

## Padre e figlio stupefatti

di Francesco Rognoni

WALT WHITMAN, *Foglie d'erba*. 1855, a cura di Mario Corona, Marsilio, Venezia 1996, testo americano a fronte, pp. 426, Lit 40.000.

LAWRENCE FERLINGHETTI, *Poesie. Questi sono i miei fiumi. Antologia personale 1955/1993*, a cura di Massimo Bacigalupo, Newton Compton, Roma 1996, trad. di Lucia Cucciarelli, testo americano a fronte, pp. 416, Lit 5.900.

Non sempre l'ultima versione di un'opera letteraria è anche, necessariamente, la migliore. Il *Preludio* di Wordsworth, ad esempio, per quasi generale consenso è assai più riuscito nella versione del 1805, piuttosto che in quella del '50, che il poeta volle pubblicata postuma. E c'è addirittura chi privilegia *Ritratto di signora* nell'edizione originale del 1881, senza le numerosissime revisioni che James vi apportò più di vent'anni dopo. Il caso delle nove edizioni di *Foglie d'erba* è diverso, ché di volta in volta Whitman (1819-92) non solo rivedeva, limando, tagliando o allungando, spostando le poesie all'interno del suo unico, grande libro, ma quasi sempre aggiungeva nuovi testi o intere sezioni: così che le ultime *Foglie d'erba*, licenziate dal poeta, sul letto di morte, nel 1892 (e tradotte integralmente da Enzo Giachino per Einaudi nel 1950), costituiscono un'opera molto più voluminosa di quella apparsa, con lo stesso titolo – e senza il nome dell'autore, ma con un suo ritratto in vesti d'operaio – a Brooklyn nel 1855. Che è quella ora proposta da Mario Corona, con notevole apparato di commento, in una traduzione precisa ed efficace, che supera assai bene la prova più difficile (e per Whitman ineludibile) della lettura ad alta voce.

Qui non è il caso di costruire gerarchie fra la prima e l'ultima edizione, alcune delle liriche più belle di Whitman (e della letteratura di tutti i tempi), come *Sul ferry di Brooklyn*, *Fuor dalla culla che dondola incessante*, o *Quando i lillà fiorivano*, nel '55 semplicemente non esistendo ancora. Ma per quelle che c'erano già – fra cui almeno tre capolavori, le poesie note poi (non ci son titoli, nel '55) come *Canto di me stesso*, *I dormienti* e *Vi era un bambino che usciva* –, la versione più antica è

forse sì davvero preferibile: vuoi per il fascino sempre connesso agli inizi, vuoi per l'esuberante ariosità della pagina (quasi tutti i puntini di sospensione originali saranno "disciplinati" in virgole), vuoi perché poi interverrà un processo d'autocensura piuttosto massiccio, a detrimento in particolare dei passi più esplicitamente onanistici o omoerotici, o so-

spetti di blasfemia. Un solo esempio: i vv. 52-53 del *Canto di me stesso* – "Sono appagato... vedo, danzo, rido, canto; / quando Dio, amoroso compagno, viene a dormire al mio fianco tutta la notte" –, dai quali, ora del '92, Dio è sparito e "l'amoroso compagno" è soltanto umano: e tuttavia lo scandalo resta, se una penna illustre come quella di Jorge Luis

Borges sarà spinta a tradurre "compañera amorosa"!

Il quale Borges è anche fra i moltissimi poeti novecenteschi a riconoscere apertamente il proprio debito a Whitman, assieme, fra gli altri, almeno a Pound ("Stringo un patto con te, Walt Whitman: / ti ho detestato ormai per troppo tempo", ecc.), Hart Crane, Stevens, Lorca, Neruda,

Rubén Darío e – forse il più famoso di tutti – Allen Ginsberg, con la sua celebre, affettuosa poesia *Un supermarket in California* ("Ti ho visto, Walt Whitman, senza figli, vecchio mangione solitario, a frugare fra le carni del frigorifero e occhieggiare i garzoni del droghiere / Ti ho udito far domande a ciascuno", ecc.). Né il nostro Novecento fa eccezione, da Campana, che pone un verso whitmaniano in epigrafe dei *Canti orfici*, a Giuseppe Conte, che ha recentemente tradotto una silloge delle *Foglie d'erba* (Mondadori, 1991) e conclude il suo ultimo libro di poesie, *Dialogo del poeta e del messaggero* (1992), con una sezione intitolata *Democrazia* e condotta tutta nel nome di Whitman.

Mentre, per ritornare negli Stati Uniti (ma come restando "a mezza strada", ché la sua famiglia è d'origine lombarda, e il titolo dell'antologia personale – *Questi sono i miei fiumi* – è mutuato da una poesia di Ungaretti), è senz'altro da annoverarsi fra i migliori "figli" di Whitman anche Lawrence Ferlinghetti, poeta e romanziere, pittore, libraio ed editore (sua la mitica City Lights che avrebbe lanciato Ginsberg e altri *beats*), nato nel 1919, esattamente un secolo dopo il "padre" poetico, e tuttora assai attivo. Di Whitman, Ferlinghetti conserva – filtrati da un'ironia leggera, che ricorda Prévert – tutta la disponibilità allo stupore, il vitalismo e l'impazienza per le costrizioni ("Chi tra voi svita ancora / le serrature di queste porte / in questa decade revisionista?"), la franchezza sessuale, "orgastica" si vorrebbe dire, la delicata celebrazione dell'attimo fuggente, il senso della poesia anche come espressione pubblica, civile (la morte di Kennedy è occasione di *Raga dell'assassinio*, sul modello dell'elegia di Whitman per Lincoln) – nonché una quantità di citazioni intarsiate, e la predilezione per l'enumerazione, il catalogo poetico, che rende molti testi virtualmente infiniti (Ferlinghetti non usa quasi mai il punto fermo – che, sia detto per inciso, manca anche alla fine del *Canto di me stesso* del '55: sarà solo una dimenticanza, un refuso corretto nelle edizioni successive? o un'altra segreta arditezza, che Whitman poi non avrebbe osato ripetere?).

## Colpo di fulmine

Giovane poesia inglese, a cura di Gregory Dowling e Alessandro Scarsella, Edizioni del Leone, Venezia 1996, pp. 206, Lit 20.000.

Mentre l'effetto Nobel moltiplica le traduzioni da Seamus Heaney, ora presente in Italia anche coi bellissimi saggi raccolti in *Attenzioni* (Fazi, 1996), e il poeta bestseller e drammaturgo Tony Harrison, già noto grazie al Primo quaderno inglese (*Guerini*, 1993) e all'Almanacco dello Specchio (1993), si guadagna una "bianca" Einaudi tutta per sé (V. e altre poesie, 1996, a cura dell'infaticabile Massimo Bacigalupo, qui spesso felicissimo nell'invenzione delle rime), una nuova generazione di poeti si sta affacciando sulla scena letteraria inglese – anzi, alcuni di loro già vantano una bibliografia assai fitta, "Collected" e "Selected Poems" compresi.

Come il prolifico Peter Reading, il più "anziano" dei nove autori (vanno dai trentacinque ai cinquant'anni: il più giovane, Simon Armitage, è del '63) presentati con gusto e affabilità da Gregory Dowling e Alessandro Scarsella nella bella antologia *Giovane poesia inglese*. Mancano, credo per ragioni di diritti, gli ormai molto affermati James Fenton e Craig Raine: ma le voci presenti – la colloquialità di Carol Ann Duffy, il classicismo di Elizabeth Garrett, la virtuosistica polifonia di Peter Reading, il rigore metrico di John Whitworth e George Szirtes, ecc. – sono benissimo in grado di suggerire la ricchezza e la varietà della produzione di questi ultimi quindici-vent'anni. Ché se una tesi sottende il volume, essa è da rinvernirsi nella determinazione di non ricondurre a un denominatore comune – neanche quello, oggi così di moda, del "diverso" – esperienze preziose proprio perché uniche ("ogni poeta vero, per quan-



to minore, è unico", affermava W.H. Auden, il cui magistero, per un amabile paradosso, è forse qui il più largamente riconoscibile).

Così il libro riesce appieno in quello che dovrebbe essere l'obiettivo di ogni antologia intelligente: non tanto tracciare una mappa, o promuovere una tendenza, quanto, semplicemente, invitare all'ascolto più ravvicinato di uno o più autori – come una festa indovinata è quella in cui, fra tanta gente nuova che s'incontra... all'improvviso il colpo di fulmine! Per me qui sono stati i versi di Elizabeth Garrett, di cui mi sono immediatamente procurato la prima e per ora unica raccolta, *The Rule of Three* (1993). La sua poesia non piacerà a tutti, non agli appassionati di Peter Reading, ci scommetterei, né forse a quelli dello stesso Harrison: si tratta di poesia "metafisica" (John Donne una delle poche influenze accertabili), quasi algida nella sua compostezza, intangibile e profondamente erotica, conturbante come La Maddalena dell'omonima lirica (da un affresco di Piero della Francesca): "più intatta / di ogni vergine, recando la sua carne come anima".

(f.r.)

## Se Morrison ama Rimbaud

di Claudio Gorlier

WALLACE FOWLIE, *Rimbaud e Jim Morrison. Il poeta come ribelle*, *Il Saggiatore*, Milano 1997, ed. orig. 1994, trad. dall'americano di Elena Rossi, pp. 145, Lit 22.000.

Queste cose possono accadere negli Stati Uniti. State a sentire. C'è un accademico serio e accreditato, francesista ma pure comparatista (ha tenuto corsi su Dante), come si dice, di chiara fama, oggi professore emerito alla Duke University. Si chiama Wallace Fowlie, e ha scritto volumi su Rimbaud, sul simbolismo francese, oltre a tradurre Rimbaud in inglese. Nel 1968 una rockstar, Jim Morrison, capofila dei Doors, un complesso molto vicino alla Beat

Generation, gli scrive per dichiarargli il suo debito: ama Rimbaud, e il libro di Fowlie è stato per lui fondamentale. Molti anni dopo, Fowlie ascolta finalmente Morrison, e scopre che l'influenza di Rimbaud è percettibile, quasi evidente. Così gli dedica particolare attenzione, tiene addirittura conferenze agli studenti su di lui, invece di mandarlo al diavolo, come, pur con tutta la possibile vanità, avrebbe fatto più di un suo collega italiano. Questo libro sanziona una frequentazione accentuata dopo la morte di Morrison, a ventotto anni, nel '71, a Parigi, dove venne sepolto al Père Lachaise. Fowlie fa, naturalmente, il suo onesto mestiere, con passione ma anche con molta accademica diligenza, e il

libretto Rimbaud-Morrison si pone nei termini di un attento lavoro di letteratura comparata, pur se Fowlie correttamente riconosce che i testi di Morrison, molti dei quali raccolti in volume, sono inseparabili dalla musica dei Doors. Compie raffronti, spiega quale fosse il rapporto di comunicazione che Morrison istituiva con il suo pubblico. Ma forse dovrebbe fare un passo avanti.

In che senso la Beat Generation riscopri i *poètes maudits*, in Francia Baudelaire e Rimbaud, in America Edgar Allan Poe, a cominciare dal suo profeta appena scomparso, Allen Ginsberg? (Ho scritto sulla "Stampa" che mi accadde di vedere i ritratti di Baudelaire e di Poe incollati sullo sportello del frigorifero in casa di Ginsberg, a New York). In primo luogo per la loro rottura, reciproca, con la società borghese, la loro ribellione, specie ai canoni di comportamento – e assai meno sul piano del discorso. In secondo luogo,

per la scoperta dei paradisi artificiali. Ma il punto da chiarire è che, almeno in una prima fase, li prese alla lettera, si identificò, volle spesso riviverli. Nel caso di Morrison, un simile aspetto balza immediatamente agli occhi, portato alle estreme conseguenze, se si pensa che la congiuntura in cui Morrison visse e operò (e si distrusse) si può lecitamente giudicare ancora più tragica e ossessiva. Così, un brano capitale di Morrison come *The End*, che nella sua scansione trenodica dura più di undici minuti, introduce una dimensione crepuscolare e testamentaria che non si deve certo a Rimbaud. Poi, come si sa, Rimbaud ha subito una serie di riutilizzazioni esse pure soggettive e approprianti, ma più complesse e magari ostentate, ad esempio, ancora in tempi recenti, con Patti Smith.

Le analogie indicate da Fowlie risultano senza dubbio convincenti, a livello di interi brani di Morrison (*Soul Kitchen*, *End of the Night*,

*Take It as It Comes*), o di singoli versi. Così come la reazione antagonista di Morrison nei confronti degli *assassins* rimbaudiani sembra fuori dubbio, canalizzata, come osserva Fowlie, grazie alla mediazione di Henry Miller.

Il "viaggiatore" Morrison, peraltro, non ha bisogno di andare in Africa: trova i suoi spazi di esplorazione nel proprio paese, anche se poi sente la necessità di immergersi in Parigi. È l'"idillio americano", con la sua ricerca di libertà sessuale, di trasgressioni intrise talora di morte; è altresì il deliberato gesto sacrilego. "Instabilità", "irrequietezza", desiderio di fuga: sotto questo profilo Fowlie paragona Morrison a Rimbaud e a Villon, e ne spiega il mito che resiste dopo la morte, per tacere della forte componente autobiografica. Lo paragona giustamente a Narciso, e del narcisismo esasperato di Morrison Rimbaud resta una delle maschere: nulla di meno, nulla di più.