

**Reality is the only genius.
The America of Wallace Stevens**

Stefano Esengrini

stefano.esengrini@virgilio.it

The devastation of truth today at work in the Western world forces those who follow the philosophical and poetic word to rethink the meaning of our stay on Earth and to found a new world in which everyone can live within the space and time opened by the relationship between man and the divine. In this perspective, the poetic work of Wallace Stevens lays the foundations for the birth of that new world America set out to be and which does not have its roots in the illusion of abundance that soon resulted in the most alienating consumerism, but in a reality that preserves in its apparent anonymity the trace of a possible new beginning. «The fundamental difficulty in any art – wrote Stevens – is the problem of the normal». The poet's task, in fact, is to grasp «the full flower of the actual, not the California fruit of the ideal».

Keywords: Foundation, America, Wallace Stevens, Reality, Poetry

La realtà è l'unico genio

L'America di Wallace Stevens

Stefano Esengrini
stefano.esengrini@virgilio.it

È la parola della povertà che più ci individua.

Wallace Stevens

«Non coltelli, ma acqua viva» è la locuzione scelta da Elio Vittorini per indicare la svolta che attende coloro che avvertono la necessità di combattere la devastazione della verità operata a partire dal XIX secolo dall'avvento in Occidente del fenomeno del «macchinismo». «Solo l'acqua viva – continua lo scrittore – può lavare le offese del mondo e dissetare l'uman genere offeso»: non dunque una rivoluzione armata – «non coltelli, non forbici, nulla di tutto questo occorre» –, ma la disponibilità dell'uomo a superare il sentimento di dolore per se stesso a favore di un «dolore universale». Questa universalità, infatti, lungi dallo spingere l'uomo a chiudersi su di sé, lo aiuta a cogliere la propria costitutiva condizione di apertura, secondo la quale egli si sente innanzitutto chiamato a corrispondere al farsi incontro del mondo e a dare forma alla possibilità di essere una sola cosa con tutto. Per questo motivo, dirà Vittorini, «dove c'è dolore per il mondo c'è acqua viva»¹ ...

È infatti di acqua viva che abbiamo bisogno, più di qualsiasi altra cosa, più di qualsiasi vendetta, prima ancora di qualsiasi riparazione della giustizia. Ma ciò significa, fuor di metafora, fare fronte al «nichilismo compiuto» del macchinismo – è questo il segno dell'offesa inflitta quotidianamente al mondo da parte del pensiero calcolante –, superando la posizione metafisica di fondo della modernità, che risiede nel primato assunto in modo sempre più incontrastato dal soggetto umano. E questo è

¹ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, in ID. *Le opere narrative I*, «I Meridiani», A. Mondadori, Milano 1996, p. 679.

possibile solo a chi soffre non per se stesso, ma per il mondo – perché è il mondo innanzitutto ad essere offeso, non noi. «Molto offeso, molto offeso», precisava Vittorini. Qual è allora l'origine del nostro possibile incontro con un mondo intatto? Dove abbiamo fatto esperienza di una simile possibilità? Chi ci assicura che sapremo eliminare la suddetta devastazione, deostruendo la verità da tutto ciò che le impedisce di serbare in sé la promessa di un inizio diversamente intonato?

*

Nel corso di un'intervista rilasciata a Javier Correa nel 2017 François Fédier si proponeva di esplicitare l'orizzonte all'interno del quale si era potuto verificare un evento di portata storica, capace cioè di corrispondere a un destino e di generare un mondo. Ci riferiamo al primo viaggio attraverso il continente sudamericano organizzato dalla Scuola di Architettura di Valparaíso, da cui era nato un libro-poema intitolato *Amereida* (1967) che aveva avuto proprio nel pensatore francese uno dei suoi più lucidi ispiratori².

Posto ora che l'*Amereida* avrebbe dovuto corrispondere, nelle intenzioni dei suoi autori, a un'*Eneide* (*Eneida*, in spagnolo) d'America, è opportuno sottolineare che il progetto impegnò poeti, architetti, pittori, scultori e, appunto, un filosofo in quello che fu un tentativo di istituire il Nuovo Mondo sulla base di una sua epica. Degno di nota poi è che un simile “rito iniziatico”, che ebbe luogo per la prima volta nel 1965, viene oggi ripetuto annualmente dai professori e dagli allievi della Scuola con altrettanti viaggi accompagnati da atti poetici e dalla costruzione di opere architettoniche e scultoree.

Chiediamo allora: in che senso un simile viaggio può essere inteso alla stregua di una fondazione? Che cosa significa infatti fondare? Più precisamente, da dove esso trae la propria misura? E ancora: lungo quale traccia o cammino si muove l'esperienza di pensiero che sostiene le molteplici attività in cui si articola l'insegnamento in questa Scuola?³

² Cfr. <https://vimeo.com/199137973>.

³ Cfr. V. Jolly-J. Correa (a cura di), *Amereida. La invención de un mar/The Invention of a Sea*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 2019. Rimandiamo il lettore al numero monografico che la “Revue de Poésie”, L, consacrò nel maggio del 1968 all'esperienza dell'*Améréide* (in part., pp. 39-51).

A dire il vero, l'America era (e lo è ancora) molto lontana dal costituire un esempio di autentica novità rispetto all'Europa, di cui avrebbe rappresentato piuttosto, a detta dello stesso Fédier, una mera «caricatura» e, più precisamente ancora, la caricatura di ciò che la stessa Europa era stata incapace di realizzare. Questo convinse Alberto Cruz e Godofredo Iommi dell'opportunità di costituire, grazie al contributo di Claudio Girola, una nuova facoltà di architettura all'interno della Pontificia Università Cattolica di Valparaíso. E di farlo – e in questo rinveniamo l'origine del coinvolgimento di François Fédier, conosciuto anni prima a Parigi – all'insegna della parola poetica e, più precisamente ancora, della parola storico-destinale di Friedrich Hölderlin, secondo cui l'uomo abiterebbe poeticamente su questa terra (ricordiamo la traduzione approntata da un giovanissimo Fédier nel 1958 dell'imprescindibile *Hölderlin und Heidegger* di Beda Allemann)⁴.

Prima di procedere, soffermiamoci su un aspetto di questa università a cui abbiamo semplicemente accennato – un'università che si volle cattolica non esclusivamente per ragioni confessionali, ma in primo luogo per quell'indole più ampiamente filosofica che dovette certamente essere avvertita da colui che, poco più che ventenne, aveva saputo accorgersi della portata del pensiero fenomenologico di Martin Heidegger nella persona stessa del suo maestro, Jean Beaufret.

A chiarimento dell'indole cattolica – ossia, alla lettera, universalistica – di un progetto educativo che presto si contraddistinse per un metodo fortemente laboratoriale e da cui si sviluppò una seconda fondamentale esperienza nota con il nome di *Ciudad Abierta*, prestiamo ascolto alle parole pronunciate il 31 agosto 1937 da Ralph Waldo Emerson all'interno di una sua rinomata conferenza dal titolo *Lo studioso americano*.

In quest'occasione, traendo spunto da una favola raccontata da Aristofane all'interno del *Simposio* platonico (o, a detta di altri, ricavata dai *Moralia* di Plutarco), il pensatore gettava le basi per la genesi di un'apertura esistenziale che egli identificava nella figura dello studioso americano, da intendersi in prima approssimazione come un novello

⁴ Alla natura poetica del soggiorno dell'uomo è dedicata una conferenza pronunciata da Fédier nel 1999 col titolo di *Hölderlin und Heidegger* e recentemente ristampata (e tradotta) all'interno dei suoi *Cinco intentos filosóficos* (Ediciones e[ad], Viña del Mar 2019, pp. 195-221).

Adamo in cerca del Paradiso all'interno dello spazio incontaminato (*wilderness*) che si stende dinanzi all'uomo e delinea per lui una nuova frontiera. Scriveva Emerson:

Secondo una di quelle favole che, provenendo da un'antichità sconosciuta, veicola una sapienza inattesa, gli dèi, all'inizio, divisero l'Uomo in uomini, affinché egli potesse essere di maggior aiuto a se stesso, così come la mano fu divisa in dita per meglio rispondere al proprio fine.

Quest'antica favola racchiude una dottrina sempre nuova e sublime; esisterebbe cioè solo Un Uomo – che è presente solo parzialmente in tutti gli uomini particolari o che si esprime attraverso una facoltà particolare; si deve perciò prendere in considerazione la società intera, se si vuole trovare l'uomo intero. L'uomo non è un agricoltore, o un professore, o un ingegnere, ma è tutto. L'uomo è sacerdote, studioso, uomo di Stato, produttore e soldato. Nello stato *diviso* o sociale queste funzioni vengono spartite tra gli individui, ciascuno dei quali si propone di svolgere la propria porzione del lavoro congiunto, mentre tutti gli altri affrontano, ciascuno, la propria. Una tale favola implica dunque che l'individuo, per avere il pieno possesso di se stesso, debba talvolta tornare dal proprio lavoro particolare ad abbracciare tutti gli altri lavoratori. Ma, sfortunatamente, quest'unità originaria, questa sorgente di potere, è stata a tal punto distribuita tra molti, è stata a tal punto minutamente suddivisa e frammentata da venir diffusa goccia a goccia, senza poter più essere raccolta. Lo stato della società è tale che le sue membra hanno subito l'amputazione dal tronco e ora si pavoneggiano come altrettanti mostri che camminano – un buon dito, un collo, uno stomaco, un gomito, ma mai un uomo.

L'uomo subisce quindi una metamorfosi diventando una cosa, diventando molte cose. Il coltivatore, che è l'Uomo inviato nei campi a raccogliere il cibo, è raramente confortato da una qualsiasi idea della vera dignità del proprio ministero. Egli vede il proprio staio e il proprio carro, ma non vede oltre, sprofondando in tal modo nel ruolo di fattore, dimenticando cioè di essere un Uomo che lavora presso una fattoria. È molto raro che un commerciante attribuisca un valore ideale al proprio lavoro, dominato com'è dalla *routine* della propria attività e con l'anima assoggettata all'ossessione di guadagnare sempre più soldi. Il sacerdote si trasforma in un rito formale; l'avvocato in un codice; il meccanico in una macchina; il marinaio in una corda della nave. All'interno di questa distribuzione di funzioni, lo studioso è il delegato all'intelletto. Nello stato conforme alla propria indole, è l'*Uomo Pensante*. Nello stato degenerare, invece, quando cioè è vittima della società, egli tende a diventare un mero pensatore o, peggio ancora, il pappagallo del pensiero altrui⁵.

5 Cfr. <http://digitalemerson.wsulibs.wsu.edu/exhibits/show/text/the-american-scholar>.

In realtà solo una seconda osservazione di carattere linguistico ci fornirà l'abbrivio per accedere al fondamento di queste nostre prime considerazioni. Dopo aver ricordato, infatti, che «cattolico» deriva dal greco *katholikós* – un composto di *katà* (particella intensiva) e di *hólos* tutto, intero) –, è necessario innanzitutto venire a capo del senso della traduzione proposta da Quintiliano con «*universalis*», ma al contempo evidenziare come Aristotele, nel delineare la natura del colpo d'occhio filosofico, non utilizzasse la dizione *tò katholikón*. Come fanno opportunamente notare François Fédier e Philippe Arjakovsky, Aristotele preferiva ad essa l'avverbio *kathólou*, che possiamo rendere con la locuzione «nella misura dell'intero», «nell'ottica dell'interesse».⁶

Detto altrimenti, lo sguardo filosofico, diversamente dalla postura conoscitiva assunta dalle cosiddette «scienze seconde», non ha di mira questo o quel particolare ambito ontico, ma l'ente “in generale”, colto cioè in riferimento al suo essere. In una parola: l'ente in quanto è. In questo risiede allora la differenza tra un sapere che si pone al seguito del «che-è» del mondo e una scienza che si chiede in «che-cosa» esso consista. Il primo sapere, prestando attenzione all'elemento “generale”, anticipa la realtà, cogliendola come fosse un tutt'uno – come un intero, come un che di integro.

Ora, il lungo passaggio di Emerson appena letto ha un duplice merito, nella misura in cui il fenomeno dell'Uomo Pensante va a riguadagnare quel senso di unità che presiede ad ogni azione specifica, lasciando apparire innanzitutto una dimensione – il mondo – che lo studioso americano coltiva in modo non specialistico, senza preoccuparsi dell'eventuale potenza conseguita da una simile spiegazione. E questo al fine di esporre nuovamente l'uomo americano, archetipo dell'uomo occidentale, al segreto dell'origine – al di là o, meglio, al di qua dell'efficacia del dominio della natura con cui il soggetto moderno ha finito per rendere il mondo uniforme. Detta uniformità risiederebbe, a sua volta, nella sottrazione di quell'aspetto di imprevedibilità che è in grado di lasciar trasparire ogni giorno un mondo nuovo, vero e proprio indice della preminenza di ciò che è possibile rispetto a quel che, una volta affermatosi, è divenuto (meramente) disponibile.

Preme tuttavia notare che, nell'ambito della Scuola di Architettura, il necessario superamento della dispersione dei saperi non sarebbe operato dalla parola filosofica, ma

⁶ Aristotele, *Éthique à Nicomaque*. Livre VI, Agora, Paris 2007, p. 82 (nota 1).

da quella poetica, la quale guiderebbe non tanto le scienze seconde, quanto piuttosto le arti tutte e, insieme ad esse, la stessa filosofia.

Nostro compito è allora di mostrare, in primo luogo, in che senso la pittura, la poesia, l'architettura e la scultura siano originariamente "poetiche" e, su questa base, di cogliere la natura del rapporto che il pensiero intrattiene con l'arte in vista della possibilità da parte dell'uomo di abitare il mondo. Quest'ultimo, infatti, non è riducibile alla mera somma di ciò che è in esso contenuto, ma ha luogo di volta in volta grazie alla capacità che abbiamo di scorgere i rapporti inappariscenti tra le cose: in questo consisterebbe l'apporto fornito dalla tanto declamata quanto fraintesa immaginazione alla conoscenza dell'ente nella sua interezza.

(*A margine*. Ci limitiamo ad approfondire questo primo riferimento alla facoltà dell'immaginazione ricordando che ad essa è stata riservata un'attenzione specifica all'interno della letteratura di lingua inglese e, più in particolare ancora, in epoca romantica. Così, alle straordinarie pagine sul tema contenute nello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi (innanzitutto pp. 1833-1840, 1848-1860 e 3238-3245) possiamo affiancare le riflessioni di Samuel Taylor Coleridge (*Biographia Literaria*), Percy Bysshe Shelley (*Difesa della poesia*) e ancora Emerson (*Poesia e immaginazione*). In una sua celebre lettera a Benjamin Bailey del 22 novembre 1817 John Keats scriveva: «Quel che l'Immaginazione coglie come bellezza, deve essere verità». Un posto per noi del tutto particolare – ce ne accorgeremo a breve – è occupato altresì dalle analisi svolte dal poeta americano Wallace Stevens nel suo fondamentale *L'angelo necessario*. In relazione al rapporto tra immaginazione e realtà scriverà laconicamente Stevens nel 1940 all'interno di una fortunata serie di aforismi nota con il nome di *Materia poetica*: «In poesia, almeno, l'immaginazione non deve staccarsi dalla realtà» [!]).

Alla mera novità in quanto manifestazione di un che di inaspettato o di ignoto si contrapporrebbe allora l'apparizione di una possibilità che espone l'esistenza dell'uomo all'avventura che ogni abisso reca con sé. Nelle parole del componimento – lo splendido *Addio!* – con cui si conclude l'edizione del 1891-1892 di *Foglie d'erba*, Walt Whitman così anticipava l'avvenire tenuto in serbo per l'America in quanto luogo di un (nuovo) mattino del mondo:

Io annuncio il grande individuo, fluido come la natura, casto, affettuoso, compassionevole, armato di tutto punto.

Io annuncio una vita che dovrà essere copiosa, veemente, spirituale, coraggiosa, e annuncio un'età vetusta che dovrà affrontare ed accogliere con leggerezza e gioia la propria trasposizione.⁷

Se adesso riprendiamo l'immagine proposta da Emerson della mano e delle sue dita, diviene urgente decidere se il pensiero sia una delle dita oppure sia la mano stessa nella sua interezza. Una mano che anticipa, per così dire, la sua quintuplice articolazione e dà direzione – allo stesso modo in cui la partecipazione di François Féder alla *travesía* compiuta al tempo di *Amereida* non si giustapporrebbe a quella degli altri, ma ne costituirebbe, per ricorrere a un termine pittorico, la non indagata campitura. In tal senso il pensiero, nel suo fare spazio all'entrata in presenza dell'opera, avrebbe il compito di predisporre lo spazio-e-tempo di ogni apparizione, qui custodita nel suo schiudersi come possibilità, sospesa com'è tra il nulla da cui proviene e il nulla entro cui si raccoglie nel suo svanire e trapassare.

Non sorprende allora come la verità poetica fosse esperita all'interno della *Ciudad Abierta* attraverso la sua messa in atto nella forma di quegli atti poetici che Godofredo Iommi aveva chiamato, sin dai suoi esordi a Parigi negli anni Cinquanta, «*phalènes*», falene, per quella loro fragile levità che mima nel loro volo l'esser sospesa della grazia tra le due infinità dell'immenso cosmico e della quasi nullità di ciò che è piccolo. Dove allora trovare una misura con cui far fronte all'immenso, riconducendo il mondo intero entro la scala «in miniatura», diceva Hölderlin, dell'opera? Come comporre la vastità delle rotte descritte in cielo dalle costellazioni con il bisogno dell'uomo di circoscrivere sulla Terra un mondo a lui commisurato e che, tuttavia, conserva la traccia dell'apertura che espone ciascuno allo spaesante?

*

Forse il nuovo mondo auspicato e scoperto dai pionieri che si addentrarono nel continente americano non deve essere pensato innanzitutto o in modo esclusivo come il

⁷ S. Howe, *The Birth-mark*, New Directions, New York 1993, p. 16.

riflesso di una rinnovata «baldanza» – così la chiamava Elio Vittorini – che si esprime con «una voce ruggente», come accade per esempio nelle opere di Walt Whitman, Herman Melville e Nathaniel Hawthorne o ancora, nel Novecento, di Hart Crane. Per quanto infatti essi cercassero la purezza – o, meglio, di «convincere l'uomo della purezza che è nel caldo sangue del suo cuore dinanzi a tutta la vita» –, è plausibile pensare che vi sia un secondo tono di fondo, che lascia risuonare come in eco la vastità del cosmo, qui ricondotta entro lo spazio raccolto di una casa e del suo giardino, affinché la solitudine possa descrivere intorno a un uomo una dimensione di «quotidiana eternità» che rende inutile e vana ogni protesta⁸.

Al di qua di ogni leggenda avrebbe dunque luogo un'esistenza il cui appagamento "speciale" risiede nel «rendersi conto di essere inappagati». È questo il caso di Emily Dickinson e, più recentemente, di Wallace Stevens, la cui poesia rivela un'"americanità" – se così vogliamo chiamarla – meno maestosa, ma altrettanto autentica, se non addirittura ancora più genuina, nella misura in cui la scala minore del suo dispiegarsi la manterrebbe più prossima all'origine, ossia più prossima all'enigma del nulla e al suo mormorio di sorgente. Prima ancora, infatti, di ogni slancio e di ogni lotta con cui l'uomo sfida l'universo, si dà qualcosa come un prestare ascolto che assume su di sé i propri limiti, per cogliere al loro interno quel lieve fervore che costituisce il colpo d'avvio. Così cantava, per esempio, la dama bianca di Amherst in uno dei suoi più emblematici componimenti giovanili (J 50/F 40, 1858):

Non l'ho ancora detto al mio giardino –
Nel timore che la cosa possa sopraffarmi.
Ora non ho proprio la forza
Di rivelarlo all'Ape –

Non ne farò parola per strada
Perché le botteghe guarderebbero stupite –
Che io, tanto timida – tanto ignorante,
Abbia la sfacciataggine di morire.

Non devono saperlo le pendici delle colline –
Ove tanto ho vagato –

⁸ Cfr. E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1999, p. 126.

Né dovrò dire alle amate foreste
Il giorno in cui me ne andrò –

Né mormorarlo a tavola –
Né, cammin facendo, accennare
Sbadatamente che qualcuno oggi
Si incamminerà nel cuore dell'Enigma –

In un'epoca in cui viene fatto scempio di ciò che è unico e puro, si prepara intimamente quell'esigenza di radicamento che trasfigura il Nuovo Mondo – attraverso la più innocente inversione dell'ordine delle parole – in un (più segreto) mondo nuovo. Un mondo, questo, che si cela nelle vene più profonde di una terra e di un popolo che, nelle parole di Emerson, «devono essere cantati», dal momento che essi «canteranno se stessi».

Simili «eventi» o «azioni» erano (e sono) solo in attesa di una lingua che non può mancare all'appello che reclama il soggiorno dell'uomo o, meglio, la sua stessa possibilità. Così l'avvento dello studioso americano annunciato da Emerson e, in modo differente, dagli autori dell'*Amereida* «porterà in una nuova età» e la “poesia” nel senso più ampio del termine – ma allora anche il pensiero è poesia – «si ravviverà» e «come la stella nella costellazione della Lira, che ora rifulge sul nostro zenit, [...] sarà un giorno la stella polare per mille anni».

Solo qualche riga prima il moralista americano precisava:

[Forse è già giunto] il momento in cui il pigro intelletto di questo continente guarderà da sotto le proprie palpebre di ferro e risponderà all'attesa prolungata del mondo con qualcosa di meglio che con degli esercizi di abilità meccanica. I nostri giorni di dipendenza, il nostro lungo apprendistato nell'imparare da altre terre, volgono al termine. I milioni di uomini che intorno a noi irrompono nella vita non potranno essere sempre nutriti con i resti rinsecchiti dei raccolti stranieri.

Basterà a questo punto una prima ricognizione dei titoli di alcune poesie della maturità di Wallace Stevens: *Il senso ordinario delle cose*, *Canzone ad accordo fisso*, *Il mondo come meditazione*, *Una vita tranquilla e normale*, *Soliloquio finale dell'amante*

interiore, Nota sul chiaro di luna, Non idee della cosa ma la cosa in sé, Solitario sotto le querce, Oggetti locali. Da questo esercizio veniamo così a conoscenza delle intenzioni che dominano l'opera di questo artista, in cui una vivezza trattenuta sembra animare la ricerca di una lingua che misura e così porta alla luce lo spazio-e-tempo entro cui ha luogo il soggiorno dell'uomo. Lingua che la critica letteraria definisce «elementare, spoglia», e che tuttavia si ritrova al servizio di una «trasparenza» che relega in secondo piano il tratto ruggente a favore di una levità che coglie la natura come un che di germinale⁹.

Lo ripetiamo: un certo fervore pervade la realtà, qui colta come l'eco di una sovrabbondanza che confluisce in quella miniatura che è l'opera, donandole movimento pur nella quiete. Non è allora un caso che lo stesso Stevens concepisse la propria poesia nei termini di una trepida fiamma, sempre sul punto di spegnersi, ma in grado di riaccendersi per concedere luce e calore. Occupando la soglia tra essere e non essere, l'opera si pone agli avamposti di una ricerca che ha nell'intimità, ossia nella segretezza dell'apparizione, il suggello della presenza più vibrante. Così recita la seconda partizione di una poesia appartenente ai *Late Poems* (1950-1955) dal titolo *La vela di Ulisse*:

Vi è una solitudine umana;
Una parte di spazio e di isolamento,
In cui la conoscenza non può essere negata,
In cui non vi è aspetto della conoscenza che venga meno,
Il compagno luminoso, la mano,
Il braccio che dà forza, la risposta
Profonda, la voce che risponde in modo completo,
Ciò che è più di qualsiasi altra
Il diritto in noi e intorno a noi
Unificato, il vigore trionfante, sentito,
La direzione interiore da cui dipendiamo,
Quel che ci conserva il poco che siamo,
L'aiuto della grandezza a venire e la forza¹⁰.

⁹ W. Stevens, *Il mondo come meditazione*, Guanda, Parma 2010, p. 199.

¹⁰ W. Stevens, *Collected Poetry & Prose* [CPP], The Library of America, New York 1997, pp. 462-463.

Esponente maggiore del Modernismo americano insieme a Thomas Stearns Eliot, William Carlos Williams, Marianne Moore, Edward Estlin Cummings ed Ezra Pound, il poeta di Hartford, Connecticut, è il cantore di quell'ordinarietà capace di suscitare meraviglia in chi presta ascolto alla voce sommessa delle cose. Chi non vi scorge alcuna monotonia, sa infatti interpretare il silenzio come la manifestazione più compiuta di un movimento che ha nella quiete il proprio culmine.

Compresa com'è all'interno del reciproco richiamarsi di apparizione e scomparsa, l'opera stessa assume su di sé questo gioco inesauribile per avvertire – nella semplicità di ciò che è – la grazia di una concessione. La grazia di un originario fare spazio che ci offre – nella fragilità a cui è esposto ogni dono – un che di vivido e genuinamente nuovo, indice di una dimensione intatta che invita al ringraziamento. Nella più ripetitiva quotidianità si mantiene così in serbo in ogni istante quella dimensione di scoperta che dà avvio al rapporto veritativo che l'uomo intrattiene con il proprio mondo, tanto che la conoscenza di ciò che è individuale non è che la chiave di accesso a una dimensione universale di cui il singolo elemento conserva memoria. Nelle parole della prima partizione de *La vela di Ulisse*:

Se la conoscenza e la cosa conosciuta sono una cosa sola,
Così che conoscere un uomo significa essere
Quell'uomo, conoscere un luogo significa essere
Quel luogo – sembra che le cose vadano così;
E se conoscere un uomo significa conoscerli tutti,
E se il senso che uno ha di un singolo posto
È quanto uno sa dell'universo,
Allora la conoscenza è l'unica vita,
L'unico sole dell'unico giorno,
L'unico accesso al vero agio,
Il profondo conforto del mondo e del destino.

Nell'opera di Stevens la realtà è il soggetto privilegiato della creazione artistica e l'immaginazione, lungi dal proiettare visioni arbitrarie in cui l'uomo si rifugerebbe («L'immaginazione non aggiunge nulla alla realtà», CPP 919), diviene la facoltà che, nel favorire un avvicinamento all'ordito dei rapporti invisibili tra le cose, permette in un secondo momento di avvertire quella dimensione di leggerezza che le affida al mondo

come un che di liberamente offerto. Prestiamo allora ascolto alle terzine finali con cui il poeta dà voce all'avvicinamento per immedesimazione con cui l'arte mima il farsi stesso della realtà assecondandone l'intima necessità. Colto all'interno di un orizzonte di familiarità, anche il cosmo, pur nella sua vastità, non rimane estraneo e privo di una misura semplice a cui essere ricondotto. Scriveva a questo proposito il poeta ne *Il pianeta sulla tavola* (CPP 450):

Il suo io era una cosa sola con il sole
E le sue poesie, nonostante fossero opera del suo io,
Lo erano altrettanto del sole.

Non importava che sopravvivessero.
Quel che contava era che conservassero traccia
Di qualche lineamento o carattere,

Di qualche ricchezza, fosse anche solo avvertita a metà,
Nella povertà delle loro parole,
Del pianeta di cui erano parte.

La singola poesia o, più ampiamente, l'opera d'arte non è il prodotto del pensiero o della volontà dell'uomo, né il frutto dell'espressione di sé al cospetto della realtà. Al contrario, è proprio l'abbandono del pensiero – quando esso assume la forma del sapere concettuale – a rendere possibile qualcosa come un'immedesimazione, sulla scorta della quale il soggetto ritratto viene riconsegnato nella parola alla propria possibilità d'origine.

Il mondo, spesso incomprensibile ed estraneo a colui che pretende di afferrarlo, si rivela in tutta la sua semplicità d'incanto. In altre parole, è la realtà che rende possibile accorgersi della familiarità essenziale che si cela in tutto ciò a cui accediamo nella nostra conoscenza (*connaissance*), risvegliando nell'uomo un sentimento di appartenenza o, per dirla con Paul Claudel, di «co-nascita» (*co-naissance*) nei confronti del mondo in cui si trova ad esistere.

A questa stregua conoscere significa essere, nel senso che la conoscenza non si aggiunge a posteriori a ciò che è, ma è l'eco nell'uomo dell'essere della cosa, la quale, pur nella sua singolarità o specificità, rinvia al tutto a cui appartiene. In questo modo

nessuna esperienza determinata si chiude su se stessa, ma indica in direzione di una dimensione che rivela le cose per quello che sono – in una sorta di sospensione o levitazione grazie alla quale esse sono rimesse a se stesse: sole, trasparenti, libere! Così (CPP 45) «Nella mia stanza, il mondo è al di là della mia comprensione, / Ma, quando cammino, vedo che esso consiste di tre o quattro colline e di una nuvola».

A questa stregua le frequenti poesie che Stevens ha dedicato ai fenomeni della natura e, più precisamente, alle stagioni altro non sono che la traccia dell'avvistamento di quella campitura entro cui fanno la loro apparizione un paesaggio (*Sei paesaggi significativi*), la notte (*Due figure in una densa notte viola*), il mare (*La superficie del mare piena di nuvole*), un uccello (*Tredici modi di guardare un merlo*), qui assunti – sin da *Harmonium*, la prima raccolta pubblicata nel 1923 – quali figure che risvegliano una comprensione del mondo in cui il semplice diviene primordio e, in questo suo sorgere e dare avvio, origine e indice-fondamento per un abitare. *Andando a prendere l'autobus* (CPP 472), la realtà irrompe come fosse un appello che invita a prendere parte e a rispondere in parole – al limite del silenzio-assenso:

Una leggera nevicata, come brina, è caduta nella notte.

Cupamente il giornalista si confronta

Con l'uomo trasparente in un mondo trasposto,

In cui egli si nutre di una conoscenza nuova,

In una stagione, in un clima mattinale, rischiarante,

Simile all'aria fredda che rinfresca, in cui il respiro si raffredda,

Una percezione di respiro freddo, più rivelatore di

Una percezione di sonno, più potente

Della potenza del sonno, una chiarezza che emerge

Dal freddo, lievemente iridato, leggermente luccicante,

Ma una perfezione che emerge da una conoscenza nuova,

Una comprensione che è oltre il giornalismo,

Un modo di pronunciare le parole all'interno della propria lingua

Sotto gli alberi invernali della veranda.

Una simile conoscenza deve la propria novità alla rivelazione di una dimensione che concede lo spazio-e-tempo affinché ogni cosa sia se stessa nel libero gioco che la congiunge a tutte le altre, con quella disinvoltura che, al pari dell'aria, tutto percorre e sostiene. La realtà sembra offrire un luogo che, svincolato da questo o quell'ente, coincide con una singolare nullità che, lungi dall'annientare, invita tutte le cose a entrare in presenza. Una nullità cioè che, nella sua capacità di accogliere, assume più propriamente il carattere della vastità divenendo il fulcro da cui si origina l'incontro tra l'uomo e il mondo nella forma del loro reciproco richiamarsi. Ciò fornisce il fondamento che si trova all'origine di ogni abitare entro la compagine descritta dal comune insistere di uomini e divini intorno all'unico fuoco che Stevens opportunamente chiama «mero essere» e a cui dedica una delle sue ultimissime poesie (*Del mero essere*)¹¹.

Tale povertà essenziale non indica affatto una carenza o un limite, ma, al contrario, dà voce al mite fulgore di una presenza che prende stanza nel cielo di ciò che sorge puro. Magistrali appaiono ora i versi con cui si conclude l'emblematica *Un giorno chiaro e nessuna memoria*, in cui si compie la parabola che vuole la realtà come «unico genio» o, dirà Stevens in sintonia con Paul Cézanne, come «*motif*», ossia come ciò che muove e commuove, invitando colui che crea a porsi al seguito del senso e così a generare.

Sono questi alcuni degli aforismi raccolti nella serie degli *Adagia*, vera e propria sintesi della sua poetica, che celebra la realtà, per cogliere in essa «la piena fioritura di ciò che è effettivo», per avvertire l'indice di novità (*newness*) con cui esso sa di volta in volta reinventarsi e così rigenerarsi, senza mai scadere nella novità per la novità (*novelty*). Perché (CPP 913) «quanto più intensamente uno sente ciò che ama, tanto più è disposto ad accoglierlo affinché esso sia quello che è».

Ancora una volta nelle parole del poeta (CPP 475):

¹¹ Cfr. J. Hillis Miller, *Wallace Stevens' Poetry of Being*, «ELH», vol. 31, n. 1, The John Hopkins University Press, Baltimore 1964, pp. 86-105. Per uno studio puntuale dell'influenza esercitata dal pensiero fenomenologico sull'opera di Stevens, si veda innanzitutto: Thomas J. Hines, *The Later Poetry of Wallace Stevens*, Bucknell University Press, Lewisburg 1976.

Oggi l'aria è libera da tutto.
Non ha conoscenza che del nulla
E scorre sopra di noi senza assumere dei significati,
Come se nessuno di noi fosse mai stato qui prima
E non vi fosse adesso: in questo vuoto spettacolo,
Quest'attività invisibile, questo senso.

Abitare un mondo che sia nuovo, che abbia la statura del primordio, il suo fragile vigore, la fiducia che sta a fondamento della sua possibilità in attesa che giunga a pienezza, che si compia e si perfezioni con la pazienza che presiede a ogni tanto più lenta quanto più feconda gestazione, al termine della quale ogni cosa non è che se stessa.

Limitata, pertanto, e finita, ma integra, capace di fornire una misura con cui la grandezza può essere ricondotta a semplici proporzioni tra elementi antichi, eppure in anticipo rispetto a tutto ciò che verrà, generato da un che di passato per protendersi oltre ogni esperienza già data a favore di un che di inaudito, che diviene presto dialogo con tutto ciò che più comunemente sta silenziosamente intorno a noi. In attesa che una parola sempre possibile riguadagni tutto e immetta ciascuno nel bel mezzo di ciò che è – di ciò che si erge con la tenerezza di quel che appare dopo aver resistito alla minaccia del più scempio realismo.

Finalmente possiamo salutare l'avvistamento di una nuova terra da cui fioriranno parole riguadagnate – più che alla bellezza – alla nostra ingenita esigenza di verità. Sostenuti da quel che Stevens chiamava una «passione per il sì», siamo pronti a incontrare il mondo come «presenza», non come «forza». Ed è proprio grazie alla capacità di accogliere tale presenza come un che di iniziante che sapremo coltivare ogni giorno una conoscenza che non avrà bisogno di alcun Assoluto per dichiararsi sublime (CPP 370):

[...] Sarebbe sufficiente
Se ci trovassimo una volta, anche solo una volta, nel mezzo, fissi
In Questo Nostro Mondo Stupendo, e non come adesso

Disperatamente ai margini – sarebbe sufficiente per essere
Completi, perché nel mezzo, fosse anche solo nei sensi,

E in quell'enorme senso, semplicemente gioire¹².

*

L'opera di Stevens si presenta come uno dei frutti più maturi di quel superamento dell'interpretazione dell'uomo moderno in quanto soggetto che prelude, in realtà, alla più profonda esigenza di risalire sino all'origine (greca) della storia dell'Occidente. Non per replicare quell'esperienza – come se la tradizione potesse essere mantenuta in vita attraverso la sua semplice ripetizione –, ma per fornire un'indicazione volta a favorire un nuovo inizio e, con esso, la fondazione di un nuovo mondo. È infatti all'interno di questo orizzonte che abbiamo volto la nostra attenzione all'America e alla possibilità che essa incarnò di dare corpo ad un soggiorno dell'uomo che sappia corrispondere all'avvento del quartetto costituito dal rapporto contenzioso che instaurano tra loro terra e cielo, mortali e divini. A questa stregua lo stesso esperimento della prima *traversía* del continente sud-americano nasce dal tentativo di calibrare una risposta alle gravi domande che attraversano il nostro abitare all'epoca del macchinismo più scatenato: in che cosa consiste la terra? qual è il suo segreto? qual è la misura che concede uno spazio-e-tempo utile a configurare un paese? che differenza c'è tra il progetto poetico di un luogo di incontro tra l'uomo e il mondo e la pianificazione di uno spazio e di un tempo entro cui l'uomo post-hitleriano che noi siamo organizza scientificamente ogni aspetto della sua vita presente e futura?

Al pensiero secondo cui noi potremo costruire solo quando sapremo abitare, si accompagna ora l'urgenza di chiarire che cosa sia il mondo e quali siano i tratti che contribuiscono a definirlo. Perché se il mondo non si limita ad essere quel contenitore indistinto all'interno del quale ritroviamo tutto ciò che è, dobbiamo saper cogliere in esso il punto ortivo che staglia terra e cielo, uomini e dèi, divenendo in tal modo quella figura dell'essere in cui tutto invita a corrispondere al suo (dell'essere) avvento. E se, come suggerisce Heidegger, «il pensiero essenziale risulta incomprendibile non perché è

¹² All'interno dell'ormai vastissima letteratura secondaria sul tema del sublime – a cui, del resto, Stevens dedicò una delle sue poesie divenute più celebri (CPP 106-107) –, rimandiamo il lettore all'importante monografia con cui Jacek Gutorow (*Luminous Traversing. Wallace Stevens and the American Sublime*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2012) ha saputo ripercorrere l'intera produzione del poeta alla luce di questo fenomeno, dopo averlo depurato dalle interpretazioni più grossolane e preconette.

troppo complicato, ma perché è troppo semplice»¹³, non dovrà sorprendere che l'aspetto più genuino del mondo nuovo che è l'America non coincida con quell'illusoria terra dell'abbondanza che sta a fondamento del tanto sbandierato sogno di felicità e benessere per tutti, ma ben più mitemente in quel pensiero della realtà cantata da Wallace Stevens. Una realtà-prosa che costituisce il grande pozzo a cui attinge il poeta e di cui quest'ultimo è il solo a percepire – sotto il velo della quotidianità più prosaica – la nascosta poeticità. Il mondo delle piccole cose testimonia un'intensità che non ha bisogno di manifestazioni eclatanti, trovando piuttosto nel segreto dell'intimità l'origine di un fervore capace di inoltrarsi nella più smisurata vastità in quanto eco sorda di un fulgore che, come la brace di un fuoco, custodisce ogni nuova, vigorosa fiammata. Nella sua eroica e gloriosa corsa verso Occidente, ossia nella genuina esigenza di scoperta dell'ignoto che mosse il pioniere, sembra oggi raccogliersi sulle coste della California l'intero spirito americano, esposto com'è alla nuova potenza a cui gli Stati Uniti dovranno finalmente cedere il passo per forse ritrovare – in questa loro resa – la prima traccia di un nuovo destino che si prepara per l'intero Occidente.

¹³ M. Heidegger, *Heraklit*, GA 55, Klostermann, Frankfurt a. M. 1994, p. 149.