

IMMAGINI EPIFANICHE

Silence in the Snowy Fields di Robert Bly

Daniela Ciani Forza

doi: 10.7359/780-2016-cian

Silence in the Snowy Fields, uscito nel 1962, è la prima raccolta di poesie pubblicata da Robert Bly¹. La scelta di organizzare il breve studio che segue su quest'opera nasce dalla considerazione che, a nostro avviso, essa rappresenta l'avvio per una nuova concezione del comporre, e leggere, poesia – quella di Bly, ma anche di molti altri autori, e critici, che fra gli anni Cinquanta e Sessanta andavano convogliandosi su nuovi obiettivi di impegno creativo.

Robert Bly (1926 –) si era dedicato per anni alla riformulazione del genere poetico, sperimentando forme più consone alle esigenze intellettuali ed artistiche dell'America post-bellica, diventando un vero e proprio punto di riferimento per un'intera generazione di poeti, in seguito conosciuti come membri della «Deep Imagist School»².

Affatto radicale nelle sue premesse teoriche, questo, che all'inizio si propose come semplice sodalizio fra giovani autori, ben presto si sviluppò in reale corrente letteraria. L'obiettivo era di proporre un'estetica di scrittura alternativa ai canoni accademici dominanti, ritenuti ormai inadeguati e, soprattutto, lontani da un rapporto sinergico fra poeta, lettore e

¹ La raccolta contiene quarantaquattro testi scelti fra un centinaio di opere che il poeta scrisse tra il 1958 e il 1962. Alcuni di essi («Snowfall in the Afternoon», «Late at Night», «Poem in Three Parts», «Taking the Hands»), uscirono anche nella raccolta curata da Robert Bly, James Wright and William Duffy, *The Lion's Tail and Eyes: Poems Written out of Laziness and Silence*, del 1962, che segnò il sodalizio fra i tre poeti, ed il loro impegno per un rinnovamento della poesia americana dopo l'epoca modernista.

² Fu Robert Kelley, nel saggio intitolato «Notes on the Poetry of Deep Image», a definire così la poetica di Robert Bly, e il suo impegno per una nuova funzione di cui arricchire il significato d'immagine poetica (cfr. Kelley 1961, 14-16).

realtà³. Robert Bly fu certamente il rappresentante più influente e significativo di questo movimento, benché egli stesso non lo propose mai come un nucleo a sé stante, o imperniato su criteri poetici e teorici distintivi, concependolo, piuttosto, come una nuova comunità di artisti liberamente impegnati ad uscire dalla rigidità di un linguaggio artificialmente costruito. Perno di questa poetica fu l'elaborazione di immagini che nel loro intersecarsi dessero vita ad una simbiosi fra l'io poetico e il mondo esteriore. E se la definizione di «deep image» certamente coglieva lo spirito alle radici di questo movimento, per Bly, invece, essa non corrispondeva pienamente alla sua idea, ché, come disse in un'intervista a Ekbert Faas, «the term deep image suggests a geographical location in the psyche» piuttosto che rappresentare quella «psychic energy and movement»⁴, a cui si lega la dinamicità del concetto di immagine, sul quale da sempre ha ruotato la sua opera.

1. POESIA E BIOGRAFIA: RECIPROCIÀ DI SCELTE

Scrisse Charles Moleworth: «Bly has touched upon and often irritated virtually every poet and every issue in contemporary poetry in at least one of his roles: editor, satirist, theorizer, organizer, translator, prizewinner [...]»⁵. La carriera di Robert Bly si svolse, infatti, interamente all'insegna di una vocazione poetica che non lo vide solo autore di molti volumi di poesie, ma, fin dall'inizio della sua carriera negli anni Cinquanta, attore molto significativo della scena letteraria americana. Le sue *readings*, i numerosi saggi e le molte incisive interviste che concesse sullo stato della poesia non mancarono di renderlo una figura d'intellettuale dinamico, nonché spesso provocatorio. Sempre presente sulle scena artistica e culturale del paese, ne approfondì il dibattito attraverso importanti spazi di riflessione, che ricavò da scelte di vita autonome e spesso condotte in assoluta solitudine. Allontanarsi dal mondo delle frequentazioni abituali fu per Bly esperienza cruciale – unica a permettergli di stabilire un rapporto non mediato con

³ Attorno alle nuove proposte per forme di versificazione più flessibili e interpersonali, si catalizzarono autori anche molto diversi fra loro quali Adrienne Rich, Donald Justice, James Dickey, Elisabeth Bishop, James Wright, Louis Simpson, ma anche i «Black Mountain Poets», e addirittura i portavoce della poesia di protesta «Beat», per citare alcuni fra le più significative espressioni innovatrici dell'epoca.

⁴ Faas 1978, 296. Il testo originale «An Interview with Robert Bly» apparve su *Boundary* 2, 4 (1967), 677-700.

⁵ Molesworth 1979, 113.

il proprio pensiero e, quindi, con la scrittura, che in tal modo ne emerge liberata da preclusioni sia formali che argomentative⁶.

Nato in una famiglia di emigranti norvegesi luterani nel 1926 a Madison, nel Minnesota, e qui cresciuto nella Contea di Lac Qui Parle, Bly rimase costantemente legato alla semplicità di quell'ambiente rurale e di quella società che, se pur definì di «maddening cheerfulness»⁷ per il suo bonario provincialismo, non mancò di rappresentare un riferimento fondamentale per l'elaborazione della sua poetica. Completati gli studi superiori, per alcuni mesi aiutò il padre dedicandosi al lavoro in fattoria, per poi arruolarsi nella Marina Militare nel 1944. Qui l'incontro con Marcus Eisenstein e Warren Ramshow – due commilitoni aspiranti poeti – venne da lui stesso ricordato come la sua prima esperienza «dal vivo» con la poesia, da cui poi l'affermarsi di una vocazione mai più disattesa⁸. Congedato dalla Marina, dopo un anno al St. Olaf College di Northfield nel Minnesota – dove cominciò a comporre i suoi primi versi –, nel 1947 si iscrisse all'Università di Harvard e, ricorda, fu allora che «I decided to be... well, to go ahead; to be a poet is different from writing poems»⁹. Qui conobbe Richard Wilbur, John Asbery, Frank O'Hara, Adrienne Rich e Donald Hall, poeti ed amici che segnarono momenti cruciali per la sua formazione intellettuale ed artistica. Altrettanto rilevante per la carriera di poeta e critico cui si stava avviando, fu in quegli anni l'associazione con l'ambiente letterario che si muoveva attorno allo *Harvard Advocate*, rivista di cui successivamente fu anche nominato *senior editor*¹⁰. Laureatosi nel 1950, Bly

⁶ A tale proposito Howard Nelson riporta un'affermazione del poeta in cui dice: «My advice to anyone if he wants to write is to go and live by himself for two years and not talk to anyone» (Nelson 1984, 8-9).

⁷ Nel saggio «Being a Lutheran Boy-God in Minnesota», Robert Bly ricorda la sua educazione giovanile, governata da una madre che gli dedicava ogni attenzione, da un padre convinto del proprio ruolo di capo-famiglia e da una società scevra da ogni conflitto interno o da dubbi esistenziali (cfr. Bly, in Anderson 1976, 211).

⁸ In un'intervista con Francis Quinn per la *Paris Review* [79] Bly disse: «In the navy I met the first person I'd known who actually wrote poetry, a man named Eisy Eisenstein. We conspired to flunk out of the radar program on the grounds that we were poets who couldn't be bothered with science» (cfr. <http://www.theparisreview.org/.../the-art-of-poetry-no-7>). Marcus Eisenstein e Warren Ramshow vengono a loro volta citati come promotori della passione poetica di Bly da Howard Nelson nella sua dettagliata introduzione all'opera del poeta. Cfr. Nelson 1984, ix.

⁹ Bly 1980, 48.

¹⁰ Per lo *Harvard Advocate* Bly scrisse racconti, recensioni e poesia dalla forma ancora molto tradizionale. Per ulteriori interessanti informazioni sugli anni di Bly ad Harvard, cfr. Hall 1992, 27-29.

decise di rifiutare un insegnamento all'università preferendo dedicarsi per alcuni anni ad un'esperienza di assoluta autonomia e vivere a New York, lontano dall'ambiente accademico¹¹. Ritornato brevemente a Cambridge nel 1953, l'anno successivo si spostò poi a Iowa City, dove s'iscrisse ad un M.A. presso la stessa Università di Iowa.

Il 1956 fu l'anno che per il poeta segnò la definitiva conversione ad una creatività tutta imperniata sul rinnovamento della poesia americana. Vincitore di una borsa di studio *Fulbright*, Bly si portò in Norvegia, dove non solo si accostò alla storia e alla letteratura del paese dei suoi avi, ma dove, soprattutto, frequentando le biblioteche di Oslo, scoprì la straordinaria ricchezza della poesia europea e sud-americana, che ancora rimanevano pressoché aliene alla curiosità culturale del suo paese¹². Fu da queste letture che il poeta maturò la certezza che la poesia scritta negli Stati Uniti dovesse abbandonare quella tradizione isolazionista che la limitava ad uno stile «spare [and] bare»¹³, per aprirsi piuttosto a spazi di respiro internazionale, acquisire maggior intensità, ma, specialmente, arricchirsi «with images from the unconscious»¹⁴. Con queste prospettive Bly s'impegnò a formulare e diffondere la sua ammirazione per i poeti surrealisti e, parallelamente, a confermare il definitivo distacco dall'estetica formalista e dalle sue fragilità interpretative nei confronti di qualsivoglia novità in campo poetico.

Rientrato negli Stati Uniti, Bly orientò tutto l'impegno verso quella che era diventata una missione di carattere etico, oltre che estetico: vale a dire affrancare la poesia – la cultura – americana dal «wrong turning»¹⁵ provinciale, vero e proprio ostacolo per la conoscenza dei numerosi movimenti innovativi che si agitavano oltre i confini dell'accademia.

Ormai profondamente consapevole delle trasformazioni cui aspirava per dare nuova vitalità alla poesia, nel 1958, assieme all'amico e poeta William Duffy, Bly diede vita ad un'iniziativa giornalistica di straordinaria importanza. Iniziò la pubblicazione della rivista *The Fifties: A Magazine of*

¹¹ Scrisse a proposito di questa scelta: «I had sense enough not to go to graduate school when I got out. So I went to New York and I lived there [...] for a couple of years by myself [...]. I got nowhere, but I was able to do a lot of reading and thinking that poets who had stayed in school were not able to do» (*ivi*, 80).

¹² Fra gli autori che maggiormente colpirono l'interesse di Bly in questo periodo furono il tedesco Georg Trakl, gli spagnoli Juan Ramón Jiménez, García Lorca e Antonio Machado, il cileno Pablo Neruda e il peruviano César Vallejo.

¹³ Bly 1980, 24.

¹⁴ Bly 1972, 28.

¹⁵ Citazione tratta dal titolo del saggio «A Wrong Turning in American Poetry» (Bly 1963, 33).

Poetry and General Opinion, cui poi seguirono *The Sixties* e *The Seventies*. La novità della proposta fu la cura con cui si dava spazio a traduzioni da autori internazionali, a presentazioni di poeti ancora sconosciuti al grande pubblico e a interventi che puntualmente sottolineavano l'evoluzione del linguaggio poetico in queste tre decadi così rilevanti per la storia e la cultura contemporanea.

Pronunciandosi per la promozione di una letteratura esteticamente anti-convenzionale e emotivamente coinvolgente, *The Fifties* accoglieva testi critici e creativi orientati a forme poetiche alternative. Diversamente, però, da altri scrittori che nel confutare i canoni della tradizione vi si opponevano con contenuti e forme di radicale resistenza¹⁶, Bly concepì la rivista come sede di dibattiti anche di varia ispirazione, purché costruttivamente orientati ad esplorare quelle potenzialità della letteratura americana tenute ancora latenti.

La focalizzazione sulla poesia, e sul confronto intellettuale che scaturì fra i collaboratori, catalizzò l'interesse non solo sui loro reciproci progetti di rigenerazione poetica, ma promossero la conoscenza di quel mondo artistico ed intellettuale scoperto da Bly durante la permanenza ad Oslo. Soprattutto la diffusione delle opere dei poeti europei e sud-americani, che egli prese a tradurre e pubblicare con assiduità, contribuì enormemente ad estendere lo scenario poetico americano oltre lo stallo in cui molta produzione post-bellica si era arenata. *The Fifties* divenne una delle riviste più influenti di quegli anni: vi scrissero e vi si studiarono poeti che, come Louis Simpson, Denise Levertov o James Wright, cominciarono a distinguersi per la loro originalità, pur rimanendo ancora nella penombra, surclassati da coloro che, ossequianti ai dettami dei «New Critics», si ritenevano gli unici, influenti assertori di un'estetica di valore, e disdegnavano ogni stimolo proveniente dall'esterno dei loro circoli.

L'impegno trasfuso nella rivista vide Bly promotore di una nuova fase della poetica americana, siglandone l'evoluzione con la propria energia critica, la ricerca formale e il disegno creativo. Il poeta e giornalista James Lenfestey, nello scorrere il primo numero della rivista, ne ricorda così l'entusiasmo che lo colse:

I remember the thrill of reading another kind of poetry, looser yet much more wildly imaginative, from poets around the world and not just the East Coast

¹⁶ Si pensi all'azione contro-culturale dei poeti «Beat», fonte addirittura di scandali, come quello che coinvolse la pubblicazione di *Howl* di Allen Ginsberg, seguita da un processo per oscenità nel 1957, o l'effetto dirompente di un romanzo come *On the Road* di Jack Kerouac del 1957, espressione di una generazione in sofferta rivolta contro ogni sorta di norma letteraria e sociale.

or San Francisco, plus American poems unafraid of the familiar fragrance of corn stubble and ditch grass, plus delightfully cranky literary and political essays often signed by a columnist named Crunk.¹⁷

2. RITORNO AL MINNESOTA

Benché fosse ormai riconosciuto come figura chiave dell'affrancamento dalla poesia accademica, e fosse sempre più interessato all'esperienza poetica internazionale e alle suggestioni intellettuali più sofisticate, Bly mai rinunciò a rifugiarsi nella ruralità del Minnesota, dove l'estensione degli spazi e l'intensità della natura lo richiamavano ad una solitudine meditativa promotrice di ispirazione creativa.

Le quarantaquattro poesie raccolte in *Silence in the Snowy Fields* appartengono ad una serie che il poeta compose dal 1958 al 1961, dopo essersi ritirato in una fattoria nell'ovest dello Stato delle sue origini. Frutto di un metodico esercizio di elaborazione poetica¹⁸, la novità dei testi sta nella presentazione di immagini fluttuanti fra sfera fisica e sfera spirituale, fra natura ed emozione.

Dettate dal paesaggio circostante e dalla semplicità della vita locale¹⁹, le poesie varcano la soglia del regionalismo – della presentazione più o meno sofisticata dell'ambiente, come era pratica letteraria diffusa anche in scritture di grande pregio. Operando sull'ispirazione tratta da quel mondo contadino, Bly con questi testi offre l'esposizione della sua teoria e pratica per una nuova concezione della *imagery*, non più formulata attorno a impressio-

¹⁷ Cfr. Lenfestey 2010.

¹⁸ Da sempre convinto che la poesia americana necessitasse di nuova vitalità, la carriera di Bly fu fin dall'inizio orientata a questa finalità, curandone approfondimenti di carattere estetico e stilistico. Commentò in tal senso Louis Simpson: «When I first met Robert Bly in New York [...] he was dissatisfied with nearly everything that had been taking place recently in American poetry and was looking for new ideas [...]. His own writing up to this point was typical of the 1940-1950 younger poets: he had been able as anyone to write rhymed stanzas in literary language, but now he was growing irritated with this and searching for new ways of writings [...]. He wanted poems that would not explain everything in the plodding, rationalistic way of the forties» (Simpson 1984, 264).

¹⁹ Riferendosi alla composizione dei testi poi raccolti nel volume del 1962, Bly affermerà che non solo l'ambiente fu fonte d'ispirazione, ma che effettivamente: «many of the poems in *Silence in the Snowy Fields* were actually written while I was literally sitting under a tree», sottolineando così quella simbiosi che si era creata fra il poeta e la sua terra (cfr. Bly 1980, 133).

ni oggettive, ma ampliata ad esprimere le reazioni soggettive derivanti dal contatto col mondo esterno. Come preannunciato nell'epigrafe del volume tratta da Jacob Boehme – «We are all asleep in the outward man»²⁰ – il richiamo di Bly è per una poesia in cui il microcosmo interiore raggiunge la sua pienezza attraverso l'esperienza della realtà che lo circonda – senza esserne estraneo osservatore, né tantomeno rimanerne passivamente coinvolto. Cruciale diventa, dunque, il concetto stesso di immagine che, nelle parole di Bly «is something according to which the psychic energy remains inside the psyche and there it creates a new substance. It does not depend on the outer world for support, (but) rather begins to create a third world, neither 'physical' nor 'inner'»²¹. Un'impostazione teorica ben diversa da quella dei Modernisti classici da lui criticati – Pound, Eliot, Williams –, e dello stesso «Movimento Imagista», che egli restrinse alla definizione di *Picturism*, pur attribuendo ad esso l'innovativo interesse per lo studio dell'immagine. Nel famoso e già citato saggio «A Wrong Turning in American Poetry», scrisse: «An image and a picture differ in that the image, being the natural speech of the imagination cannot be drawn from or inserted back into the real world [...]. A picture, on the other hand, is drawn from the objective [...] world! 'Petals on a black bough' can actually be seen»²². Il contrasto con Pound e Eliot nasce dall'opposizione di Bly alla poetica dell'impersonalità e del controllo razionale sulla forma²³. L'idea di Pound di definire l'immagine come «something which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time» esclude la dimensione spirituale e inconscia essenziali alla creazione di un'immagine che coniughi l'*outward* con l'*inner world*. Addirittura, egli afferma che il concetto eliotiano del correlativo oggettivo fa del processo poetico un esercizio di squisito controllo razionale, distruggendo la componente emotiva che lo stesso dovrebbe realizzare²⁴.

²⁰ Cfr. <http://www.sacred-texts.com/eso/cjb/cjb12.htm>.

²¹ Bly 1980, 258.

²² Bly 1963, 38.

²³ Senza costituire vere e proprie scuole o movimenti molti furono i poeti che dagli anni Quaranta dimostrarono disagio intellettuale verso la rigidità con cui i cosiddetti «Academic» o «University Poets» avevano interpretato la lezione modernista. Espressione di manifestazioni estetiche indipendenti – a volte anche radicalmente diverse –, quali potevano essere quelle dei «Beat Poets», o dei «Confessional Poets», o dei «Black Mountain Poets», o dei membri della «San Francisco Renaissance», fra i moltissimi che dichiaravano un bisogno di rinnovamento, tutti indifferentemente professavano l'esigenza di una poesia sperimentale, aperta nella forma, ispirata dalle proprie esperienze individuali e dalla quotidianità, per mantenere un tono di maggior spontaneità espressiva.

²⁴ Sulla funzione dell'immagine poetica e su una definizione coerente con il progetto di rinnovarne la valenza letteraria, Bly è molto esplicito; si legge in «What an Image Can

Ed è proprio in *Silence in the Snowy Fields*, opera preta dei paesaggi di questo territorio esteso sul confine settentrionale del paese, che il poeta, immerso nella solitudine, dà voce, interiorizzandolo, a quel mondo rurale scelto per la sua poesia, la quale così «can grow naturally out of American ground»²⁵. Di esso ne trasmette tanto lo spirito quanto i dettagli naturali traducendoli in immagini elaborate secondo quei canoni estetici così caratteristici dell'intera opera.

3. IL SILENZIO E I CAMPI INNEVATI

Tre sono le sezioni che compongono la raccolta – «Eleven Poems of Solitude», «Awakening», la più lunga comprendente ventitré testi, e «Silence on the Roads», la più breve che ne comprende dieci. La disposizione non segue né un ordine cronologico né è organizzata in spazi tematici a sé stanti – diremmo piuttosto che si sviluppa secondo un disegno unitario. Esso è costruito su tasselli che segnano l'itinerario interiore del poeta, definito via via attraverso il contatto e la percezione del luogo – e dei luoghi – in cui si muove, e che a loro volta acquisiscono significatività spirituale. Il primo e fondamentale momento è rappresentato dalla meditazione in solitudine, per proseguire verso un risveglio alla percezione del *native ground*. Vi è, infine, l'impegno del poeta a percorrere le «strade» del Midwest che, avvolte nel silenzio, lo condurranno al compimento di quell'integrità dell'essere, realizzata nella compenetrazione fra interiorità e esteriorità.

Non possono che essere le immagini i veicoli per l'affermazione di questo itinerario, dettato dal sogno e dall'esperienza – dal soggettivo e dall'oggettivo – in una sequenza che dal poeta si comunica al lettore, il quale, a sua volta, viene coinvolto in un processo fenomenologico del tutto innovativo rispetto alle poetiche precedenti.

Ci uniamo a Bly, dunque, nel ritenere imprecisa per la sua poesia la definizione di «deep image», in quanto questa con il riappropriarsi di una

Do»: «The image joins the light and the dark worlds [...]. An image may join the world of the dead with the world of the living; [...] it may connect what is invisible with what is visible. It's possible there is another sort of image, which is less like a container and more like an arm. It reaches out of human consciousness to touch something else. [...] We do feel a gap between ourselves and nature. We can remain in the gap and let the two worlds fall apart farther and remain separate. Or a human being can reach out with his left hand to the natural world, and touch both at the same time» (Bly 1980, 278-279).

²⁵ Bly 1966, 2.

imagery emotivamente piena, per quanto sofisticata, sembra rappresentarsi più come antidoto al Modernismo – e al suo controllo sull'irrazionale – che come esplorazione del *self*, in totale sintonia con quanto lo circonda. In Bly l'accento è specificatamente orientato alla fisicità dell'immagine, al movimento che essa genera nel rapportarsi contemporaneamente alla sfera dell'inconscio e del conscio, promuovendo una nuova ed originale esperienza conoscitiva – defamiliarizzando il quotidiano per contestualizzarlo in ciò che Niikura Toshikazu definì «the inner landscape of [the speaker's] mind»²⁶. Se è infatti evidente l'influenza sulla poetica di Bly delle tensioni legate alla sfera dell'inconscio – così come venivano espresse dai poeti surrealisti e da cui egli indubbiamente trasse la capacità di tradurre l'irrazionale in linguaggio esteticamente incisivo –, altrettanto manifesto è il fatto che dai suoi versi emerge un maggior equilibrio fra quanto la propria mente riesce a dominare e quanto invece sfugge al suo controllo. Le immagini che ne derivano conducono ad un'identificazione fra elementi naturali e suggestioni emotive. Contenuti in forme di sofisticata semplicità, essi accompagnano il lettore ad una progressiva rivelazione dello stato d'animo che muove il poeta di fronte agli scenari che gli si aprono davanti. In tal senso la sua distinzione fra «deep image poetry» e «psychic energy and movement», cui si è già accennato²⁷, trova piena conferma laddove i suoi versi non sono riferiti esclusivamente alla «profondità» dell'immagine, ma a quella creatività dinamica *leaping* fra consapevolezza intellettuale e immediatezza emotiva.

Accompagnati alla delicatezza con cui tali momenti cognitivi vengono composti in figure sensibili e al tempo stesso concettuali, non si può, infine, non riconoscere in questa fase della carriera poetica di Bly un richiamo alla scrittura orientale, che in quegli anni era particolarmente seguita dagli artisti americani. Ne scrive a proposito Howard Nelson:

Simplicity of diction, a flat music, trust in straightforward declarative sentences, an inclination to speak through images, titles that are artfully artless, celebration of simplicity and idleness, and a steadying relationship between the poet and the natural world, a tone which is a mixture of quiet and intensity, the ability to make an elliptical presentation create profound undercurrents – all of these are elements shared by *Snowy Fields* and the Chinese translations.²⁸

²⁶ Toshikazu 1980, 126.

²⁷ Faas 1978.

²⁸ Nelson 1984, 5-6. Fra i poeti-traduttori citati emergono i nomi di Arthur Wailey e di Kenneth Rexroth, considerati tra i più importanti interpreti dell'epoca della poesia cinese e studiosi della sua estetica.

La solitudine ritrovata nel Minnesota diventa per Bly spazio tutto interiore di meditazione, per la quale poter realizzare una poesia corrispondente alla spontaneità con cui il suo spirito veniva via via a fondersi con il paesaggio.

4. «IMAGERY» DEL LUOGO E DELL'ANIMA

Le immagini su cui l'intera raccolta è costruita, assieme alla naturalezza con la quale si intersecano le une alle altre, sono il filo conduttore del pensiero poetico di Bly. Di poesia in poesia, esse si riprendono rinforzando ed ampliando il valore simbolico loro affidato. Sono le immagini dei campi, della neve, degli alberi, delle stalle, dell'acqua, le quali, nel ripetersi, non solo consegnano ai testi il senso di una fluidità comunicativa, ma, soprattutto, contribuiscono ad intensificare il messaggio, ed evitare in tal modo intricate elaborazioni retoriche.

Così prende vita la campagna che per miglia e miglia si estende nel Minnesota, e di stagione in stagione colpisce il visitatore con i suoi colori. Dal marrone del suolo in primavera, al verde della vegetazione in estate, al giallo oro dell'autunno e al bagliore della neve in inverno, essa è elemento primario cui il poeta s'ispira nel dar vita allo scorrere dell'immaginazione. I campi diventano lo scenario per momenti descrittivi dalle infinite *nuances*: sono gli «snowy fields», i «picked cornfields», i «beanfields», i «winter fields», i «cornfield in the moonlight» o l'«open field», che si rincorrono esaltando la pregnante realtà dell'ambiente, e al pari delle altre rappresentazioni naturali, essi si conducono a riflessioni di carattere più profondo, giustapponendosi ai paesaggi interiori del poeta.

«Three Kinds of Pleasures», la poesia iniziale, sembra già di per sé rappresentare metonimicamente l'intera raccolta:

I

Sometimes, riding in a car, in Wisconsin
Or Illinois, you notice those dark telephone poles
One by one lift themselves out of the fence line
And slowly leap on the gray sky –
And past them, the snowy fields.

II

The darkness drifts down like snow on the picked cornfields
In Wisconsin: and on these black trees
Scattered, one by one,

Through the winter fields –
We see stiff weeds and brownish stubble,
And white snow left now only in the wheeltracks of the
combine.

III

It is a pleasure, also, to be driving
Toward Chicago, near dark,
And see the lights in the barns.
The bare trees more dignified than ever,
Like a fierce man on his deathbed,
And the ditches along the road half full of a private snow.²⁹

Il testo si profila come una serie di occasionali osservazioni sul paesaggio che si presenta davanti al poeta mentre, tutto solo, lo attraversa alla guida della sua macchina. «Sometimes, riding a car [...], you notice»: lo sguardo si posa qua e là sulla natura, sui pali del telefono, sulle palizzate che probabilmente delimitano aree campestri, sugli alberi, sulle erbacce, sulla stoppia, sui solchi lasciati da una trebbiatrice, sulle stalle – il tutto immerso nel susseguirsi di campi e ancora campi. Nel denotare l'ambiente rurale che percorre, essi di volta in volta caratterizzano e arricchiscono l'immagine di questo Stato dell'Upper Midwest, esteso fra praterie e boschi, e, in quegli anni, con una popolazione perlopiù ancora dedita all'agricoltura. Ma è anche il gioco di luci e colori ad imprimere al testo l'emozione suscitata dal paesaggio in questo «viaggiatore/viandante»: all'imbrunire di una serata d'inverno l'atmosfera si carica di un non so che di surreale, che lo scintillio della neve accentua ed esalta. Dall'involucro della macchina – immerso in se stesso – quelle immagini diventano proiezioni del suo stato d'animo, così come egli va assimilando la vita della natura, consustanzializzandosi con essa. Ed ecco che i pali del telefono riflettono tratti antropomorfici, «[they] lift themselves [...] and slowly leap», il buio «drifts down» e gli alberi sono «scattered, one by one» nei campi gelati. L'attraversare le ampie distese, il cogliere «the lights in the barns» – il tenue bagliore che da queste fuoriesce – e i «bare trees more dignified than ever, / Like a fierce man on his deathbed», confermano la sua ragione poetica. Nell'accostamento alla natura, egli trova ispirazione per un approfondimento della propria coscienza, come del resto è evidenziato nell'«Introduzione» alle *Selected Poems*: «at certain moments, particularly moments alone, we can pass into a deep of the mind, and at that instant we may pass as well into a tree or

²⁹ Bly 1962, 11.

a hill as when the dreamer travelling to some far place, finds himself not farther from the soul but nearer to it, and wakes with the sweet sensation of friendship from other worlds»³⁰.

Lo stesso mondo, la stessa atmosfera, lo stesso approccio si ritrova in un altro suo suggestivo testo, «Driving Toward the Lac Qui Parle River»:

I

I am driving; it is dusk; Minnesota.
The stubble field catches the last growth of sun.
The soybeans are breathing on all sides.
Old men are sitting before their houses on car seats
In the small towns. I am happy,
The moon rising above the turkey sheds.

II

The small world of the car
Plunges through the deep fields of the night,
On the road from Willmar to Milan.
This solitude covered with iron
Moves through the fields of night
Penetrated by the noise of crickets.

III

Nearly to Milan, suddenly a small bridge,
And water kneeling in the moonlight.
In small towns the houses are built right on the ground;
The lamplight falls on all fours on the grass.
When I reach the river, the full moon covers it.
A few people are talking, low, in a boat.³¹

Costruiti sugli «psychic leaps»³², che connettono il conscio con l'inconscio, i versi ne danno espressione attraverso l'incalzarsi di immagini, tanto pacate – spontanee e naturali – quanto pregnhe di un'emotività coinvolgente. Tratte dal paesaggio circostante, esse sono permeate dall'io del poeta che le rende in una sorta di epifanica visione. Ancora un viaggio, ancora al tramonto, ancora attraversando nuovi ed infiniti spazi animati da uno «stubble field [which] catches the last growth of sun» e da «soybeans [which] are breathing on all sides», il poeta estende la sua umana vitalità allo scenario:

³⁰ Bly 1986, 26.

³¹ Bly 1962, 20.

³² Bly 1972, 1.

lo fa «respirare» o, ancor più, lo fa «cogliere» il piacere di un ultimo raggio di sole, in perfetta coerenza con la sua teoria che «The real joy of poetry is to experience this leaping»³³, passare da quanto coscientemente sperimentabile a quanto inconsciamente vissuto. Così quando incontra degli «Old men [...] sitting before their houses on car seats / In the small towns», con altrettanto spontaneità egli più che come presenze umane li rappresenta come componenti tipiche di un villaggio rurale – a loro volta figure essenziali dell'ambiente. Al pari degli altri scorci naturali, queste ultime visioni gli suggeriscono un'affermazione tutta intima di felicità, esaltata, a nostro avviso, proprio dalla semplicità con cui sono inserite nel contesto, sempre più carico di afflato emotivo. «I am happy» annuncia il poeta, e guarda «The moon rising above the turkey sheds».

L'automobile assume il significato metonimico di quella realtà/poesia che, per il poeta, congiunge descrizione ed introiezione. Da un lato essa è un mondo a sé stante: l'abitacolo «covered with iron», dove si protegge la solitudine del poeta, e al tempo stesso diventa il mezzo per uscire al di fuori, sospingendolo «through the deep fields of the night» – e da lì far nascere il vero significato della familiarità con quanto lo circonda. E se la medesima immagine di interiore prossimità con i *fields* è iterata dopo solo tre versi – enfatizzando così l'intensità di quest'unione – ancor più significativo si fa l'ultimo verso, in cui è «the noise of crickets» a infrangere i confini posti dalle lamiere della macchina – a testimoniare sonoramente la comunione e la comunicazione fra la vitalità del mondo esteriore e la recezione di esso da parte del proprio io, liberando la mente del poeta dalla dicotomia fra individualità e esteriorità.

L'ultima strofa lo conferma. Quel «suddenly» del primo verso suona come una dichiarazione rivelatrice di una nuova presa di coscienza. Abbinato al precedente «I am happy» segnala il manifestarsi dell'epifania. Suona come un risveglio alle piccole cose di quella realtà rurale e umana che, osservate ed assimilate, sono tradotte in immagini pronte a ricreare la simbiosi fra mondo della natura e mondo dell'uomo. L'acqua ci appare «kneeling in the moonlight», la luce del lampione «fall[ing] on all fours on grass», e la luna piena «cover[ing]» il fiume, in una sequenza esteticamente felice che, con il poeta, conduce («drives») il lettore ad elevare il proprio rapporto con la quotidianità delle cose più scontate ad esperienza trascendente.

³³ *Ivi*, 4.

5. CONCLUSIONI

Silence in the Snowy Fields rappresenta il ripristinato rapporto con l'«American ground», come Bly sottolinea nella già citata intervista del 1966. Attraversando i sentieri del surrealismo francese e dei poeti europei, della poesia sud-americana e dei movimenti innovativi della poetica statunitense del secondo dopoguerra, l'opera trova la sua forma attraverso la rivisitazione del paesaggio naturale e umano del Minnesota.

E se la questione di una scrittura che posseda in sé l'essenza di un'americanità radicata nella sua natura – la *wilderness*, l'infinita distesa dei territori, e i suoi deserti, foreste, fiumi, laghi, cascate, città, oceani che lambiscono le sue coste – da sempre rappresenta uno dei *topoi* distintivi dell'identità americana, in Bly questa medesima tensione esistenziale non solo ne sottolinea le scelte poetiche, ma si fa parte del suo vivere. La sua biografia si accompagna direttamente alla ricerca da lui compiuta per ricondurre la poesia fuori dai circuiti accademici. Alternando le sue esperienze fra il mondo intellettuale americano e quello internazionale, è dal rientro nel Minnesota che il suo stile trova la qualità perseguita. Il paesaggio e l'ambiente vengono a costituire il sostrato di un'ispirazione che affatto legata all'esaltazione di un regionalismo genuino e pittoresco, guarda allo scenario circostante come occasione di approfondimento della propria soggettività di fronte al mondo esterno. Le immagini che ne derivano raccolgono il fluire dell'immaginazione del poeta liberata in una sorta di intima, poetica epifania del *self*, invitando a sua volta il lettore a una propria esplorazione emotiva dei fenomeni evocati dalle immagini:

II

Inside me there is a confusion of swallows,
Birds flying through the smoke,
And horses galloping excitedly on fields of short grass.³⁴

Così recita la seconda strofa di «Summer, 1960, Minnesota» – simbiosi perfetta fra il *self* e il mondo animale del luogo. È anche, tuttavia, preannuncio della trasformazione di una poetica che attraverso la creatività si estende dalla natura, al mondo degli uomini e ad una coscienza collettiva, che verrà poi a realizzarsi in testi di importante impatto sociale e impegno civile³⁵.

³⁴ Bly 1962, 31.

³⁵ Fra le opere che più significativamente furono ispirate dal coinvolgimento di Bly nelle contraddizioni ideologiche in cui si agitava l'America degli anni Sessanta ricordiamo *The Light Around the Body* (1967) e *The Teeth Mother Naked at Last* (1970).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anderson 1976 C.G. Anderson (ed.), *Growing Up in Minnesota: Ten Writers Remember their Childhood*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1976.
- Bly 1962 R. Bly, *Silence in the Snowy Fields*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1962.
- Bly 1963 R. Bly, «A Wrong Turning in American Poetry», *Choice* 3 (1963), 33-47; poi in *American Poetry: Wilderness and Domesticity*, New York, Harper & Row, 1990.
- Bly 1966 R. Bly, «The Dead World and the Live World», *The Sixties* 8 (1966).
- Bly 1972 R. Bly, *Leaping Poetry: An Idea with Poems and Translations*, Boston (MA), Beacon Press, 1972.
- Bly 1980 R. Bly, *Talking All Morning*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1980.
- Bly 1986 R. Bly, *Selected Poems*, New York, Harper & Row, 1986.
- Bly - Wright - Duffy 1962 R. Bly - J. Wright - W. Duffy, *The Lion's Tail and Eyes: Poems Written Out of Laziness and Silence*, Madison (MN), The Sixties Press, 1962.
- Faas 1978 E. Faas, *Towards a New American Poetry: Essays and Interviews*, Santa Barbara (CA), Black Sparrow Press, 1978.
- Hall 1992 D. Hall, «Young Bly», in W.V. Davis (ed.), *Critical Essays on Robert Bly*, New York, G.K. Hall & Co., 1992.
- Kelley 1961 R. Kelley, «Notes on the Poetry of Deep Image», *Trobar* 2 (1961), 14-16.
- Lenfestey 2010 J. Lenfestey, «Robert Bly, William Duffy, James Wright and The Fifties», *Great River Review* (Spring/Summer 2010)
http://www.poems.com/special_features/.../essay_lenfestey.php.
- Molesworth 1979 C. Molesworth, «Rejoyce in the Gathering Dark: The Poetry of Robert Bly», in *The Fierce Embrace: A Study of Contemporary American Poetry*, Columbia, University of Missouri Press, 1979, 112-138.
- Nelson 1984 H. Nelson, *Robert Bly: An Introduction to His Poetry*, New York, Columbia University Press, 1984.
- Simpson 1984 L. Simpson, «North Jamaica», in Joyce Peseroff (ed.), *Robert Bly: When Sleepers Awake*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1984.

Toshikazu 1980

N. Toshikazu, «A Romantic Reassurition: Bly and Haiku», in K. Ohashi (ed.), *The Traditional and the Anti-Traditional: Studies in Contemporary American Literature*, Tokyo, The Tokyo Chapter of the American Literature Society of Japan, 1980, 120-128.