compatimento di sé che caratterizza la voce della donna, e di rimando quella divina. Esso condivide e insieme supera la condizione umana, ma come esito, più che di una diversa natura, di una posizione etica che trova la sua prima ragione nella sottomissione al tempo e allo spazio del giardino. Così, nei toni, nei modi e nei contenuti il discorso dei fiori suggerisce alla donna, e al lettore, un riposizionamento in un sistema di coordinate etiche differenti. Come vedremo nel prossimo paragrafo, lo statuto diverso dei fiori e della natura discende dalla decisione di abbracciare la propria condizione incerta e infondata e instaurare con la realtà un rapporto non di possesso e certezza definitiva ma di responsabilità nell'istante.

#### 4.4 RICONOSCIMENTO, APPARTENENZA E SPAZIALITÀ: L'ETICA DEL GIARDINO

Se in Denise Levertov la polarità di trascendenza e immanenza generava una tensione sacramentale verso momenti di unione, in Louise Glück essa sancisce una definitiva spaccatura nell'esperienza. La divinità e i fiori vengono a segnare nell'opera i poli estremi della conoscenza umana (Zazula 2012:174-5). Nella prospettiva divina, la vita della donna come creatura distinta implica l'assunzione di schemi epistemologici e confini cognitivi pro-

pri che si rivelano insufficienti poiché legano e limitano il soggetto alla realtà materiale. All'opposto le piante identificano la frattura del soggetto con la ricerca esasperata della trascendenza, derivata dalla separazione simbolica fra anima e corpo. Di fatto, esse propongono uno spostamento da una prospettiva gnoseologica ad un'etica presente, a partire da una semiotica sensibile radicata nell'ambiente. I fiori comprendono l'infondatezza come condizione problematica ma in essa radicano la loro responsabilità singolare e comune nel rinegoziare e rivendicare continuamente un'identità, una comunità e un senso. In questa prospettiva, l'enunciazione diventa rivendicazione di sé in quanto appartenenza significativa, cioè afferma l'esistenza del singolo come parte di una forma di vita che trova senso ed è riconosciuta da chi ne condivide il linguaggio. La parola può essere strumento di riconoscimento e relazione o di isolamento e allontanamento, nella raccolta la gramigna smaschera questa tendenza umana a usare il linguaggio come stratagemma per ignorare la propria condizione mortale (*"Witchgrass"*, 22). Nel modo linguistico si concretizza il modo d'esistenza, l'etica. Tale carattere etico dell'enunciazione richiede però che fra i membri di una comunità sia continuamente sollecitata la responsabilità individuale a esplicitare e chiarire nel proprio discorso le condizioni di intelligibilità necessarie al riconoscere e riconoscersi della comunità stessa. Nel guidare la donna in questo potenziale cambiamento di postura complessiva, le piante assolvono la loro responsabilità innanzitutto criticando la dinamica simbolica e traducendo l'etica in termini spaziali, cioè i termini della loro esistenza come collettività.

La divinità, abbiamo visto, identifica l'origine delle problematiche identitarie e relazionali della donna nel tentativo di conferire referenzialità al trascendente tramite il simbolico. In accordo con la loro semiotica materiale, ovviamente, i fiori avversano nel simbolo proprio la dislocazione – la non-presenza – del significato che recide il legame fra linguaggio e realtà. Per i fiori il significato coincide con la dimensione immanente e la necessità di rimandi esterni è il primo errore della prospettiva umana. La differenza fra un'interpretazione simbolica e una 'fitosemiotica' costituisce l'ossatura della prossima lirica. Secondo le viole, nel mondo si nasconde sempre qualcosa, ma questo celarsi 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 percorsi ermeneutici: per le viole il bulbo è piccolo e bianco, per la donna esso richiama simbolicamente il candore puro dell’anima individuale. Lo iato semiotico si lega a una diversità esperienziale ed esistenziale di fronte al dolore, mentre il parallelismo sintattico relativizza le due prospettive. Vi è 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 dall’uguaglianza che i fiori reclamano («dear»; «you / are no more lost / than we are, under / the hawthorne tree», *ibidem*). La certezza di sé e del reale è sostituita dal riconoscimento della propria natura infondata che apre alla condivisione e al riconoscersi partecipi. Se, al posto di lamentarsi, la donna accettasse il proprio posto in mezzo ai fiori, potrebbe incontrare l’appartenenza a una forma di vita significativa, e scoprire la vera natura della propria anima, immortale come il bulbo dei fiori:

[...] 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)

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 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 proclamano la coesistenza di molteplicità e singolarità come unica condizione positiva dell’esistenza. Il primo verso della lirica si presenta come una ma-

gistrale 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? (14)

In un attacco frontale alla donna, 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 nell'intera raccolta. Questa incapacità etica è tradotta ancora in termini linguistici ed espressivi. Alla voce femminile si contrappone la coralità dei fiori, in un duplice senso: la precarietà dell'esistenza umana fa sì che essere una cosa sola sia *quasi* come non essere e, al contempo, comporta che il soggetto non trovi fisicamente *vicino* a sé nulla. La dimensione contigua diventa così la base di un'etica intersoggettiva che si oppone alla ricerca simbolica del trascendente. Se, come nota Helen Vendler (1996:18), il rimprovero dei fiori urge alla donna di abbandonarsi all'esistenza biologica collettiva, allo stesso tempo la loro realtà 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. 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 e della postura umani, che accompagna la sua espressione individualistica, rispondono solo echi incerti e discutibili della voce divina. 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 (e 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. (*ibidem*)

Il carattere anaforico dei suoni, 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, questo è sempre compromesso e offuscato dalla necessità di tradurre la realtà in immagine.

Il desiderio di eternità è ancora una volta identificato come origine della questione umana. Come già sottolineava il trillium, esso induce a guardare in alto e porta a una posizione etica manchevole. L'ardire del desiderio umano è direttamente proporzionale alla mancanza di interesse e attenzione che la donna mostra verso la realtà naturale e che toglie valore anche al suo trovarsi in mezzo ai fiori di campo:

What are you saying? That you want  
eternal life? Are your thoughts really  
as compelling as all that? 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, you staring through  
bars of high grass shaking  
your little rattle—"O  
the soul! the soul!" Is it  
enough only to look inward? (28)

Le voci di "Field Flowers" superano anche il problema comunicativo emerso ad inizio capitolo. Benché la macchia di polline porti in qualche modo il sole in terra, e benché nella sua materialità essa possa essere un marchio più concreto e certo di quello divino del dolore, tuttavia la donna non ascolta e nemmeno si accorge di ciò che la tocca fisicamente. Per questo con stizza lo sfogo della natura culmina nell'analogia fra l'anima e un sonaglio infantile che occupa l'interezza di un orizzonte umano piccolo e miope, e all'orientamento alto/basso, si somma quello interno/esterno. I fiori con un misto di rabbia, stupore e preoccupazione affrontano apertamente l'apparente e incomprensibile disprezzo della donna verso la fisicità del campo, insinuando che l'impossibilità comunicativa sia legata proprio alla sua postura etica. L'ideale della donna di una realtà priva di cambiamento, di limite, è un'illusione semplicistica e questo errato orientamento etico

finisce per isolarla dalla realtà del suo spazio, in senso fisico e assiologico, e rende la sua vita un 'non-luogo':

[...] your gaze rising over the clear heads  
of the wild buttercups into what? Your poor  
idea of heaven: absence  
of change. Better than earth? How  
would you know, who are neither  
here nor there, standing in our midst?

Da ultimo, 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 status 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)<sup>3</sup>. 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» (*ibidem*). 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

3 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» (...). 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)

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», *ibidem*). 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» (*ibidem*).

Nonostante la continua fluttuazione tonale e attitudinale, il discorso dei fiori propone, 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. Al di là delle modalità espressive, il mondo naturale indaga possibilità esistenziali e relazionali opposte al discorso tautologico della divinità. I fiori illustrano alla donna i legami fra linguaggio e realtà, fra etica e conoscenza e soprattutto fra individuo e comunità, invitandola incessantemente a correggersi. Mentre la donna cerca una comprensione simbolica e metaforica dell’alterità, e la divinità insiste perché acquisisca il suo linguaggio di puro significato, i fiori spingono per un’identificazione fisica, iscritta nel contiguo. Ma tutti questi modelli di relazione si rivelano impossibili o parziali, incapaci di favorire il riconoscimento e l’incontro con l’altro. Il dialogismo fallisce perché la relazione è contemplata negli estremi dell’identificazione o dell’isolamento: il linguaggio e la morte separano inevitabilmente il singolo, a meno di una coincidenza con l’esistenza che i fiori mostrano, sì, ma che per la donna è impossibile. E, del resto, la natura finzionale dell’enunciazione floreale ricorda sempre l’ultima fallacia del loro discorso. In Oliver e in Levertov, seppure in modi differenti, il linguaggio era il crinale di una relazione continuamente aperta e in equilibrio fra razionalità e istinto, e proprio la lirica cercava di avvicinarsi a quel nodo esperienziale che è il mistero di sé come natura e parola dialogica. In *The Wild Iris* la poesia stessa, esplicitando la parola muta della natura, rimarca la difficoltà etica del soggetto ad accettare la propria frammentarietà, fondata su un nesso unico e misterioso fra realtà e linguaggio, fra sé e altro. La strada del linguaggio materico dei fiori non è pienamente percorribile dalla donna, che ultimamente non vuole, e non riesce a rico-

noscersi nella natura e ad aderire all'etica di accettazione e appartenenza promossa dai fiori.

#### 4.5 CIRCOLARITÀ E FALLIMENTO DELLE RELAZIONI

Nel giardino dell'iris selvatico, la donna appare quindi contesa fra due impossibili assoluti, uno non-referenziale ed eterno e uno referenziale e frammentato, l'uno epistemologico e l'altro etico. Nella seconda parte della raccolta la posizione della donna di fronte a queste due alternative si evolve e si complica. La circolarità che inizialmente era semiotica e comunicativa assume più apertamente carattere etico di scelta e finisce per isolare in modo definitivo il soggetto dalla natura, mentre lo avvicina alla completezza tautologica divina. Esattamente a metà della raccolta due liriche che esulano la divisione fra mattutini e vesperi esplicitano il cuore della ricerca che caratterizza il soggetto umano. Gli estremi epistemologici, etici e linguistici rappresentati dalla divinità e dai fiori sono tanto semplici quanto inattuabili per la donna, che deve immaginare un compromesso, un modo per collocarsi fra essi senza identificarsi in nessuno.

Dio descriveva la ricerca umana di compimento come un desiderio di esperire luce e buio simultaneamente («Plunging ahead / into the dark and light at the same time / eager for sensation», “End of Winter”, 10). Analogamente, osservando il marito al lavoro nel giardino, la donna identifica il desiderio con una congiunzione e coesistenza degli opposti:

John stands at the horizon: he wants  
both at once, he wants  
everything at once  
the extremes are easy. Only  
the middle is a puzzle. Midsummer—  
everything is possible.

Meaning: never again will life end. (32)

Per esulare dalla propria vita mortale, dunque, il soggetto umano aspira ad un equilibrio fra realtà particolare e finita e assoluto, una convergenza statica come quella della mezza-estate. Il sogno a occhi aperti di John appare alla moglie un'illusione ingenua e a tratti grottesca che pure sembra trovare nella sospensione del sole fra i rami una strana conferma. La donna fantastica su un'ideale vita nel mondo ma fuori dalla inevitabile decadenza che sembra contraddistinguere la realtà umana e naturale. Nella lirica successiva, “The Doorway”, questa attesa trova formulazione esplicita in un'immobilità che contrasti e sospenda il cambiamento continuo del reale. Non

più la mezza estate ma il momento precedente, che ne racchiude tutto il potenziale senza portare i segni della sua precarietà. Due sono i corrispettivi che la donna offre al lettore: la fioritura e la soglia.

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—  
 not midsummer. The intoxicant,  
 but late spring, the grass not yet  
 high at the edge of the garden, the early tulips  
 beginning to open—  
 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  
 [...] the time directly  
 prior to flowering  
 the epoch of mastery  
 before the appearance of the gift,  
 before possession (Doorway, 33)

In queste liriche la donna riprende sia il discorso divino che quello naturale, modificandoli per formulare un proprio ideale etico differente. Nel discorso iniziale dell'iris selvatico, la porta era un segno di rinascita, un passaggio il cui superamento sanciva il ritorno dall'oblio, l'adesione al linguaggio e alla vita. Ora, invece, il fulcro immaginativo non è più l'attraversamento ma la soglia stessa, in una perpetua attesa, carica di certezza e di pienezza ma ancora immune dal limite della fine. È una soglia diversa da quella incontrata in Levertov: là era possibilità di incontro, qui l'oggetto del desiderio e della ricerca della donna è uno stato di sospensione dal tempo ma nel tempo e nello spazio, un momento di partecipazione ma precedente al possesso, inteso in senso reciproco come proprietà sul giardino e del giardino sull'io, in quanto spazio-tempo necessario all'essere. Il duplice richiamo alla fioritura rimanda chiaramente a "Red Poppy", e traduce l'aspirazione a un'immobilità tesa e piena in una sorta di non-posizionamento etico. Là l'aprirsi dei petali era un'offerta di sé, adesione all'essere, era insieme compimento e disfacimento, frattura. Proprio per evitare questa duplicità la donna immagina un momento in cui il gesto e la responsabilità etica esistano puramente in potenza. Si chiarisce un ideale identitario cercato al di fuori della rete di relazioni della raccolta, come sottolinea anche l'assenza dell'apostrofe e della forma liturgica. È una difesa di sé e non un'apertura all'altro, ma l'intreccio di rimandi che caratterizza queste liriche centrali

riconferma la natura inevitabilmente dialogica della parola degli *speakers*. Inoltre, la visione utopica costruita in “The Doorway” viene smentita dopo poco nella raccolta da “Midsummer”, componimento che fin dal titolo annuncia l’arrivo della mezza estate, negando fattivamente l’ideale sospensione del tempo formulata dalla donna.

Il fallimento del compromesso determina nel discorso umano un mutamento attitudinale, etico e linguistico evidente nei “Vespers”. L'impossibilità di una relazione che superi i limiti soggettivi e fornisca le fondamenta di un'identità diventa ora certezza e, per reazione, la donna cerca di affermarsi come soggettività tramite la capacità logica e interpretativa, chiudendosi di fatto nella circolarità della propria esistenza e della propria semiotica. La sintassi si fa assertiva e le espressioni di potere si moltiplicano: il discorso umano smette di essere esitante e condizionale e sembra abbracciare la certezza desiderata. Ma la logica della donna è sempre più al limite dell'assurdo, parziale e costruita su paradossi: «Once I believed in you; I planted a fig tree / [...] It was a test: if the tree lived, / it would mean you existed», e poi «By this logic, you do not exist. Or you exist / exclusively in warmer climates» (“Vespers”, 36). In questa situazione, il giardino non è considerato realmente come luogo di un'alternativa etica ma come terreno di scontro con il divino. Il mondo vegetale è osservato nella sua ambiguità di creatura –legato al divino – e artificio, quindi vicino alla donna. Dal momento che i vesperi sottolineano il legame fra il mondo naturale e la divinità, che in esso esprime la propria forza creatrice, il giardino è sempre più assoggettato a una volontà simbolica esasperata, la sua complessità e realtà vengono progressivamente mutilate per giustificare il sentimento d'abbandono e indifferenza della donna. Dapprima la voce umana reclama e ribadisce la propria vicinanza alle piante, oggetto delle sue cure e compagne nella fragilità mortale. L'alleanza etica fra umano e natura appare il risultato di una scelta di responsabilità – e non più di un'assegnazione divina. Nel secondo “Vespers” il giardino è rivendicato dalla donna come il luogo in cui si gioca questa responsabilità, mentre la divinità è rappresentata come un capo negligente che scarica il proprio lavoro a un sottoposto per poi rimproverarlo del fallimento, cioè la non proliferazione delle piante. La donna arriva persino a ribadire l'esclusività del proprio legame con la realtà naturale – rafforzato da un comune vissuto doloroso e sancito dalla distanza fisica e sostanziale della divinità – tanto da isolare la figura di Dio per la sua incapacità gnoseologica a comprendere l'esperienza del dolore e del limite (Gregerson 2001:126-27). Sembrerebbe dunque che l'appartenenza alla natura permetta al soggetto di uscire dalla vuota e tautologica circolarità che lo definisce, ma l'impeto di compartecipazione con il mondo vegetale è presto contraddetto e mostra la sua natura retorica e vendicativa. La dimensione creaturale del giardino si ripropone davanti alla donna che vi legge una pace e una semplicità in contrasto con il proprio tormento. 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: il sacro diventa un’alterità costruita linguisticamente dal 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. 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. Di fatto, il giardino non è mai considerato in senso assiologicamente autonomo, ma è sempre giudicato e compreso all’interno della relazione problematica con il divino. Esso, ad esempio, ne è il riflesso, l’estensione o ancora la prova d’esistenza: «waves of the wild aster and chicory shining / pale blue and deep blue, since you already know / how like your raiment is» (38); «I remember small things, flowers / growing under the hawthorn tree, bells / of the wild scilla. Not all, but enough / to know you exist» (44). Così, di fronte a quella che non riesce a non interpretare come una preferenza ingiustificata, la donna considera sempre di più la natura come diretta estensione della divinità e come monito della propria condizione.

La nuova e affermativa composizione modale del discorso umano, dunque, trova spiegazione non tanto nell’esperienza di una conciliazione dei due assoluti, quanto più nella loro sovrapposizione. Nell’attività di giardinaggio che svolge con il marito, la donna legge la possibilità di incontrare il divino; l’immersione nella natura rende più vicina e certa la presenza di Dio, in una chiara considerazione simbolica del mondo naturale. Ma se per il marito la contemplazione mistica si radica in una visione panenteistica, per la donna il riconoscimento è sempre esito di un’operazione artificiale, semiotica e linguistica del tutto interna e arbitraria. 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). Il rovesciamento è completo nel momento in cui si fa padrona anche dell’epifania nel reale. L’occasione appare durante una camminata nei prati, quando la donna s’imbatte in un campo infuocato, subito letto come segno della presenza divina, in un confronto biblico con il rovento ardente. L’incontro mistico tramite la natura è decostruito ironicamente da Glück che manipolando parole e toni vela il discorso della donna di sarcasmo e finta ingenuità. Così il percorso interiore della donna è reso dal contrasto fra un moto fisico ascendente – la scalata – e uno spirituale discendente.

I climbed  
the small hill above the wild blueberries, metaphysically  
descending, as on all my walks: did I go deep enough

for you to pity me [...]?  
 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. (43)

L'elevazione dello spirito verso Dio è rovesciata in uno sprofondamento depresso in se stessi, nella propria incertezza e fragilità, ancora una volta unico terreno di contatto con il trascendente. L'idea di una mistica orizzontale e immanente, poi, è viziata anche dall'esuberanza divina, che per farsi presente rifiuta la semplicità delle foglie e prende la forma di un intero campo di fuoco, in una sorta di transustanziazione del campo. La notazione sullo sguardo verticale e il riferimento al sole sospeso rimandano chiaramente al discorso dei fiori e alla metà della raccolta, ma il tono ironico e antifrastico ne decostruisce tutto lo spessore. L'ultimo verso conferma la possibilità di leggere l'epifania 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 e, allo stesso tempo, compie in questo verso la definitiva e cosciente assimilazione del mondo naturale al divino. Nel quinto mattutino il segno di un cambiamento nella propria condizione era cercato nelle foglie sul terreno, qui la speranza è sostituita dalla professione del simbolo come illusione pacificatrice e ristoratrice e come strumento di affermazione e potere sull'alterità, persino divina. 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. Il ricorrere dell'immagine del bambino nella prima parte della raccolta sostanzia figurativamente la posizione di ricerca escatologica ed epistemologica della donna. Ora, di fronte al dominio dell'incertezza e del limite questi tentativi sono abbandonati ed è professata una divisione fra linguaggio e realtà. L'esistenza dell'alterità rimane tautologica, incerta e circolare, così la donna ne può sancire l'illusorietà. L'interpretazione simbolica diventa la strada per un autoinganno consapevole attraverso cui rifiutare entrambe le relazioni, immanenza e trascendenza. L'assoggettamento del simbolo alla propria volontà 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 sicurezza 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.

La donna ormai ha 'capito' e spende le ultime parole per convincerci, e convincersi, di quanto questo sia vero. Il dolore e la morte, nelle loro varie forme, sono gli scampoli di un Dio assente che esercita tramite essi il suo fragile potere; una divinità ormai decostruita nella sua onnipotenza e preda, come la donna stessa, della propria reattiva emotività. Negli ultimi vesperi l'alienazione dai propri simili è così compresa come effetto dell'invidia divina; la relazione con la natura non è altro che uno stratagemma divino per 'affamare' di speranza il soggetto attraverso l'esperienza della perdita ("Vespers", 52); il deperimento della materia e della realtà naturale è sintomo della precarietà e nullità di Dio stesso, che rimane nella realtà solo come ricordo angoscioso, e attraverso la sua stessa fragilità dà certezza alla donna che può smascherare l'illusione. Da più parti la donna esplicita la propria apparente vittoria semiotica in un misto di trionfo e nostalgia: «what a nothing you were, / to be changed so quickly into an image, an odor—/ (53); «Your voice is gone now; I hardly hear you»; «Now, everywhere, I am talked to by silence / So it is clear I have no access to you» (55). In quest'ottica emerge chiaramente il valore circolare e spirale della dinamica simbolica così concepita: la donna non fa che inverare 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 di impotenza propria e incapacità altrui. 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 significati. A questo punto della raccolta, quindi, dopo tutti i tentativi di essere riconosciuta dall'altro, la reale acquisizione della donna sembra essere proprio la capacità di creare una realtà propria, come in un'auto-narrazione. La condivisione del potere creativo tramite il simbolo è paradossalmente riconosciuta anche dalla divinità che vi legge il segno di indipendenza e autonomia umana tanto atteso: «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»; 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» (50).

Allo stesso tempo, in queste pagine in cui più sembra definitivo l'allontanamento etico e relazionale della donna-giardiniere dal suo giardino, il mondo naturale intensifica il proprio appello etico alla donna, riaffermando la comune condizione mortale. Ma le parole della rosa bianca e dell'ipomea già sovrappongono la figura umana a quella divina. Mentre ricalca le domande che avevano contraddistinto i primi mattutini all'inizio della rac-

colta, l'ipomea condanna l'azione creatrice e dominatrice della donna sul giardino. La presenza umana è l'origine dell'ingiusta sofferenza e mortalità che il fiore vive perché ha estratto i fiori caduchi dalla pianta e l'ha assoggettata alla propria visione simbolica considerandola solo come parte del divino: «to mark me as a part / of my master / I am his cloak's color, my flesh giveth form to his glory» (48). Mentre i fiori assumono in parte il tono supplice e questuante della donna, il loro interlocutore è duplice, donna e la divinità, nell'ambiguità del gioco di luci e ombre. La rosa bianca cerca tremante nell'alterità la risposta alla propria esistenza, sbocciata fragile e già certa della propria fine.

can you survive where I won't last  
beyond the first summer?  
[...]  
Explain my life to me, you who make no sign  
though I call you out in the night.  
[...]  
I'm not like you, I have only  
my body for a voice; I can't  
disappear into silence –  
And in the cold morning  
over the dark surface of the Earth  
echoes of my voice drift,  
whiteness steadily absorbed into Darkness. (47)

Di fronte all'assenza di risposta dagli altri due, il corpo della rosa si contrappone come presenza significativa e appartenente, e si tende per iscriversi in questo buio e silenzio, per ricongiungere dialogicamente la propria breve esistenza a ciò che la circonda. Anche per i fiori, dunque, il dubbio adombra la positività della creazione, ma la loro esistenza corporea, per quanto precaria, rimane l'unico fondamento possibile per rivendicare la propria identità separata e condivisa con il resto del mondo naturale. Su questa nota, un ultimo sussulto scuote la donna, e la raccolta, a sottolineare ancora una volta la presenza scomoda della realtà naturale, che lotta contro la chiusura del soggetto. Nell'ultimo vespro, la donna è sorpresa da una fioritura tardiva nel giardino, che elude il suo schema 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.  
 Or  
 are you thinking  
 I spend too much time  
 looking ahead  
 [...] are you saying I can  
 flourish, having  
 no hope of enduring? (56)

L'imporsi della natura sulla visione della donna riapre la possibilità e la curiosità verso una relazione che rimane ancora oggetto di speranza, per quanto sepolta. Nella fioritura del giardino la donna rilegge il desiderio di una propria fioritura accennato in "The Doorway". Il giardino non è simbolo della presenza/assenza ma è analogia della propria condizione mortale e, in quanto tale, sembra offrire un'ultima risposta al desiderio di esulare dal tempo, di definirsi in contrasto al proprio destino di morte prestabilito<sup>4</sup>. L'ultimo dei vespri si chiude dunque su una nota di apertura all'altro e alla realtà come legame identificativo ed etico. Da parte divina, questa apertura positiva sembra assecondata dal ritorno di un tono pacato e pentito e, soprattutto, dalla riconferma della propria presenza paziente e affezionata nel tramonto e nel vento, cioè all'interno di una relazione simbolica. Ma l'interpretazione simbolica è ancora una volta collocata interamente nel soggetto: come la brezza serale, così le parole stesse che affiorano sulle labbra della donna sono un segno della presenza divina («My tenderness / should be apparent to you / in the breeze of the summer evening, and in the words that become / your own response», 57). In questo modo, però, la divinità si definisce come discorso e vincola la propria presenza all'enunciazione della donna – ai vespri stessi. A discapito della onnipotenza divina, è ribadita così la sua dipendenza, lasciando adito alla vaghezza interpretativa e alla manipolazione, non permettendo alcuna certezza sulla sua esistenza se non a livello enunciativo e internamente alla donna. Il respiro divino è respiro umano, la circolarità semiotica ed ermeneutica che contraddistingue la

---

4 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).

loro relazione è riaffermata. Non solo, ma questa sovrapposizione delle due istanze coinvolge anche la realtà, di cui è origine e sussistenza: «Listen to my breathing, your own breathing / like the fireflies, each small breath / a flare in which the world appears» (58). Nella coincidenza fra divinità e umano il mondo sembra non essere altro che un enunciato dell'io, senza una esistenza propria, separata. In questo modo, nel nome dell'identificazione coincidente, qualsiasi relazione è negata in principio e qualsiasi moto verso l'altro è vano, l'unica cosa che rimane al soggetto è il silenzio e l'oscurità della propria illusoria completezza (58).

La donna e la divinità non sono mai state così vicine, oramai sovrapponibili sul piano etico, semiotico ed enunciativo. La dipendenza della realtà creata dalla volontà personale è un tema ripreso ed approfondito poco dopo, in "September Twilight", che come ha notato Spiegelman (2005:5) sancisce per ambiguità la fusione fra umano e divino. Nella lirica si oppongono un'istanza creatrice e una creaturale: dio e donna, dio e fiori o donna e fiori? Tanti sono gli indizi per rispondere ma nessuno porta a una risposta certa, sicuramente la creatura risulta definitivamente emarginato dall'orizzonte etico e attitudinale della voce. Significativo è il tono di sufficienza e insieme indifferenza che essa assume nei confronti della propria creazione. Il rifiuto dell'alterità come ricordo costante di una fragilità e frammentarietà è violento e definitivo, e sfocia nella minaccia aperta

I gathered you together  
 I can dispense with you—  
 I'm tired of you, chaos,  
 of the living world—  
 [...]  
 I summoned you into existence  
 by opening my mouth, by lifting  
 my little finger, [...]  
 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).

I gathered you together;  
 I can erase you (60)

Quasi alla fine dell'opera, in una lirica che potrebbe – o meno – essere pronunciata dalla donna, i modali di potere dominano e sanciscono il percorso verso l'affermazione di sé, purtroppo a discapito della relazionalità

che è ridotta a esercizio di possesso e egemonia. La circolarità delle posizioni e delle relazioni, ampiamente osservata nella seconda parte della raccolta, nega compimento al carattere dialogico dell'esistenza.

L'incomunicabilità e la circolarità dell'opera raggiungono così un punto di non ritorno: da un lato, la natura con tono nostalgico cerca una sintesi esperienziale che ancora ricomponga soggettività e relazione nell'enunciazione, mentre constata inerme la pervasività della differenza linguistica che marca l'esistenza dell'uomo e che porta a una distanza forse incolmabile. Dall'altro umano e divino si identificano anche sul piano enunciativo con il sovrapporsi delle voci. Si compie così il mescolarsi delle posizioni degli *speakers* – l'uomo e la divinità, i fiori e l'umano – e delle loro posizioni etiche ed enunciative, accompagnato anche dal rarefarsi dei riferimenti personali e dall'incremento della dimensione pronominale. Già nell'ultimo vespro ci trovavamo a chiederci con più forza che mai: a chi parla questa donna? Alla divinità o al giardino stesso? Verso chi indirizza la propria ultima fievole speranza? E ancora, si è visto, le liriche seguenti non fanno che rendere più complessa e difficile l'identificazione di un enunciante e un destinatario. E poi, impossibile non chiederselo, se questo «you» così ricorrente fosse rivolto a noi stessi lettori? Laddove le relazioni fra gli *speakers* sono rappresentate nel loro fallire etico e comunicativo, nella loro impossibilità, la dimensione meta poetica apre nella raccolta un nuovo scenario dialogico. Le stesse tensioni di identificazione e relazione che caratterizzano la donna, i fiori e il divino si ripercuotono sul lettore con esiti, però, aperti e 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 si è visto come l'assenza dell'alterità e l'impossibilità a comunicare plasmino il (non)dialogismo di *The Wild Iris*. Le diverse posizioni, umana divina e floreale, assunte di fronte al limite mortale e all'incertezza di sé hanno mostrato la conseguente circolarità – semiotica, comunicativa ed etica. Nei capitoli precedenti l'incontro con il non-umano esige diverse modalità di relazione e di responsabilità etica e quindi portava ad una spinta dialogica, qui è all'origine stessa dell'interazione, infatti tutti muovono verso un interlocutore, eppure fallisce proprio perché non ha alcun fondamento relazionale su cui innestarsi. La diversità semiotica non è l'unico né il principale motivo di tale fallimento – come del resto si è già visto per Oliver e Levertov. Tolti i fiori, gli altri partecipanti al dialogo attuano una scelta etica monologica, in favore della chiusura di sé, di una stabilità e di un potere propri. Così, la continua deviazione e rifrazione dei tentativi relazionali e identificativi dell'io conferma una soggettività fram-

mentata e molteplice, che si costituisce primariamente per via enunciativa e performativa. 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, conchiusa e autoritaria ma a dei frammenti di soggettività continuamente in conflitto, assumendo la forma labirintica che la contraddistingue, in uno stratificarsi di piani e rimandi interni. Secondo alcuni critici, la costruzione polifonica della voce lirica in *The Wild Iris* corrisponde al tentativo di Glück di riprodurre nella voce lirica 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 dissemina nell'opera la propria carta d'identità autoriale e traspone la questione identitaria a livello metapoetico – oltre che narrativo finzionale.

L'indagine dei legami metapoetici fra la raccolta e la produzione di Glück è stata ampiamente indagata dalla critica che spesso ha letto la costruzione della voce di *The Wild Iris* come un altro tassello nel suo percorso d'indipendenza autoriale dalla tradizione lirica e dai modi romantici. Effettivamente, nella raccolta, è pressoché esplicito il riferimento e il confronto con le tradizionali modalità simboliche e pastorali della lirica naturali. Nel discorso della donna e della divinità, la natura è il luogo in cui si svela il trascendente e il rapporto con il giardino è solo uno strumento offerto per creare e per raccontare, come in "Retreating Light",

I was tired of telling stories.  
 So I gave you the pencil and paper.  
 I gave you pens made of reeds  
 I had gathered myself, afternoons in the dense meadows.  
 I told you write your own story.  
 [...]
 All you could do was weep.  
 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 (50).

Di fronte all'incapacità della donna di raccontare a partire dalla natura, la divinità le dona anche dolori e tragedie come fonte d'ispirazione, come tessuto vitale da cui attingere. Come nel paradigma romantico, dunque,

all'ispirazione divina sembra sostituirsi quella esperienziale, che alimenta la vena creativa nel tentativo di rimarginare quella ferita. Ancora una volta il dolore diventa un segno del legame originario con la divinità ma, soprattutto, questa volta crea un parallelo significativo: sia la natura che l'umano possono essere una strada per conoscere il trascendente. Libera di poter finalmente raccontare le proprie storie, padrona del proprio significato, la donna accoglie la natura nel suo discorso ed essa diventa specchio dell'esperienza e 'sfuma' nella scrittura. Se la libera creazione avvicina l'umano al divino, la natura è avvicinata all'opera poetica, non a caso in "September Twilight", al culmine della raccolta, il paragone si fa esplicito: "as though you were a draft to be thrown away / an exercise / because I've finished you" (61). La natura non può sfuggire la sua valenza simbolica poiché è continuamente compresa nel linguaggio e posta nel contesto poetico e artistico. Per questo "Song" arriva a dirci con franchezza che solo al di fuori del componimento stesso la rosa che ne è oggetto sarebbe libera da significati ulteriori, su tutti l'analogia con il cuore umano:

if this were not a poem but  
 an actual garden, then  
 the red rose would be  
 required to resemble  
 nothing else, neither  
 another flower nor  
 the shadowy heart. (27)

A questo proposito è interessante osservare i riferimenti disseminati nelle liriche al carattere finzionale del giardino parlante. Glück affronta a più riprese il problema dell'antropomorfismo e dell'apostrofe, chiaramente alla base della polifonia della raccolta. In uno dei mattutini la donna inizia dicendo: «I see it is with you as with the birches: / I am not to speak to you / in the personal way» ("Matins", 13). Il tentativo con la divinità è come quella con la natura, rischioso e senza risposta. È chiaro che Glück sa bene che l'uso della natura come fonte di enunciazione e come simbolo la espone alle critiche dei lettori postmoderni, che vi vedono un ingiurioso reiterarsi della tradizione Romantica. L'insufficienza delle categorie umane è postulata in apertura ma, allo stesso tempo, l'assenza dell'altro la costringe a legittimare la propria modalità enunciativa. L'apostrofe è l'unica cosa rimasta al soggetto per tentare di convocare l'alterità, di interrogarne la presenza e testarne la responsività. Ne è segno l'incertezza sull'effettiva esperienza condivisa e sull'esistenza o meno della relazione stessa:

Much  
 has passed between us. Or

was it always only  
 on one side?  
 [...]—I might as well go on  
 addressing the birches,  
 as in my former life, let them  
 do their worst, let them  
 bury me with the Romantics,  
 their pointed yellow leaves  
 covering me (*ibidem*).

L'approccio personale è la possibilità di testare il legame fra la propria parola e la realtà, a scapito del giudizio dei lettori, curiosamente assimilati alle betulle per via sintattica. La lirica nella sua interezza, infatti, altro non è che un appello a un tu lontano, incerto – come l'apostrofe verso le betulle. Entrambi potrebbero rigettare questo approccio personale, diretto, romantico persino, ma è su questo punto che Glück rivendica fortemente la propria indipendenza. L'autonomia della ricerca autoriale, il suo valore intrinseco sono riecheggianti anche nel discorso della gramigna: «I don't need your praise / to survive» (22).

Sempre nel confronto con la tradizione romantica, trova spazio la decostruzione della dicotomia fra abbandono sentimentale e razionalità moderna. Lo scintillio della mente e del progresso tecnologico rende inattuale e ingenua la ricerca di una relazione con il mondo naturale, come sottolineano le margherite: «it makes sense / to avoid us, to resist / nostalgia. It is / not modern enough»; «no one wants to hear / impressions of the natural world: you will be / laughed at again; scorn will be piled on you» (“Daisies”). Anche qui la donna, e il lettore implicito, sono avvisati della reazione degli ‘altri’, del pubblico esperto<sup>5</sup>. Eppure Glück invita a superare i limiti di alcune categorie interpretative: nella raccolta la visione pastorale e romantica è presente e insieme decostruita. Essa non garantisce mai alle voci il loro obiettivo, è sempre insufficiente proprio perché non considera il carattere testuale, arbitrario e simbolico del testo poetico e, quindi, della rappresentazione della natura. Glück mette in guardia il lettore sulla impopolarità delle

---

5 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)

proprie scelte stilistiche e, insieme, lo invita a seguire il testo fino in fondo, poiché ne mostrerà la controversa, ambigua e ibrida natura di enunciazioni. Mentre ci dice chi è e che poesia vuole fare, Louise Glück ci sta dicendo che lettore possiamo decidere di essere.

È chiaro ormai che per questa poetessa la scrittura, e quest'opera in particolare, è un crocevia di relazioni. Glück testa dall'interno i confini del genere che sceglie e rivela e amplifica il carattere dialogico spesso negatogli: 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. Il dialogismo dell'opera si inverte secondo una proprietà fondante il genere lirico: l'opera traspone il carattere oscillatorio della lirica, esitante fra desiderio narcisistico ed elegiaco, fra un'identificazione rischiosa e la necessità di un tu lontano, fra presenza e assenza. Nel testo si incontrano varie istanze che vengono a costituirlo come un 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* incarna la ricerca stessa di una voce lirica e autoriale, nel farsi dell'opera mentre è letta. Emerge così l'aspetto fortemente performativo del discorso delle piante e dell'intera raccolta, di cui Reena Saastri ha acutamente scritto. L'evento che accade nella lettura rappresenta un'enunciazione illocutoria orientata all'interazione con il pubblico più che all'informazione o alla verità asserita (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. La voce lirica appare come un prodotto della relazione fra il testo e il lettore. 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. 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. Qui si ritrova la fede nel linguaggio poetico come espressione di sé e del mondo, che sembrava persa nella circolarità della raccolta.

In "End of Winter" la genesi del lettore è posta all'interno dell'autore e del testo. Se è vero che è il lettore a stabilire nell'atto di lettura l'esistenza del testo come tale, è anche vero che è quest'ultimo a definire le coordinate identitarie del proprio lettore: «you wanted to be born, I let you be born» (10). La nascita come lettori è un atto di volontà ma comprende fatica e non solo piacere, come del resto l'esistenza stessa della donna: «never thinking / this would cost you anything, / never imagining the sound of my voice

/ as anything but part of you—» (*ibidem*). Il lettore può cercare nel testo, nella voce dell'autore un modo di esprimere sé stesso, ma questa ricerca espone al rischio della proiezione di sé – come il telescopio delle parole divine. Come per la donna erano le betulle, così il lettore può intendere la poesia come uno specchio, ma l'immagine sarà sempre distorta, forzata e falsificata. Di fronte a *The Wild Iris* non si può esigere una visione certa e contemplante, perché destinata a fallire di fronte agli 'echi' e frammenti che compongono la raccolta. Piuttosto, la lettura può essere la ricerca di quei frammenti di sé e dell'altro, in sé e nell'altro.

Se le liriche si pongono dunque come attuazione stessa dell'io come soggettività attraverso l'atto di lettura, è opportuno riconsiderare l'idea di un fallimento dialogico e osservare gli effetti della circolarità sulla relazione estetica. A questo proposito, sorprende la poca attenzione riservata dalla critica all'evidente sovrapposizione metapoetica di natura e testo poetico, non su base simbolica ma funzionale. 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, autonomamente esistente e insieme sottomesso alla soggettività che lo legge. Il suo ciclo vitale è legato al ri-uso, all'essere ri-convocato 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, diverso presso diversi lettori e diverse letture. 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. 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. 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 il discorso dei fiori – per crearsi un lettore consapevole, responsivo sebbene dalla distanza.

*The Wild Iris*, insomma, invita alla lettura poetica come presa di consapevolezza del proprio universo linguistico e, quindi, di sé. Pone la presenza dell'alterità nel discorso come un problema di etica dell'atto enunciativo. 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 può concretizzare 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 di una voce "che sia guida sicura e quindi" 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 sempre in modo nuovo 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, nell'evento della relazione estetica nessuna presenza è assoluta, né quella del testo né tanto meno quella dell'autore, questa distanza nelle relazioni invita alla consapevolezza della rifrazione dei significati scambiati. *The Wild Iris* spinge il lettore a riconoscere e accettare il carattere di negoziazione dei propri significati, la processualità del linguaggio, il suo carattere dialogico e relazionale, cioè esattamente tutto ciò che la donna e la divinità rifiutano. 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. Attraverso il discorso dei fiori Louise Glück evidenzia le condizioni d'esistenza e d'intelligibilità del testo poetico: un'esistenza lineare e insieme circolare, in equilibrio fra autonomia e identificazione, in cui trovare brandelli di riconoscimento e appartenenza, per abbracciare il limite ed entrare nell'eternità, come i gigli finali dichiarano.

Al limitare dell'esistenza e della raccolta si situano i gigli, che parlano dal confine stesso della morte e della parola per testimoniare una possibilità etica di compimento dell'esistenza che ormai rimarrà drammaticamente inascoltata, almeno dalle altre voci. Il primo a prendere la parola è il giglio argenteo, che in un'intima confessione ripercorre la relazione avvenuta nel corso della raccolta, più di un anno dalla primavera all'estate successiva. Il tempo della relazione e della vita singolare – passato presente e futuro – è scandito dalla percezione individuale, radicata nel variare 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). Certezza della propria fine e pienezza passata colmano di nostalgia la voce lirica. Ma

la lirica condensa anche la certezza di un cammino esperienziale vissuto insieme alla donna-giardiniere. La relazione ha permesso di sfuocare i confini del limite, ne ha minato la perentorietà: il silenzio della morte sembra ora identico al silenzio dell'estasi, nell'ennesima immagine erotica 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? (*ibidem*)

Una commistione di gioia e paura definisce così il sentimento del limite che deriva dall'adesione all'etica carnale e incarnata dei fiori, così come segnava anche la rinascita del bucaneve. 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 progressivo, 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. Per questo motivo risulta particolarmente interessante "The Gold Lily", che incarna in modo paradossale l'apice del radicamento terreno del discorso naturale e della sua vicinanza all'umano («I call you / father and master», 62). Il fiore pur affermando la propria ciclicità e futura rinascita dà voce a un'implorazione accorata per la propria salvezza. Tuttavia, la presenza affettuosa della donna-giardiniere è messa in discussione secondo lo stesso schema che ella usava verso la divinità: attraverso la logica, il dubbio della presenza e il ricatto della relazione («how can they know you see / unless you save us?»; «are you close enough to hear your child's terror?»; «are you not my father, / you who raised me?», *ibidem*). Dall'altro lato, però, assumendo su di sé i toni e i modi del discorso umano, il giglio dorato stringe la relazione estetica, la poesia parla per il lettore e al lettore che lo chiama in vita leggendo. Uscendo dalla circolarità incancrenita delle relazioni nel giardino, l'appello del giglio si carica di nuova e più potente drammaticità e, soprattutto, riacquista il proprio carattere aperto e dialogico. La relazione non è sufficiente, il limite rende necessaria un'etica che ne sostenga l'apertura e l'appartenenza.

Questa pressione del limite sulla voce dei gigli aumenta in "The White Lilies" ma è sublimata dalla fine della raccolta stessa. 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 condivisa. I versi finali della raccolta sembrano riconfermare 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)

## CONCLUSIONE

«I am impatient with these branches, this light. / The sky, however blue, intrudes. [...] Because / I know a different need has begun»: così Denise Levertov descrive l'insinuarsi della natura nel mondo tranquillo e distratto del soggetto. Nella sua poesia, la realtà naturale è una coscienza indefinita che, come un braccio luminoso, si protende per raggiungerci e così facendo modifica in modo definitivo la nostra condizione e la nostra stessa struttura molecolare. Lo spostamento e il cambiamento innescati dalla presenza misteriosa dell'altro testimoniano una relazione complessa, in cui umano e non-umano si trovano ad avvicinarsi, a frequentarsi, a interagire e interrogarsi divenendo familiari. Questo stesso vissuto condiviso è indagato in modo tragico dalle piante del giardino in *The Wild Iris*. Verso la fine della raccolta di Glück, sul limitare dello spazio poetico che lega i fiori alla donna che li ha coltivati, i gigli argentei riassumono così il loro percorso vitale, relazionale e poetico: «We have come too far together toward the end now» (Glück 1992). Il giardino è diventato lo spazio non solo di un'interazione momentanea o accidentale ma di una relazione attraverso cui si tenta di definire reciprocamente il proprio ruolo nell'esistere. Nell'esplorare e nel dire una tale e misteriosa relazione, infatti, si gioca il tentativo di scoprire e riconoscere lo spessore esistenziale e identitario della propria voce, lirica e autoriale. L'esperienza di sé e dell'altro, e di sé nell'altro, fa nascere l'urgenza etica di riscoprirsi e quindi concepirsi interrelati, tramite un confronto aperto, fatto di ascolto e di domanda, attuato nel linguaggio poetico e che aspira a coinvolgere attivamente il lettore, come nell'invito di Oliver a visitare i girasoli: «Come with me / to visit the sunflowers, [...] Don't be afraid / to ask them questions! / Their bright faces [...] will listen» (Oliver 1986). L'adesione a una concezione intersoggettiva dell'io lirico e l'attenzione all'etica come dimensioni strutturali dell'intero gesto poetico avvicinano così queste tre poetiche dai modi e dagli interessi differenti. I percorsi di Levertov, Glück e Oliver danno voce a un incontro con la natura vissuto

a partire dalla sua alterità ed eccedenza e illuminato dalla reciprocità sperimentata nell'imbattersi in essa. L'aspetto più profondamente originale, però, è che in tutte le tre produzioni questa dinamica trova formulazione poetica nella ricerca di un dialogo fra umano e non-umano, tanto perseguito quanto irrisolto. Il carattere etico della relazione, la sua apertura e l'impossibilità di un compimento nel quadro epistemologico umano sono aspetti potenziati dalla posizione muta – e talvolta indifferente – dell'alterità naturale. La conversazione con la natura si profila come motivo fondante proprio perché riferita a un rapporto privo di garanzie linguistiche e giocata interamente sul filo della sua impossibilità, pur in vari modi e su diversi piani. La questione semiotica diventa il cuore pulsante di un'indagine che coinvolge tanto la dimensione fenomenologica dell'esperienza quanto quella della creazione artistica. Lo scarto discorsivo fra umano ed entità naturali, infatti, supera i confini tematici della rappresentazione e diventa strumento per saggiare la consistenza dell'identità umana e la tenuta della sua parola poetica, spinta a dire l'indicibile e, però, sorretta da una concezione relazionale e referenziale del linguaggio. La riflessione linguistica e metapoetica si compenetra alla ricerca etica delle autrici e delle loro voci liriche, fondendo etica ed estetica e invitando ad una nuova prospettiva critica e analitica che possa contenerle e comprenderle nella loro reciproca edificazione.

Nel leggere queste poesie non solo la dimensione relazionale del soggetto lirico appare rappresentata e indagata, ma la parola stessa si tinge della presenza dell'altro, si tende per registrare l'effetto dell'altro sull'identità incompiuta e incerta dell'io lirico. Queste poetiche traducono consapevolmente il processo di costituzione reciproca dell'io e dell'alterità naturale esattamente a partire dallo scarto linguistico che li definisce. La scelta del genere lirico, per certi aspetti impopolare nella contemporaneità, si rivela invece 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. Tradizionalmente il genere lirico appare restio alla polifonia, alla lotta fra le voci, al confronto esplicito e diretto di mondi distinti poiché gli intenti dell'io lirico sono sotto il pieno controllo dell'autore e convergono verso un compimento formale del mondo dell'io lirico, che si dovrebbe attuare senza difficoltà. Persino i valori etici che permeano la lirica sono tensioni, intonazioni, sfumature che rimangono per lo più implicite perché se esplicitati romperebbero quel rapporto armonico. Allo stesso tempo però, la tematica naturalistica implica una relazione che non può definirsi se non nei termini di un intreccio di polarità e tensioni. In questo modo, l'aspetto monologico e compiuto della lirica non solo è contrastato ma viene messo al servizio della rappresentazione di quella polarità etica fondamentale fra io e altro, fra individualità e appartenenza. L'inevitabile tendenza alla chiusura accentua potentemente le resistenze – naturalmente resilienti – che proliferano nel contenuto e nella

forma. Il contrasto fra la tendenza centripeta e soggettiva del genere lirico e le contropunte centrifughe di un'alterità eccedente genera e garantisce all'espressione un carattere aperto e irrisolto, più che indefinito o polisemico. Lo scarto linguistico, l'impossibilità di un possesso e di una comprensione definitivi si traducono nelle contraddizioni della forma, nelle involuzioni e nelle incertezze metapoetiche del dettato. La ricerca affannosa dell'alterità apre nel monologismo lirico degli squarci che vengono coltivati da queste autrici in modi diversi, attraverso la distribuzione grafica del testo, la tensione fra verso e sintassi, l'indeterminatezza di domande senza risposta...

Quella qui raccontata, dunque, è una poesia che rifiuta la rottura sperimentale ma che pur opera spostamenti concettuali, culturali ed espressivi nel tentativo di articolare un'esperienza etica della realtà. Nonostante le profonde diversità e gli sperimentalismi individuali con altri generi e motivi, per tutte e tre le poetesse la lirica si configura non solo come tentativo autoriale di contenere l'altro, ma anche come contemplazione e traduzione di quelle spinte contrastanti che insorgono nel soggetto e lo portano a testare il limite del simbolico a partire dall'esperienza di un'alterità che lo precede ed eccede. Come in pittura Paul Cézanne cercò ripetutamente di rendere la sfuggente presenza di Mont Sainte-Victoire, analogamente attraverso Levertov, Glück e Oliver la poesia naturale ci appare, allora, non solo un terreno ancora fertile e attuale per l'indagine estetica ma quel territorio dove il confine fra io e altro può essere abitato nella sua problematica complessità. La scelta del genere lirico sostiene ed esprime una soggettività intesa come nesso aperto e dinamico fra io e altro nel linguaggio, è strumento non tanto per ricomporre la frattura nel mondo del soggetto lirico ma per esperirla e tradurla nell'atto poetico. La tensione continua fra il tentativo di dire l'alterità, e il sé, e il differimento della riuscita flette la poesia fino a compenetrarne gli elementi e le dimensioni: il tacito conversare che definisce questa poesia naturale contemporanea è sì quello della voce con la natura, ma è anche quello dell'io lirico e della sua parola, nonché quello fra il testo e il suo lettore. Là dove queste poetesse accolgono in senso etico una visione dialogica dell'io lirico, i loro testi si configurano come un tentativo di con-versare, di produrre versi, cioè di costruire insieme all'altro, natura e lettore, la poesia.



## Bibliografia

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI GENERALI

- Altier, C., 1973, *From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics*, in «Boundary» 21.3:605-642
- , 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*, «Contemporary Literature» 21.2: 191-224.
- , 1984, *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*, Cambridge University Press.
- Bachtin M. M., 2014, *Michail Bachtin e il suo circolo: Opere 1919-1930*, a cura di A. Ponzio, Milano, Bompiani.
- , 1979, *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi.
- Bertrand D., 2002, *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi.
- Binasco M., 2017, *L'identità e la sua patologia. Considerazioni generali nell'ottica della psicoanalisi*, «L'arco di Giano» 92: 11-25.
- Breslin J. E. B., 1984, *From Modern to Contemporary: American Poetry, 1945-1965*, University of Chicago Press.
- Buell L., 1995, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press.
- , 1999, *Introduction: In Pursuit of Ethics*, «PMLA» 114.1: 7-19.
- Costello B., 2003, *Shifting ground. Reinventing Landscape in Modern American Poetry*, Harvard University Press.
- De Man P., 1984, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press.
- Diddi C., 2009, *Sulla genesi e il significato del cronotopo in Bachtin*, «Ricerche Slavistiche», 7.53: 143-56.
- Elder J., 1996, *Imagining the Earth: poetry and the vision of nature*, University of Georgia Press (University of Illinois Press) (1985).
- Eskin M., 1998, *Encounters Ethics and Dialogue in the Work of Emanuel Levinas, Mikhail Bakhtin, Osip Mendelshtam and Paul Celan*, doctoral dissertation, Rutgers University.
- , 2000, *Bakhtin on Poetry*, «Poetics Today» 21.2: 379-91.
- , 2005a, *Introduction: The Double "Turn" to Ethics and Literature?*, «Poetics Today», 25.4: 557-72.
- , 2005b, *On Literature and Ethics*, «Poetics Today» 25.4: 573-94.
- Gardiner M., 1997, *Alterity and Ethics*, «Theory, Culture & Society» 27:101-5.
- Garrard G., 2004, *Ecocriticism*, London, Routledge.

- Gelpi A., 2015, *American poetry after Modernism: the power of the word*, New York, Cambridge University Press.
- Gilcrest D., 2002, *Greening the Lyre: Environmental Poetics and Ethics*, University of Nevada Press.
- Holquist M., 2002, *Dialogism*, New York, Routledge (1990).
- Jachia P., 2003, *Il riscatto del corpo nella filosofia del dialogo e dell'alterità di Michail Bachtin*, «Strumenti Critici», XV.3: 331-59.
- Kern R., 1975, *Toward a New Nature Poetry*, «The Centennial Review» 19.3: 198-216.
- , 2006, *Fabricating Ecocentric Discourse in the American Poem (and Elsewhere)*, «New Literary History» 37.2: 425-45.
- Lakoff G. e Johnson M., 2012, *Metafora e Vita Quotidiana*, Milano, Bompiani.
- Lattig S., 2007, *Perception and the Lyric: The Emerging Mind of the Poem*, in M. Lambrou and P. Stockwell, *Contemporary Stylistics*, New York, Continuum: 168-79.
- Levinas E., 1987, *Language and Proximity*, in *Collected Philosophical Papers*, Dordrecht, Boston, Lancaster: Nijhoff. 1987: 109-126.
- Loreto P., 2017, *La poesia dell'Ottocento e la retorica delle emozioni*, in P. Loreto e C. Iuli (a cura di) *La letteratura degli Stati Uniti dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, Roma, Carocci.
- McDowell M. J., 1996, *The Bakhtinian Road to Ecological Insight*, in H. Fromm and C. Glotfelty (eds.), *The Ecocriticism Essential Reader*, University of Georgia Press: 371-92.
- Müller T., 2010, *Notes toward an Ecological Conception of Bakhtin's 'Chronotope'*, «Ecozon@» 1.1: 98-102.
- Murphy P., 2013, *Tranversal Ecocritical Practice: theoretical arguments, literary analysis and cultural critique*, Maryland, Lexington Books.
- Nielsen D. M., 1998, *Ecology, Feminism, and Postmodern Lyric Subject*, in M. Jeffreys (ed.) *New Definitions of Lyric: Theory, Technology, and Culture*, New York, Garland Publishing: 127-50.
- Oppermann S., 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).
- , 2005, *Theorizing Ecocriticism: Toward a Postmodern Ecocritical Practice*, «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment» 13.2: 103-28.
- Pellizzi F., 2012, *Dalla fenomenologia all'ermeneutica. Il pensiero analogico di Bachtin come strategia epistemologica*, «Enthymema» VII: 131-50.
- Perloff M., 1973, *Poetry Chronicle: 1970-71*, «Contemporary Literature» 14.1: 97-131.
- , 1996, *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Northwestern University Press.
- Ponzio A., 1997, *The Relation of Alterity in Bachtin, Blanchot, Lévinas*, «Russian Literature» XLI: 315-31.
- , 2014, *Introduzione*, in M. M. Bachtin, *Michail Bachtin e il suo circolo: Opere 1919-1930*, Milano, Bompiani.
- Regier A., 2006, *Figuring It out: The Origin of Language and Anthropomorphism*, «Forum for Modern Language Studies» 42.4: 412-30.
- Rotella G., 1991, *Reading and Writing Nature. The Poetry of Robert Frost, Wallace Stevens, Marianne Moore and Elizabeth Bishop*, Boston: Northeastern University Press.

- Scanlon M., 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*, «College Literature» 34.1: 1-22.
- , 2014, *Poetry and Dialogism: Hearing Over*, New York, Palgrave Macmillan: 123-39.
- Shapiro M. and Shapiro M., 1992, *Dialogism and the Addressee in Lyric Poetry*, «Quarterly» 61.3: 392-413.
- Sini S., 2011, *Soglie e Confini Nel Pensiero Di Michail Bachtin*, «Between» 1.1: 1-19.
- , 2011, *Michail Bachtin. Una critica al pensiero dialogico*, Roma, Carocci.
- Waggoner H. H., 1982, *American Visionary Poetry*, Louisiana State University Press.

LOUISE GLÜCK

*Opere dell'autrice*

*Testi letterari*

- Glück L., 1992, *The Wild Iris*, Manchester, Carcanet.
- , 2003, *L'iris selvatico*, trad. di Bacigalupo M., Varese, Giano.

*Scritti teorici*

- Glück L., 1999, *Proofs and Theories*, Manchester, Carcanet.

*Bibliografia sull'autrice*

- Bidart F., 2005, *Louise Glück*, in J. Feit Diehl (ed.), *On Louise Glück: Change What You See*, Ann Arbor, The University of Michigan Press: 23-25.
- Breslin J. E. B., 2005, *Thanatos Turannos: The Poetry of Louise Glück*, in J. Feit Diehl (ed.), *On Louise Glück: Change What You See*, Ann Arbor, The University of Michigan Press: 90-130.
- Brown G. P., 2009, *Language on the Line: Form and Meaning in Three American Poets*, doctoral dissertation, The University of Mississippi.
- Burt S., 2005, 'The Dark Garage with the Garbage': *Louise Glück's Structures*, in J. Feit Diehl (ed.), *On Louise Glück: Change What You See*, Ann Arbor, The University of Michigan Press: 74-89.
- Cates I., 2003, *Louise Glück: Interstices and Silences*, «Literary Imagination» 5.3: 462-77.
- Cook J. C., 2010, *Exiled to the Garden of the Wild Iris*, in A. Gutthy (ed.) *Exile and Narrative/Poetic Imagination*, Cambridge Scholars Publishing: 135-50.
- DeSales H., 2005, *The End of Mind: The Edge of the Intelligible in Hardy, Stevens, Larkin, Plath and Glück*, New York, Routledge.
- Diehl J. F., 2005, *Introduction*, in J. Feit Diehl (ed.), *On Louise Glück: Change What You See*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Glaser B., 2015, *Implied Reader Wild Iris*, «Amerikanstudien» 60.2: 201-13.
- Gordon M. A., 2000, *Reconceiving the Sacred: Louise Glück and Postmodern Spirituality*, doctoral dissertation, The University of Mississippi.
- Gregerson L., 2001, *The Sower against Gardens*, «The Kenyon Review» 23.1: 115-33.

- Keniston A., 2006, *Buried with the Romantics: Louise Glück's «The Wild Iris»*, in Id. (ed.), *Overheard Voices: Address and Subjectivity in Postmodern American Poetry*, New York: Routledge: 71–95.
- , 2001, 'The Fluidity of Damaged Form': *Apostrophe and Desire in Nineties Lyric*, «Contemporary Literature» 42.2: 294–324.
- Longenbach J., 1999, *Louise Glück's Nine Lives*, «Southwest Review» 84.2: 184–98.
- Morris D., 2006, *The Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction*, Columbia, The University of Missouri Press.
- McGuinness D., 2001, *Holding Patterns: Temporary Poetics in Contemporary Poetry*, State University of New York Press.
- Sadoff I., 2009, *Louise Glück the Death of Romanticism*, in Id. *History Matters: Contemporary Poetry on the Margins of American Culture*, University of Iowa Press: 97–114.
- Sastri R., 2014, *Louise Glück's Twenty-First-Century Lyric*, «PMLA» 129.2: 188–203.
- Spiegelman W., 2005, 'Are You Talking to Me?': *Speaker and Audience in Louise Glück's «The Wild Iris»*, «Literature Compass», 2.163: 1–6.
- Townsend A., 1996, *The Problem of Sincerity. The Lyric Plain Style of George Herbert and Louise Glück*, «Shenandoah» 46.4: 43–61.
- Upton L., 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.
- Vendler H., 1996, *Soul Says. On Recent Poetry*, Belknap Press.
- Warren R., 2008, *Fables of the Self: Studies in Lyric Poetry*, New York: Norton & Company.
- Zazula P., 2012, *To Love Silence and Darkness: Uneasy Transcendence in Louise Glück's Poems*, «Brno Studies in English», 38.1: 159–77.

DENISE LEVERTOV

### *Opere dell'autrice*

#### *Testi letterari*

- Levertov D., 2013, *The Collected Poems of Denise Levertov*, eds P. A. Lacey and A. Wilson, New York, New Directions.
- , 1998, *Oltre la fine e altre poesie*, trad. di Casati L., Firenze, Le Lettere.

#### *Scritti teorici*

- Levertov D., 1973, *The Poet in the World*, New York, New Directions.

### *Bibliografia sull'autrice*

- Archer E. H., 1996, *Singing the Songs of Degrees: Denise Levertov and the Tradition of Psalming*, doctoral dissertation, Georgia State University.
- Block E., 2001, *Poet, Word, and World: Reality and Transcendence in the Work of Denise Levertov*, «Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture» 4.3: 159–84.
- , 2007, *Hans Urs von Balthasar and Some Contemporary Catholic Writers*, «Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture» 10.3: 151–78.

- Block S. J., 1978, *The Archetypal Feminine in the Poetry of Denise Levertov*, doctoral dissertation, Kansas State University.
- Cone T., 2014, *Hasidim in Poetry: Dialogic Poetics of Encounter in Denise Levertov's "The Jacob's Ladder"*, in M. Scanlon (ed.) *Poetry and Dialogism: Hearing Over*, New York, Palgrave MacMillan: 123-139.
- Duddy T., 1990, *To Celebrate: A Reading of Denise Levertov*, in L. Wagner-Martin (ed.), *Critical essays on Denise Levertov*, Boston, G.K. Hall. 111-22.
- Gelpi A., 1993, *Two Notes on Denise Levertov and the Romantic Tradition*, in A. Gelpi (ed.), *Denise Levertov. Selected criticism*, The University of Michigan Press: 91-95.
- Georgoudaki C., 1989, *The Human Body as Poetic Tool and Subject Matter in Denise Levertov's Poems*, «AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik», 14.1: 57-72.
- Giorcelli C., 2002, 'The Servant Girl at Emmaus (After a Painting by Velasquez)': *Denise Levertov's Religious Ekphrasis*, «Sources», 12: 69-92.
- 2004, *Beyond Immanence: Denise Levertov's «Here and Now»*, in M. A. Stefanelli (ed.), *City Lights: Pocket Poets and Pocket Books*. Roma: Italo-Latino-Americana Palma: 179-201.
- 2008, *Denise Levertov: la madre e il giardino*, in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden: il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana: vol. 4*, Liguori: 225-48.
- Gitzen J., 1990, *From Reverence to Attention: the Poetry of Denise Levertov*, in Linda Wagner-Martin (ed.), *Critical essays on Denise Levertov*, Boston, G.K. Hall: 123-132.
- Hallisey J. F., 1993, *Denise Levertov "Illustrious Ancestors": the Hassidic Influence*, in A. Gelpi (ed.), *Denise Levertov. Selected criticism*, The University of Michigan Press: 260-267.
- , 1997, *Denise Levertov Sings the 'Unheard Music of that Vanished Lyre'*, «Renascence: Essays on Values in Literature» 50.1-2: 83-95.
- Hampel P., 1993, *A Witness of Our Time*, in A. Gelpi (ed.), *Denise Levertov. Selected criticism*, The University of Michigan Press: 167-172.
- Hanson K., 2007, *Denise Levertov: Through an Ecofeminist Lens*, doctoral dissertation, Marquette University.
- Herrera J. R., 1997, *Musing of Nature: The Mysteries of Contemplation and the Sources of Myth in Denise Levertov's Poetry*, «Renascence: Essays on Values in Literature», 28: 1-11.
- , 2005, *Linguistic versus Organic, Sfumato versus Chiaroscuro: Some Aesthetic Differences between Denise Levertov*, «Renascence: Essays on Values in Literature», 58.1: 56-61.
- Hewitt A., 1997, *Hasidic Hallowing and Christian Consecration: Awakening to Authenticity in Denise Levertov's 'Matins'*, «Renascence: Essays on Values in Literature», 50.1-2 (Fall): 1-8.
- Hollenberg K. D., 2010, *Denise Levertov's Ambivalence about Feminist Poetry: Biographical Context, Interpretive Possibilities*, «Renascence: Essays on Values in Literature» 62.2: 141-55.
- Janssen R. R., 1992, *Dreaming of Design: Reading Denise Levertov*, «Twentieth Century Literature, (Denise Levertov Issue)» 38.3: 263-79.
- Martín González M., 2000, *Be(Com)Ing a Woman: Subjectivity and Poetic Vision in Denise Levertov*, «Revista Canaria de Estudios Ingleses», 40: 371-88.
- Nelson C., 1993, *Levertov's Political Poetry*, in A. Gelpi (ed.), *Denise Levertov. Selected criticism*, The University of Michigan Press: 162-166.

- Nelson R. L., 1993, *Edge of the Transcendent: the Poetry of Levertov and Duncan*, in A. Gelpi (ed.), *Denise Levertov. Selected criticism*, The University of Michigan Press: 96-109.
- Nielsen D., 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*, «Contemporary Literature», 34.4: 691-713.
- Norris K. S., 1992, *Openmouthed in the Temple of Life: Denise Levertov and the Postmodern Lyric*, «Twentieth Century Literature, (Denise Levertov Issue)» 38 (3): 343-52.
- Poks M., 2011, *The Poet's 'Caressive Sight': Denise Levertov's Transactions with Nature*, «Text Matters - A Journal of Literature, Theory and Culture» 1.1: 145-52.
- Rexroth K., 1993, *The Poetry of Denise Levertov*, in A. Gelpi (ed.), *Denise Levertov. Selected criticism*, The University of Michigan Press: 11-14.
- Rodgers A. T., 1990, *Fragments of a Pattern: The Early Poetry of Denise Levertov*, «American Poetry» 7.3: 31-48.
- Schloesser S., 2005, 'Not Behind but Within': *Sacramentum et res*, «Renaissance: Essays on Values in Literature» 58.1: 17-39.
- Smith L., 1993, *Songs of Experience: Denise Levertov's Political Poetry*, in A. Gelpi (ed.), *Denise Levertov. Selected criticism*, The University of Michigan Press: 177-200.
- Surman Colcott D., 1993, *Inside and Outside the Poetry of Denise Levertov*, in A. Gelpi (ed.), *Denise Levertov. Selected criticism*, The University of Michigan Press: 110-125.
- Zlotkowski E., 1997, *Presence and Transparency: A Reading of Levertov's 'Sands of the Well'*, «Renaissance: Essays on Values in Literature» 1: 1-14.
- , 1993, *In the Garden: a Place of Creation*, in A. Gelpi (ed.), *Denise Levertov. Selected criticism*, The University of Michigan Press: 303-320.

MARY OLIVER

### *Opere dell'autrice*

#### *Testi letterari*

- Oliver M., 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.

#### *Scritti teorici*

- , 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.

### *Bibliografia sull'autrice*

- Bonds D., 1992, *The Language of Nature in the Poetry of Mary Oliver*, «Women's Studies» 21: 1-15.

- Bryson J. S., 1999, *Place, Space, and Contemporary Ecological Poetry: Wendell Berry, Joy Harjo, and Mary Oliver*, doctoral dissertation, University of Kentucky.
- Christensen L., 2002, *The Pragmatic Mysticism of Mary Oliver*, in J. S. Bryson (ed.), *Ecopoetry: A Critical Introduction*, Logan, Utah State UP: 135-52.
- Christie-Burton D., 1996, *Nature, Spirit, and Imagination in the Poetry of Mary Oliver*, «CrossCurrents» 46.1:77-87.
- Cook J. C., 2012, *Surfacing Doubt: Mary Oliver's Poetic Shift from «New and Selected Poems Volume One to Volume Two»*, in H. Aji and J. Kilgore-Caradec (eds.), *Selected Poems: from Modernism to Now*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing: 131-42.
- Davis Michael J., 2011, *Eternity in the Moment: William Blake and Mary Oliver*, «Swanee Theological Review» 58.1: 101-24.
- Davis T. F., 2006, *Always Becoming: The Nature of Transcendence in the Poetry of Mary Oliver*, in Id. (ed.), *Postmodern Humanism in Contemporary Literature and Culture Reconciling the Void*, London, Palgrave Macmillan: 37-49.
- Graham V., 1994, 'Into the Body of Another': *Mary Oliver and the Poetics of Becoming Other*, «Papers on Language&Literature» 30.4: 352-72.
- Hotelling Zona K., 2011, 'An Attitude of Noticing': *Mary Oliver's Ecological Ethic*, «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment» 18.1: 123-42.
- Johnson M., 2005, 'Keep Looking': *Mary Oliver's Emersonian Project*, «The Massachusetts Review» 46.1: 78-98.
- Loreto P., 2014, *The causality of casualness in the translations of world poetry : Jorie Graham vs Mary Oliver in Italy*, «Ticontre», 2: 31-49.
- Lucas R., 2006, *Drifting in the Weeds of Heaven: Mary Oliver and the Poetics of the Immeasurable*, «Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge» 13 (<http://www.rhizomes.net/issue13/lucas.html>).
- Mann T. W., 2004, *God of Dirt*, Cambridge, MA, Cowley Publications.
- McNew J., 1989, *Mary Oliver and the Tradition of Romantic Nature Poetry*, «Contemporary Literature» 30.1: 59-77.
- Fast R. R., 1993, *Moore, Bishop, and Oliver: Thinking Back, Re-Seeing the Sea*, «Twentieth Century Literature» 39.3: 364-79.
- Ratiner S., 1992, *Poet Mary Oliver: A Solitary Walk*, interview <https://www.csmonitor.com/1992/1209/09161.html>
- Ruf F. J., 2009, *Pluralistic Pilgrimage: Travel as the Quest for the Strange*, «CrossCurrents» 59.3: 268-82.
- Ulyatt G., 2011, *The Only Chance to Love This World: Buddhist Mindfulness in Mary Oliver's Poetry*, «Journal of Literary Studies» 27.2: 115-31.



## TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim  
*Vieillir selon Flaubert*

| 2 |

Simone Cattaneo  
*La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.*  
*Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)  
*The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History*

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)  
*Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,  
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)  
*Provence and the British Imagination*

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)  
*Tabucchi o Del Novecento*

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)  
*Il fascino inquieto dell'utopia.*  
*Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami*

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)  
*Formula e metafora.*  
*Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930*

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)*

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)*

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,  
Francesca Paraboschi (a cura di)  
*La grâce de montrer son âme dans le vêtement.*  
*Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)*

| 13 |

Nicoletta Brazzelli  
*L'Antartide nell'immaginario inglese.*  
*Spazio geografico e rappresentazione letteraria*

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)  
*Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali*

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)  
*Bridges to Scandinavia*

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)  
*ExpoShakespeare.*  
*Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali*

| 17 |

Giuliana Calabrese  
*La conseguenza di una metamorfosi*  
*Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero*

| 18 |

Anna Pasolini  
*Bodies That Bleed*  
*Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales*

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)  
*La Política de la mirada.*  
*Felisberto Hernández hoy*

| 20 |

Elisabetta Lonati  
*Communicating Medicine.*  
*British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works*

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)  
*Donde no habite el olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas*

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)  
*Donde no habite el olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)  
*Donde no habite el olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio en Chile*

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)  
*Donde no habite el Olvido.*  
*Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*

| 25 |

Camilla Storskog  
*Literary Impressionisms.*  
*Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900*

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)  
*La densità meravigliosa del sapere.*  
*Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,  
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)  
*La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali*

| 28 |

Alicia Kozameh  
*Antología personal*

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)  
*Esempi di seconda mano.*  
*Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo*

| 30 |

Marcella Uberti-Bona  
*Geografías del diálogo.*  
*La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité*

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)  
*Filigrane*

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)*

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)*

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)*

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)  
*Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese*

| 36 |

Camilla Binasco  
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,  
Denise Levertov e Louise Glück*

La complessità delle connessioni fra umano e non-umano ha trovato nella tradizione poetica statunitense sviluppi estetici originali per ampiezza e profondità. Al contempo, volendo articolare nel testo letterario il silenzio della natura e le sue conseguenze, l'indagine estetica si è sempre più caricata di valenze assiologiche ed epistemologiche, in un crescente intrecciarsi di estetica ed etica. In queste pagine, tre delle maggiori poetesse del Novecento americano aiutano ad illuminare proprio questo spazio di riflessione, ancora ampiamente inesplorato dalla critica. La lettura di Denise Levertov, Mary Oliver e Louise Glück rivela una tensione relazionale il cui fulcro immaginativo ed etico è qui rintracciato nel dialogo muto ma costitutivo fra io lirico e natura. Poesia dopo poesia fiorisce l'impegno poetico a tradurre per il lettore quel tacito conversare che intesse il rapporto fra soggetto umano e mondo naturale e che contiene e mantiene le polarità costitutive di un'interazione in apparenza impossibile, silenziosa eppure sensibile, differita eppure presente, ineffabile eppure reale. Questa lirica esalta e potenzia il carattere relazionale e perfino dialogico dell'esperienza. L'espressione poetica si configura, allora, come un tentativo di con-versare, di costruire insieme all'altro, natura e lettore, la poesia.

**Camilla Binasco** (1989) è dottore di ricerca in Studi linguistici, letterari e interculturali in ambito europeo ed extra-europeo presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla letteratura statunitense alla comparatistica, fino alla teoria della letteratura, con particolare attenzione alle intersezioni fra etica e letteratura.



di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Università degli Studi di Milano

Ledizioni 



9 788855 262767