

LIDIA DE MICHELIS

## La poesia di Thom Gunn

Firenze, La Nuova Italia, 1978

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 83)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

*Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.*



PUBBLICAZIONI DELL'ISTITUTO DI LINGUE  
E LETTERATURE GERMANICHE

1. LEARDI MARGHERITA, *La poesia di Henry Vaughan*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. XII-248, L. 2300.
2. ALBANI CLAUDIO, *L'istituto monarchico nell'antica società nordica*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. XI-198, L. 2600.
3. ANDREOTTI SAIBENE MARIA GRAZIA, *Rapporti fra l'Eneide di Virgilio e l'Eneide di Heinrich von Veldeke*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. IX-108, L. 1400.
4. DE MICHELIS LIDIA, *La poesia di Thom Gunn*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. IX-192, L. 7200.

LIDIA DE MICHELIS

LA POESIA DI THOM GUNN



LA NUOVA ITALIA EDITRICE  
FIRENZE

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1978 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: luglio 1978

*ai miei genitori, per la loro forza  
e serenità*



## INDICE

CAPITOLO I - STORIA DEL «MOVEMENT»	p. 1
» II - NOTA BIOGRAFICA	21
» III - LA FASE ESISTENZIALISTA: <i>FIGHTING TERMS</i> E <i>THE SENSE OF MOVEMENT</i>	25
The Sense of Movement	41
» IV - LA RICONQUISTA DEL MONDO ESTERNO: <i>MY</i> <i>SAD CAPTAINS</i> E <i>TOUCH</i>	60
Touch	80
» V - <i>POSITIVES</i> : L'UOMO NELLA CITTA	99
L'infanzia e l'adolescenza	101
La musica	105
L'età adulta	107
La vecchiaia e la morte	109
» VI - <i>MOLY</i> : L'INNOCENZA RITROVATA	113
» VII - <i>JACK STRAW'S CASTLE</i> E LA POESIA TRANSA- TLANTICA	136
CONCLUSIONE	164
APPENDICE I - L'ATTIVITÀ CRITICA	167
» II - <i>FIGHTING TERMS</i> E <i>TO THE AIR</i> : ANALISI DEL- LE VARIANTI	173
BIBLIOGRAFIA	184
INDICE DEI NOMI	191



CAPITOLO I  
STORIA DEL « MOVEMENT »

Un editoriale apparso su queste pagine il 1° ottobre 1954, intitolato *In the Movement*, annunciava che « da anni, oramai, non è dato di riscontrare alcuna coerenza all'interno della scena letteraria, neppure quella forma di coerenza derivante da una semplice moda, un atteggiamento fondamentale al quale i talenti conformisti possano adeguarsi e in opposizione al quale i talenti anticonformisti si possano formare ». L'ultimo ventennio ci ha recato ben poco sollievo rispetto a quei magri anni, e tale accusa resta valida tuttora. La poesia inglese ha continuato a sottoporsi a un graduale, ma pur debilitante, processo di riduzione. Ha fatto fronte alle spese, si è mantenuta a galla, è vissuta entro i limiti che i suoi mezzi le hanno imposto. È apparsa degna di rispetto, persino austera alle volte, ma irrimediabilmente squallida<sup>1</sup>.

Sembrirebbe quasi che con questo articolo, pubblicato anonimo sul numero del 5 ottobre 1974, a distanza di venti anni lo « *Spectator* » abbia voluto esplicitamente porre termine alla leggenda del *Movement*, che esso in gran parte contribuì a creare.

Apparentemente diverso nel tono e nei contenuti dal famoso editoriale del '54, proprio nella misura in cui ne rinnega gli apprezzamenti entusiastici e rifiuta di attribuire alcun valore alla produzione poetica inglese dell'ultimo ventennio, e ad essa anzi contrappone un tono nuovo riconoscibile nell'opera di alcuni giovani poeti degli anni '70, questo articolo dà in effetti l'impressione di voler rinnovare il successo del primo che, non solo nello stile, ma spesso persino nel linguaggio, esso ricorda da vicino. Il feroce tono denigratorio che lo distingue a una prima lettura dall'atmosfera encomiastica dello scritto

<sup>1</sup> L'articolo, anonimo, si intitola *The Survival of Poetry*, « *The Spectator* » (5 ottobre 1974), p. 435. L'articolo cui esso fa riferimento è in *In the Movement*, « *The Spectator* » (1 ottobre 1954), pp. 399-400.

precedente, riesce a mala pena a nascondere la somiglianza di struttura tra i due articoli e l'identità di atteggiamento psicologico che si trova alla base di entrambi: si potrebbe anzi affermare che, proprio mentre la negano, le circostanze stesse, vale a dire le modalità, la forma e la data della pubblicazione di questo più recente editoriale siano di per sé sufficienti a confermare la reale importanza del *Movement* e a testimoniare dell'effettivo ruolo da esso svolto all'interno della vita letteraria inglese degli ultimi venti anni.

Se è vero che lo « Spectator » inventò il *Movement*, circostanza che alla luce delle molte polemiche degli anni successivi risulta oramai irrefutabile, è anche vero che stava effettivamente emergendo verso la metà degli anni '50 una nuova generazione di poeti i quali, pur non avendo elaborato alcun programma artistico, risentivano di una formazione e di un clima culturale comuni che potevano determinare nelle loro opere dei punti di contatto e delle somiglianze occasionali. Fra tali caratteristiche la più generalmente diffusa era la netta opposizione nei confronti della poesia di Dylan Thomas e degli autori della *New Apocalypse*: andava crescendo sempre di più il numero di quanti ad essi preferivano scrittori dal tono più sobrio, come Edwin Muir, o enigmatico ed irriverente, come Graves ed Empson.

Fatta la debita eccezione per Yeats, che succede a Eliot nel ruolo di massimo poeta inglese del secolo, e per Auden<sup>2</sup>, questi erano in particolare i modelli con cui venivano a contatto i giovani nelle università: nell'ambiente accademico infatti, sotto la guida degli insegnamenti di F. R. Leavis e degli scrittori del *New Criticism*, si cercava di rinnovare l'interesse per una poesia intelligente ed elegantemente costruita, intesa ad arginare il dilagare del neo-romanticismo degli anni '40.

<sup>2</sup> Cfr. Robert Conquest, *Introduzione a New Lines*, Londra, MacMillan, 1956, p. xvii. « Quanti provano diletto nell'individuare influenze, nel considerevole debito di metodi e argomenti evidente nell'opera dei poeti rappresentati in questo libro vedranno con ogni probabilità il riflesso del generale riconoscimento nella figura di Yeats del grande poeta del secolo. Vi si avverte anche l'eco di scrittori quali Edwin Muir e Robert Graves. Non si tratta solamente di una semplice influenza tecnica, ma dell'esempio che ci viene dallo sguardo imperturbabile e alieno dal teorizzare di questi poeti nei confronti di avvenimenti visivi ed emozionali, esempio che le loro vedute, talvolta eccentriche, non possono oscurare. Anche Auden, come è ovvio, proietta in certi punti la sua ombra: chi potrebbe sfuggire a quel vasto e razionale talento? Nel suo caso, però, si tratta di un'influenza di carattere essenzialmente tecnico ».

Questi autori mantengono un atteggiamento neutrale nei confronti del contesto politico e sociale, non schierandosi a fianco di alcun partito ed evitando accuratamente di affrontare tali argomenti nelle loro poesie, che riguardano invece le realtà più immediate dell'esperienza quotidiana.

Come dice Empson in un'intervista rilasciata a Christopher Ricks, le sue poesie trattano i problemi del « giovane spaurito, timoroso delle donne, timoroso del lavoro, spaventato da ogni cosa, che non sa che fare »<sup>3</sup>; allo stesso tempo esse « ruotano intorno al fallimento della comunicazione, alla difficoltà di sostenere le credenze tradizionali, all'isolamento dell'individuo e ai dilemmi insoluti dell'agire e del conoscere, del pensare e del sentire »<sup>4</sup>; temi, questi, destinati a esercitare un sicuro richiamo sulla generazione di giovani poeti formati subito dopo la seconda guerra mondiale e che erano fondamentalmente disillusi e disorientati.

Per Empson l'uomo moderno, che assiste alla distruzione dei valori tradizionali della società ad opera della propria cultura razionalistica, non ha altra scelta se non quella di stare al gioco, mantenendo un atteggiamento dignitoso pur nella sua disperazione.

Di qui l'importanza, per Empson, della raffinatezza dello stile, che egli cerca di modellare su quello dei poeti del XVII e XVIII secolo; la medesima preoccupazione formale, al tempo stesso espressione di una disciplina morale, è presente in molti degli scritti di Auden successivi alla partenza per gli Stati Uniti e si ritrova nell'opera dei giovani poeti degli anni '50 che, dopo aver lavorato per un certo tempo nell'ombra, si misero in luce durante il lungo periodo di « guerra dei critici e delle antologie » che va dal 1953 al 1956<sup>5</sup>.

Nel novembre del 1953 la morte di Dylan Thomas veniva quasi a segnare la fine di un'epoca e a dare il segnale di via libera alle nuove tendenze della letteratura inglese.

Donald Davie ritiene che il primo suggerimento dell'esistenza di

<sup>3</sup> Riportato in J. H. Willis jr., *William Empson*, New York, Columbia University Press, 1969, p. 26.

<sup>4</sup> J. H. Willis jr., op. cit., pp. 26-27.

<sup>5</sup> La cronologia dei particolari avvenimenti letterari di questo triennio è riportata nell'eccellente studio che ne fa William Van O'Connor in *The New University Wits and the End of Modernism*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1963.

un nuovo movimento poetico sia venuto dalla trasmissione di poesia *First Reading*, curata da John Wain per il terzo programma della B.B.C. nel corso del 1953. Critici quali Hugh Massingham e John Lehman lo attaccarono vivacemente per la scelta dei collaboratori, per lo piú giovani assistenti universitari poco conosciuti e dalle tendenze letterarie simili alle sue. In un articolo pubblicato sul « *New Statesman* », il primo annunciava in tono ironico e sufficiente: « Il nostro valoroso mondo nuovo è finalmente giunto al suo termine e la compagine dei vecchi tradizionalisti e noiosi, ornata come d'uso di ghirlande sacrificali, può essere condotta al macello. Dopodiché Mr. Wain e i suoi novellini potranno farsi avanti e realizzare il nuovo ordinamento »<sup>6</sup>.

Immediata seguì la risposta di Wain, che si limitò ad osservare, polemico, come si desse semplicemente il caso che, in quell'epoca, soltanto nell'opera di poeti giovani si potesse riscontrare la presenza di tendenze piú ricche di promesse per il futuro della letteratura inglese.

Fu poi la volta di Stephen Spender: in un articolo apparso nel novembre del 1953 su « *Encounter* », intitolato *On Literary Movements*, senza citare nomi egli denunciava l'esistenza di un gruppo di autori provenienti dall'ambiente accademico della provincia decisi a lottare contro ogni forma di affettazione e dei quali, proprio a causa del loro accademismo, diffidava.

Si era trattato sino a questo punto solamente delle prime avvisaglie: la tappa successiva, assai piú determinante, è rappresentata dalla polemica sorta tra Edith Sitwell ed Anthony Hartley, che svolse un ruolo tra i piú importanti nella definizione del *Movement* e al cui fianco si schierarono alcuni degli autori inclusi piú tardi in quella compagine.

Nell'articolo *Critic Between the Lines*, apparso l'8 gennaio del 1954 sullo « *Spectator* », dopo aver individuato due correnti principali nella poesia inglese contemporanea (i *New University Wits*, ai quali andavano le sue preferenze, e i *Neo-Symbolists*), Hartley si volgeva a criticare duramente la poesia *A Song of the Dust* della Sitwell, da lui compresa nel secondo gruppo<sup>7</sup>. Questa, risentita, il 22 gennaio

<sup>6</sup> Cfr. W. Van O'Connor, op. cit., p. 7.

<sup>7</sup> Chi voglia seguire in dettaglio lo svolgersi della polemica confronti i seguenti numeri dello « *Spectator* »: 8 gennaio '54, p. 47; 15 gennaio '54, p. 22; 22 gennaio '54, p. 96; 29 gennaio '54, p. 123; 5 febbraio '54, p. 147; 19 febbraio '54, p. 203; 26 febbraio '54, p. 230; 12 marzo '54, p. 290.

rispondeva con un astioso telegramma allo « Spectator », che ebbe l'unico effetto di trasformare l'intero dibattito dal suo originario carattere di diatriba letteraria in uno scambio di attacchi personali, nel complesso assai sgradevoli, nel corso del quale entrambe le parti ebbero vasta occasione di coprirsi di ridicolo: « Prego far impagliare Anthony *Harteles* a mie spese e riporre in custodia di vetro con pal-line di antitarmico. Il più superbo esemplare della vostra collezione. I miei motivi saranno presto divulgati al mondo intero »<sup>8</sup>. Nella rubrica dedicata alla corrispondenza dei lettori del 29 gennaio si erano in seguito schierati contro la Sitwell anche John Wain ed Elizabeth Jennings la quale, con espressioni duramente critiche, ma pur sempre corrette, tra l'altro osservava:

Molto di ciò che si fa passare oggi sotto il nome di poesia è, da un lato, un gioco intellettuale privo di sentimento, oppure, dall'altro, un semplice sfogo per emozioni incontrollate e di scarso interesse [...]. Il lavoro del poeta consiste non solo nel guardare più lontano e nel sentire più profondamente degli altri, ma nel costruire un linguaggio, una musica e un mondo di immagini sufficientemente saldi da permettergli di affrontare qualsiasi evento che si verifichi nel mondo contemporaneo e nella mente umana<sup>9</sup>.

Fu quindi la volta di Kingsley Amis che con la sua lettera del 26 febbraio rivelò di essere il caustico lettore che, celato dietro lo pseudonimo di *Little Mr. Tomkins*, era stato il più accanito avversario della Sitwell nel corso di questi scontri epistolari:

Signore — scriveva Amis — nella sua lettera pubblicata sul numero della settimana scorsa dello « Spectator », la Dr. Edith Sitwell si riferisce a *Little Mr. Tomkins* definendolo una persona irritante. Parla molto bene, inoltre, del mio romanzo *Lucky Jim*. Uno scrittore agli esordi della carriera può raramente aspirare a lodi tanto generose come quelle espresse dalla Dr. Sitwell nell'ultimo capoverso della sua lettera. Le sono sinceramente grato. Allo stesso tempo mi sento in dovere di precisare che *Little Mr. Tomkins* sono io<sup>10</sup>.

Alcuni mesi dopo, il 27 agosto, quasi a raccogliere il frutto della precedente polemica, apparve sullo « Spectator » un altro articolo di Anthony Hartley intitolato *Poets of the Fifties*:

<sup>8</sup> E. Sitwell, in *Letters to the Editor*, « The Spectator » (22 gennaio '54), p. 96.

<sup>9</sup> E. Jennings, in *Letters to the Editor*, « The Spectator » (29 gennaio '54), p. 123.

<sup>10</sup> Kingsley Amis, in *Letters to the Editor*, « The Spectator » (26 febbraio '54), p. 230.

Nomi nuovi nelle riviste, una fresca atmosfera di controversia, un nuovo spirito di critica — questi sono indizi del fatto che qualche nuovo gruppo di poeti sta facendo la sua apparizione all'orizzonte [...]. Ciò che essi hanno in comune appare evidente sia nel contenuto che nello stile. Riguardo al primo, ciò che colpisce il lettore è la loro somiglianza di tono piuttosto che di argomenti [...]. Questo potrebbe essere descritto come dissenziente ed anticonformista, freddo, scientifico ed analitico [...]. Ci troviamo ora in presenza del solo movimento degno di considerazione nella poesia inglese a partire dagli anni '30<sup>11</sup>.

In particolare Hartley faceva il nome di Wain, Davie, Gunn e Larkin, individuando nei loro atteggiamenti l'influsso di Empson e Leavis. Con l'apparire, infine, del numero del 1° ottobre dello « *Spectator* », fu coniato il termine con il quale più spesso questi giovani poeti furono designati, il *Movement*. L'articolo, allora anonimo, ma che risultò poi essere stato scritto da J. D. Scott con la collaborazione di Ian Hamilton e di alcuni altri, si intitolava *In the Movement* e includeva in questo gruppo, senza discriminare tra poeti e romanzieri, tutti coloro che avevano creato modelli del « nuovo eroe essenzialmente irresponsabile »<sup>12</sup>; ne facevano parte, vale a dire, sia quanti furono chiamati in seguito anche *New University Wits* o continuarono ad essere indicati come membri del *Movement*, sia gli scrittori che furono poi definiti *Angry Young Men*. Furono soprattutto essi ad introdurre il modello di questo nuovo eroe, di solito un giovanotto all'inizio della sua vita post-universitaria, sospettoso di tutto ciò che è convenzionale, incapace di innamorarsi o di provare sentimenti profondi e di andare d'accordo con chi gli sta vicino. « Alcuni di questi buffoni buoni a nulla malinconici e screanzati — osserva J. B. Priestley — sembrano necessitare di un'infermiera o di un garante della loro buona condotta piuttosto che di un cronista o di un lettore »<sup>13</sup>.

In genere questi autori finiscono con l'inserirsi nella tradizione del genere picaresco, che bene si accorda alla fuga-ricerca del protagonista, condotta in un ambiente inadeguato e con mezzi inefficaci. Scrive John Wain in *Hurry on Down*:

Era stato fornito di un'educazione rivolta a soddisfare le necessità di un'epoca più fortunata e poi gettato nella giungla degli anni '50. L'alveare era pieno di

<sup>11</sup> Anthony Hartley, *Poets of the Fifties*, « *The Spectator* » (27 agosto '54), p. 261.

<sup>12</sup> *In the Movement*, « *The Spectator* » (1 ottobre '54); cfr. William Van O'Connor, op. cit., p. 5.

<sup>13</sup> Riportato da William Van O'Connor, op. cit., p. 142.

vespe, tutte lavoratrici, tutte identiche; ma egli, che solo in questo differiva dagli altri, era stato privato del pungiglione<sup>14</sup>.

Ed è con queste parole che piú avanti egli descrive la vita dei suoi contemporanei:

Il giovane uomo (Senza Speranza) fugge dalla prigione del Disadattamento Economico e Sociale: porta sulle spalle un quintale di granito chiamato Istruzione. Dopo una schermaglia con il drago Sesso, nella quale è aiutato da un falso amico, il Gigante Crimine, giunge all'illusoria fortezza chiamata Rinuncia dell'Ambizione. E cosí via<sup>15</sup>.

Al protagonista, che domanda se *Moll Flanders* ha un lieto fine, viene risposto: « Non proprio. Non finisce, si ferma semplicemente. Diventa rispettabile e si pente, ma questo si sapeva sin dall'inizio »<sup>16</sup>. Si tratta, in fondo, di ciò che succede ai loro eroi (e, come si può osservare dopo vent'anni, di quanto è accaduto ai loro autori, qualora si pensi al destino di scrittori come Osborne e lo stesso Amis).

Ma, tornando all'articolo *In the Movement*, esso provocò un grande afflusso di lettere allo « Spectator », il cui direttore, Ian Gilmour, ammise: « Effettivamente, credo che lo "Spectator" inventò il *Movement* »<sup>17</sup>. Questa idea è ormai condivisa dalla maggior parte dei critici e lo è sempre stata dagli autori designati quali membri del gruppo: « Siamo tutti assolutamente convinti che il nome sia derivato semplicemente da un pezzo giornalistico dello "Spectator" »<sup>18</sup>, ha dichiarato Philip Larkin. Ed Elizabeth Jennings scriveva sullo « Spectator » del 2 ottobre 1964:

A mano a mano che i membri del *Movement* evolvevano, fu sempre piú difficile individuare con esattezza ciò che li aveva uniti in primo luogo. Alcuni critici li considerarono una banda costituitasi artificialmente allo scopo di ottenere vantaggi individuali piuttosto che per amore della letteratura, mentre altri ritenevano che la maggior parte di loro avesse ben poco in comune al di fuori della vicinanza di età e della riluttanza a toccare certi argomenti, unita al rifiuto di abban-

<sup>14</sup> John Wain, *Hurry on Down*, Harmondsworth, Penguin, 1969, p. 25 (1ª ediz. Londra, Secker & Warburg, 1953).

<sup>15</sup> John Wain, op. cit., pp. 233-234.

<sup>16</sup> John Wain, op. cit., pp. 250-251.

<sup>17</sup> Cfr. William Van O'Connor, op. cit., p. 6.

<sup>18</sup> Cfr. William Van O'Connor, op. cit., p. 6.

donarsi ad emozioni sfrenate da un lato, o di lasciarsi coinvolgere nei grandi avvenimenti pubblici dall'altro <sup>19</sup>.

« Non ho ricordo altrettanto sgradevole — ammetteva invece Donald Davie — di quello dei brividi verginali con cui desideravo ignorare tutto di quel meccanismo pubblicitario mentre al tempo stesso me ne compiacevo e avvantaggiavo » <sup>20</sup>. Anche Thom Gunn, nel corso di un'intervista condotta molti anni più tardi da Ian Hamilton per il « London Magazine », diede la sua versione dell'accaduto in un tono sospeso tra ironia e ostentata indifferenza che non riusciva però a mascherare la fondamentale ambiguità degli avvenimenti descritti:

Tutto ciò è piuttosto buffo. Adesso le racconto come andò la faccenda. Mi pare che si fosse nel 1952 o '53; John Wain venne a Cambridge. Per conto mio non l'avevo mai sentito nominare; veniva per fare un discorso in qualche club, e in seguito feci la sua conoscenza. Fu estremamente gentile con me, e aveva letto alcune delle mie poesie in una rivista di Cambridge. Disse: « Ci sono alcuni altri tizii a Londra che scrivono come te, dovremmo metterci tutti assieme », o qualche cosa di simile. Fortunatamente non accadde il peggio perché in realtà non ci mettemmo assieme. Dal canto mio non ero proprio sicuro di chi fossero questi altri tizii. E poi, penso che si fosse nel 1954, Anthony Hartley parlò scherzando di qualche cosa che definì il « Movimento » in un articolo dello « Spectator » e, tra la sorpresa di tutti, fu preso sul serio. Più oltre, nel 1956, Robert Conquest pubblicò *New Lines*, ma per quell'epoca il *Movement* era già nato, fiorito e sulla via del declino. Nessuno più osava insistere sulla somiglianza dei diversi poeti <sup>21</sup>.

Più aspra è la critica di Hamilton, che racconta in *The Making of the Movement*:

Ciò che soprattutto colpiva nel comunicato di Hartley [...] era il tono ovviamente calcolato con cui fu diffuso, il tono insistente e sfrontato del lancio sul mercato [...]. Ma i poeti nominati da Hartley tacquero. E durante tutto il dibattito che seguì collaborarono tacitamente alla costruzione e divulgazione dell'identità del loro gruppo — pur mormorando nel frattempo che l'intera faccenda era un po' assurda <sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Elizabeth Jennings, *The Making of a Movement*, « The Spectator » (2 ottobre '64), p. 446.

<sup>20</sup> D. Davie, in Ian Hamilton, *The Making of the Movement*, « The New Statesman » (23 aprile '71), pp. 570-571.

<sup>21</sup> Thom Gunn, in Ian Hamilton, *Four Conversations*, « The London Magazine » (novembre 1964), p. 69.

<sup>22</sup> Ian Hamilton, op. cit., p. 570.

Ma oramai il *Movement* era stato creato e la pubblicazione delle due antologie a cura di Enright e Conquest nel 1955 e '56 non fece che rafforzarne la fama<sup>23</sup>.

La prima, *Poets of the 1950's* (Tokyo, Kenkyusha, 1955), fu pubblicata in Giappone da Enright, e fu probabilmente per questo motivo che toccò all'antologia di Conquest di essere considerata il manifesto del *Movement*.

Come riporta Van O'Connor nel suo studio, Enright ha negato di essere stato al corrente dell'esistenza di un tale gruppo al momento in cui redigeva *Poets of the 1950's*: il suo intento era semplicemente quello di riunire in un'antologia quei giovani poeti che « si muovevano tra lo scoglio della Wastelandite ed il gorgo della Dylanite »<sup>24</sup>.

Allo stesso modo Conquest, quando gli fu proposto l'anno seguente di pubblicare *New Lines*, conosceva personalmente solo Enright, Amis, Wain e la Jennings, con i quali aveva avuto tra l'altro pochi e brevi incontri. Non si trattava cioè di un gruppo già saldamente costituito intorno ad un programma poetico, bensì di autori che sulla base di esperienze individuali erano giunti a condividere delle posizioni simili. Nella sua antologia Conquest incluse gli stessi otto poeti di *Poets of the 1950's*, vale a dire Kingsley Amis, Donald Davie, Dennis J. Enright, John Holloway, Elizabeth Jennings, Philip Larkin, John Wain e se stesso, ai quali aggiunse Thom Gunn. Di questi nove, solo Amis, Wain e Larkin avevano rapporti di amicizia e di lavoro tali da renderli identificabili con un gruppo. Ma la somiglianza di contenuto delle due antologie, alla quale andava ad aggiungersi l'effetto dell'introduzione a *New Lines* di Conquest, fece sì che si parlasse, come dice Enright, di « un sinistro complotto per mettersi alla guida della poesia inglese »<sup>25</sup>. Pubblicando un'unica recensione per i due volumetti, che definì antologie programmatiche, il « Times Literary Supplement » si fece portavoce di questa impressione diffusa.

Molti critici, allora e durante tutto il decennio successivo, si scagliarono contro i poeti di *New Lines*, definendo il loro lavoro scarsa-

<sup>23</sup> Per una trattazione della tematica dei poeti di *New Lines*, cfr. l'introduzione di Agostino Lombardo a Thom Gunn, *I miei tristi capitani ed altre poesie*, trad. di Camillo Pennati, Milano, Mondadori, 1968, pp. 9-25.

<sup>24</sup> Cfr. William Van O'Connor, op. cit., p. 9.

<sup>25</sup> Cfr. William Van O'Connor, op. cit., p. 9.

mente poetico, spiritualmente povero ed eccessivamente compiaciuto di se stesso. John Press, nel suo libro *Rule and Energy*, parla della

enfasi sempre piú accentuata su un'intelligenza vigorosa, discriminazione morale e maturità di giudizio, virtù care ai puritani delle accademie: queste si possono ritenere responsabili in parte di alcuni degli elementi deturpanti individuabili nella poesia e nella critica recenti — un aspro tono di arida consapevolezza della propria rettitudine, di forzato e rancoroso moralismo, una limitatezza di risposta a denti stretti<sup>26</sup>.

E Ian Hamilton, nel suo articolo *The Making of the Movement*, insisteva: « Oggi, volgendo indietro lo sguardo ai poeti di *New Lines* (la banda di Enright piú Thom Gunn), sembra difficile concepire un'aridità piú notevole della loro »<sup>27</sup>.

Elizabeth Jennings, invece, nel suo libro *Poetry To-Day*, si sforzava di spiegare come

ciò che questi autori avevano ed hanno tuttora in comune è un tono disgustato, cauto e vagamente dissacratore: essi erano, almeno alcuni anni or sono, forse fin troppo preoccupati di non apparire creduli, emotivi o sentimentali. Quello che essi cercavano non era un « tono neutro », ma una voce calma, non delle astrazioni intellettuali, ma sentimenti controllati dalla ragione<sup>28</sup>.

Anche Anthony Thwaite difendeva nella sua antologia *Contemporary English Poetry: 1945-60* i poeti del *Movement*, osservando che la loro non era aridità,

bensí reale onestà che ci conduce piú vicino al vero, ritengo; poiché questi autori rifiutano scrupolosamente di dire ciò che non pensano, e sono alle volte quasi assillati dalla preoccupazione di registrare le esatte sfumature delle loro risposte. La loro onestà spesso si esprime in termini di franco buon senso, attraverso un linguaggio semplice e colloquiale<sup>29</sup>.

Questa loro caratteristica, invece, irritava profondamente Alvarez, uno dei piú accaniti nemici del *Movement* che parlava in *Beyond All This Fiddle*, una raccolta di saggi da lui scritti tra il 1955 e il 1967, dell'atteggiamento « profondamente estetizzante di questi autori nei

<sup>26</sup> John Press, *Rule and Energy*, Londra, Oxford University Press, 1963, p. 5.

<sup>27</sup> Ian Hamilton, op. cit., p. 571.

<sup>28</sup> Elizabeth Jennings, *Poetry To-Day*, Londra, Longmans, 1961, p. 9.

<sup>29</sup> Anthony Thwaite, *Contemporary English Poetry: 1945-60*, Londra, Heinemann, 1961, p. 11.

confronti di ogni minima vibrazione della propria sensibilità. Non si tratta tanto di un estetismo che riguarda l'esteriorità della loro arte — la parola perfetta nello spazio perfetto — quanto le loro risposte, un estetismo della musa »<sup>30</sup>; egli aggiungeva nello stesso saggio che

nonostante tale abilità e sottigliezza c'è un insistere stancamente su un sistema classista e devozioni tradizionali, sul culto della cortesia e della moderazione, e su un intero universo di grazia e nostalgia che ormai non sembra più motivabile in alcun modo [...]. Nonostante tale abilità e sottigliezza, l'effetto finale è di qualche cosa di stranamente attutito e irrealista [...]. L'intensa soggettività dei romantici rimane al centro dell'arte moderna, ma vi si mantiene come materiale staccato, quasi patologico<sup>31</sup>.

E fu proprio Alvarez che nella sua introduzione a *The New Poetry*, pubblicata poi separatamente con il titolo di *Beyond the Principle of Gentility*, costruì con versi tratti da *New Lines* un centone accompagnato da commenti irridenti, puntualmente restituitigli da Conquest nell'introduzione a *New Lines II* l'anno successivo (1963):

Picture of lover or friend that is not either	(a)
Like you or me who, to sustain our pose,	(b)
Need wine and conversation, colour and light;	
In short, a past that no one can share,	(c)
No matter whose your future; calm and dry,	
In sex I do not dither more than either	(d)
Nor should I now swell to halloo the names	(e)
Of feelings that no one needs to remember:	
The same few dismal properties, the same	(f)
Oppressive air of justified unease	
Of our imaginations and our beds.	(g)
It seems the poet made a bad mistake.	(h)

Forse la logica appare un po' tenue? Questa roba è un po' difficile da seguirne? La trama è disegnata un po' troppo finemente? Così deve essere. Il pezzo è sintetico; contiene otto dei nove poeti di *New Lines* [...]. Tuttavia, benché la poesia possa apparire non pienamente comprensibile, offre, mi pare, un'unità di tono<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Alfred Alvarez, *Beyond All This Fiddle*, Londra, Allen Lane, The Penguin Press, 1968, pp. 3-21.

<sup>31</sup> Alfred Alvarez, op. cit., pp. 3-21.

<sup>32</sup> Alfred Alvarez, *The New Poetry*, Harmondsworth, Penguin, 1962, p. 24. I versi citati sono tratti dalle seguenti poesie pubblicate in *New Lines*: a) *Identity*, di E. Jennings, p. 3; b) *Warning to a Guest*, di J. Holloway, p. 17; c) *Lines on a Young Lady's Photograph Album*, di Ph. Larkin, p. 29; d) *A Plan of Self-Subjection*, di Th. Gunn, p. 39; e) *Departure*, di K. Amis, p. 50; f) *Limited Achie-*

Un'altra delle accuse principali che vengono rivolte a questi autori è quella di un totale disimpegno politico e sociale, derivato dalle caratteristiche dell'ambiente in cui essi si sono formati<sup>33</sup>: disincantati nei confronti di una realtà che giudicano decaduta, essi si ritirano in uno spazio soggettivo e neutrale proprio per trovare in se stessi nel corso di una loro meditazione sulla natura umana quegli elementi che potrebbero contribuire a bonificarla, come spiega Enright in un articolo intitolato *No Cheer for Democracy*: « È proprio non schierandosi con la linea di un partito che gli scrittori possono illuminare quelle aree di esperienza o quelle possibilità che le ideologie politiche preferiscono lasciare nell'ombra per il bene immediato della causa »<sup>34</sup>.

Oltre all'opposizione dei critici vi fu anche un'opposizione di poeti, che si espresse tramite la comparsa nel 1957 dell'antologia a cura di Dannie Abse e Howard Sargeant intitolata *Mavericks*: il moderato valore artistico delle poesie contenute in essa non ebbe però altro esito se non quello di mostrare che, nonostante i loro difetti, i poeti di *New Lines* erano probabilmente ciò che di meglio l'ultima generazione di letterati inglesi avesse prodotto.

*New Lines*, la causa di questo ciclone letterario, è un volumetto che, inclusa la sua famosa introduzione, supera di poco le cento pagine. Pur cercando di attenuarne il tono di dichiarazione programmatica, nell'esordio Conquest si riferisce alla circostanza che i vari movimenti poetici degli anni '30 e '40 si fecero conoscere mediante antologie, suggerendo pertanto un implicito parallelo con il ruolo della sua raccolta. Segue la denuncia di quello da lui considerato il più grave difetto in campo artistico del decennio precedente:

Negli anni '40 fu commesso l'errore di attribuire troppa libertà di parola riguardo alla conduzione dell'orchestra in generale all'*Id*, un robusto suonatore impegnato nel settore della percussione sotto un direttore severo. Come risultò, egli si mostrò capace di realizzare soltanto la parte più semplice della melodia e del ritmo, e aveva gravi difficoltà con l'armonia e l'orchestrazione<sup>35</sup>,

*vements*, di D. Davie, p. 60; g) *The Rokeby Venus*, di R. Conquest, p. 79; h) *Don't Let's Spoil It All*, di J. Wain, p. 89.

<sup>33</sup> Cfr. Giorgio Melchiori, *The Tightrope Walkers*, Londra, Routledge and Kegan, 1957.

<sup>34</sup> Dennis Enright, *No Cheer for Democracy*, « The New Statesman » (23 settembre 1966), p. 444.

<sup>35</sup> Robert Conquest, op. cit., p. XI.

il cui dominio è invece fondamentale per Conquest.

Fu verso la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 — egli riprende — che cominciarono a farsi notare parecchi poeti i quali, partiti da prospettive differenti, hanno raggiunto una certa unità di approccio, un nuovo e salutare punto di vista. In un certo senso, effettivamente, il punto di vista non è nuovo, ma è semplicemente il recupero di un sano e fruttuoso atteggiamento verso la poesia, del principio che la poesia è scritta da e per l'uomo totale, intelletto, emozioni, senso e tutto<sup>36</sup>.

È qui espressa una delle preoccupazioni fondamentali dei poeti di *New Lines*, quella di raggiungere e ricostituire l'unità dell'uomo in un accordo tra sensi ed intelletto, molteplicità e ordine.

Se si dovesse distinguere brevemente questa poesia degli anni '50 da quella dei predecessori — continua Conquest — credo che il punto più importante sarebbe la sua mancanza di soggezione a qualsiasi grande sistema di costruzioni teoriche o agglomerato di comandi inconsci. È libera da legami sia mistici che logici, come la filosofia moderna, ed empirica nel suo atteggiamento verso tutto ciò che avviene [...]. Su un piano più tecnico, benché naturalmente connesso a quanto precede, vediamo il rifiuto di abbandonare una struttura razionale e un linguaggio comprensibile, persino quando il verso è più carico di intenti sensuali ed emotivi. Si noterà subito che questi poeti non hanno tanto in comune quanto ci si dovrebbe attendere da un gruppo di scrittori curvi sotto il peso di una dottrina, uniti a formare una scuola ben definita e completa di programmi e regole. Ciò che essi hanno in comune è, in fondo, poco più della determinazione di evitare i cattivi principi<sup>37</sup>.

Questo rifiuto di una qualsiasi forma di impegno comune, persino di soluzione artistica che non sia quella individuale, ben si adatta alla scarsità di connotazione che questo gruppo di poeti ricevette nel generico nome di *Movement*, dalle caratteristiche non meglio definibili, che gli è stato attribuito.

L'assenza di programmi e la diffidenza nei loro confronti, una certa volontaria apatia che questo nome denota, sono l'esatto corrispettivo, in poesia, dell'atmosfera di anarchia, disorientamento e sfiducia che porta in quegli stessi anni nel campo della prosa all'apparente attivismo degli *Angry Young Men*. Alla più vistosa ribellione dei loro antieroi, che si risolve in fondo in una serie di atti incoerenti e gratuiti collegati da una logica assai tenue e volta più a distruggere

<sup>36</sup> Robert Conquest, op. cit., p. xiv.

<sup>37</sup> Robert Conquest, op. cit., p. xv.

che ad affermare, i poeti di *New Lines* contrappongono un atteggiamento piú cauto ed inerte: il loro rifiuto dell'ambiente e del modello di vita contemporanei li spinge piuttosto verso un certo immobilismo, dettato dalla loro insicurezza e dal timore di ulteriori delusioni. Meglio vale ripiegarsi su se stessi a ricercare e coltivare all'interno della propria esperienza quei valori che soli possono ancora attribuire un senso alla vita dei singoli.

I toni dominanti delle poesie comprese in questa antologia sono essenzialmente quelli della negazione di certe facili convenzioni, del rifiuto di speranze e illusioni, dell'angoscia di fronte ai problemi dell'esistenza e della creazione artistica; nulla vi viene affermato, se non la volontà di conservare un atteggiamento di fondamentale onestà dinanzi a tutte le circostanze della vita e agli strumenti della propria arte.

Questi i principali registri del volumetto che per la prima volta fece conoscere Thom Gunn nel mondo letterario ufficiale; già nel 1954 Anthony Hartley aveva osservato in *Poets of the Fifties* che

tra gli scrittori delle cui opere stiamo preparando la recensione, Thom Gunn ha elaborato uno stile totalmente proprio, nel quale un rigoroso impiego della forma metrica si affianca a una passione curiosamente priva di sensualità e ad una notevole forza di pensiero. Egli è già ora un buon poeta e diverrà probabilmente un poeta anche migliore<sup>38</sup>.

Ma è in buona misura grazie alle poche poesie pubblicate in *New Lines* che la maggior parte dei critici individuò in Thom Gunn il poeta piú interessante e promettente del gruppo (alcuni, però, gli preferirono Larkin)<sup>39</sup>. Di lui dice Geoffrey Moore in *Poetry To-Day*: « Forse Robert Conquest introdusse Thom Gunn in *New Lines* come si mette il sale nello stufato. Ad ogni modo egli è molto piú violento (sempre all'interno di un modello tradizionalmente rimato), piú metaforico e meno esclusivamente cerebrale di qualsiasi degli altri »<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Anthony Hartley, op. cit., p. 261.

<sup>39</sup> Egli è presente in questa raccolta con otto poesie, di cui una, *Lerici*, tratta dalla sua prima raccolta, *Fighting Terms*, del '54, e le altre, *On the Move*, *Human Condition*, *Merlin in the Cave: He Speculates without a Book*, *Autumn Chapter in a Novel*, *A Plan of Self-Subjection*, *Puss in Boots to the Giant*, *Inherited Estate*, furono integrate nel secondo volumetto del poeta, apparso nel 1957 con il titolo di *The Sense of Movement*.

<sup>40</sup> Geoffrey Moore, *Poetry To-Day*, Londra, Longmans, 1958, p. 53.

Gunn, in realtà, appare come il poeta forse meno legato alla tematica del *Movement* e alla polemica sorta intorno a questa antologia: bisogna tener presente in primo luogo che al momento in cui tale polemica si scatenò egli risiedeva già da due anni in California ed era oramai attratto da stimoli culturali ed interessi nuovi che dovevano sembrargli assai più vitali di quelli che si era lasciati alle spalle; a ciò si deve aggiungere che elemento non trascurabile della sua arte è il carattere strettamente esistenziale e individualista che la sua ricerca assume sin dalla prima opera e tuttora conserva sotto l'apparenza di una maggiore apertura verso la partecipazione umana. La sua adesione, mai espressa in maniera esplicita, alla tematica del *Movement*<sup>41</sup>, si può ricondurre forse a un livello esclusivamente formale ed esteriore, a un'opposizione verso uno sperimentalismo eccessivo che non fondi le sue radici in un modello razionale, verso un'arte che voglia esasperare anziché risolvere i problemi del vivere nel mondo attuale.

Può offrire un interessante confronto riferire parte di un dialogo tra Alvarez e Donald Davie pubblicato sul numero 1 di « *The Review* » con il titolo di *A New Aestheticism?*:

ALVAREZ: «Eccoci tutti qua, in piedi, con le mani contro questa parete di pietra dietro la quale preme una marea dilagante di Nevrosi, sia individuale che sociale. Ciò che voi dite è: — Se mentre spingo forte con le mani guardo altrove, o mi concentro sui dettagli dei mattoni, questa è la mia risposta —. Ciò che io dico è: — Cristo! Mi fanno male le braccia [...]».

DAVIE: «Io direi che se i rapporti umani si trovano sotto la tensione intollerabile e forse senza precedenti alla quale sono sottoposti oggi, si dovrebbero concentrare tutti i propri sforzi per alleviare tale pressione in modo da rendere le relazioni tra gli uomini quanto più è possibile accettabili. E questo scopo non si raggiunge sottoponendo il rapporto umano a tutto l'enorme peso dell'ansia e della responsabilità con cui mi pare che tu lo voglia caricare»<sup>42</sup>.

Non molto dissimile da questo doveva essere l'atteggiamento della maggior parte degli altri poeti di *New Lines*, assai più interessati ad individuare una forma concreta per la propria arte che non a teorizzare; ed a mano a mano che essi trovavano la propria voce, la loro opera infatti andò sempre più differenziandosi, al punto che sarebbe difficile riportarli oggi ad un'unica matrice.

<sup>41</sup> Egli ha però espresso più volte la sua ammirazione per la poesia di Davie, Larkin e della Jennings.

<sup>42</sup> Cfr. Ian Hamilton, *The Modern Poet*, Londra, McDonald, 1968, pp. 166-167.

Ciò era chiaramente apparso già alcuni anni dopo la nascita del *Movement*, allorché Conquest nel 1963 pubblicò una seconda antologia, intitolata *New Lines II*, con la quale si proponeva di riesaminare le caratteristiche di questo gruppo e di vagliarne la continuità e gli sviluppi nel corso di quasi un decennio<sup>43</sup>.

Se la prima e più nota antologia aveva causato un terremoto negli ambienti letterari inglesi, la seconda passò quasi inosservata, benché si fosse presentata con un'ambiziosa introduzione lunga il doppio rispetto a quella intesa come il manifesto dei *New University Wits*.

Laddove in *New Lines* Conquest si era limitato a un discorso chiaro e succinto che verteva essenzialmente sulla denuncia di una certa *corruption* sia nella tecnica che nei contenuti della poesia più recente, nell'antologia più tarda egli non introduce effettive novità; l'opera risente anzi di un certo tono di autodifesa e persino a sua volta di attacco nei confronti dei critici ostili. Come possiamo vedere nel seguente stralcio,

si incontra l'esistenza di un'opposizione isterica all'equilibrio ed alla proporzione a favore di una brutale « franchezza »; e una richiesta di energia è volgarmente soddisfatta da una pleora di aggettivi e di immagini cinestetiche. Poiché ci sono persone che trattano il verso come nient'altro che un mezzo per sferzare le proprie emozioni — (e sempre di più, ai giorni nostri, non tanto come un afrodisiaco quanto un « marziaco », una droga per suscitare sentimenti di violenza). Alcuni adducono a giustificazione il fatto che la poesia dovrebbe adattarsi alla sua epoca. Si sostiene, cosa dubbia, ma sulla quale si può per lo meno discutere, che la nostra situazione presente sia la più tragica, la più spaventosa che si sia mai data. Ma anche convenendo su ciò, non vi è alcun motivo per passare alla conclusione assai diffusa che la poesia debba riflettere tale crisi o adeguarvisi lasciandosi andare a sua volta alla violenza ed alla sproporzione<sup>44</sup>,

Conquest si limita a ribadire i principi di ordine, chiarezza e controllo delle emozioni enunciati nella prima *New Lines* e condivisi dagli altri poeti del *Movement*. Se un cambiamento vi è stato, questo ha avuto luogo nell'atteggiamento stesso di Conquest nei confronti della sua antologia: egli non si propone più di introdurre una nuova poetica, bensì di verificarne il successo presentando una serie di poeti dei quali

<sup>43</sup> In occasione della ristampa di *New Lines*, il decennale della prima edizione fu commentato nell'articolo di Patrick Swinden *Old Lines, New Lines: The Movement Ten Years After*, apparso sul fascicolo dell'inverno 1967 del « *Critical Quarterly* ».

<sup>44</sup> Robert Conquest, *New Lines*, II, Londra, MacMillan, 1963, pp. xxii-xxiii.

dice: « Essi seguono il principio fondamentale della poesia inglese e non si servono di ululati né di cifre, bensì del linguaggio degli uomini »<sup>45</sup>.

In effetti questi poeti non si limitano a servirsi del linguaggio umano, ma lo dominano con estrema facilità e sicurezza, come è costretto a riconoscere, pur nella sua disapprovazione, il redattore dell'articolo *New Lines or Sidelines*, apparso sul « Times Literary Supplement » il 6 settembre 1963:

La maggior parte dei collaboratori scrive in uno stile che fa pensare a loro come a membri di un mercato comune della poesia. Tutti, a giudicare da quanto è riportato nell'antologia, scrivono scegliendo accuratamente le parole, situandole nello spazio più significativo, lasciando che rime e ritmo riescano brillantemente nella loro danza di *tip-tap*. Ma proprio questa abilità, questa attitudine a porgere le loro idee al tavolo delle conferenze, per così dire, è la caratteristica che in primo luogo unisce e al tempo stesso limita questi poeti [...]. I temi si ripetono: l'attività del mondo deve andare avanti come meglio può; è inutile farsi illusioni riguardo alle proprie possibilità e a quelle altrui; rendiamoci responsabili dei lavori che ci sono toccati, ma non aspettiamoci di trarne molti vantaggi; le donne sono destinate ad essere deluse dagli uomini e questi ad essere perseguitati dal senso di colpa<sup>46</sup>.

Ciò in parte è vero: bisogna però tenere a mente che il rifiuto del *commitment* da parte di questi autori è quasi un volersi conservare monasticamente puri per la loro rigorosa e al tempo stesso appassionata ricerca sull'uomo, svolta da ogni poeta in modo personale e con diverse sfumature.

Dice infatti Elizabeth Jennings in *Poetry To-Day*:

Scrivere poesie con serietà implica l'essere destinati ad imbattersi prima o poi in qualcuna delle più profonde e vitali esperienze dell'umanità [...]. Le migliori poesie scritte oggi rifuggono dalla confusione e dall'oscurità; esse vogliono scoprire la verità al riguardo dell'esperienza, di un evento, un'emozione, una persona. Soprattutto rispettano il linguaggio non come mezzo grandioso e trascendente, ma come un veicolo tangibile per validi significati e un'onesta riflessione<sup>47</sup>.

È proprio a causa della presenza di toni contrastanti all'interno di una visione concorde della vita che *New Lines II* non riesce, a dif-

<sup>45</sup> Robert Conquest, op. cit., p. xxviii.

<sup>46</sup> *New Lines or Sidelines*, « The Times Literary Supplement » (6 settembre 1963), p. 673.

<sup>47</sup> Elizabeth Jennings, *Poetry To-Day*, Londra, Longmans, 1961, p. 9.

ferenza di *New Lines*, ad apparire quale manifesto poetico, nonostante lo sforzo teorizzatore di Conquest nell'introduzione: essa si limitò, in un certo senso, a sfondare una porta aperta destando poco interesse, mentre il contenuto dell'antologia sembrò piuttosto giustificare il titolo, suggerito da Donald Davie, di *Divergent Lines*, che pareva rivendicare il diritto di questi poeti all'autonomia della propria voce ed alla liberazione da un marchio non voluto e non ricercato. Obiettivi da essi puntualmente conseguiti, come gli sviluppi della loro opera successiva hanno ampiamente dimostrato<sup>48</sup>.

Queste, in breve, le caratteristiche più rappresentative della poesia inglese degli ultimi venti anni, nella quale è difficile non riscontrare una certa condizione di stasi e la mancanza di un confronto con posizioni meno tradizionali di quelle più sopra esaminate. Divengono comprensibili a questo punto le recriminazioni del redattore dell'articolo dello « Spectator » *The Survival of Poetry*:

È stato annunciato l'apparire di movimenti e gruppi, ciascuno più limitato del precedente, ed ora abbiamo raggiunto il punto in cui i nostri più maestosi atteggiamenti poetici traggono origine dalla musa borghese di Mr. Fuller, Mr. Thwaite e del resto della banda [...]. Ci siamo venuti a trovare in una situazione assai difficile grazie ad elucubrazioni alla maniera di Auden, false e vistose forme di retorica privata o satire letterarie in versi che non possono fare a meno di scimmiettare ciò che scherniscono. Ed appare assai significativa riguardo alla nostra situazione culturale la circostanza che le liriche di Larkin, per piacevoli che siano, vengano accolte con entusiasmo sui giornali della domenica come esempi di grande poesia<sup>49</sup>.

Essendogli stato richiesto nel 1964 di esprimere il suo parere intorno al panorama letterario inglese, lo stesso Gunn, seppure da un punto di vista differente, si trovò costretto a convenire dal suo osservatorio americano che « in effetti, nel campo della poesia esso appare terribilmente desolato. Vi sono alcune persone, assolutamente prive di legami tra loro, che ritengo assai capaci, Ted Hughes, Donald Davie

<sup>48</sup> In *New Lines* II, Thom Gunn, di cui il critico del « Times Literary Supplement » scrive « Thom Gunn, che appare ancora una volta il poeta più notevole della sua generazione, mostra alcune poesie che sembrano trascinare a forza e fisicamente il lettore in stati di godimento della natura o di terrore metafisico » (op. cit., p. 673), è presente con sei poesie tutte tratte da *My Sad Captains*, la sua raccolta del 1961: *A Map of the City, In Santa Maria del Popolo, Lights among Redwood, Claus Von Staffenberg, Adolescence, The Annihilation of Nothing*.

<sup>49</sup> *The Survival of Poetry*, « The Spectator » (5 ottobre 1974), p. 435.

e Philip Larkin. Non mi pare di scorgere alcunché di interessante in nessun altro »<sup>50</sup>.

Persino il movimento dei *Mersey Poets*, che faceva da eco in poesia all'atteggiamento anticonformista introdotto dai *Beatles* nel campo musicale e del costume e dal quale alcuni si erano attesi, se non dei veri e propri *achievements* dal punto di vista poetico, per lo meno l'immissione di nuovi stimoli capaci di rendere piú vivace la scena letteraria, ebbe una stagione assai breve ed ha lasciato ben poche tracce del suo passaggio. Dice ancora Thom Gunn, che si interessava allora alla possibilità di adattare al verso i ritmi della musica moderna, in un articolo del 1967, che

tale consapevolezza della struttura è assai carente in *The Liverpool Scene*, pubblicato di recente a cura di Edward Lucie-Smith. Benché il libro sia dedicato ai « *Beatles*, senza i quali ecc., ecc. », i collaboratori sono assai piú lontani dallo scrivere qualche cosa di paragonabile ad *Eleanor Rigby* di quanto non lo sia Philip Larkin. Essi trascurano proprio quell'ordine ed energia che l'impiego di una norma ritmica è in grado di conferire a una poesia, un'energia cosí grande da far sí che le parole possano sopravvivere persino quando se ne sia perduta la musica, come è accaduto per molte delle *Border Ballads*<sup>51</sup>.

La situazione della poesia inglese durante gli anni '60 non appariva quindi essenzialmente diversa da quella del decennio precedente e, come abbiamo visto, a parte qualche eccezione, non offriva prospettive entusiasmanti; si può comprendere pertanto come Gunn, che nel 1954 si era recato in California usufruendo di una borsa di studio presso l'Università di Stanford, al suo scadere, anziché rientrare in Inghilterra, decidesse di stabilirsi in America dove vive ancor oggi.

Il suo non è un caso isolato: a prescindere dal clamoroso esempio offerto da Auden, altri autori inglesi hanno preferito gli Stati Uniti alla Gran Bretagna; uno di questi è Donald Davie, che nel 1968 è succeduto ad Yvor Winters nella cattedra di letteratura inglese dell'Università di Stanford. Anche se il numero dei giovani artisti bri-

<sup>50</sup> Ian Hamilton, *Four Conversations*, « The London Magazine » (novembre 1964), p. 68. A molti anni di distanza, in una lettera del marzo 1976, Gunn ribadisce tale impressione: « C'è semplicemente piú talento da queste parti — circa una ventina e piú di poeti dei quali valga veramente la pena di leggere l'opera, mentre la povera vecchia Inghilterra ne può attualmente chiamare a raccolta quattro o cinque al massimo ».

<sup>51</sup> Thom Gunn, *The New Music*, « The Listener » (3 agosto 1967), p. 130.

tannici che si sono lasciati assorbire dall'ambiente americano è limitato, elevatissimo invece è quello di quanti hanno trascorso negli Stati Uniti un periodo di studio o di insegnamento nei primi anni dopo la laurea: quasi tutti i protagonisti della scena letteraria inglese contemporanea sono passati attraverso questo tirocinio americano e, tra gli altri, Conquest, Amis, Tomlinson, Alvarez e Geoffrey Hill.

Osserva John Press in *Rule and Energy* che i rapporti tra Stati Uniti ed Europa sono stati oramai invertiti anche nel campo della cultura e che il viaggio oltreoceano del giovane letterato inglese di oggi ha un ruolo analogo al soggiorno a Parigi del giovane intellettuale americano degli anni '20. E Bradbury, in *The Away Game* del 1961 spiegava che

l'America è ancora un paese emozionante: la gente laggiù è ancora curiosamente attenta al proprio sviluppo e alle novità che accadono tutt'intorno. C'è di conseguenza negli Stati Uniti un « universo di dibattito » in espansione che non esiste in Gran Bretagna, dove i risultati si rivelano spesso assai stantii, noiosi e triti, dove trionfa un impressionante cinismo ad alto livello, sia all'interno del sistema che all'opposizione<sup>52</sup>.

Simili furono le impressioni che dovette riportare anche Thom Gunn e che lo spinsero ad aprirsi definitivamente all'influenza dell'ambiente americano, con decisive conseguenze per l'evoluzione della sua poesia; evoluzione che, dagli esordi nella compagine del *Movement*, lo ha portato ad adottare un'originale posizione, assai lontana da quella iniziale e nella quale sono confluiti, naturalmente rielaborati dalla sua fondamentale formazione inglese, alcuni importanti valori della cultura del paese nel cui contesto egli ha trascorso gli ultimi venti anni.

<sup>52</sup> Malcom Bradbury, Brian Wilson, *The Away Game: Why Young Writers Emigrate*, « Twentieth Century » (gennaio-marzo 1961), p. 61.

## CAPITOLO II

### NOTA BIOGRAFICA

Thomson William Gunn nacque a Gravesend, nel Kent, il 29 agosto 1929 da Ann Charlotte Thomson, figlia di un agricoltore, e da Herbert Smith Gunn, figlio di un marinaio della flotta mercantile.

Il padre era un giornalista, costretto a mutare città quasi ogni anno a causa delle esigenze del suo lavoro. Questo fino al 1937, allorché i Gunn si stabilirono definitivamente a Londra, nell'accogliente quartiere di Hampstead.

Ricordando quel periodo in uno schizzo autobiografico redatto nel 1972 su richiesta del suo editore, Gunn dice scherzando: « Iniziai le mie letture con Beatrix Potter e continuai in seguito con l'opera completa di E. Nesbit: ero un bravo bambino della *upper-middle-class*, giocavo con i miei amichetti a Hampstead Heath ed ebbi un'infanzia felice »<sup>1</sup>.

Dopo aver ricevuto l'istruzione secondaria presso la rinomata University College School di Londra, egli prestò servizio nell'esercito per due anni, che descrive come i più noiosi della sua vita, pur avendo approfittato di quel periodo per dedicarsi con molta assiduità alla lettura.

Trascorse quindi sei mesi a Parigi, dove lavorò negli uffici del *métro*.

Ogni sera dopo il lavoro — racconta Gunn — mi dedicavo alla scrittura del romanzo che avevo progettato durante tutto l'anno precedente; ma avevo letto

<sup>1</sup> B. Potter ed E. Nesbit sono autori di opere di letteratura infantile e di fantascienza. Tutte le citazioni di cui non è riportata la fonte provengono da corrispondenza e materiale non pubblicato.

Proust, e le frasi divennero ogni giorno piú lunghe e i propositi sempre piú tenui sinché, alla fine, l'intero romanzo fu completamente invisibile. Tornai allora a dedicarmi alla poesia, campo nel quale avevo già fatto alcuni tentativi durante gli ultimi anni.

Piú tardi, nel 1950, egli entrò al Trinity College di Cambridge: già a partire dal secondo anno le riviste studentesche cominciarono a pubblicare le sue poesie; egli stesso curò, da studente, un'antologia universitaria apparsa nel 1953, *Poetry from Cambridge* (Londra, Fortune Press), e fu presidente del University English Club. Nel medesimo anno la Fantasy Press di Oxford accettò la sua prima raccolta di poesie, *Fighting Terms*, che fu pubblicata nel 1954, epoca in cui Gunn terminò i suoi studi universitari riportando ottime votazioni.

Sempre nel 1954, dopo aver trascorso un breve periodo a Roma, egli si trasferì all'Università di Stanford, in California, presso la quale gli era stata assegnata una borsa di studio e dove studiò per un anno sotto la guida di Yvor Winters subendone l'influenza, come riconosce Gunn in un'intervista:

Quando stavo a Cambridge conobbi Don Hall, che si trovava ad Oxford; in seguito egli ottenne una borsa di studio per Stanford durante il periodo 1953-54, e mi suggerì di farne domanda a mia volta, poiché ricordava che già in precedenza avevo tentato di essere ammesso a Harvard. Fu così che presentai la domanda, ma devo ammettere che allora non avevo mai sentito parlare di Yvor Winters [...]. Fu un confronto interessante. Mi parve un uomo molto autorevole e trascorsi i primi tre mesi quasi per intero discutendo con lui tutto il tempo. Ritengo che sia stato assai buono nei miei confronti in molte maniere. È difficile tuttavia parlare dell'influenza di qualcuno che è allo stesso tempo un amico personale<sup>2</sup>.

Gunn insegnò poi per un anno all'università di San Antonio, nel Texas, e tornò a Stanford per altri due con l'intenzione di preparare il Ph. D.<sup>3</sup>: vi rinunciò ed accettò invece l'invito ad insegnare all'università di California a Berkeley a partire dal 1958.

Nel '55, intanto, egli aveva ricevuto per la sua poesia il *Levinson Prize*; nel '57 la pubblicazione della sua seconda raccolta di versi, *The Sense of Movement*, gli procurò il *Somerset Maugham Award* e l'*Arts Council Award* del 1959.

<sup>2</sup> Ian Hamilton, *Four Conversations*, «The London Magazine» (novembre 1964), p. 67.

<sup>3</sup> Ph. D. o *Doctor of Philosophy*: il piú elevato diploma rilasciato dalle università di lingua e cultura inglese.

Visse per un paio d'anni nel sobborgo di Oakland e trascorse poi nel 1960 alcuni mesi a Berlino; di ritorno, si stabilì a San Francisco dove abita tuttora.

Nel 1961 pubblicò *My Sad Captains*, la sua terza raccolta, e l'anno successivo curò un'antologia di versi americani, *Five American Poets*, in collaborazione con Ted Hughes, le cui poesie apparvero assieme a quelle di Gunn in una selezione dello stesso anno, *Thom Gunn & Ted Hughes: Selected Poems*, voluta dalla Faber & Faber, casa editrice di entrambi.

Nel 1964-65 egli fece un lungo soggiorno a Londra, dove preparò con il fratello Ander *Positives*, un libro di fotografie commentate da poesie che fu pubblicato nel 1966.

Nel 1964 terminava anche la sua collaborazione in qualità di recensore con la « Yale Review », che perdurava dal 1958.

Mi disturba la sensazione di sedere a giudizio degli altri poeti — disse a Hamilton che lo interrogava intorno alla sua decisione di abbandonare tale attività. — Mi piacerebbe continuare a scrivere su argomenti di critica letteraria, ma solo a proposito di poeti che ammiro. E di persone che io abbia l'opportunità di studiare per alcuni anni e non solo per poche settimane<sup>4</sup>.

Tale deve essere stato il caso dell'edizione da lui curata nel 1968 delle poesie di Fulke Greville, preceduta da un suo interessante commento; ad essa ha fatto seguito nel 1974 l'edizione di una scelta di poesie di Ben Jonson.

Nel 1966, frattanto, egli aveva rinunciato all'incarico a Berkeley, forse anche a causa dei mutamenti ivi sopraggiunti in seguito ai disordini studenteschi avvenutivi nel corso del 1964-65 (infatti Gunn condivide con molti altri artisti della sua generazione una concezione della vita essenzialmente apolitica). Sempre nel 1966 egli ottenne il *Rockefeller Award*, che era stato preceduto nel 1964 dal *National Institute of Arts and Letters Grant*.

Durante gli ultimi anni egli ha svolto brevi periodi di insegnamento presso altre università e delle letture di poesia, riservando la maggior parte del suo tempo all'attività poetica vera e propria. Nel 1967 ha pubblicato *Touch* e nel 1969 una rassegna antologica di alcune sue composizioni intitolata *Poems 1950-66, A Selection*. Dopo un lungo silenzio che durava dal 1971, anno in cui apparve *Moly*, a detta

<sup>4</sup> Ian Hamilton, op. cit., p. 70.

di molti la sua migliore raccolta, nel settembre del 1976 la Faber & Faber ha infine pubblicato l'ultimo volumetto del poeta, *Jack Straw's Castle*<sup>5</sup>; due sezioni incluse in questa raccolta erano già apparse sotto forma di pubblicazioni autonome nel corso del 1974: la prima, *To the Air*, per conto della David Godine di Boston, e la seconda, *Mandrakes*, è stata pubblicata in edizione di lusso a circolazione limitatissima per conto della Rainbow Press di Londra<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> È il nome di un famoso *pub* di Londra, dedicato a un eroe della Peasants' Revolt.

<sup>6</sup> Ne sono state tirate in tutto 150 copie.

### CAPITOLO III

#### LA FASE ESISTENZIALISTA: *FIGHTING TERMS* E *THE SENSE OF MOVEMENT*

*Fighting Terms*, la prima raccolta di versi di Thom Gunn, fu pubblicata nel 1954 dalla Fantasy Press di Oxford, una delle numerose case editrici minori sorte in quell'epoca con fini non strettamente commerciali che avevano accompagnato e favorito il risveglio letterario degli anni '50 in Inghilterra.

Il volumetto si impose subito all'attenzione dei critici del tempo; essi non esitarono a giudicare il libro estremamente interessante e pieno di promesse riguardo ai futuri sviluppi di un poeta dotato di innegabile talento e di un'energia che il classicismo dei suoi versi non era sufficiente a mascherare: violenza che alle volte si esprimeva anzi in maniera prepotente, conferendo a molte delle poesie un certo tono d'immatùrità, sia psicologica che stilistica, facilmente riconducibile alla giovane età e all'inesperienza dell'autore venticinquenne.

Tali riserve sembrano essere condivise anche da Thom Gunn poiché, sino ad oggi, le poesie di *Fighting Terms* sono le uniche che egli abbia in parte rimaneggiato curandone altre due edizioni con varianti: la prima, in seguito completamente rigettata e ritirata dalla circolazione, apparve nel 1959 per conto della Hawk's Well Press di Chicago e fu seguita nel 1962 da una seconda, sino ad ora invariata, a cura della Faber & Faber.

Nonostante le modifiche apportate, Gunn ha conservato un atteggiamento di critica nei confronti della sua opera giovanile, come ha confessato a Ian Hamilton nel corso di un'intervista:

Sono un po' perplesso del modo in cui alcuni critici — è ad Alvarez che in particolare sto pensando — preferiscono *Fighting Terms* a tutti gli altri miei scritti. Posso capire che il libro presenti una certa goffaggine giovanile e che questa gof-

faggine possa apparire come genuinità, ma c'è ben poco in esso che vorrei conservare. Forse sei o sette poesie su venticinque<sup>1</sup>.

A distanza di oltre un ventennio, in effetti, e alla luce della successiva opera del poeta, è difficile conservare il positivo giudizio su *Fighting Terms* immutato; la raccolta, che comprende venticinque poesie per la maggior parte composte durante gli anni di università, spesso denuncia la presenza di pose e reazioni esagerate e di una sensibilità ostentatamente ripiegata su se stessa. Vi si avverte il vario articolarsi di un atteggiamento pressoché di sfida nei confronti di un mondo esterno dove ipocrisia e conformismo minacciano di continuo di soffocare l'io e di intrappolarlo nel gioco delle convenzioni. Al tempo stesso, però, non possiamo fare a meno di notare come tale *g o f f a g g i n e*, per usare le parole di Gunn, non sia ricercata né affettata, bensì veramente genuina, e scaturisca dal reale conflitto tra l'immediatezza con cui i problemi si presentano al poeta giovane e la volontà, se non di risolverli, per lo meno di trattarli in maniera pacata e rigorosa. È questo, secondo Gunn, l'unico approccio capace di trasformare una reazione individuale in un suggerimento ricco di valori universali: a perseguire tale scopo egli rivolge tutti i suoi sforzi, mantenendosi sempre sul filo di un delicato equilibrio tra universale e particolare, energia e ordine, istinto e ragione, senza i quali la poesia non può avvicinarsi alla verità; e là dove vi riesce raggiunge sin da questa prima opera dei risultati assai suggestivi.

È il titolo stesso del volumetto, *Fighting Terms*, ad introdurci nello spirito della raccolta e ad illuminare l'atteggiamento di Gunn nei confronti della vita a quel punto della sua evoluzione. La sua è una tematica esistenzialista di accezione prettamente sartriana, volta a mettere in luce la decadenza del contesto in cui gli uomini sono chiamati a realizzare la propria essenza, l'assurdità e il senso di vuoto derivanti dalla sproporzione tra la banalità della realtà ambientale e la ricchezza delle risorte spirituali e a constatare, infine, la *mauvaise foi* che mina

<sup>1</sup> Cfr. Ian Hamilton, op. cit., p. 68. Nel 1969, quando Gunn dovette scegliere le poesie di *Fighting Terms* da includere in *Poems 1950-66, A Selection*, la sua preferenza cadde sulle nove poesie seguenti: *The Wound, The Beach Head, For a Birthday, Incident on a Journey, Here Come the Saints, To His Cynical Mistress, Lazarus Not Raised, A Mirror for Poets* ed *A Kind of Ethics*, le prime quattro delle quali figurano assieme a *Tamer and Hawk* anche nella scelta di poesie sue e di Ted Hughes pubblicate nel 1962 in un unico volumetto.

alla base ogni tentativo di comunicazione umana e rende pertanto impossibile stabilire forme di rapporto diverse da quella del saccheggio.

Non è senz'altro il suo, per lo meno sul piano teorico, un atteggiamento originale; condiviso anzi dalla maggior parte degli artisti contemporanei, è la conseguenza diretta di quel senso di delusione ed inadeguatezza dinanzi al grottesco della condizione umana così ben espresso da John Wain in *Funambolism*: « Ciò cui dobbiamo adattarci è questa sensazione di essere sospesi a mezz'aria. L'intera nostra società sta provando una sensazione molto simile a quella di chi, preparatosi a saltare dieci gradini in un solo balzo, si accorge che ce n'era uno solo »<sup>2</sup>.

Originale sotto molti aspetti, invece, è la risposta con cui il giovane Gunn reagisce a tale situazione esistenziale; anziché ritirarsi in un dignitoso e quasi compiaciuto stoicismo, egli accetta la sfida e dà inizio alla paziente e appassionata conduzione della sua guerra personale: articolata nelle tre fasi di *Fighting Terms*, *The Sense of Movement* e della prima parte di *My Sad Captains*, questa lo porterà non alla resa, ma al rifiuto della guerra e alla scelta della pace quale condizione più adatta in cui tentare di riconciliare il divario tra i diversi dati dell'esperienza umana mediante la riscoperta dell'amore e dell'innocenza.

In *Fighting Terms*, in particolare, egli conduce con estrema serietà e onestà un'indagine su se stesso, non tanto in senso biografico, quanto di studio delle proprie reazioni di fronte a situazioni esistenziali di fondamentale importanza, come il rapporto amoroso e la ricerca del significato del mondo esterno e del proprio ruolo in esso. Sulla base dei risultati di questa indagine, Gunn passa a indicare i suoi « termini di lotta », premesse indispensabili per cogliere appieno la tematica di *The Sense of Movement* che della sua guerra rappresenta la battaglia più violenta e spietata.

Dice John Fuller che « in questo primo libro Gunn si rivelò soprattutto come poeta d'amore, astuto avversario della propria turbolenta sensibilità »<sup>3</sup>; tale impressione, riportata dalla maggior parte dei critici, era giustificata dal fatto che delle ventitré poesie di *Fighting*

<sup>2</sup> John Wain, *Funambolism*, in *Declaration*, Londra, McGibbon, 1958, p. 95.

<sup>3</sup> John Fuller, in Ian Hamilton, *The Modern Poets: Essays from The Review*, Londra, McDonald, 1968, p. 17.

*Terms* (edizione del 1962) dieci (oppure undici se si considera anche *A Village Edmund*, presente nell'edizione del 1954), svolgono una tematica essenzialmente amorosa; e sino all'apparire tre anni dopo della seconda raccolta, che contribuì a gettare una luce più esatta sull'opera precedente, si parlò di Thom Gunn soprattutto come di un autore di poesie d'amore.

Questa definizione a me non sembra del tutto corretta, poiché lascia in ombra, da un lato, altri interessanti interrogativi che sono presenti in gran numero nella raccolta e non tiene conto, dall'altro, dell'impiego tattico da parte di Gunn della relazione tra amanti come esempio particolare di quel più vasto fenomeno costituito dai rapporti umani in generale. Con la scelta del rapporto amoroso come modello sul quale agire, l'autore ottiene effetti di contrasto particolarmente violenti, che contribuiscono in buona misura all'efficacia dell'opera di demistificazione da lui qui messa in atto. L'idealizzazione dell'amore romantico, sia corrisposto che infelice, viene distrutta non mediante lo sfruttamento dell'opposizione oramai anch'essa trita tra amore e odio, bensì attraverso la messa a nudo della falsità e persino della crudeltà che sono alla base dei rapporti amorosi non meno che degli altri tipi di contatto umano.

È forse allo scopo di evidenziare questo accostamento di fondo che Gunn nell'edizione del 1962 ha spostato *Carnal Knowledge*, una poesia centrata esclusivamente sull'ambiguità e finzione della relazione tra amanti, dall'inizio all'interno del volume, conferendo il ruolo di introdurre la raccolta a *The Wound*, il cui titolo bene si inserisce nella tematica che quello del volumetto sembra far presagire.

Questa poesia, alla quale la natura imprecisata della ferita attribuisce un notevole carattere di astrazione, è probabilmente una delle composizioni di Gunn sottoposte al maggior numero di interpretazioni. Osserva Gunn al proposito:

Non sono sicuro di che cosa volessi esprimere allora in questa poesia. La scrissi quando mi trovavo a Cambridge e avevo letto il *Troilus and Cressida*, e il numero di giorni necessari per la guarigione non ha alcun significato. È un numero arbitrario. In realtà ritengo che sia la migliore poesia della mia prima raccolta. Mi pare che sia intorno alla perdita del controllo su se stessi, ma è da parecchi anni che non la rileggo<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. Ian Hamilton, op. cit., pp. 68-69. Cfr. ancora Thom Gunn, in J. Gibson, *Let the Poet Choose*, Londra, Harrap, 1973, p. 69: « Ho scelto queste due

Forse, piú che individuare un modello concreto per questa poesia, si potrebbe indicare un antecedente tematico nell'impiego che fa Auden della ferita nella sezione di *The Orators* intitolata *Letter to a Wound*; come osserva John Fuller, « *Letter to a Wound* offre un ingegnoso ritratto di un uomo che è "innamorato della morte". La sua ferita rappresenta la sua malattia psicologica (...) »<sup>5</sup>.

Di natura psicologica, certo, è anche la malattia del protagonista di *The Wound* se, come possiamo vedere nell'ultima strofa, pensiero e collera bastano da soli ad aggravare la ferita. Questa composizione riunisce in sé numerosi motivi ed alcuni toni caratteristici della prima poesia di Gunn, e ben si presta a esaminarne le qualità e i difetti:

The huge wound in my head began to heal  
About the beginning of the seventh week.  
Its valleys darkened, its villages became still:  
For joy I did not move and dared not speak;  
Not doctors would cure it, but time, its patient skill.

And constantly my mind returned to Troy.  
After I sailed the seas I fought in turn  
On both sides, sharing even Helen's joy  
Of place and growing up — to see Troy burn —  
As Neoptolemus, that stubborn boy.

I lay and rested as prescription said.  
Manoeuvred with the Greeks, or sallied out  
Each day with Hector. Finally my bed  
Became Achille's tent, to which the lout  
Thersites came reporting numbers dead.

I was myself: subject to no man's breath:  
My own commander was my enemy.  
And while my belt hung up, sword in the sheath,  
Thersites shambled in and breathlessly  
Cackled about my friend Patroclus' death.

I called for armour, rose, and did not reel.  
But, when I thought, rage at his noble pain  
Flew to my head, and turning I could feel

poesie, *The Wound* e *Three*, perché mi piacciono. [...] è l'esternazione, in termini di mitologia e di sogno, di un tentativo di accostarsi ad impulsi primitivi e misteriosi e del fallimento dello stesso ».

<sup>5</sup> John Fuller, *A Reader's Guide to W. H. Auden*, Londra, Thames & Hudson, 1970, p. 61.

My wound break open wide. Over again  
I had to let those storm-lit valleys heal<sup>6</sup>.

La poesia colpisce sin dall'inizio per la sua rigida struttura formale: cinque strofe di cinque versi rimati secondo lo schema ABABA, in ciascuno dei quali gioca una complessa serie di allitterazioni che alle volte, come nei due versi iniziali, può apparire eccessiva e forzata. Il movimento all'interno delle strofe si serve anch'esso di uno schema prefissato: la prima ha un avvio estremamente cauto, nel quale si manifesta quasi il timore di aprirsi alla speranza; la situazione, che si presenta come astratta e indefinita, viene resa piú concreta mediante l'espressione di dettagli in realtà irrilevanti, quali *beginning* e *seventh*, e l'adozione di metafore a forte connotazione visiva (*valleys*, *darkened*, *village*). Il termine *still*, posto in finale di verso, sembra voler suggerire la completa immobilità di una simile condizione: allo stesso tempo il quarto verso, mentre ribadisce a livello semantico tale inattività, cerca di comunicare con il suo ritmo martellante il disagio e la trepidazione che essa impone a chi vi è soggetto, in chiaro contrasto con l'enfasi posta nel quinto verso sull'aggettivo *patient*.

Il tono della seconda strofa è essenzialmente narrativo e volto a mettere in rilievo lo stato di assoluta indifferenza raggiunto dal protagonista. Ciò è vero anche per la terza: qui, però, vediamo come alla *Helen's joy* della strofa precedente si sostituiscano le connotazioni negative suggerite da *lout Thersites* e *dead*. I primi due versi della quarta strofa vorrebbero rappresentare in un certo senso l'ideale di Gunn di una totale autonomia dell'individuo fondata sulla sua volontà; l'equilibrio però dura poco, e il concitato *breathlessly* che chiude il quarto verso preannuncia la prossima perdita di questo stato.

L'impulsivo agire con cui si apre l'ultima strofa viene frustrato già nel secondo verso, dove la parola *thought*, messa bene in rilievo dalle due virgole, determina una sosta cui fa seguito un progressivo rallentamento del ritmo sino all'immobilità dell'ultimo verso, nel quale l'espressione *storm-lit* lascia però trapelare il disagio psicologico del protagonista.

Nell'ultima strofa, inoltre, tornano alcune immagini e parole presenti nella prima, quali *valleys* e *wound break open wide*, che ricorda la *huge wound* del primo verso; anche la circostanza che il primo e

<sup>6</sup> Thom Gunn, *Fighting Terms*, Londra, Faber & Faber, 1962<sup>2</sup>, p. 9.

l'ultimo verso terminino con la stessa parola non appare casuale, ma determinata dalla volontà di ottenere una certa circolarità nel componimento, proposito che si manifesta in diverse altre poesie di *Fighting Terms* e nella struttura stessa della raccolta, poiché *Incident on a Journey*, la poesia che la conclude, richiama per alcune sue caratteristiche *The Wound*.

La tendenza a realizzare strutture formali chiuse e rigidamente organizzate, se in certi casi contribuisce a conferire efficacia alle poesie di Gunn, diviene in molte delle composizioni di questa prima raccolta un difetto, come per esempio in *Lazarus Not Raised* o *Wind in the Street*, dove le parole sembrano adattarsi quasi con sforzo al rigido schema delle strofe; allo stesso modo si possono spesso avvertire all'interno di una poesia dei contrasti violenti tra espressioni eleganti e ricercate e versi estremamente prosaici. Sebbene il formalismo eccessivo di poesie come quelle nominate conservi ancora molto dell'esercitazione scolastica, questi difetti scompariranno in buona parte nelle opere successive; quanto resta è l'interesse per una poesia che si serve di un tono sobrio ed elegante per esprimere una realtà paurosa e violenta, una poesia espressione essa stessa di quell'accordo tra passione e intelletto che rappresenta l'ideale di Gunn.

*The Wound* esprime appunto quel senso di sofferenza che colpisce la persona dibattuta nella scelta tra la disponibilità alle passioni e l'indifferenza; la condizione di buona salute è identificata con lo stato di autosufficienza definito nella quarta strofa, ma all'autore non sfuggono le difficili implicazioni di questa posizione nella quale, pur allontanando il dolore, si deve al tempo stesso rinunciare alla gioia, né egli perde di vista l'estrema precarietà di tale equilibrio.

Nell'articolo citato in precedenza, John Fuller sviluppa le analogie suggerite dalla poesia tra il protagonista ed Achille riportando il passo del *Troilus and Cressida* in cui Achille dice:

- (Ach.) - I see my reputation is at stake,  
My fame is shrewdly gor'd. —  
(Patr.) - O, then, beware:  
These wounds heal ill that men do give themselves<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, The Oxford Shakespeare, Londra, Oxford University Press, 1919, atto III, 3, p. 791.

Mi sembra assai pertinente, alla luce degli sviluppi successivi dell'opera di Gunn, citare anche i quattro versi che a quelli seguono:

Omission to do what is necessary  
 Seals a commission to a blank of danger,  
 And danger, like an ague, subtly taints  
 Even then when they sit idly in the sun.

Essi, infatti, richiamano in maniera piú evidente alla necessità dell'azione, alla responsabilità individuale e soprattutto all'insufficienza dello stato di apatia come soluzione del problema esistenziale. La passione, è vero, colpisce come una ferita (e, significativamente, come una ferita alla testa), ma l'aridità auspicata, la capacità di combattere indifferentemente a fianco dei Greci o dei Troiani e di ascoltare senza emozione Tersite che riporta il bilancio dei morti, sono inumane e pertanto vengono intimamente rifiutate.

Gunn, che dirà piú tardi in *Human Condition* « And thus I keep my guard / On that which makes me man »<sup>8</sup>, è troppo attento a studiare la propria umanità per non cogliere il contrasto di fondo tra intelletto e sangue; come dice Ulisse in *Troilus and Cressida*, « Patroclus' wounds have roused his drowsy blood »<sup>9</sup>, gli impulsi che vengono dal sangue possono per un certo periodo essere messi a tacere, mai però del tutto eliminati.

Per quanto giusti, inoltre, possano essere i motivi che hanno spinto Achille al suo dignitoso isolamento, l'impressione che egli dà è quella di un uomo effeminato in tempo d'azione, e Gunn, pur affermando al tempo stesso che l'agire deve essere soggetto al controllo della ragione, finirà con lo scegliere l'azione poiché, come termina *On the Move*, la piú famosa forse tra le sue poesie, « one is always nearer by not keeping still »<sup>10</sup>.

Il valore dello stato di apatia quale soluzione del problema della felicità umana appare già messo in discussione, sebbene in forma non ancora esplicita, sin da questa prima raccolta in poesie come *Wind in the Street*, *Incident on a Journey* e *Here come the Saints*, nella quale, sullo sfondo di una scenografia da sogno, l'apparente innocenza e la mancanza di sottomissione a « intenti » non serve a rendere immuni

<sup>8</sup> Thom Gunn, *The Sense of Movement*, Londra, Faber & Faber, 1957, p. 19.

<sup>9</sup> W. Shakespeare, op. cit., p. 805.

<sup>10</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 12.

neppure i santi dall'orrore del « terribile bosco oscuro »<sup>11</sup>. Non è, d'altronde, l'innocenza dei santi che Gunn si propone di ripossedere; la sua non è in alcun modo poetica di rinuncia e di ascesi, bensì di intensa partecipazione alla vita: è alla santità degli uccelli nella loro pienezza di istinto che aspira, santità che è, per l'uomo, nell'equilibrato accordo di ragione, sentimento e impulsi in un moto di totale adesione al destino proprio e dell'universo.

Ma, per tornare a *The Wound*, vi sono qui altri due aspetti, oltre quello tematico, che richiamano l'attenzione: l'uso dell'*io* come voce parlante, che ritorna in tredici delle ventitré poesie di *Fighting Terms*, e la complessità dell'elemento scenico in cui si svolge l'azione, al quale Gunn è sempre molto attento. Questi due aspetti, come si vedrà, sono strettamente legati tra loro e spesso presenti allo stesso tempo in una composizione, poiché corrispondono a una medesima preoccupazione esistenziale.

L'impiego dell'*io*, e più raramente della terza persona, alla quale l'*io* potrebbe essere in realtà sostituito senza far violenza al significato delle poesie, testimonia dell'urgenza esercitata su Gunn dai problemi trattati; con questo non voglio assolutamente suggerire che le composizioni abbiano una base biografica, anzi, la scelta di situazioni astratte e artificiose che ricorre nel maggior numero delle poesie, centrate spesso su elaborate metafore, e che costituisce la seconda delle caratteristiche sopra nominate, corrisponde in parte alla volontà di controbilanciare l'immediatezza delle risposte del protagonista alle situazioni stesse conferendo loro valore universale.

A proposito della preferenza di Gunn per tali situazioni complesse, scrive Mander in *The Writer and Commitment*:

Il poeta deve costruire una nuova arena in ogni poesia per il suo protagonista. Se la situazione in questo modo creata non fosse così chiaramente il correlativo di una situazione reale nella vita del poeta — se non fosse in maniera così evidente una situazione esistenziale — le poesie si potrebbero definire artificiose<sup>12</sup>.

La necessità di ricorrere a sfondi storici o mitologici, continua Mander,

<sup>11</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 10.

<sup>12</sup> John Mander, *The Writer and Commitment*, Londra, Secker & Warburg, 1961, p. 154.

suggerisce senza dubbio un tentativo di ovviare alla mancanza di esperienza con un'elaborata messa in scena. Ma ciò non invalida le poesie. Questa non è soltanto una poesia genuinamente personale, — ho impiegato deliberatamente la parola *esistenziale* — di stupefacente energia e immediatezza, ma è poesia di azione [...]. Il protagonista, certo, parla dal suo isolamento, ma non è solipsista né disfattista. Egli esplora il mondo in cerca di contatti umani, in cerca di situazioni in cui mettere se stesso alla prova, in cui diventare — nel senso nichiano — ciò che è<sup>13</sup>.

Questo atteggiamento di Gunn, che ha destato in molti critici l'impressione, qui espressa da Patrick Swinden, che « affrontare la vita è in gran parte per lui ridurla in termini che ne facilitino il trattamento filosofico »<sup>14</sup>, deriva piuttosto dall'intento quasi scientifico con cui egli si applica alla sua indagine sulla natura umana: il mondo del mito e delle metafore gli offre uno spazio simile a quello di un laboratorio nel quale condurre in condizioni ottimali il suo studio delle reazioni umane di fronte alle più comuni situazioni esistenziali.

Così è in *Lazarus Not Raised*, poesia in cui l'autore prospetta il fallimento della resurrezione di Lazzaro determinato dall'orrore di questi per la condizione dei vivi; Gunn visualizza nella sua poesia ciò che Kierkegaard aveva appena postulato e subito negato nell'introduzione al suo libro *La malattia mortale*, l'eventualità che Lazzaro potesse giudicare assurda, paurosa e inutile l'offerta di una nuova vita:

Quando Cristo si accosta alla tomba e chiama ad alta voce « Lazzaro, vieni fuori » (II, 43), è evidente che « questa malattia non è mortale ». Ma anche se Cristo non lo avesse detto, il solo fatto ch' Egli, « la resurrezione e la vita » (II, 25), si accosta alla tomba non significa che *questa* malattia non è mortale? E che vantaggio sarebbe stato per Lazzaro essere risuscitato dai morti, dato che alla fine egli dovrà pur morire; che vantaggio sarebbe stato se non c'era Lui, Lui, ch'è la resurrezione e la vita per chi crede in Lui?<sup>15</sup>

Ora il mondo che Gunn ci prospetta è uno privo di qualsiasi valore in cui credere, non la religione, non l'amore, neppure l'amicizia; il volto del suo Lazzaro è « placido » da morto, e placido si mantiene mentre Lazzaro, nel considerare la possibilità di risorgere, indugia col ricordo sui territori dell'infanzia: ma allorché la coscienza della realtà

<sup>13</sup> John Mander, op. cit., pp. 154-155.

<sup>14</sup> Patrick Swinden, op. cit., pp. 347-359.

<sup>15</sup> Soren Kierkegaard, *La malattia mortale*, in *Il concetto dell'angoscia, La malattia mortale*, trad. Cornelio Fabbro, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 209-210.

riprende il sopravvento esso appare distorto da quel « terrified awakening glare »<sup>16</sup> senza il quale l'atteso miracolo si sarebbe potuto verificare.

Simili a Lazzaro sotto certi rispetti appaiono il protagonista di *The Court Revolt*, che dà corpo nella figura del re all'uomo magnanimo esule a causa della sua stessa ricca umanità da un mondo decaduto, troppo meschino per accogliere la sua energia, e il principe di *The Right Possessor* che, dapprima esiliato e richiamato poi in patria, si accorge che la sua figura, in effetti ambigua e controversa, non provoca null'altro che indifferenza. Sono questi alcuni dei modi in cui Gunn ci ripropone di continuo nella sua prima raccolta le molte varianti di un unico personaggio, l'uomo che elegge e coltiva in solitudine la propria alterità, facendosi quasi simbolo vivente della condanna di una società meschina e squallida.

Un esule è, in un certo senso, anche il guardiano del faro di *Round and Round*; pur autosufficiente e impegnato a garantire agli altri la luce, egli vede la sua energia prigioniera del cerchio che lo racchiude e con la mente, unico strumento rimasto a sua disposizione, cavalca oltre i limiti che difendono la sua solitudine, perfetta, ma inumana, proponendosi di assecondare il rumore delle onde, quanto di più vicino alla vita esista nei pressi del suo scoglio. Particolarmente espressivi del disagio del protagonista sono gli ultimi versi della prima strofa, nei quali si avverte il contrasto tra lo sforzo che caratterizza i vari aspetti del comportamento umano (*his vigour strains*) e la perfetta semplicità che regola i moti della natura (« the constant sound / The spinning waves make while they break / For their own endeavour's sake »)<sup>17</sup>.

In *Round and Round*, come in altre poesie di questa prima raccolta, troviamo l'impiego di versi che ritornano uguali o differenti in minima parte in funzione di ritornello o clausole fisse; questi, cui si deve aggiungere l'adozione in molte poesie di toni, argomenti e persino immagini ricorrenti nell'opera di Graves, Empson e Muir, fecero sì che molti critici individuassero nelle poesie di Gunn tracce dell'influenza di quegli autori.

Viene naturale infatti indicare dei punti di contatto tra il notevole spazio che Muir concede nelle sue raccolte al tema troiano, al motivo del viaggio e della ricerca, a quello del sogno conoscitivo, agli eroi del mito

<sup>16</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 13.

<sup>17</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 16.

(vi è persino una poesia dedicata a Merlino), tra l'uso stesso che egli fa della prima persona, e l'importanza che questi elementi hanno nelle prime poesie di Gunn; allo stesso modo in cui nelle poesie d'amore, soprattutto là dove un tono di vago mistero o ambiguità secentesca prende il sopravvento, si è tentati di suggerire l'influenza di Graves, la cui *The Terraced Valley* è stata indicata come modello di *Without a Counterpart*. È interessante notare come nella poesia di Gunn (che esprime con immagini forse eccessivamente cariche la disperazione dell'amante che svegliandosi all'improvviso teme di essere stato abbandonato dalla compagna, ma vede i suoi timori messi in fuga con un bacio) sia il protagonista a compiere l'atto decisivo per sciogliere l'incantesimo, mentre nella poesia di Graves lo stesso ruolo è svolto dalla donna. Al « cried disconsolately »<sup>18</sup> che rappresenta la reazione dell'amante di *The Terraced Valley*, Gunn oppone l'io deciso e controllato del suo protagonista:

And for my prayers I only spoke your name —  
All changed at once: I had undone the spell<sup>19</sup>.

In realtà, ai critici che cercavano di rintracciare nelle sue poesie l'influsso di questi autori, e di Empson in particolar modo, Gunn rispondeva quanto segue:

Una delle cose secondo me più interessanti fu il sentirmi dire che scrivevo alla maniera di Empson prima di aver letto alunché di quanto aveva scritto. Ritengo che ciò si debba imputare al fatto che stavo imitando Donne e Auden allo stesso tempo; e credo che una combinazione di Donne e Auden dia un risultato assai simile alla poesia di Empson<sup>20</sup>.

In effetti si può cogliere una certa eco secentesca in alcune delle poesie d'amore del volumetto, in *Tamer and Hawk*, per esempio, basata sull'elegante metafora del falco e del falconiere, e in particolar modo in *To His Cynical Mistress*, la prima poesia del genere che si incontra nella raccolta.

Questa impressione risulta particolarmente viva nel titolo (che rimanda nella sua struttura a *To His Coy Mistress* di Marvell) e nella prima strofa, che si apre con la tradizionale interrogazione sull'essenza

<sup>18</sup> Robert Graves, in *Poems about Love*, Londra, Cassell, 1969, p. 40.

<sup>19</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 35.

<sup>20</sup> Cfr. Ian Hamilton, op. cit., p. 69.

dell'amore e continua introducendo la metafora degli amanti come nemici ripresa con ben altra crudezza nelle poesie successive.

L'originalità di Gunn è nel sostituire al tema dell'amore che eroso dalle sue stesse fiamme e dalle insidie del tempo si tramuta in odio, l'immagine di un amore che sin dall'inizio non è amore, ma finzione e reciproco inganno, poiché diffidenza e odio sono le normali caratteristiche di ogni tipo di rapporto umano.

La seconda strofa di *To His Cynical Mistress* riprende i temi introdotti dalla prima sviluppando l'opposizione tra i *leaders* che complotano e la gioia impulsiva della *ignorant animal nation*, anticipando così lo « space between thighs and head » di *Carnal Knowledge*, la poesia dove Gunn meglio esprime il fallimento della relazione amorosa come mezzo di comunicazione tra gli esseri umani.

Già il ritornello della poesia, « you know I know you know I know you know » (che nell'edizione del 1954 ricorreva alla fine di ogni strofa alternandosi con il verso « I know you know I know you know I know » e che fa pensare a una qualche forma di *pastiche yeatsiano*)<sup>21</sup>, sta ad indicare la fondamentale diffidenza sulla quale questa relazione si regge. Qui Gunn insiste soprattutto sul concetto di amore come posa, della quale entrambi gli amanti son coscienti; e proprio la consapevolezza della malafede che sta alla base del loro rapporto è destinata a dissolvere il legame che li unisce. Alla fiducia succede il sospetto e questo a sua volta rende impossibile la comunicazione (anziché rivolgersi a lei, l'uomo si domanda tra sé quali siano i pensieri dell'amante); la coscienza del proprio fingere diviene più acuta e il rapporto amoroso acquista un aspetto grottesco (« the same comical act inside the tragic game »). Nonostante ciò gli amanti insistono nel gioco delle parti, ma lo « space between thighs and head » è troppo grande per poter continuare; le parole che indicavano la falsità della situazione (*pose, suspect, pretend, competent poseur, seeming, void of honesty*) lasciano il posto a termini che esprimono sentimenti più ostili (*contempt, I saw that lack of love contaminates*). La compagna è divenuta l'antagonista, la complice della propria corruzione, la nemica e, nell'ultima strofa, deposta ogni finzione, non rimane che una realtà impietosa e brutale. Ancora una volta il pronome *I* ricorre

<sup>21</sup> Cfr. William Butler Yeats, *The Curse of Cromwell*, in *Collected Poems*, Londra, MacMillan, 1967, p. 350: « What can they know that we know that know the time to die ».

con insistenza, come pure il termine *know* con il quale si conclude ciascuna strofa, quasi a sottolineare l'ansia e al tempo stesso l'impossibilità da parte dell'uomo di raggiungere quella conoscenza che è pace ed equilibrio.

Nell'accostare l'inadeguatezza sul piano conoscitivo del rapporto amoroso alla fondamentale violenza che viene a determinarsi tra gli amanti, Gunn si avvicina al tono di alcune poesie di Graves, soprattutto nella terza strofa che ricorda alcuni versi di *The Thieves*:

To the act again they go  
More completely not to know.  
Theft is theft and raid is raid  
Though reciprocally made<sup>22</sup>.

Bisogna però ricordare che già in Donne accostamenti di tal genere e l'impiego della terminologia militare erano tutt'altro che infrequenti. Quest'ultima, in particolare, ricorre spesso nella poesia di Gunn, ed è dominante in *The Beach Head* e *Captain in Time of Peace*, due composizioni che riguardano il corteggiamento; l'amore è descritto in *Helen's Rape* come « the continual battle sound »<sup>23</sup> e in un'altra poesia l'amante è chiamata *prisonnière*.

*Lofty in the Palais de Dance* si allontana invece dal tono essenzialmente garbato delle poesie precedenti per offrire un ottimo esempio di quella che fu definita la *toughness* della poesia giovanile di Thom Gunn, la ricerca di un tono anticonvenzionale ed amaro che tende alle volte a stupire per la sua sfrontatezza, ma che più profondamente di altre forme appare dettato dalla volontà di mantenere una certa posa:

You are not random picked. I tell you you  
Are much like one I knew before, that died.  
Shall we sit down, and drink and munch a while  
— I want to see if you will really do:  
If not we'll get it over now outside.  
Wary I wait for one unusual smile.

[...]

You praise my strength. The muscle on my arm.  
Yes. Now the other. Yes, about the same.  
I've got another muscle you can feel.

<sup>22</sup> Robert Graves, op. cit., p. 45.

<sup>23</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 17.

Dare say you knew. Only expected harm  
Falls from a khaki man. That's why you came  
With me and when I go you follow still.

Now that we sway here in the shadowed street  
Why can't I keep my mind clenched on the job?  
Your body is a good one, not without  
Earlier performance, but in this repeat  
The pictures are unwilling that I see bob  
Out of the dark, and you can't turn them out<sup>24</sup>.

In modo forse piú brutale in apparenza, ma certamente meno crudo in realtà di come avviene in *Carnal Knowledge*, l'impossibilità di completa unione tra gli esseri umani viene ulteriormente ribadita; la poesia, il cui tono doveva senza dubbio risultare assai nuovo per i tempi in cui fu scritta, non rappresenta però un *achievement*: l'incapacità da parte dell'autore di trovare un registro nel quale realizzare un accordo tra il brutale cinismo di alcuni versi e l'estremo sentimentalismo di altri (cfr. soprattutto la seconda strofa) ne fanno un tipico esempio di quella giovanile « goffaggine » cui Gunn fa riferimento.

Le poesie prese in considerazione sino ad ora sembrano piú o meno ricollegarsi ai vari aspetti di una tematica essenzialmente circoscritta; ma è dato di cogliere qua e là in *Fighting Terms* tracce di una nuova sensibilità che sarà quella propria della raccolta successiva. Così *Looking Glass* introduce il problema della qualità dell'esperienza, toccando un argomento che nel volumetto del '54 è appena accennato, ma che sarà centrale in *The Sense of Movement*:

I see myself inside a looking glass,  
Framed there by shadowed trees alive with song  
And fruits no sooner noticed than enjoyed;  
I take it from my pocket and gaze long,  
Forgetting in my pleasure how I pass  
From town to town, damp-booted, unemployed<sup>25</sup>.

Il finale di questa poesia, che richiama alla mente alcuni versi di Muir<sup>26</sup>, ci mostra come l'intellettuale esule di *Round and Round*

<sup>24</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 14-15.

<sup>25</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 26.

<sup>26</sup> Edwin Muir, *The Journey Back*, in *Collected Poems*, Londra, Faber & Faber, 1960, pp. 171-172: « Through countless wanderings, / Hastening, lingerings, / From far I come, / And pass from place to place / In a sleep-wandering pace / To seek my home ».

cominci ad evolvere nella figura del *tramp*<sup>27</sup> ansioso di trovare un equilibrio tra il proprio corpo e la mente in un accumulo di esperienze vissute con atteggiamento coraggioso ed aperto.

In questa dimensione si colloca anche la poesia che chiude la raccolta, *Incident on a Journey*:

One night I reached a cave: I slept, my head  
Full of the air. There came about daybreak  
A red-coat soldier to the mouth, who said  
« I am not living, in hell's pains I ache,  
*But I regret nothing* ».

His forehead had a bloody wound whose streaming  
The pallid staring face illuminated.  
Whether his words were mine or his, in dreaming  
I found they were my deepest thoughts translated.  
« *I regret nothing* ».

Turn your closed eyes upon these walls  
A mural scratched there by an earlier man,  
And coloured with the blood of animals:  
Showing humanity beyond its span,  
« *Regretting nothing* ».

No plausible nostalgia, no brown shame  
I had when treating with my enemies.  
And always when a living impulse came  
I acted, and my action made me wise.  
*And I regretted nothing.*

[...]

Later I woke. I started to my feet.  
The valley light, the mist already going.  
I was alive and felt my body sweet,  
Uncaked blood in all its channels flowing.  
*I would regret nothing*<sup>28</sup>.

La ferita alla testa, la cui guarigione era mancata in *The Wound* a causa di una cura che imponeva il ripudio della passione, si è finalmente rimarginata e il protagonista assapora la gioia di avvertire gli impulsi del proprio corpo e l'«uncaked blood in all its channels flowing». Gunn rende esplicita in questa poesia l'identificazione di se

<sup>27</sup> *Tramp*: termine che indica il vagabondo, il girovago.

<sup>28</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 37-38.

stesso con il soldato onesto e fedele alla sua missione in un mondo in cui il « possessor of unnatural strength » è *hunted*, con il combattente disincantato che ha la forza di non avere rimpianti, con l'uomo di altra età che ha avuto il coraggio di esprimere nell'immagine del suo tempo la propria umanità. Le *storm-lit valleys* di *The Wound* si rischiarano, la nebbia le abbandona, facendo luce sulla nuova consapevolezza che è l'azione a rendere saggi, principio che, nonostante alcune gravi implicazioni, sta alla base della raccolta successiva.

*The Sense of Movement.*

La seconda raccolta di Gunn, apparsa nel 1957, non determinò importanti modifiche nel giudizio dei critici: chi gli era stato favorevole continuò ad esserlo, osservando che le promesse di *Fighting Terms* erano state realizzate e che le qualità tecniche della sua poesia si erano ancor più affinate, mentre i critici ostili insistettero nel loro parere, aggiungendo anzi ai difetti già individuati una nuova componente di astrazione e letterarietà a parer loro imputabile all'influenza dell'ambiente americano. Così Roy Fuller, in *Symposium on English Poetry since 1945*, diceva sembrargli « questo suo secondo libro *The Sense of Movement* in gran parte l'opera di un poeta americano (alla Marlon Brando) » e continuava disapprovando la condizione di « quel talento inglese scremato e trattato nei boschetti sacri dell'accademia americana »<sup>29</sup>.

Mentre nella prima opera predominavano le immagini concrete, troviamo nella seconda un gran numero di poesie discorsive e filosofiche; dell'impiego di concetti astratti, come pure del manifestarsi nella poesia di Gunn di interrogativi che riguardano l'arte e l'uso del linguaggio, veniva considerato responsabile un certo manierismo diffuso all'interno dell'ambiente accademico americano; si deve però tenere a mente che il problema dell'espressione, se non sviluppato a fondo, era stato per lo meno accennato in *Fighting Terms* in poesie quali *A Mirror for Poets* e *For a Birthday*, dove le parole venivano definite come « tiny dogs which yelp / Biting my trousers, running round my legs »<sup>30</sup>. In quest'ultima, in particolare, egli trattava dell'inadegua-

<sup>29</sup> Roy Fuller, in « The London Magazine » (n° 11 del 1959), p. 7.

<sup>30</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 36.

tezza dell'espressione verbale all'interno del rapporto amoroso: le parole, dando corpo alla falsità di tali relazioni, ne rendevano ancora più esplicita la finzione, ne facevano un ostacolo che non era possibile superare se non nell'unione dei sensi:

Description and analysis degrade,  
 Limit, delay, slipped land from what has been;  
 And when we groan My Darling what we mean  
 Looked at more closely would too soon evade  
 The intellectual habit of our eyes;  
 And either the experience would fade  
 Or our approximation would be lie<sup>31</sup>.

Lo stesso punto di vista ritorna, nella seconda raccolta, in *A Plan of Self-Subjection*, una poesia in cui Gunn rende manifesta la sua consapevolezza dell'esistenza di un problema morale nell'arte:

I put this pen to paper and my verse  
 Imposes form upon my fault described  
 So that my fault is worse —  
 Not from condonement but from being bribed  
 With order: and with this it appears strong,  
 Which lacks all order that it can exist<sup>32</sup>.

Nonostante la somiglianza di argomento, il tono è qui assai diverso, grave e speculativo; il tema della creazione artistica è messo in relazione non più con l'amore, accostamento in fondo assai tradizionale, bensì viene a coincidere con il problema di una scelta esistenziale fondata sulla volontà e sull'azione, cui corrisponde, sul piano della poesia, la scelta del rigore e del controllo sul proprio materiale e sui propri mezzi.

È assai probabile che l'attività didattica di quegli anni avesse costretto Gunn a continui ripensamenti e riflessioni sugli scopi e le forme della letteratura, acuendo la sua consapevolezza delle difficoltà e dei rischi impliciti nell'avventura poetica; al di là di tutto ciò è dato tuttavia di cogliere quasi ovunque in questa seconda opera il manifestarsi di un atteggiamento più decisamente etico, di una preoccupazione morale che, liberatasi dagli aspetti più immaturi ed irruenti della poesia di *Fighting Terms*, tende a coinvolgere tutto l'essere del poeta in una

<sup>31</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 36.

<sup>32</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 20.

dura disciplina che gli permetta di raggiungere il suo ideale, non piú vago e a mala pena abbozzato, bensí tratteggiato finemente, di accordo quasi classico tra arte e vita.

Questo motivo viene riproposto in parte in *Vox Humana* e in *To Yvor Winters, 1955*, una delle piú riuscite poesie della raccolta; in essa Gunn, oltre a riconoscere il suo debito nei confronti del maestro, fa un'autentica professione del suo ideale etico, quell'equilibrio appunto tra *Rule and Energy* faticosamente conquistato in tutti i campi dell'esperienza e difeso con coraggio anche di fronte all'angoscia e al dubbio:

In the yard  
 Behind it, run the airedales you have reared  
 With boxer's vigilance and poet's rigour:  
 Dog-generations you have trained the vigour  
 That few can breed to train and fewer still  
 Control with the deliberate human will.  
 And in the house there rest, piled shelf on shelf,  
 The accumulations that compose the self —  
 Poem and history: for if we use  
 Words to maintain the actions that we choose,  
 Our words, with slow defining influence,  
 Stay to mark our chosen lineaments<sup>33</sup>.

Nel perfetto equilibrio tra energia e ordine Gunn si propone di superare la dicotomia yeatsiana della scelta tra « perfection of the life, or of the work »<sup>34</sup>; essa viene risolta a livello semantico in arditi accostamenti come quello tra *boxer's vigilance* e *poet's rigour*, rinforzato sul piano strutturale dall'opposizione nell'ambito della prima strofa tra il giardino, il mondo esterno e il vigore dei cani della prima parte e la casa piena di libri della seconda. Egli subito indica nella volontà lo strumento per raggiungere l'armonia e passa a suggerire negli ultimi tre versi l'importanza che l'azione dello scegliere riveste anche nel settore della composizione poetica: sono le nostre parole, assieme ai nostri atti, a definire non solo ciò che siamo per gli altri, ma anche quello che rappresentiamo per noi stessi, condizionandoci quindi nel nostro comportamento successivo.

Dopo questo esplicito richiamo alla responsabilità morale dell'in-

<sup>33</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 44-45.

<sup>34</sup> William Butler Yeats, *The Choice*, in *Selected Poetry*, a cura di Norman Jeffares, Londra, MacMillan, 1972, p. 153.

dividuo, ci vengono presentate tutte le difficoltà e le tentazioni implicite in questa delicata condizione:

Continual temptation waits on each  
 To renounce his empire over thought and speech,  
 Till he submit his passive faculties  
 To evening, come where no resistance is;  
 The unmotivated sadness of the air  
 Filling the human with his own despair.  
 Where now lies power to hold the evening back?  
 Implicit in the grey is total black:  
 Denial of the discriminating brain  
 Brings the neurotic vision, and the vein  
 Of necromancy. All as relative  
 For mind as for the sense, we have to live  
 In a half-world, not ours nor history's,  
 And learn the false from half-true premises<sup>35</sup>.

È la precarietà stessa di questa condizione a richiedere il costante intervento di una volontà non comune, la cui importanza viene sottolineata dal continuo ricorrere di termini quali *will*, *vigilance*, *rigour*, *deliberate*, *choose*, *chosen*, *empire*, *balanced*, *persistent*, *tough in will*.

Viene qui rivelata in maniera assai precisa la concezione che aveva in quel momento Gunn della poesia, in parte mediata da Yvor Winters, per il quale essa rappresentava

una tecnica di contemplazione, di comprensione, una tecnica che non elimina la necessità di filosofia o religione, ma che piuttosto le completa ed arricchisce [...]. La poesia, come disciplina morale, non dovrebbe essere considerata come una via di fuga in più. La responsabilità morale di fronte a una particolare situazione non dovrebbe essere trasferita, cioè, dall'azione sulla carta. La poesia [...] dovrebbe offrire un mezzo per arricchire la propria consapevolezza dell'esperienza umana e per ingrandire pertanto le possibilità di comprensione nel corso dell'agire futuro<sup>36</sup>.

Ci troviamo, qui, di fronte ad uno dei motivi fondamentali della raccolta, in cui Gunn, oltre ad esplorare il desolato paesaggio della vita umana, svolge una matura indagine sul significato della propria ricerca artistica e sui mezzi espressivi a sua disposizione. A conferma dell'influsso esercitato sulla sua opera dalla cultura americana, Gunn stesso

<sup>35</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 44-45.

<sup>36</sup> Yvor Winters, *In Defence of Reason*, Londra, Routledge & Kegan, 1966, pp. 21-22.

ammette in una lettera di aver risentito nel suo secondo libro soprattutto dell'influenza della poesia e delle idee di Yvor Winters, suo professore a Stanford, e del teatro di Sartre; l'argomento di alcune sue poesie, quali *Elvis Presley* e *On The Move*, mostra inoltre l'aderire del poeta anche agli aspetti piú immediati della sua nuova realtà ambientale, benché egli giustamente osservi, al proposito, di non essere in grado di affermare con certezza in che misura ne sia stato condizionato:

L'argomento intorno al quale si scrive deriva in gran parte, come è naturale, dal luogo in cui viviamo, ma non sono poi molto sicuro che la tematica americana differisca attualmente da quella inglese. Per tornare all'esempio sin troppo famoso della poesia in cui parlo di Elvis Presley, la si sarebbe potuta scrivere con pari facilità stando in Inghilterra, o in Francia o in Finlandia<sup>37</sup>.

La presenza di alcuni vistosi elementi della mitologia americana degli anni '50 non deve mettere in ombra, tuttavia, la vera tematica della raccolta; questa, se pure si mostra come ragionevole conseguenza delle posizioni rappresentate da Gunn nella prima opera, offre al tempo stesso un carattere di stacco deciso nei confronti di essa ed è ancora una volta introdotta dal titolo, *The Sense of Movement*, e chiarificata dalla citazione dal *Cinna* di Corneille del verso in cui Augusto dice « Je le suis, je veux l'être »<sup>38</sup>. L'attenzione del poeta è qui rivolta principalmente al problema della volontà e dell'azione, a cercare una sintesi in cui all'azione, che è movimento, venga attribuito un senso attraverso la volontà.

Se la poesia di *Fighting Terms* era stata definita esistenziale, la poesia di *The Sense of Movement* è decisamente esistenzialista, poiché molte delle composizioni possono essere considerate rappresentazioni metaforiche dei principi fondamentali dell'opera di Sartre, studiata a lungo da Gunn. *Fighting Terms*, in un certo senso, esprimeva l'inevitabile conflitto esistente tra l'essere « in sé e per sé » e l'« altro-da-sé » in funzione di soggetto (vale a dire gli altri esseri umani avvertiti come individui mai completamente inseribili nella propria realtà privata), e denunciava la malafede che è alla base di ogni tentativo di risanare tale conflitto: la constatazione di questa frattura insuperabile portava

<sup>37</sup> Cfr. Ian Hamilton, op. cit., p. 67.

<sup>38</sup> Pierre Corneille, *Cinna*, Parigi, Classiques Larousse, 1933, p. 74: « Je suis maître de moi comme de l'univers; je le suis, je veux l'être ».

il protagonista a rinunciare al rapporto con gli altri per isolarsi in se stesso e farsi esule dal mondo, come abbiamo visto in *Incident on a Journey*.

Ebbene, è proprio il protagonista di quest'ultima poesia, colui che « non rimpiange nulla », a tornare come voce guida nella seconda raccolta, che è un'indagine sulla natura della volontà, dell'azione e del caso, e, soprattutto, sulla realtà dell'essere « in sé e per sé » visto nel suo conflitto con l'« altro-da-sé » avvertito come oggetto, vale a dire con la natura. Ma mentre gli esuli di *Fighting Terms* mantengono per la maggior parte un atteggiamento di passivo e dignitoso stoicismo, i solitari della raccolta successiva, pur non concedendo maggiori aperture a contatti umani, agiscono o si tengono per lo meno costantemente pronti all'azione, tutti tesi a non lasciarsi sfuggire per difetto di volontà o per indecisione quelle minime possibilità di salvezza che eventualmente si presentassero.

Pur avendone perso in questo mondo decaduto la carica di ottimismo e di fiducia, gli eroi itineranti che Gunn ci presenta in questo libro ribadiscono l'enfasi posta sulla volontà in certi versi di Whitman:

From this hour I ordain myself loos'd of limits and imaginary lines.  
 Going where I list, my own master total and absolute,  
 Listening to others, considering well what they say,  
 Pausing, searching, receiving, contemplating,  
 Gently, but with undeniable will, divesting myself of the holds that  
 Would hold me<sup>39</sup>.

Contrariamente, però, al protagonista di Whitman che, pur asserendo contro ogni limite la propria indipendenza, non rifugge dai contatti umani, i personaggi di Gunn sono costretti a riconoscere nella loro stessa volontà lo strumento e la causa della propria solitudine. In un mondo non piú in espansione, ma sempre piú ripiegato nella noia e nel grigiore, energia e volontà sono caratteristiche destinate a separare gli uomini, a isolare i piú forti in una dimensione privata dove non è permesso ad altri di penetrare.

Questo ci viene confermato dall'assenza in *The Sense of Movement* di poesie che trattino di rapporti umani; ed appare significativo che, in contrasto con il contenuto di *Fighting Terms*, delle trentadue poesie del-

<sup>39</sup> Walt Whitman, *Leaves of Grass and Selected Prose*, a cura di Bradley, New York, Rinehart, 1959, p. 126.

la raccolta solo quattro siano poesie d'amore, caratterizzate da un tono astratto e vagamente intellettualistico che nega loro incisività.

Ci troviamo quindi dinanzi a un'affermazione di totale sfiducia nei confronti di qualsiasi forma di rapporto umano: le relazioni tra i singoli, infatti, sono falsate alla base dalla fondamentale realtà psicologica del timore verso gli altri, paura che l'inadeguatezza e l'ambiguità del linguaggio non ci aiuta in alcun modo a superare. Così il cerchio si chiude e l'uomo, che, solo, ha cercato di oltrepassare i limiti del suo isolamento, conscio del naufragio del proprio tentativo si rassegna a lasciare che la propria energia si esaurisca tramite immotivati gesti di sfida entro la cornice di un comune destino di solitudine.

Mancano in questa seconda raccolta anche i riferimenti mitologici: le allegorie sono realizzate tutte in chiave moderna; i personaggi simbolici, uomini decisi e volitivi che cercano di sottomettere la natura e il caso mediante un agire talvolta anche gratuito, sembrano costruiti sui modelli del Marlon Brando di *The Wild One*<sup>40</sup> o di James Dean.

Nel corso della già citata intervista con Ian Hamilton, Gunn ammette di subire in certa misura il fascino di tali personaggi: « Vi sono due componenti in questo, vero? Da un lato l'ammirazione per l'energia e dall'altro l'amore per la vita di città e così via, il che è molto difficile da ricondurre alle sue cause »<sup>41</sup>.

Egli non giustifica, cioè, le sue preferenze in termini di validità filosofica e anche nelle poesie tiene sempre in vista le implicazioni negative e la relativa debolezza di siffatti atteggiamenti come soluzioni del problema esistenziale.

Il primo *tough* nella poesia di Thom Gunn risale a *Fighting Terms*, ma è stato rinnegato dall'autore che ha tolto dalla seconda edizione di quel libro la poesia dove egli ci viene presentato ed il cui titolo, *A Village Edmund*, come pure « Rough and lecherous », la citazione premessa, rimanda al *King Lear*; e tale esclusione appare del tutto giustificata, poiché nel suo primo tentativo Gunn ha senza dubbio calcato la mano, sino a rasentare quasi il grottesco:

Swaggering up the high street, thumb in his belt  
Young Edmund was left loose upon the town.  
A fox not eating the chickens that he killed,

<sup>40</sup> *Il selvaggio*, regia di Laszlo Benedeck, 1954.

<sup>41</sup> Cfr. Ian Hamilton, op. cit., p. 65.

A bastard creature they overlooked to drown.  
And nobody ever knew what he felt<sup>42</sup>.

Viene naturale il confronto con il protagonista di *Market at Turk* in *The Sense of Movement*:

At the street corner, hunched up,  
he gestates action, prepared  
for some unique combat in  
boots, jeans and a curious cap  
whose very peak, jammed forward  
indicates resolution.  
[...]  
he presides in apartness,  
not yet knowing his purpose  
fully, and fingers the blade<sup>43</sup>.

Il tono, innanzitutto, è molto piú controllato; ma ciò che salta agli occhi è che, mentre nella prima poesia tutti i verbi sono al passivo, nella seconda sia gli aggettivi che i verbi indicano la risoluzione del ragazzo. Edmund è una vittima, percorre una via cui è stato destinato dagli altri, l'unica che gli sia stata lasciata aperta; il « duro » di *Market at Turk* è invece un protagonista che ha scelto la sua posa, anche se ambigua, e questo si vede nell'impiego stesso delle parole (*prepared, combat, forward, resolution, presides*). Tale ambiguità, espressa nel penultimo verso, è presente nella maggior parte delle poesie di *The Sense of Movement*, e ciò è comprensibile se si pensa che è l'ambiguità stessa della frase sartriana « essere libero significa essere condannato ad essere libero ».

In questo quadro si inserisce *On the Move*, la poesia che apre il volumetto:

« Man, you gotta Go »

The blue jay scuffling in the bushes follows  
Some hidden purpose, and the gust of birds  
That spurts across the field, the wheeling swallows,  
Have nested in the trees and undergrowth.  
Seeking their instinct, or their poise, or both,  
One moves with an uncertain violence

<sup>42</sup> Thom Gunn, *Fighting Terms*, Oxford, Fantasy Press, 1954, p. 11.

<sup>43</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 32.

Under the dust thrown by a baffled sense  
Or the dull thunder of approximate words.

On motorcycles, up the road, they come:  
Small, black, as flies hanging in the heat, the Boys,  
Until the distance throws them forth, their hum  
Bulges to thunder held by calf and thigh.  
In goggles, donned impersonality,  
In gleaming jackets trophied with the dust,  
They strap in doubt — by hiding it, robust —  
And almost hear a meaning in their noise.

Exact conclusion of their hardiness  
Has no shape yet, but from known whereabouts  
They ride, direction where the tires press.  
They scare a flight of birds across the field;  
Much that is natural, to the will must yield.  
Men manufacture both machine and soul,  
And use what they imperfectly control  
To dare a future from the taken routes.

It is a part solution, after all.  
One is not necessarily discord  
On earth; or damned because, half animal,  
One lacks direct instinct, because one wakes  
Afloat on movement that divides and breaks.  
One joins the movement in a valueless world,  
Choosing it, till, both hurler and the hurled,  
One moves as well, always toward, toward.

A minute holds them, who have come to go:  
The self-defined, astride the created will  
They burst away; the towns they travel through  
Are home for neither bird nor holiness,  
For birds and saints complete their purposes.  
At worst, one is in motion; and at best,  
Reaching no absolute, in which to rest,  
One is always nearer by not keeping still<sup>44</sup>.

Si tratta di cinque strofe di otto versi, rimati secondo lo schema ABACCDBB, delle quali una, la quarta, è essenzialmente meditativa, mentre le altre presentano una scena di movimento nei primi quattro versi, seguita da una riflessione generalizzante negli ultimi quattro.

È impossibile raggiungere la pienezza d'istinto degli animali con la riflessione o con le parole; l'unico modo per recuperare la propria

<sup>44</sup> Thom Gunn, op. cit., pp.11-12.

essenza è scegliere di agire, perché allora sí è la propria azione; mentre agisce l'uomo elimina la riflessione su se stesso, che implica una frattura dell'essere, e realizza pertanto la sua unità superando angoscia, paura e dubbio almeno sino a quando si lascia assorbire dal suo agire fisico, come afferma Kierkegaard parlando dell'agire estetico: « Tu sei nell'attimo, e nell'attimo sei di una grandezza soprannaturale; vi sprofondi con tutta la tua anima, anche coll'energia della volontà, poiché nell'attimo hai il tuo essere assolutamente in tuo potere »<sup>45</sup>.

Così è per i *Boys*: essi corrono un rischio, tentano una via nuova, riescono in certa misura a dominare la natura (« they scare a flight of birds across the field »), ma l'espressione « direction where the tires press » lascia uno spazio eccessivo al caso rispetto alla scelta. Tale ambiguità può essere avvertita sin dalla prima strofa nel continuo ricorrere di espressioni quali *hidden purpose*, *uncertain violence*, *baffled sense* ed *approximate words*, che ripropone ancora una volta il motivo dell'inadeguatezza della parola.

Vediamo inoltre che ben tre di queste immagini si trovano nella seconda parte della strofa, alla cui atmosfera di incertezza esse contribuiscono assieme all'indefinito *one*, che ritorna in tutte le fasi principalmente speculative della poesia. All'incertezza che investe ogni momento dell'agire umano si oppongono la semplicità e l'unità dell'istinto animale, il cui scopo è *hidden* solo per l'uomo, come diviene evidente alla luce del verso « For birds and saints complete their purposes » dell'ultima strofa. L'animale al quale Gunn fa rappresentare tale raggiunta unità è qui, come in altre poesie successive, l'uccello: così in *The Confession of the Life Artist in Touch* e in *Merlin in the Cave: He Speculates without a Book*, dove Merlino osserva, senza comprenderlo, il volo delle cornacchie:

I lost their instinct. It was late. To me  
The bird is only meat for augury<sup>46</sup>.

Al faticoso procedere dell'uomo in un universo dominato dal dubbio, Gunn oppone la perfezione e il complesso equilibrio che regolano il volo dell'uccello, la cui apparente semplicità sembra voler esprimere

<sup>45</sup> Soren Kierkegaard, *Aut-Aut*, trad. Gulbrandsen e Cantoni, Milano, Denti, 1946, p. 86.

<sup>46</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 56.

la determinazione e insieme l'innocenza di quell'agire regolato dagli impulsi di un istinto non contaminato. Nel fare ciò Gunn trova in *The Woodpecker* di Williams un autorevole antecedente:

It is innocence flings the black and white body  
through the air, innocence guides him. Flight  
means only desire and desire the end of flight,  
stabbing there with a barbed tongue which *succeeds*<sup>47</sup>.

Sono precisamente questo « riuscire », questa capacità di realizzare i propri impulsi a distinguere gli animali dagli esseri umani, anche da coloro che cercano di imitarli quanto più è possibile, come i *Boys*, descritti nella seconda strofa in termini oggettivi e non ambigui, simili a centauri che racchiudono in sé tutto il proprio mondo, un mondo senza apparenti complicazioni: il loro sopraggiungere è presentato come un dato di fatto, un fenomeno fisico dovuto a leggi meccaniche anziché alla determinazione di raggiungere una meta; il suono delle macchine come un attributo intrinseco alla loro stessa personalità, o, forse meglio, impersonalità, poiché è proprio questa che essi si propongono di conseguire.

Quelli di Gunn non sono i soli motociclisti che si incontrano in poesia; possiamo trovarne un interessante parallelo in *The Lordly and Isolate Satyrs* di Charles Olson:

[...] they are the unadmitted, the club of Themselves,  
weary riders, but who sit upon the landscape as the Great  
Stones. And only have fun among themselves. They are  
the lonely ones [...].

These visitors, now stirring  
to advance, to go on wherever they do go restlessly never completing  
their tour, going off on their motorcycles, each alone except for  
the handsome one, isolate huge creatures wearing down nothing as  
they go, their huge third leg like carborundum, only the vault  
of their being taking rest, the awkward boddhas [...] <sup>48</sup>.

Nella poesia di Olson esiste tuttavia un delicato equilibrio tra lo spazio riservato ai motociclisti e quello destinato agli spettatori del

<sup>47</sup> William Carlos Williams, in *The Collected Later Poems*, Norfolk (Conn.), New Direction Books, 1950, p. 122.

<sup>48</sup> Charles Olson, in Carlo Corsi, *Il canto spento*, Milano, CUEM, 1975, pp. 93-95.

loro passaggio che, dopo aver accolto in sé il nuovo apporto di conoscenza involontariamente offerto dai ragazzi, ritornano con maggiore sicurezza al proprio modo di vivere, consci dell'estrema fragilità dell'atteggiamento di costoro; in Gunn, invece, i motociclisti rappresentano un modello fondamentale positivo, anche se ambiguo. Infatti, sebbene lo scopo dell'agire e il punto d'arrivo del viaggio rimangono ignoti, Gunn insiste nell'affermare il valore intrinseco della scelta, dell'atto di volontà, ricordando in questo ancora Kierkegaard: « non importa tanto scegliere di volere il bene o il male, quanto di scegliere il fatto di volere; (...) Quello che importa non è tanto la riflessione come quel battesimo della volontà che dà ad esso carattere etico »<sup>49</sup>.

La stessa ambiguità è presente nell'ultima strofa e nel verso finale: pur rifiutando l'esistenza di qualsiasi valore assoluto, ciò cui si è sempre più vicini rimane estremamente indeterminato; forse, anche, perché potrebbe non esserci nulla da determinare; forse il significato ultimo di questa poesia è affine a quanto dice Oreste a Giove nelle *Mouches* di Sartre: « Sono condannato a non avere altra legge oltre alla mia. Non tornerò alla tua natura: vi sono tracciate mille strade che portano verso di te, ma non posso seguire che la mia. Perché sono un uomo, o Giove, e ogni uomo deve inventare la sua via »<sup>50</sup>.

Molto interessante, per un altro verso, è la quarta strofa, a proposito della quale osserva Mander: « Nella originale teologia di Gunn, l'uomo è visto come decaduto: ma decaduto dalle bestie, la sua dannazione essendo la sua libertà. Le bestie sono felici, poiché hanno " istinto diretto "; l'uomo, per metà animale, ne è privo ed è perciò " discorde sulla terra " »<sup>51</sup>. È, quella di Gunn, una sensazione di cui si è fatto accurato interprete Erich Fromm nel suo libro *Fuga dalla libertà*:

Nell'animale c'è un'ininterrotta catena di reazioni che partono da uno stimolo, come la fame, e sfociano in una linea di condotta più o meno rigidamente determinata, che elimina la tensione creata dallo stimolo. Nell'uomo questa catena è interrotta [...]. Invece di un'azione istintiva predeterminata, l'uomo deve soppesare nella mente le linee di condotta possibili: comincia a pensare. Il suo ruolo rispetto alla natura muta dall'adattamento puramente passivo ad uno attivo: egli produce. Inventa strumenti, e nel dominare così la natura, si separa sempre più da questa. Comincia ad avvertire che né lui né il suo gruppo coincidono con la

<sup>49</sup> Soren Kierkegaard, op. cit., p. 52.

<sup>50</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, in *Théâtre*, Parigi, Gallimard, 1947, p. 113.

<sup>51</sup> John Mander, op. cit., p. 166.

natura. Gli spunta nella mente il pensiero che il suo è un tragico destino: far parte della natura e pur trascenderla<sup>52</sup>.

Ma se da un lato egli aspira all'unità con la natura, dall'altro avverte l'orgoglio di essere uomo; dice Gunn, sempre in *Four Conversations*, che la sua è « una preferenza per quanto è fatto dall'uomo, per ciò che è massiccio, per ciò che ha l'impronta umana su di sé piuttosto che per quanto è deserto e provinciale. È il preferire gli edifici alle montagne. Questo, penso, fa parte di me »<sup>53</sup>.

Tale è il sentimento che dà forma a *In Praise of Cities*<sup>54</sup>, questo l'orgoglio di *The Unsettled Motorcyclist's Vision of His Death*, una composizione dai richiami marvelliani nella quale viene affermata la superiorità della volontà, anche se infranta, nei confronti del caso.

Feci spesso uso della parola « volontà » in questo libro — scrive Gunn in una lettera —. È una delle parole preferite anche da Winters e Sartre, ma ciascuno di loro intendeva qualcosa di molto diverso ed avrebbe compreso, ma non ammesso l'impiego che di questo termine faceva l'altro. Io sospetto che ciò che *Io* intendevo esprimere usando fosse semplicemente tenacia nel senso che ne dà Yeats<sup>55</sup>.

*The Unsettled Motorcyclist* è appunto una delle poesie in cui più facilmente è dato di avvertire l'influenza di Yeats, soprattutto di composizioni quali *An Irish Airman Foresees His Death*, dove il poeta esalta il « lonely impulse of delight »<sup>56</sup> che può condurre l'uomo eroico a sfidare anche gratuitamente la morte per il gusto stesso dell'auto-dominio e dell'azione.

Nella sua poesia Gunn soprattutto insiste sul contrasto tra l'agire inesorabile, non problematico, ma rigidamente programmato sin dall'inizio dei vegetali e la capacità di intervenire sul mondo mediante l'atto dello scegliere che è concessa all'uomo:

And though the tubers, once I rot,  
Refresh my bones with pallid knot,  
Till swelling out my clothes they feign

<sup>52</sup> Erich Fromm, *Fuga dalla libertà*, trad. C. Mannucci, Milano, Edizioni Comunità, 1974, pp. 37-38.

<sup>53</sup> Ian Hamilton, op. cit., p. 66.

<sup>54</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 34. Cfr. gli ultimi versi: « Here she is loveliest; / Extreme, material and the work of man ».

<sup>55</sup> Lettera del novembre 1974. L'esatta espressione è *Yeatsian wilfulness*.

<sup>56</sup> William Butler Yeats, op. cit., p. 69.

This dummy is a man again,  
 It is as servants they insist,  
 Without volition that they twist;  
 And habit does not leave them tired,  
 By men laboriously acquired.  
 Cell after cell the plants convert  
 My special richness in the dirt:  
 All that they get, they get by chance.  
 And multiply in ignorance<sup>57</sup>.

La violenza delle immagini e di certi atteggiamenti di Gunn sia in *Fighting Terms* che in *The Sense of Movement* ha fatto parlare di una tendenza sado-masochistica presente talvolta nelle sue poesie; in realtà Gunn chiarisce la sua posizione nei confronti della violenza nell'arte nel suo articolo *Poets in Control*:

Ciò che scriviamo deve rappresentare sempre uno sforzo per comprendere. L'esperienza in se stessa è priva di senso. Se la nostra nostalgia per la violenza è anche un'ossessione, come ho suggerito, dobbiamo tentare di dominarla senza rinunciare ad essa, di esplorarne gli analoghi, gli elementi costitutivi, le cause ed i risultati con la massima applicazione e intelligenza. In caso contrario, le nostre opere si ridurranno ad essere solo un afrodisiaco o un eccitante, o forse entrambi<sup>58</sup>.

Anche la poesia *The Beaters* non è altro che un tentativo di comprendere il fenomeno del masochismo; è evidente che, anche in questo luogo, Gunn condivide l'opinione di Sartre, che vede masochismo e sadismo come due tentativi di realizzare l'unità dell'essere non attraverso il superamento del dualismo, bensì mediante la soppressione della soggettività in un caso o dell'oggettività nell'altro, tentativi dettati entrambi dal desiderio di farsi puro oggetto o puro soggetto di fronte agli altri ricorrendo a quei « meccanismi di fuga » di cui parla anche Erich Fromm.

Gli oggetti di tortura, dice Gunn,

Are emblems to recall identity;  
 Through violent parables their special care  
 Is strictly to explore that finitude.

Ma anche la scelta di questa limitazione è libertà:

<sup>57</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 29.

<sup>58</sup> Thom Gunn, *Poets in Control*, « Twentieth Century » (inverno 1964), p. 106.

Ambiguous liberty! It is the air  
Between the raised arm and the fallen thud<sup>59</sup>.

Il problema del dualismo, dell'angoscia di chi è se stesso ed insieme spettatore di se stesso, viene affrontato in *The Allegory of the Wolf-Boy*, uomo e animale, e in *Jesus and His Mother*, ritmata dalla clausola « I am my own and not my own »<sup>60</sup>, nella quale l'angoscia e l'incertezza della madre possono richiamare alla mente *The Mother of God* di Yeats.

Se questo problema è presente nella tematica di Sartre e di Yeats, lo è anche in alcune poesie di Yvor Winters, e in particolare può essere interessante citare i versi finali di *Heracles*:

This stayed me, too: my life was not my own,  
But I my life's; a god I was, not a man.  
Grown Absolute, I slew my flesh and bone;  
Timeless, I knew the Zodiac my span.

This was my grief, that out of grief I grew —  
Translated as I was from earth at last,  
From the sad pain that Deianira knew —  
Transmuted slowly in a fiery blast,

Perfect, and moving perfectly, I raid  
Eternal silence to eternal ends:  
And Deianira, an imperfect shade,  
Retreats in silence as my arc descends<sup>61</sup>.

Se la figura centrale era stata in *Fighting Terms* quella dell'esule che si ritira in volontario esilio da un mondo incapace di reggere il confronto con la sua energia prorompente, il protagonista della seconda raccolta è l'uomo diviso, disperatamente incapace di superare la frattura tra sé, gli altri e l'universo, e di riorganizzare in una superiore unità la dissociazione della propria immagine come appare a se stesso e agli altri.

Disorientato dinanzi all'assurdità e all'incertezza della propria situazione esistenziale, egli sceglie di « scommettere » la sua vita in un'assurda lotta della propria volontà contro il caso: in un mondo che tende a frustrare ogni iniziativa umana, il volere è di per sé un at-

<sup>59</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 36.

<sup>60</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 39-40.

<sup>61</sup> Yvor Winters, *Collected Poems*, Denver, Alan Swallow, 1952, p. 93.

teggimento morale in cui trova espressione la superiorità spirituale dell'uomo.

Gunn continua la sua indagine esistenziale in poesie come *Human Condition*, *A Plan of Self-Subjection*, oppure *The Nature of an Action*, dove, forse sotto la guida di Yvor Winters<sup>62</sup>, egli fa uso del *heroic couplet* nell'esaminare il ruolo della volontà sull'agire: allontanatosi dalla stanza d'origine, dopo un viaggio conoscitivo durato venti anni lungo un corridoio oscuro, il protagonista riesce a compiere quell'atto di volontà che gli permette di entrare nell'altra stanza:

My cause lay in the will, that opens straight  
Upon an act for the most desperate.

That simple handle found, I entered in  
The other room, where I had never been.

[...]

Much like the first, this room in which I went.  
Only my being there is different<sup>63</sup>.

Vi sono gli stessi oggetti nelle due stanze; ostacoli ingombranti per il loro peso che non è possibile ignorare, oggetti di cera che appaiono diversi da quello che sono, gli oggetti insomma che popolano la vita umana: ma nella prima stanza il protagonista era stato posto, nella seconda, invece, è entrato, divenendo ciò che è con un libero atto della sua volontà. Come dice Kierkegaard, « egli diventa se stesso, proprio il medesimo di prima, fin nella particolarità piú insignificante, eppure diventa un altro, poiché la scelta tutto compenetra e trasforma »<sup>64</sup>.

In altre poesie Gunn tratta della sensazione di estraniamento che si impadronisce degli individui sottoposti all'altrui sguardo, individui che vedono, in senso sartriano, una limitazione di se stessi e allo stesso tempo un esilio dal mondo nell'esistenza degli altri.

In *Merlin in the Cave: He Speculates without a Book* comincia però a venire alla luce, sebbene in forma ancora cauta e dubitativa, una nuova tematica; si tratta, ancora una volta, di una poesia intorno

<sup>62</sup> Cfr. Yvor Winters, op. cit., p. 141: « Tutto sommato, il distico rimato appare la piú flessibile tra le forme; mediante discrete imitazioni esso può suggerire gli effetti di quasi ogni altra tecnica concepibile; può racchiudere tutti questi effetti, se necessario, in una sola poesia ».

<sup>63</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 14.

<sup>64</sup> Soren Kierkegaard, op. cit., p. 110.

alla frattura esistente tra l'uomo e l'universo: Merlino, reso onnipotente dalla sua saggezza, può con la sua arte imitare la natura, farsi animale o pianta, ma rimane ugualmente estraneo a quell'unità di istinto che guida la loro vita. L'uomo non può raggiungere la cima della « Roccia » come fa un convolvolo poiché non vi è posto perché una mano vi faccia presa, e rimane esiliato ad assistere, senza comprenderlo, al movimento dell'universo. Merlino cerca di riconquistare la spontaneità e la giovinezza dei ragazzi, la perfezione dell'amore, ma fallisce, poiché gli è vietata la naturalezza che possa ammorbidire il rigore del suo intelletto. Avendo rinunciato a questo, che da solo è un mezzo di indagine insufficiente, egli ricerca di farsi pura animalità: ma la perfezione della rosa è troppo grande e la rinuncia all'umano non dà soddisfazione, poiché lascia troppo spazio a una realtà governata dal caso (« but no one starts the fight, / And nothing else ends it but a storm or night »):

The bee's world and the rook's world are the same:  
Where clouds do, or do not, let through the light:  
Too mixed, unsimple, for a simple blame;  
Belligerent: but no one starts the fight,  
And nothing ends it but a storm or night.  
Alchemists, only boil away the pain,  
And pick out value as one small dry grain.

And turned upon the flooding relative,  
What could I do but start the quest once more  
Towards the terrible cave in which I live,  
The absolute prison where chance thrust me before  
I built it round me on my study floor;  
What could I do but seek the synthesis  
As each man does, of what his nature is?

Knowing the end to movement, I will shrink  
From movement not for its own wilful sake.  
— How can a man live; and not act or think  
Without an end? But I must act, and make  
The meaning in each movement that I take.  
Rook, bee, you are the whole and not a part.  
This is an end, and yet another start<sup>65</sup>.

Di fronte all'insufficienza dell'uno e dell'altro assoluto, umano e animale, l'unica soluzione è quella di accettare la propria condizione

<sup>65</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 58.

nella sua pienezza (o nel suo vuoto, se si deve accogliere la metafora della caverna) e di insistere stoicamente nel tentativo di realizzare la sintesi della propria natura allo scopo di creare, in una prospettiva sartriana, *the end of movement* (ed *end* ha qui sia il significato di fine che quello di termine, poiché « inventando » un senso al movimento si pone un termine alla precarietà e all'angoscia che dominano l'essere).

« Questa è una fine — dice Gunn — ma anche un altro inizio »; ed è forse a tale inizio che esorta *Vox Humana*, la poesia che conclude *The Sense of Movement* ponendo ancora una volta l'enfasi sull'importanza della scelta e della coerenza con essa nella vita come nell'arte, una scelta che sia sempre responsabile e chiara:

Aha, sooner or later  
you will have to name me, and,  
as you name, I shall focus,  
I shall become more precise.

[...]

I was, for Alexander,  
the certain victory; I  
was hemlock for Socrates;  
and, in the dry night, Brutus  
waking before Philippi  
stopped me, crying out « Caesar! ».

Or if you call me the blur  
That in fact I am, you shall  
yourself remain blurred, hanging  
like smoke indoors. For you bring,  
to what you define now, all  
there is, ever, of future<sup>66</sup>.

Quest'ultima esortazione, così esplicita, a « scegliersi », fa sí che Mander dica di Gunn che « egli è certamente l'unico scrittore inglese che, in un periodo di confusione e di paura dell'impegno, abbia tentato di riesaminarne le basi stesse »<sup>67</sup>. La sua, però, è una posizione che può essere definita ancora *precommittal*, aggiunge Mander, e sottolinea anzi le pericolose implicazioni racchiuse in certi miti e culti eroici

<sup>66</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 61-62.

<sup>67</sup> John Mander, op. cit., pp. 177-178.

cui Gunn sembra legato in questa fase della sua opera. L'ammirazione per « all the toughs through history »<sup>68</sup>, per i motociclisti in giacca di pelle, per Alessandro e Coriolano, per la violenza come autoaffermazione, continua Mander, ricorda in piú motivi il terreno ideologico sul quale poterono affermarsi i fascismi degli anni '20.

A questo punto Gunn, le cui scelte sono sempre rigorosamente apolitiche ed esistenziali e che doveva ritenere un appunto di questo genere completamente estraneo alla natura della sua problematica, si trovava ad oscillare tra i due poli rappresentati dai *Boys* di *On The Move* e dalla risoluzione finale di Merlino; questo conflitto darà luogo alla sua terza raccolta, *My Sad Captains*, significativamente divisa in due sezioni, separate ad evidenziare il nascere di una *new start* nel suo pensiero, caratterizzato d'ora in poi dalla rinuncia alla violenza.

<sup>68</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 30. A proposito di questa poesia dice Gunn in *Four Conversations*, p. 66: « Penso che *Lines for a Book* sia una poesia assai brutta, ma provo quasi sempre piacere dinanzi alle reazioni negative della gente nei suoi confronti. Questa reazione è tale da farmi pensare che forse in fondo è una bella poesia. Però è scritta terribilmente male ».

#### CAPITOLO IV

### LA RICONQUISTA DEL MONDO ESTERNO: *MY SAD CAPTAINS E TOUCH*

Come,  
Let's have one other gaudy night: call to me  
All my sad captains fill our bowls once more;  
Let's mock the midnight bell<sup>1</sup>.

*My Sad Captains*, la terza raccolta di Gunn, apparsa nel 1961, si presentò al pubblico con tutta la freschezza e il fascino della sorpresa: dopo la pubblicazione di *The Sense of Movement*, infatti, che aveva approfondito ed esteso, ma conservato al tempo stesso pressoché immutato il campo d'indagine della ricerca del poeta, questi veniva collegato ormai in maniera assai limitata e limitante all'immagine di cantore della disillusione e della violenza, della sfrontatezza e dell'auto-sufficienza, dell'agire gratuito di una volontà che spesso ad altro non mirava che a provocare nel lettore sensazioni di disagio psicologico<sup>2</sup>.

Questa terza raccolta non solo ci mostra, invece, il superamento della precedente tematica dell'uomo condannato ad essere per tutta la vita un individuo verso il motivo antitetico della fusione con il cosmo, ma offre al tempo stesso una testimonianza della crisi che tale superamento ha reso possibile: a differenza di quanto accade in tutte le altre opere di Gunn, in *My Sad Captains* le poesie non sono concate-

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, The Arden Shakespeare, Londra, Methuen, 1956, atto III, 13, p. 152.

<sup>2</sup> Tale etichetta resiste tuttora: cfr. Pasolini in una recensione dell'*Almanacco dello Specchio* 1974 sul « Corriere della Sera » (14 aprile '74), p. 12: « Thom Gunn: no. È un poeta pieno di vitalità, di energia e di invadenza, che assomiglia a tutti i poeti anglosassoni del secolo, e per di più anche un po' a D'Annunzio ».

nate secondo la necessità di un discorso dalla logica essenzialmente statica; al contrario, esse appaiono sovente in contrasto tra loro e, seguendo una propria dinamica interna, mostrano in definitiva il nascere di una nuova concezione nel suo farsi, ricca di tentativi nuovi e di ripensamenti.

Gunn volle evidenziare questo particolare carattere della raccolta nella struttura stessa dell'opera che divise in due sezioni, preceduta ciascuna da una citazione che ne illustrasse lo spirito. Scrive l'autore in una lettera:

Nel 1961 pubblicai *My Sad Captains* che è in due parti. La prima metà rappresenta il culmine del mio vecchio stile — metrico, razionale, ma che cominciava forse a divenire un poco più umano. La seconda metà consiste nel dar rilievo a questo impulso umano in una serie di poesie in *syllabics*<sup>3</sup> che rappresentavano qualche cosa di nuovo nella mia opera.

Nella prima parte è ancora il mito esistenzialista ad essere preso in considerazione, con il diverso intento, però, di denunciarne il fallimento e l'insufficienza; siffatta denuncia non assume un tono critico, oppure ostile, bensì quello maturo e sconsolato di chi sacrifica un bel sogno giovanile ad una visione del mondo più matura e realistica.

Gunn continuerà a provare e ad ammettere un'ammirazione istintiva per i suoi rudi eroi nichilisti, siano essi guerrieri, motociclisti o vagabondi, ma non li presenterà più come eroi positivi, come modelli. Questo appare chiarissimo in *Black Jackets*, una tra le migliori poesie della prima sezione:

In the silence that prolongs the span  
Rawly of music when the record ends,  
The red-haired boy who drove a van  
In weekday overalls but, like his friends,

Wore cycle boots and jacket here  
To suit the Sunday hangout he was in,  
Heard, as he stretched back from his beer,  
Leather creak softly round his neck and chin.

Before him, on a coal-black sleeve  
Remote exertion had lined, scratched and burned  
Insignia that could not revive  
The heroic fall or climb where they were earned.

<sup>3</sup> *syllabics*: metro che consiste, al limite, nell'impiego di un egual numero di sillabe in ogni verso.

On the other drinkers bent together,  
 Concocting selves for their impervious kit,  
 He saw it as no more than leather  
 Which, taut across the shoulders grown to it,

Sent through the dimness of a bar  
 As sudden and anonymous hints of light  
 As those that shipping give, that are  
 Now flickers in the Bay, now lost in night.

He stretched out like a cat, and rolled  
 The bitterish taste of beer upon his tongue,  
 And listened to a joke being told:  
 The present was the things he stayed among.

If it was only loss he wore,  
 He wore it to assert, with fierce devotion,  
 Complicity and nothing more.  
 He recollected his initiation,

And one especially of the rites.  
 For on his shoulders they had put tattoos:  
 The group's name on the left, *The Knights*,  
 And on the right the slogan Born To Lose<sup>4</sup>.

Se si prendono come termini di confronto *On the Move e Market at Turk*, lo stacco appare nettissimo. Il comportamento di questi ragazzi, in primo luogo, non costituisce una scelta esistenziale assoluta, come quella dei *Boys*, che ci è impossibile immaginare separati dalla loro motocicletta; questa, anzi, non è neppure rappresentata fisicamente nella poesia, mentre lo è il prosaico furgone, allo stesso modo in cui la visione alternativa, l'immagine del ragazzo dai capelli rossi in tuta da lavoro è dominante in essa, poiché giacca e stivali di pelle sono indissolubilmente uniti nella seconda strofa al concetto di domenica e relegati pertanto in uno spazio d'evasione. Il ragazzo non è un eroe per scelta, ma lenisce la sua frustrazione nel breve sogno eroico di una giornata. La forza dei versi di *On the Move* « In gleaming jackets trophied with the dust, / They strap in doubt — by hiding it, robust — », contrasta stranamente con l'atteggiamento di riverenza che hanno questi giovani nei confronti di una divisa che li domina con l'idea di tutto ciò che rappresenta, sensazione ben resa nel verso « taut across the shoulders grown to it » che suggerisce l'immenso sforzo di quelle

<sup>4</sup> Thom Gunn, *My Sad Captains*, Londra, Faber & Faber, 1961, pp. 29-30.

spalle per adeguarsi alla dimensione quasi demoniaca dell'indumento. Questo simbolo d'eroismo che è la giacca di pelle viene continuamente intaccato da associazioni che implicano la sconfitta e il fallimento: così l'accento all'impossibilità di recuperare le emozioni del passato attraverso i graffi sul cuoio (segno dell'insufficienza del ricordo nei confronti dell'esperienza e del momento presente), il paragone con i vascelli sperduti nella notte e l'ammissione che ciò che il ragazzo indossa è semplicemente sconfitta. Egli non è turbato dai grandi interrogativi della vita, ma, estremamente conscio del suo corpo, è tutto teso a lasciarsi imprigionare dalle dolci sensazioni della pelle intorno al collo e dell'amarognolo della birra in bocca. Anche il verso « Concocting selves for their impervious kit », nonostante la sua pomposità ed il marziale riferimento all'uniforme che vogliono forse trasmettere il punto di vista del ragazzo, esprime una sicurezza di sé assai minore rispetto all'analoga immagine di *Market at Turk* « He gestures action, / prepared for some unique combat / in boots, jeans and a curious cap ». Il ragazzo, inoltre, non ha la mente rivolta al futuro, ma si crogiola nel ricordo dell'iniziazione, che denota anch'essa un certo aspetto idealista e romantico nella scelta del motto e del nome; questo, *I Cavalieri*, sposta il tutto su uno sfondo di cavalleresca ricerca e missione, animato di ostacoli non sempre reali; quello, *Nato Per Perdere*, esclude a priori ogni possibilità di successo. In ultimo quanto rimane è unicamente la coscienza della propria impotenza di fronte al nulla esistenziale e la decisione di accettarlo e di adeguarvisi anziché rendersi ridicoli autodrammatizzandosi e lottando invano.

È interessante inoltre notare come in questa poesia, a differenza delle due precedenti, venga sminuita la dimensione simbolica (il mito del *tough boy* infatti non viene più considerato valido in quanto tale) a favore di un maggiore approfondimento del punto di vista e delle emozioni del ragazzo: ciò naturalmente comporta la presenza di un maggior numero di dettagli, a scapito della statuarietà e della compattezza delle immagini riscontrabili in *On the Move* e *Market at Turk*, oltre alla comunicazione di un vivo senso di insicurezza che conferisce però alla poesia un tono più umano. Scompare al tempo stesso l'accentuazione dell'isolamento di questi giovani, assoluto in *On the Move*, a favore di un più acceso senso della comunità che, se non è ancora la comunità sociale nella sua completezza, rappresenta tuttavia una maggiore apertura verso la comunicazione umana.

Un'altra caratteristica della poesia di Gunn a partire da *My Sad Captains* è la scomparsa della figura del *tramp* o, comunque, del viaggiatore: i ragazzi di *Black Jackets* non viaggiano, ma si ritrovano in un *bar*; così pure i protagonisti di *Modes of Pleasure* e di *Fever in To the Air*, che sono gli ultimi emuli dei *Boys* creati da Gunn. L'interruzione del viaggio conoscitivo ha senso qualora si neghi la possibilità di raggiungere la meta o l'interesse che si ha nel farlo: in questa raccolta Gunn fa in un certo senso entrambe le cose, poiché manifesta la sua completa adesione agli atteggiamenti con cui Lawrence esprime la maggiore vitalità del presente rispetto al passato e al futuro, e l'impossibilità di una conoscenza che non sia al tempo stesso unione fisica con l'universo:

L'uccello si libra sulle ali del vento, docile ad ogni alito, una scintilla vivente nella bufera, il cui ondeggiare stesso dipende dalla sua suprema mutabilità e capacità di mutamento. Da dove è venuto un tale uccello: dove va: da quale terraferma si è levato e su quale terraferma chiuderà le ali e sosterà, non è questo il problema. Questa è una faccenda di prima e di poi. Ora, ora l'uccello è sulle ali del vento<sup>5</sup>.

Il viaggio prevede una meta, un futuro, ma intanto si rischia di non vivere il presente, la cui importanza è sottolineata in queste ultime poesie di Gunn: « The present was the things he stayed among », dice egli in *Black Jackets*; a questo punto ci si rende conto di come i molti dettagli della poesia non siano inseriti a caso, non corrispondano a un calo delle capacità espressive del poeta<sup>6</sup>, ma ad un'attenzione amorosa e veritiera per gli oggetti, i suoni, i colori che popolano l'universo e che ne costituiscono in ultima istanza il significato. « Detail is all »<sup>7</sup>, scrive Williams, la cui influenza è particolarmente evidente nelle poesie di questa raccolta, e Gunn ribadisce la gioia che proviene dalla

<sup>5</sup> David Herbert Lawrence, *Poetry of the Present*, in *Complete Works*, Londra, Heron Books, 1964, vol. I, p. 185.

<sup>6</sup> Cfr. John Fuller, *Thom Gunn*, in « The Review » (aprile 1969), p. 29: « Divenne chiaro che, naturalmente con alcune eccezioni, Gunn stava perdendo parte di quella capacità fondamentale di fondere materia e forma. Il suo candore e la sua complessità alla Donne apparvero intaccati da evasività, irrilevanze e da un tono spesso pedante [...]. Inoltre il suo linguaggio accusa una sempre maggiore vaghezza ed astrattezza (Francofilia?) che non si sposa felicemente con l'evidente influenza americana ».

<sup>7</sup> William Carlos Williams, in *The Collected Earlier Poems*, New York, New Direction Books, 1951, p. 423.

percezione dei dettagli in *Hotblood on Friday* nella seconda parte del volumetto:

Expectant yet relaxed, he  
 basks within the body's tight  
 limits, the tender reaches,  
 and acquires by street-light the  
 details which accumulate  
 to a sense of crude richness  
 that almost unseats reason.  
 At last, the present! His step  
 springs on the sidewalk like a  
 voice of appetite. [...] <sup>8</sup>.

Questo amore per i dettagli si riflette anche nella struttura formale della poesia che, pur nel suo impiego dei *syllabics*, mantiene in vari punti un andamento giambico (« Expèctant yèt relàxed he bàsk withìn / the bòdy's tìght lìmits, the tènder reàches »); in essa le parole sono collegate e messe in rilievo da una doppia serie di richiami allitterativi in sibilante e dentale che intervengono spesso ad organizzare i diversi suoni dei singoli vocaboli entro i due schemi fonici dominanti, quasi a sottolineare in questo modo la fondamentale unità del molteplice.

È opportuno notare come l'atteggiamento del ragazzo sia qui uno di gioiosa consapevolezza della propria energia e di quella altrui cui non corrisponde alcuna insinuazione di dubbio o disagio analoga a quelle presenti, ad esempio, in *Market at Turk*: la figura del giovane esprime certamente una minore tenacia ed aggressività, ma ciò è naturale dal momento che *Hotblood* è in pace con il mondo e non ha bisogno di tenersi pronto a continue sfide; ed anche il paragone tra l'equilibrato fruire delle potenzialità del proprio corpo espresso nei versi « he basks within / the body's tight limits, the tender reaches » e il pressoché disperato atteggiamento di difesa che caratterizza il protagonista della poesia precedente (« It is military, almost, how he buckles himself in, with bootstraps and Marine belt ») bene sta ad indicare quanto sia mutata la posizione di Gunn.

Scrivono Anthony Thwaite delle poesie di *My Sad Captains*: « Queste erano esplorative ed aliene dall'autoaffermazione, e il loro ritmo

<sup>8</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 41.

assai piú spezzettato di quello delle poesie aggressive e maschiline (ma allo stesso tempo stranamente vulnerabili) che avevano rappresentato il suo marchio di fabbrica in *Fighting Terms* e *The Sense of Movement* »<sup>9</sup>.

L'inizio di questa svolta nell'atteggiamento esistenziale di Gunn è sottolineato dalla scelta di una citazione dal *Troilus and Cressida* di Shakespeare in cui Troilo denuncia l'inconsistenza del comportamento umano: « The will is infinite and the execution confined, the desire is boundless and the act a slave to limit »<sup>10</sup>.

Si tratta di un totale ripudio della sua precedente concezione e serve ad introdurre a composizioni dal carattere essenzialmente negativo tese a constatare la prevalenza del nulla, ma che porteranno alle poesie della seconda sezione caratterizzate dal tentativo di trovare gioia nell'adeguarsi alle leggi dell'universo.

In *Santa Maria del Popolo*, la poesia che dà inizio alla raccolta, è anche una delle piú suggestive e, benché in essa si sia ancora lontani dalla gioia della seconda parte, vi sono già accennati i temi del contrasto tra il buio e la luce e tra la scelta di realizzare la propria individualità mediante il rifiuto del mondo esterno oppure tramite la sua accettazione:

Waiting for when the sun an hour or less  
 Conveniently oblique makes visible  
 The painting on one wall of this recess  
 By Caravaggio, of the Roman School,  
 I see how shadow in the painting brims  
 With a real shadow, drowning all shapes out  
 But a dim horse's haunch and various limbs,  
 Until the very subject is in doubt.

But evening gives the act, beneath the horse  
 And one indifferent groom, I see him sprawl,  
 Foreshortened from the head, with hidden face,  
 Where he has fallen, Saul becoming Paul.  
 O wily painter, limiting the scene  
 From a cacophony of dusty forms  
 To the one convulsion, what is it you mean  
 In that wide gesture of the lifting arms?

[...]

<sup>9</sup> Anthony Thwaite, *Poetry To-Day*, Londra, Longmans, 1973, p. 40.

<sup>10</sup> William Shakespeare, op. cit., atto III, 2, p. 787.

I turn, hardly enlightened, from the chapel  
 To the dim interior of the church instead,  
 In which there kneel already several people,  
 Mostly old women: each head closeted  
 In tiny fists holds comfort as it can.  
 Their poor arms are too tired for more than this  
 — For the large gesture of solitary man,  
 Resisting, by embracing, nothingness<sup>11</sup>.

La composizione è tutta pervasa dal triplice gioco di luci ed ombre che vi si svolge ad ogni livello: l'ombra nella chiesa, l'ombra nel dipinto e il buio nella mente dei fedeli in contrasto con la luce del sole all'ora giusta, la luce nel quadro e il chiarore sulle braccia che con un vasto gesto, simile a quello del soldato descritto da Yeats in *Meditations in Time of Civil War*, che

Plunges towards nothing, arms and fingers spreading wide  
 For the embrace of nothing; [...] <sup>12</sup>,

« resistono al nulla in un abbraccio ».

L'inizio stesso della poesia, quella pacata e tranquilla attesa della luce giusta, la reticenza ad esprimere il pronome personale sino al quinto verso, sono di per sé indici di una sottomissione del tutto nuova nella tematica di Gunn; il dubbio viene associato all'ombra, l'oscurità della cappella e l'ombra nel dipinto sono indicazioni allo stesso tempo dell'incertezza in cui vive l'uomo attuale e dell'insicurezza che cercò di esprimere l'artista del passato, accomunati entrambi dall'attesa di una luce capace di attuare la rivelazione del mistero, che è il mistero stesso della vita umana. Il sole, quindi, « con opportuna inclinazione », rende visibile la scena: ancora una volta essa consiste non in un volto, ma in un'azione, ed è proprio in questo sollevare le braccia tese, in questo abbracciare l'esperienza, che è racchiuso il miracolo della metamorfosi di Saulo, nella sua capacità di superare il terrore che aveva fermato Lazzaro nella prima raccolta.

Benché al di fuori di ogni altra considerazione la poesia sia dominata dal dubbio, in essa questa nuova accettazione, che è anche partecipazione, è simboleggiata ancora nell'atto, che conserva la sua vali-

<sup>11</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 13-14.

<sup>12</sup> William Butler Yeats, op. cit., p. 231.

dità ed è reso con grande energia da espressioni quali *sprawl, the one convulsion* e, soprattutto, *Saul becoming Paul*.

Con il suo ampio gesto Saulo accetta il mutamento, nella qual cosa è implicita la rinuncia all'affermazione del proprio io al di sopra del mondo esterno a favore dell'accordo con esso. Il significato del dipinto resta però estremamente sfuggente; il mistero rimane, l'effetto ne è l'indecifrabile « alternate candour and secrecy within the skin »<sup>13</sup>. Distolto lo sguardo dalla promessa di miracolo che è nel quadro, riaffiora la realtà con il suo carattere assai più meschino: all'ampio gesto compiuto da Saulo nel dipinto fanno da contrappunto gli esili pugni, disperatamente chiusi, dei fedeli nella chiesa e la constatazione del fatto che ben pochi hanno la forza di realizzare il prodigio, l'energia e il coraggio necessari per vincere il nulla facendolo proprio con l'accettarlo.

Questa necessità, e possibilità, di superare il nulla è ribadita nella poesia successiva, *The Annihilation of Nothing*, il cui titolo è già di per sé estremamente significativo; vi è espressa con molta efficacia, in una specie di terza rima, la natura ossessionante del nulla, dimensione enorme e indifferenziata che invade ogni cosa, anche lo spazio e il tempo. Il protagonista riesce tuttavia a trovare il modo di penetrarvi, e la chiave questa volta non è più *the will*, come in *The Nature of an Action*, bensì *the welcome*, l'accettazione:

Stripped to indifference at the turns of time,  
Whose end I knew, I woke without desire,  
And welcomed zero as a paradigm.

But now it breaks — images burst with fire  
Into the quiet sphere where I have bided,  
Showing the landscape holding yet entire:

The power that I envisaged, that presided  
Ultimate in its abstract devastations,  
Is merely change, the atoms it divided

Complete, in ignorance, new combinations.  
[...] <sup>14</sup>.

Quasi un secondo movimento interviene a popolare quello *zero*,

<sup>13</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 13.

<sup>14</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 15.

cui il protagonista ha saputo dare il benvenuto, di presenze incomprensibili ed evanescenti, ma al tempo stesso reali ed ineliminabili. Ancora una volta la capacità di cogliere l'unità del paesaggio, l'armonia del disegno, proviene dalla luce (« images burst with fire »), che interviene a squarciare l'oscurità del nulla (cfr. le espressioni *nightly*, *dark* della prima strofa). Assai vivo è il contrasto tra la zona tranquilla, ma buia, popolata di assenze, nella quale il protagonista si è isolato e la luminosa energia del nuovo potere che sta facendosi strada in lui (*breaks*, *burst*, *showing*, *devastations*); il suo atto di sottomissione, il benvenuto con cui egli si è arreso ad esso, gli permettono di identificare il nulla con il mutamento e di comprendere come il considerare nullificante il cambiamento dipenda in primo luogo dal suo atteggiamento nei confronti di esso. Gunn si trova qui a convenire con ciò che Lawrence scrive in *Free Will*:

The human will is free, ultimately, to choose one of two things:  
 either to stay connected with the tree of life, and submit  
 the human will to the flush of the vaster impulsion of the tree;  
 or else to sever the connection, to become self-centred, self-willed,  
 self-motived —  
 and subject, really, to the draught of every motor-car or the kicking  
 tread of every passer-by<sup>15</sup>.

Una volta che il mondo esterno non sia piú considerato come un ostacolo, un limite, un nemico insormontabile, bensí come il proprio *habitat* naturale in cui il significato di ogni fenomeno, anche il piú incomprensibile e in apparenza assurdo, sia quello di un apporto alla vita, anche il cambiamento viene accolto come un nuovo strumento di ricchezza, energia, vitalità, esperienze; è ancora Lawrence ad accostare vita e mutamento nella sua poesia *The Breath of Life*:

The breath of life and the sharp winds of change are the same thing.  
 But people who are fallen from the organic connection with the  
 cosmos  
 feel the winds of change grind them down  
 and the breath of life never comes to nourish them<sup>16</sup>.

D'ora in poi vedremo come Gunn non si mostrerà piú alieno dal cambiamento, dal flusso, non cercherà piú di creare miti ed uniformi

<sup>15</sup> David H. Lawrence, op. cit., vol. I, p. 617.

<sup>16</sup> David H. Lawrence, op. cit., vol. I, p. 615.

mediante le quali resistere a quanto sino ad ora aveva considerato il caso, *chance*, l'irrazionale divoratore di ogni sforzo umano teso a raggiungere la coerenza: egli si spingerà anzi sino al punto di elevare a simbolo dominante della sua raccolta forse migliore, *Moly*, il tema della metamorfosi che, assieme a quello del centauro, si sforza di far trionfare l'asserzione della gioia perfetta dell'uomo totale, intelletto e corpo.

In questa prima parte della raccolta troviamo anche *Innocence*, l'ultima poesia di Gunn ad introdurre in maniera esplicita il tema della violenza; questa composizione, con la quale il poeta pensava di esprimere la sua rinuncia ad essa e di denunciare e riconoscere apertamente le implicazioni negative e le ambiguità delle sue precedenti poesie intorno al medesimo argomento, è stata completamente fraintesa e risulta attualmente come una delle più discusse tra quelle composte da Gunn.

In realtà *Innocence* trova la sua naturale collocazione all'interno di un organico discorso sulla violenza nell'arte che ebbe il suo culmine nell'articolo *Poets in Control* dove Gunn replicava ad un commento di Peter Brook sul *Marat-Sade*: « La violenza rappresenta il linguaggio artistico naturale dei nostri tempi (...). Rappresenta la nostra realtà, non c'è niente da fare »<sup>17</sup>.

Se l'osservazione di Peter Brook comporta parecchi interrogativi — osserva Gunn — essa rappresenta per lo meno un'utile testimonianza della forza del nostro culto letterario più recente. Personalmente, dubito che la violenza in se stessa possa mai costituire un « linguaggio » efficace, tanto meno un linguaggio artistico; ho il sospetto che il tentativo di servirsene in tal modo sia estremamente sofisticato e del tutto « innaturale »; e sono sicuro che la « nostra realtà » è assai meno violenta di quella di qualsiasi altra epoca che mi venga in mente. Nonostante ciò, il culto della violenza esiste, e il motivo per cui ciò accade deve essere in qualche modo in relazione con i « tempi »<sup>18</sup>.

Gunn passa quindi a parlare del grande dibattito sollevato a proposito della bomba atomica, dei campi di concentramento e del lavoro di quanti erano specificatamente addetti allo sterminio dei prigionieri:

Quanto più veniamo a sapere di tale attività, tanto più ciò diviene scoraggiante, poiché si tratta, in ultima analisi, di conoscenza di noi stessi; risveglia e stimola quell'intimo teatro di crudeltà e violenza melodrammatica che portiamo

<sup>17</sup> Cfr. il fascicolo dell'inverno 1964-65 di « Twentieth Century ».

<sup>18</sup> Thom Gunn, *Poets in Control*, « Twentieth Century » (inverno 1964-65), p. 102.

costantemente in noi e riteniamo di mantenere sotto controllo: e allora ci rendiamo conto di come noi stessi saremmo in grado di dar corpo con estrema precisione a tali fantasie, qualora ci fosse offerto un palcoscenico storico e geografico adatto. La consapevolezza di tutto ciò è profondamente inquietante, ma anche vagamente eccitante al tempo stesso. È eccitante in maniera proporzionale all'inquietudine. Un sentimento alimenta l'altro [...]. In questo modo siamo in grado di assaporare contemporaneamente il fascino dell'indulgenza nei confronti di noi stessi e quello della coscienza della nostra onestà al riguardo. Si tratta tuttavia di una conoscenza che non fonda le sue basi nell'esperienza [...]. Esiste dunque un particolare pericolo nel nostro culto della violenza in letteratura. Esso assume la forma di una nostalgia, rappresenta un attaccamento all'idea di qualche cosa che non abbiamo e che non desideriamo seriamente<sup>19</sup>.

L'ambiguità dell'atteggiamento umano nei riguardi della violenza, la facilità con cui si può giungere a commettere atrocità senza rendersene quasi conto, la fondamentale matrice di indulgenza nei confronti dei propri istinti più segreti e repressi è quanto Gunn si ripropone di denunciare in *Innocence*, impressionante soprattutto nelle ultime strofe:

The finitude of virtues that were there  
 Bodied within the swarthy uniform  
 A compact innocence, child-like and clear,  
 No doubt could penetrate, no act could harm.

When he stood near the Russian partisan  
 Being burned alive, he therefore could behold  
 The ribs wear gently through the darkening skin  
 And sicken only at the Northern cold,

Could watch the fat burn with a violet flame  
 And feel disgusted only at the smell,  
 And judge that all pain finishes the same  
 As melting quietly by his boot it fell<sup>20</sup>.

Questa composizione, terribile per la gelida impersonalità e compassatezza con la quale il tema è svolto con elegante impiego di immagini atroci espresse mediante uno stile controllato e dall'equilibrio quasi classico, ha fatto sì che alcuni gridassero allo scandalo, accusando apertamente l'autore di sadismo e di simpatie per il nazismo. In realtà il suo atteggiamento nei confronti del suo tema, ribadito alcuni anni più tardi in *Lebensraum*, là dove egli dice

<sup>19</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 102-103.

<sup>20</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 22.

Life should be a humane  
undertaking. I know. I  
undertook it.

Yet have found  
that in my every move  
I prevent someone  
from stepping where I step  
[...] <sup>21</sup>,

è profondamente critico, come egli stesso ha spiegato nell'intervista rilasciata a Ian Hamilton che gli rinfacciava di non delineare mai in maniera chiara la sua posizione morale:

In quella poesia (*Innocence*) tento di effettuare esattamente questo genere di precisazione. Cerco di dimostrare come l'esaltazione dell'energia possa condurre a una specie di impegno nel quale uno scopre che l'energia non si limita a cadere nel vuoto, ma implica spesso la distruzione dell'energia altrui e non è pertanto un'energia così assoluta. Mi pare che questo rappresenti uno dei massimi problemi dell'essere in vita; come poter mostrare il meglio di se stessi, comunque lo si voglia chiamare, senza distruggere il meglio degli altri <sup>22</sup>.

Si può vedere come sia sempre il problema esistenziale ad affascinarlo e non quello etico né, tanto meno, quello politico. Gunn è, sia per tendenza che per educazione, completamente disinteressato a un discorso politico, come molti autori anglosassoni della sua generazione; e se, dopo anni di permanenza negli Stati Uniti, egli ha abbandonato le posizioni di dignitoso e quasi annoiato scetticismo dei suoi contemporanei del *Movement*, lo ha fatto per accostarsi soprattutto a concezioni ugualmente apolitiche, seppure più vitali, quali la poesia geografica dei *Black Mountain Poets* oppure, ancor più, la poesia naturalistica e primitivista di Gary Snyder, come apparirà chiaramente nelle raccolte successive.

Al di là del tema dell'accettazione del nulla, che è centrale nella prima parte della raccolta, in essa si trovano anche alcune poesie che toccano o preannunciano argomenti che diverranno in seguito fondamentali per l'autore: così il motivo della luce il quale, sottolineato per la prima volta in questo volumetto, sarà l'elemento predominante in *Moly*.

Il buio, l'ombra, la notte, il chiar di luna sono connotazioni ri-

<sup>21</sup> Thom Gunn, *Positives*, Londra, Faber & Faber, 1966, p. 46.

<sup>22</sup> Cfr. Ian Hamilton, op. cit., p. 67.

correnti nelle precedenti raccolte di Gunn; basti ricordare il « terrible dark wood » di *Here Come the Saints*, il « Fire-glow still reassuring; dark defied » di *The Secret Sharer*, il « Last night I woke in fright » di *Without a Counterpart in Fighting Terms* ed il « The street lamps, visible, / Drop no light on the ground » di *Human Condition*, l'espressione carica di disprezzo « I think he lives in moonlight » del centurione di *The Silver Age*, il « Where now lies power to hold evening back? » ed il « Though night is always close, complete negation / Ready to drop on wisdom and emotion » di *To Yvor Winters* e, per finire, *The Allegory of the Wolf-Boy* nella raccolta successiva. In questa poesia in particolare Gunn mette in luce tutte le implicazioni negative che egli associa all'oscurità:

[...] he seeks the moon,  
Which, with the touch of its infertile light,  
Shall loose desires hoarded against his will  
By the long urging of the afternoon<sup>23</sup>.

Questa raccoglie in sé quanto esiste di irrazionale, incontrollato e sfuggente nella psiche umana; la notte rappresenta il momento in cui è più difficile mantenere la consapevolezza di sé e del proprio ruolo nel mondo dinanzi all'assoluta incertezza ed impenetrabilità del meccanismo e del significato di quest'ultimo. Il buio nasconde allo sguardo tutti gli oggetti e le immagini che potrebbero aiutare l'uomo a puntellarsi contro il nulla: esso è indicato come *contagious absence* in *The Annihilation of Nothing*, ed in *The Byrnies* si legge « That dark was fearful — lack of presence — »<sup>24</sup>; esso incombe allo stesso tempo anche sulla mente sotto forma di desiderio di resa, di abbandono di quell'atteggiamento di vigilanza costante che permette di conservare nitida la visione dei nessi tra le cose. Con il succedere di una posizione di adesione alla realtà fenomenica del mondo a quella precedente di opposizione ad essa, anche il timore del buio scompare, poiché l'alternarsi di luce e ombra viene ad assumere la sua esatta funzione all'interno dell'equilibrio universale.

Alla luce viene accordato uno spazio privilegiato nelle poesie successive di Gunn, poiché essa è ciò che dà senso e rilevanza alla molte-

<sup>23</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 35.

<sup>24</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 23.

plicità dell'universo: così, nella prima parte della raccolta, i protagonisti di *The Byrnie's* intrappolandola tra le maglie delle loro corazze si fanno essi stessi cose tra le altre; allo stesso modo in *The Value of Gold* il protagonista, immerso nella luce, si sente parte di tutto ciò che da questa è rischiarato, parte della natura nel suo processo di crescita che si conclude necessariamente con l'appassire: uno sfiorire, però, nel quale anche i petali caduti trovano il loro posto nel raggio della luce:

The hairs turn gold upon my thigh,  
And I am gold beneath the sun,  
Losing pale features that the cold  
Pinched, pointed, for an instant I  
Turn blind to features, being one  
With all that has, like me, turned gold.

[...]

I darken where perpetual  
Action withdraws me from the sun.  
Then from one high precocious stalk  
A flower — its fulness reached — lets fall  
Features, great petals, one by one  
Shrivelling to gold across my walk<sup>25</sup>.

Nella seconda parte della raccolta appare più evidente l'influenza sull'autore dell'ambiente americano: non si tratta più di un influsso che si limiti al suggerimento di immagini come quella dei motociclisti o di Elvis Presley (abbiamo visto, anzi, come nella prima parte Gunn sia andato ridimensionando tali miti), bensì di un fattore più sottile, ma anche più profondamente assimilato.

All'influenza del pensiero di Yeats e di Sartre, che pone l'individuo e le sue sensazioni al centro del mondo, si oppongono quello della Moore e di Williams in primo luogo, con il suo amore per la concretezza dell'universo e la sua capacità di non vedere nella presenza degli oggetti un ostacolo alla presenza dell'uomo in esso; osserva Gunn al proposito che « egli era innamorato della mera esistenza del mondo esterno, della sua concretezza »<sup>26</sup>, ed ancora, parlando della poesia di Williams *Spring and All*: « Qualsiasi generalizzazione riguardo all'atto

<sup>25</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 32.

<sup>26</sup> Thom Gunn, *William Carlos Williams*, « Encounter » (luglio 1965), p. 67.

dell'autodefinirsi, del penetrare in un mondo freddo, viene fatta spontaneamente dal lettore al termine della poesia (...). Una perfetta accuratezza di descrizione, grazie alla quale si riesce allo stesso tempo a dominare il mondo e a vivere in esso, diviene così una percezione morale »<sup>27</sup>.

È a questo tipo di *achievement* formale che Gunn aspira nella seconda parte della raccolta; alla mitologia esistenzialista si sostituisce un « mito derivato da Lawrence dell'individuo come passivo tramite di forze primordiali che lo invadono e possiedono con la loro ricchezza. Se Gunn è in maniera evidente il poeta del vuoto e dell'assenza — osserva Terry Eagleton — è anche vero che egli è il poeta della pienezza »<sup>28</sup>.

Pienezza e vuoto si alternano infatti in un nitido gioco nel quale ogni elemento non viene annullato, bensì esaltato e messo in rilievo dalla presenza del suo opposto: ad introdurci in questo nuovo paesaggio è la seguente citazione, tratta da *The Last Tycoon* di Fitzgerald:

Mi volsi a guardare indietro mentre attraversavo la cresta delle colline adiacenti — con l'aria così limpida che era possibile scorgere le foglie delle Sunset Mountains lontane due miglia. È sorprendente alle volte — solo aria — senza ostacoli, senza complicazioni<sup>29</sup>.

Il mondo di questa seconda sezione è ricco di luce e di particolari: mancano le poesie filosofiche, che lasciano spazio a composizioni ricche di sensazioni fisiche (si tratta infatti di un tentativo di comprendere fisicamente il mondo) e che lasciano un'impressione finale di leggerezza e trasparenza sorprendenti in una personalità essenzialmente speculativa come quella di Gunn. Alla *nothingness* della prima parte si oppone quella che l'autore con una parola a lui cara definisce la *thinginess* dell'universo, la fisicità di un mondo al quale, come dice Williams, ci si può unire in termini concreti:

Outside  
 Outside myself  
 there is a world,  
 he rumbled,

<sup>27</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 69.

<sup>28</sup> Terry Eagleton, *Myth and History in Recent Poetry*, in *British Poetry since 1960*, a cura di Schmidt e Lindop, Londra, 1972, p. 236.

<sup>29</sup> Francis Scott Fitzgerald, in Thom Gunn, op. cit., p. 35.

subject to my incursions  
 — a world  
 (to me) at rest,  
 which I approach  
 concretely<sup>30</sup>.

Già il titolo della prima poesia della sezione, *Waking in A Newly-Built House*, ha in sé qualche cosa di catartico, con le sue connotazioni di novità e rinascita:

The window, a wide pane in the bare  
 modern wall, is crossed by colourless  
 peeling trunks of the eucalyptus  
 recurring against raw sky-colour.

[...]

There is a tangible remoteness  
 of the air about me, its clean chill  
 ordering every room of the hill —  
 top houses, and convoking absences.

Calmly, perception rests on the things,  
 and is aware of them only in  
 their precise definition, their fine  
 lack of even potential meanings<sup>31</sup>.

Questa sensazione di rarefazione e purezza è particolarmente evidente nella prima strofa, nell'assoluto e trasparente nitore del paesaggio veduto attraverso la finestra, in apparenza compatto e ricco di dettagli, ma in realtà privo di ogni connotazione di colore, come indicano le espressioni *colourless* e *raw sky-colour*.

Nelle strofe successive *things and absences* si alternano in un delicato incastro di sensazioni tattili, visive ed anche emozionali che sembrerebbero esprimere, almeno temporaneamente, come traspare dal finale, un raggiunto equilibrio.

In maniera simile termina anche *Flying above California* e la stessa leggerezza, applicata però ai sentimenti, si ritrova in *Blackie, The Electric Rembrandt*, dove il poeta sa esprimere la trepidazione, le sensazioni e gli interessi di adolescenti e giovani per gli oggetti e gli avvenimenti

<sup>30</sup> William Carlos Williams, *Paterson*, a cura di A. Rizzardi, Milano, Lerici, 1966, libro II, p. 94.

<sup>31</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 37.

della vita con una sensibilità che anticipa le poesie della sua raccolta successiva, *Positives*, dedicata alla città di Londra.

Pur attribuendo tanta importanza in questa raccolta alle sensazioni, Gunn non rinuncia alla tenacia e alla passione della volontà; per adeguarsi tuttavia al nuovo tono, il simbolo della continuità della ricerca umana non è più tratto da qualche oscura mitologia, bensì dalla natura: così avviene in *Considering the Snail*, dove l'autore descrive il faticoso e ostinato procedere di una lumaca attraverso le distese d'erba. La poesia è una trasposizione talmente perfetta della condizione umana, che ogni commento appare superfluo se non il sottolineare che la rettitudine e la tenacia nello sforzo qui affermate non derivano più da alcuna ambizione di potenza o di predominio, ma sono un dato di fatto nella vita degli uomini, accettata senza ribellione né presunzione.

L'ultima poesia, *My Sad Captains*, è quella che dà il titolo alla raccolta, e trae spunto dai versi dell'*Antony and Cleopatra* di Shakespeare, citati all'inizio di questo capitolo, che si riferiscono ai festeggiamenti che precedono l'ultima battaglia; si tratta, per Antonio come per Gunn, di un congedo:

[...] They were men  
 who, I thought, lived only to  
 renew the wasteful force they  
 spent with each hot convulsion.  
 They remind me, distant now.  
 True, they are not at rest yet,  
 but now that they are indeed  
 apart, winnowed from failures,  
 they withdraw to an orbit  
 and turn with disinterested  
 hard energy, like the stars<sup>32</sup>.

Gunn ha firmato in quest'opera il suo trattato di pace con la vita, si è riconciliato con essa e cercherà d'ora innanzi di conquistare l'innocenza attraverso l'amore per le cose. I termini di lotta sono dimenticati, i personaggi che hanno popolato i suoi miti, i suoi capitani, adesso senza lavoro, si ritirano tristi nel passato dove, sebbene venerati e rispettati nel ricordo, essi hanno perduto ogni impulso vitale ed appaiono oramai freddi e isolati come stelle.

In questa raccolta, oltre all'influenza fondamentale di Williams,

<sup>32</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 51.

possiamo trovare tracce dell'adesione del poeta a quella mitologia naturalistica ed a quel vitalismo che è andato sviluppandosi nell'ambiente poetico americano a partire da Olson sino ad alcuni rappresentanti del movimento *beat*; penso in particolare a Gary Snyder, che è attualmente uno dei poeti viventi piú stimati da Gunn. Questi i termini con cui egli si esprime al suo riguardo: « Ho riletto le poesie di Gary Snyder con meraviglia per la loro audacia ed ammirazione per la loro compattezza. Debbono esservi ben pochi poeti viventi che se ne intendano altrettanto di ritmo, ed ancor meno che sappiano preservare in esso con tanta fermezza e delicatezza l'esperienza nel suo processo di formazione »<sup>33</sup>.

Probabilmente Gunn deve all'influenza americana anche l'adozione dei *syllabics*, forma poco amata dagli autori di educazione inglese. A questo proposito egli rilasciò due commenti al « London Magazine »; nel primo, del 1962, egli diceva:

Quando cominciai a scrivere in *syllabics* alcuni anni or sono, mi accorsi che improvvisamente ero in grado di accedere ad una certa spontaneità di linguaggio e percezione che non ero stato capace di raggiungere mediante l'impiego dei metri tradizionali. Tuttavia mi sento a disagio a proposito dello spacco nella mia opera tra i due generi di poesie che scrivo, quelle metriche piú formali e quelle in *syllabics* piú colloquiali. Ognuno esclude troppo dell'altro. La poesia che voglio scrivere, in realtà, è una in cui le qualità di entrambi possano coesistere<sup>34</sup>.

Nel secondo, del novembre 1964, egli raccontava:

Sì, penso che scrivere in *syllabics* sia il mio tentativo di realizzare il verso libero, il che equivale probabilmente ad imbrogliare, ma mi pare di ottenere con i *syllabics* alcuni effetti da verso libero che non posso conseguire impiegando le forme metriche tradizionali. C'è un gran pericolo nell'uso dei *syllabics*, vale a dire che si possano risolvere semplicemente in una prosa scritta in modo diverso, ma non vedo perché ciò debba accadere piú facilmente con dei buoni *syllabics* che con del buon verso libero. Nel mio caso mi pare di poter registrare meglio in *syllabics* le sensazioni correnti, mentre quando mi servo della metrica tradizionale mi ritrovo legato ad un particolare genere di emozione piuttosto tesa, ad un tipo piuttosto contratto di emozione<sup>35</sup>.

Il cambiamento di stile corrisponde, cioè, a un mutamento di sensibilità e di discorso; in una lettera egli ribadisce questo concetto: « Vi

<sup>33</sup> Thom Gunn, in Gary Snyder, *A Range of Poems*, Londra, Fulcrum Press, 1966, in copertina.

<sup>34</sup> Thom Gunn, in *Context*, « The London Magazine » (febbraio 1962), p. 40.

<sup>35</sup> Cfr. Ian Hamilton, op. cit., p. 65.

sono alcune cose che posso fare seguendo una forma metrica che non sono in grado di esprimere in verso libero e viceversa. Sono alquanto d'accordo con ciò che dice D. H. Lawrence intorno alle diverse caratteristiche delle forme nel suo saggio *Preface to New Poems* », rimandandoci alle osservazioni dello scrittore su questo controverso problema: « Si è scritto molto a proposito del verso libero. Ma tutto ciò che si può dire, una volta per tutte, è che il verso libero è, o dovrebbe essere, l'espressione diretta dell'uomo immediato e totale. Esso rappresenta lo spirito, la mente e il corpo che insieme si espandono, senza tralasciare nulla »<sup>36</sup>. Nel denunciare i pericoli cui può esporre l'impiego dei *syllabics* Gunn doveva avere in mente la maligna poesia del poeta americano Alan Stephens<sup>37</sup>, intitolata *Syllabics for T. G.*:

After he concluded that  
he did not wish to raise his  
voice when he spoke of such mat-  
ters as the collapse of the  
Something Empire, or of things  
the folk suffer from, he sim-  
ply set in words such meanings  
as were there, and then, when he  
finished the final verse, van-  
ished in the blank below it ...<sup>38</sup>.

I finali di verso e i capoversi sono scelti qui con vera cattiveria e, mi pare, ingiustamente, poiché anche nell'impiego del verso libero Gunn si mostra padrone di una tecnica squisita. La rinuncia ai metri tradizionali non implica per lui una rinuncia a rime ed assonanze, anzi egli fa intervenire in queste composizioni anche sistemi di allitterazioni e rime interne che sono invece rari nelle sue poesie in metri più convenzionali. Nelle due raccolte successive egli insisterà nella sperimentazione di questa tecnica per ritornare però, con *Moly*, all'ortodossia della tradizione.

Con *My Sad Captains* Gunn aveva esposto le modalità della sua riappacificazione con l'universo, ma in termini ancora prettamente individualistici che lasciavano gravi incognite rispetto allo sviluppo della

<sup>36</sup> David H. Lawrence, op. cit., p. 184.

<sup>37</sup> Si tratta di un altro poeta per il quale Thom Gunn nutre ammirazione.

<sup>38</sup> Alan Stephens, in Fred Inglis, *Literature and Environment*, Londra, Chatto & Windus, 1971, p. 83.

sua produzione futura: sarà questa a mostrare come il volumetto avesse segnato solamente una tappa nel progredire del poeta verso una maggiore apertura alla comprensione e solidarietà umana.

*Touch.*

Il viaggio in Inghilterra effettuato da Gunn nel 1964-65 si situa nella vita del poeta quasi come una linea di demarcazione. Al ritorno negli Stati Uniti, infatti, egli interruppe definitivamente i suoi rapporti con il mondo accademico per accostarsi sempre di più all'esperienza e ad un certo vitalismo dal quale trarre per la sua poesia nuovi impulsi, in gran parte offertigli dallo stimolante ambiente di San Francisco<sup>39</sup>.

La prima delle sue opere ispirata a questo nuovo modo di vivere è *Touch*, in cui l'autore procede a una rivalutazione dell'uomo ed al recupero di valori quali l'amicizia e la solidarietà.

« Nel 1967 — scrive Gunn in una lettera — pubblicai *Touch*, l'unico dei miei libri che sia riuscito ad annoiare tutti su larga scala ». La preparazione di quest'opera, in realtà, precede *Positives*, pubblicata nel 1966 e frutto più immediato del suo viaggio a Londra, poiché già nel 1964 Gunn raccontava di aver composto buona parte delle poesie della raccolta, pur non essendone ancora pienamente soddisfatto; questa precisazione serve a reinserire *Touch* nella sua naturale ottica, che la definisce più come una conseguenza del discorso svolto in *My Sad Captains* che non di quello, vagamente estraneo al filo conduttore centrale della poesia di Gunn, della raccolta più recente.

*Touch*, infatti, sottolinea già con il titolo l'importanza delle sensazioni e della partecipazione al mondo fisico, ma si pone come scopo al tempo stesso la riabilitazione e l'affermazione anche di quella caratteristica « umana » dell'uomo che l'autore aveva rappresentato altrove come condanna; vale a dire che l'uomo non si abbandona più alla natura per annullarvisi, bensì per esaltarsi e realizzarsi nella totale armonia; l'uomo non è più una creatura che rifiuta se stessa, che si unisce al moto cosmico per « dimenticarsi » in esso, ma cerca anzi di valorizzarsi alla stregua di ogni altro elemento dell'universo, dotato di una caratte-

<sup>39</sup> Come riferisce Arbasino, Gunn definisce questa città come « la miglior piccola città del mondo, piena di gente calda ». Cfr. Alberto Arbasino, *Sessanta Poesizioni*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 235.

ristica che ha un valore potenziale realizzato solo nella compartecipazione al valore di tutti gli altri.

Il mondo che nella seconda sezione di *My Sad Captains* ci appare così ricco di presenze concrete e dettagli comincia in questa raccolta a popolarsi anche di esseri umani ed il poeta sembra in particolar modo concentrarsi sulle modalità e sulle condizioni necessarie affinché possa nascere un rapporto interpersonale nel quale conoscenza fisica e conoscenza intellettuale non risultino scisse, ma si rafforzino anzi l'una con l'altra.

Ciò che l'autore si propone qui di attuare è la definizione e la celebrazione di un approccio fisico al mondo che, realizzato con l'atteggiamento aperto e disponibile di chi ha pienamente accettato, con i suoi privilegi e con i suoi limiti, il proprio ruolo all'interno dell'ordine naturale, consenta un valido accesso anche alla sfera razionale del comportamento umano ed implichi quella purificazione e recupero del contatto fisico da Lawrence tanto auspicati in *Touch*:

Since we have become so cerebral  
we can't bear to touch or to be touched.

Since we are so cerebral  
we are humanly out of touch.

And so we must remain.  
For if, cerebrally, we force ourselves into touch,  
into contact  
physical and fleshly,  
we violate ourselves,  
we become vicious<sup>40</sup>.

Anche per Gunn il contatto fisico non si pone più come una forma di aggressività, bensì come una tecnica di conoscenza che deve essere ogni volta riconquistata, depurata da quella forma di corruzione che l'abitudine rappresenta, come egli afferma nella poesia omonima che dà il titolo alla raccolta:

[...] I lower  
myself in next to  
you, my skin slightly  
numb with the restraint  
of habits, the patina of

<sup>40</sup> David H. Lawrence, op. cit., vol. I, p. 468.

self, the black frost  
of outsidersness, so that even  
unclothed it is  
a resilient chilly  
hardness [...] <sup>41</sup>.

Martin Dodsworth, nella sua recensione di *Touch*, cerca di indicare l'evoluzione del punto di vista di Gunn mediante un appropriato confronto tra questa raccolta e la prima:

La diversità tra i due libri è assai accentuata: nel primo, per esempio, *Carnal Knowledge* è compendiata nel verso « Tu sai che io so che tu sai che io so che tu sai »; la poesia dalla quale quest'ultimo volume trae il nome non ha alcun verso riassuntivo, ma veniamo a conoscenza di un luogo che è

not profound but seeps  
from our touch in  
continuous creation, dark  
enclosing cocoon round  
ourselves alone, dark  
wide realm where we  
walk with everyone <sup>42</sup>.

È una poesia che riguarda la capacità di comprendere, afferrare, avvertire, entrare in contatto con il modo in cui le cose esistono, senza le esitazioni e i dubbi di carattere introspettivo che accompagnano la circostanza del sapere che tu sai che io so che tu sai <sup>43</sup>.

In realtà l'autore prospetta l'eventualità che nel sonno la compagna ignori di chi sia il corpo che le giace accanto (« do / you know who / I am or am I / your mother or / the nearest human being to / hold on to ») <sup>44</sup>, ma l'impossibilità di un'assoluta compenetrazione non viene più avvertita come separazione o sofferenza, poiché l'unità degli amanti continua a realizzarsi nel contatto, che è la forma più certa di conoscenza; come dice ancora Lawrence,

We don't exist unless we are deeply and sensually in touch  
with that which can be touched but not known <sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Thom Gunn, *Touch*, Londra, Faber & Faber, 1967, p. 26.

<sup>42</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 27.

<sup>43</sup> Martin Dodsworth, *Touch*, « The Listener » (19 ottobre 1967), p. 506.

<sup>44</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 27.

<sup>45</sup> David H. Lawrence, *Non Existence*, op. cit., vol. II, p. 613.

Accettazione e disponibilità divengono quindi, nelle poesie di questa raccolta, ancor piú assolute che nella precedente e Gunn si sforza di conseguire all'interno del nuovo stile adottato un suggestivo accordo tra idee, ragionamenti e una nuova abbondanza di presenze fisiche e dettagli; come osserva Julian Jebb,

*Touch* comprende numerose poesie di ambiente domestico dal tono ricco di coloriture filosofiche, e ognuna di esse è caratterizzata dal rigoroso e specifico talento di Gunn nel raffrontare la propria esperienza con quella di ogni singolo individuo della stirpe umana. Come sempre, la complessità del suo pensiero è attenuata dalla concretezza delle immagini e dalla battaglia vinta a caro prezzo per l'acquisizione della semplicità di linguaggio <sup>46</sup>.

Nonostante l'esistenza di giudizi assai positivi, come questo e quello di Julian Symons, e benché questo sia tra i libri di Gunn il volume dai propositi forse piú ambiziosi, l'autore, come si è visto all'inizio, ha dovuto prendere atto del rifiuto da esso incontrato presso molti critici e poeti.

Dotata di qualità formali raffinatissime, l'opera mostra per la prima volta anche quelle preoccupazioni etiche ed umanitarie la cui mancanza aveva procurato in precedenza tanti rimproveri a Gunn: stranamente, però, l'espressione di tali preoccupazioni non in tutte le poesie risulta veramente incisiva e spesso appare come proiettata in un mondo irreali e privato dell'autore. Alcune composizioni, come è naturale, sono molto belle e colpiscono profondamente, ma in molti luoghi, soprattutto là dove la riflessione del poeta si allontana dalla sua realtà individuale, come in alcuni punti del per altro imponente poema *Misanthropos*, egli rischia di cadere nel patetico.

È interessante osservare come, nell'accostamento tra uomo e natura che vorrebbe portare all'esaltazione del primo, sia questa invece che trionfa, mostrandosi tema piú vicino alla sensibilità di Gunn e alle possibilità del suo verso libero: mentre l'armonia tra l'uomo e l'universo risulta in questo volumetto ancor piú assoluta e totale, la celebrazione della comunicazione e della partecipazione umana si pone ancora in termini di obiettivo ideale piuttosto che non di *achievement*.

Se esiste un'idea centrale che informa la raccolta, questa è senza dubbio il tema del ritorno alla vita; introdotto dalla prima poesia, *The Goddess*, e motivo conduttore di *Misanthropos*, esso viene ribadito nel-

<sup>46</sup> Julian Jebb, sulla copertina di *Touch*, edizione del 1974.

l'ultima composizione, dal titolo assolutamente esplicito di *Back to Life*.

Ed è Proserpina, appunto, la dea cui si riferisce la prima poesia, che ha per argomento la continuità della vita e dell'amore, qui esaminato in chiave panteistica e simbolica. Agli svariati elementi del mondo animale e vegetale che all'apparire della dea, avvertito in termini sensoriali assai piú che visivi (i pesci, infatti, sono definiti *eyeless*), danno libero corso al loro rituale amoroso senza esitazioni né ragionamenti, come se in obbedienza a una legge universale e onnipotente, si oppone la figura del militare solitario, rinchiuso nella sua uniforme quasi a cercarvi protezione, tutta la sera in attesa di una qualsiasi donna. Alle connotazioni di abbondanza e di moltiplicazione ricorrenti nelle prime strofe fa seguito la solitudine e l'apprensione dell'uomo che attende, non a caso *in moonlight*, al chiar di luna.

È questa separazione che il poeta si propone di superare attraverso tutte le poesie della raccolta, mediante un adeguarsi alla naturalezza del comportamento animale privo di complessi che conduca l'uomo a conquistare anche per sé un posto *in the sunlight*, nel quale la luce del sole illumini un mondo in cui tutti, piante, uomini e animali, conducano senza problemi la propria esistenza.

Alla volontà di riesaminare la propria posizione nei confronti dell'esistenza si deve una delle piú belle composizioni di *Touch, Confessions of the Life-Artist*, un lungo e sincero discorso con se stesso da parte del poeta intorno al significato della sua arte:

Whatever is here, it is  
material for my art.

On the extreme shore of land,  
and facing the disordered  
rhythms of the sea, I taste  
a summoning on the air.

I derive from these rocks, which  
inhibit the sea's impulse.  
But it is a condition,  
once accepted, like air: air  
haunted by the taste of salt.

## II

I think, therefore I cannot  
avoid thought of the morrow.  
Outside the window, the birds

of the air and the lily  
have lost themselves in action.

I think of the birds that sleep  
in flight, of the lily's pale  
waxy gleaming, of myself,  
and of the morrow pending.  
The one thing clear is that I  
must not lose myself in thought<sup>47</sup>.

Il titolo stesso della poesia già realizza in sé l'auspicato connubio tra vita ed arte che viene sviluppato nel resto della composizione; la prima strofa, dopo la massima di eco quasi terenziana nella quale si avverte un insistere sul concetto di essere, ci presenta l'artista che, solo di fronte alla natura, accetta di sentirsi parte di lei, pur non ignorando che anche l'accettazione è per l'uomo problematica e che essa si risolve nella semplice ebbrezza di una sensazione fugace. Ci viene presentata un'opposizione tra terra ed acqua nella quale è simboleggiato il dualismo stesso della natura umana: *inhibit* ed *impulse* sono i due termini del conflitto e la sua risoluzione, il precario equilibrio tra i due, è in una condizione inafferrabile e ambigua come l'aria.

La seconda strofa sviluppa più a fondo le implicazioni sottintese nella prima ed esprime in termini espliciti l'ineliminabile conflitto nell'uomo tra pensiero e senso. L'*I think* del primo verso, rafforzato dall'*I cannot* che suggerisce la consapevolezza del proprio io implicita nell'attività razionale, richiama quello del sesto (che ci presenta un pensare nell'atto di rimpiangere il movimento spontaneo delle altre creature), mentre il quinto verso « have lost themselves in action » si riferisce per contrasto all'ultimo, « I must not lose myself in thought ». Il tutto è espresso in un tono speculativo e pacato, privo di forti coloriture emotive, in cui persino la naturalezza di *therefore* sembra volere indicare come anche questa scissione dell'essere, caratteristica tipica dell'uomo, venga accettata in quanto tale.

Quasi in obbedienza all'esortazione finale a non perdersi nel pensiero, la terza parte ci presenta un momento di gioioso abbandono all'istinto, controbilanciato però dalla riflessione sugli infelici e sul suicidio della quarta parte. Nella quinta il poeta passa a parlare della sua arte, ribadendo la sua idea di dovere e disciplina al proposito. Essa è

<sup>47</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 18.

astratta e indefinita ed egli, che si ridefinisce ad ogni istante mediante il confronto con il reale, è responsabile della sua sopravvivenza. Ma non può evitare di domandarsi al tempo stesso se l'eccessiva sollecitudine nei suoi confronti non impedisca in effetti alla propria umanità di realizzarsi:

She is immersed in despair,  
but I am here, luckily.  
She, become indefinite,  
leans on me who am starkly  
redefined at each moment,  
aware of her need, and trained  
to have few needs of my own.

As I support her so, with  
my magnificent control,  
I suddenly ask: « What if  
she has the edge over me? »<sup>48</sup>.

Questo conflitto tra il vissuto e il pensato viene ulteriormente svolto nella metafora della sesta strofa (« To give way to all passions, / I know, is merely whoring. / Yes, but to give way to none / is to be a whore-master »)<sup>49</sup>, mentre nella settima ci viene presentato il confronto non piú con la natura, ma con l'elemento umano, un incontro caratterizzato dal doppio impulso di inimicizia e tenerezza.

La realtà storica dell'ottavo quadro, che ci mostra la deportazione di un bambino ebreo polacco, conferisce a sua volta una maggiore concretezza alle riflessioni della poesia ed ha forse un ruolo determinante nel motivare la risoluzione finale dell'artista di insistere nel tentativo di perseguire nella sua opera un fine morale che renda piú difficile ai fatti di verificarsi *almost accidentally*:

## IX

I grow old in the design.  
Prophecies become fulfilled,  
though never as expected,  
almost accidentally,  
in fact, as if to conform  
to some alien order.

<sup>48</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 20.

<sup>49</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 20.

But I am concerned with my  
own knowledge that the design  
is everywhere ethical  
and harmonious: circles  
start to close, lines to balance.

## X

The art of designing life  
is no excuse for that life.

People will forget Shakespeare.  
He will lie with George Formby  
and me, here where the swine root.  
Later, the solar system  
will flare up and fall into  
space, irretrievably lost.

For the loss, as for the life,  
there will be no excuse, there  
is no justification<sup>50</sup>.

Anche questa motivazione che egli vuole dare alla scelta esistenziale compiuta è tuttavia arbitraria: resta, alla base, l'impotenza di tutto l'universo rispetto alla sua fine inevitabile e immotivata<sup>51</sup>, esattamente come lo è la sua vita; tale inconsistenza, però, essendo rapportata ad una generale catastrofe cosmica, risulta nella partecipazione a un destino comune dell'universo più facilmente accettabile.

Il momento più importante della raccolta è rappresentato senza dubbio dal lungo poema *Misanthropos*, del quale Julian Symons scrive:

*Misanthropos*, che occupa un terzo del nuovo volumetto, rappresenta il conseguimento di un culmine immaginativo probabilmente al di là della portata di qualsiasi altro poeta vivente, e quasi tutte le altre poesie della raccolta mostrano l'agilità e la sottigliezza della mente di Gunn e la sua abilità nel comunicare idee complesse in maniera diretta, ricca di forza e di ingegno<sup>52</sup>.

Si tratta di un lungo componimento in quattro parti e diciassette quadri che cerca di attuare il recupero dei valori umani attraverso un periodo di ritorno purificatore alla natura ed alla vita primitiva; in questa poesia sembra che Gunn abbia voluto realizzare una discesa agli

<sup>50</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 22.

<sup>51</sup> Questo tema sarà ripreso in *Sunlight*, la poesia che conclude *Moly*.

<sup>52</sup> Cfr. Julian Symons sulla copertina di *Touch*.

inferi, cauta esplorazione della condizione estrema in cui un uomo può sopravvivere, per recuperarvi quei caratteri essenziali della natura umana, oramai purificati dalla patina della storia, in base ai quali stabilire su un nuovo piano il rinascere dei rapporti umani:

A man is under the crassest necessity  
to break down the pinnacles of his moods:  
Fearlessly —  
to the bases; base! to the screaming dregs,  
to have known the clean air.  
From the base, unabashed, to regain  
the sun kissed summits of love<sup>53</sup>,

scrive Williams nel secondo libro di *Paterson*, e ciò è quanto Gunn si ripropone di fare prima di accedere alla serenità di *Back to Life* ed alle pagine ricche di luce di *Moly*.

Lo sfondo di questo poema è fantastico ed apocalittico, poiché ne è protagonista l'unico uomo superstite sulla terra dopo un'immaginaria guerra nucleare; la prima parte, infatti, ha per titolo *The Last Man*: questo superstite viene rappresentato come integrato oramai nei ritmi della natura, in completa armonia con i colori e le forme degli oggetti che la popolano, come stanno ad indicare *melts* e *lost*, verbi che suggeriscono idee di fusione; al contrario dell'artista che « on the extreme shore of land, / and facing the disordered / rhythms of the sea » è costretto dalla sua stessa precaria posizione a compiere una scelta, il protagonista di questa poesia può permettersi di evitare in maniera non problematica « the momentous rhythm of the sea », poiché il luogo in cui si trova è sufficientemente ampio per chi ha « the entire world to choose from »<sup>54</sup>. Egli non ha bisogno di erigere torri di guardia, non esiste più nessuno di cui debba diffidare e come gli uccelli, che tornano in questa poesia in qualità di simboli del completo accordo con l'universo, egli impara « to keep movement on the undipped wing of the present »<sup>55</sup>.

Di tanto in tanto, però, lo colpisce una memoria quasi sensoriale più che psichica della sua umanità passata, cui segue la consapevolezza del fatto che questo ritorno alla natura, non voluto né scelto, corrispon-

<sup>53</sup> William Carlos Williams, op. cit., libro II, p. 188.

<sup>54</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 29.

<sup>55</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 29.

de in realtà soltanto a una mancanza di motivazione ed è, in questa forma, esso stesso una condanna.

L'immagine che abbiamo visto da lontano si mette quindi a fuoco come voce parlante, impegnata nella sua solitudine in un drammatico ed illusorio dialogo con l'eco che, richiamando vagamente una lunga tradizione che partendo da Herbert e dai metafisici ci porta sino a Yeats, ci introduce a una realtà in cui solo il vaneggiamento e il disgusto sono possibili. Nel terzo quadro il protagonista è visto mentre si cuce con rudimentali arnesi un abito di pelli con il quale sostituire la sua uniforme, ormai priva di senso:

Though no one sees him, though it is the wind  
Utters ambiguous orders from the plain,  
Though nodding foxgloves are his only girls,  
His poverty is a sort of uniform.  
With a bone needle he pursues himself,  
Stitching the patchwork spread across his lap,  
A courier after identity, and sees  
A pattern grown among the disarray<sup>56</sup>.

Gunn ha sempre attribuito alla divisa valore di investitura, di simbolo di una missione e ricerca, ed è così anche in questo caso dove la mancanza di spettatori ha eliminato ogni pericolo che si possa trattare di una posa, di un ruolo recitato per gli altri: è l'uomo, nella condizione di privazione più assoluta, che si accinge a compiere daccapo il recupero del proprio significato.

Dopo il quadro notturno del passaggio della luna, riflesso, nella sua spettralità, di una terra devastata dalla guerra atomica, segue una poesia che ci mostra l'uomo in un felice momento di totale accordo con la natura; si tratta però di una conquista solo momentanea cui segue la seconda parte, intitolata *Memoirs of the World*, ricca di tormentati interrogativi: significativamente, tutte le poesie di questa sezione sono in prima persona, quasi a sottolineare la crescente alterità del soggetto nei confronti del suo ambiente.

Il sesto componimento, ritmato dalla condanna alla scissione tra presente e passato dell'uccello che canta « nòt now, nòt now, nòt now » (c'è forse un richiamo alla tradizione aforistica di altri celebri uccelli, dal *nevermore* del corvo di Poe in *The Raven* sino allo *here and now*

<sup>56</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 31.

dei *mynah-birds* di Huxley in *Island?*), è un'espressione al tempo stesso del disagio attuale del protagonista e della sua incapacità di vivere nel presente (e quindi di vivere) anche prima della catastrofe:

[...]  
 Let me live one second,  
 Nòt now, nòt now, nòt now.  
 [...]  
 The bird stops. Hardening in the single present,  
 I know, hearing wind rattle in a bough,  
 I have always harked thus after an incessant  
 Nòt now, nòt now, nòt now<sup>57</sup>.

Incapacità ribadita nel quadro successivo, come indica la vaga repulsione dei versi « The coarse / menace of line was deepened, / and light was slightly impure »<sup>58</sup>, cui si contrapponeva però una necessità istintiva di aderire all'esistenza, « a hunger in the senses ».

La composizione ottava colpisce per il suo tono scarno e quasi purificatore (non a caso vi si parla di fuoco) che, esaltato dall'eleganza e dall'equilibrio dei versi, riesce a trasmettere in maniera esatta la sensazione della precarietà stessa della vita umana:

To separate the matter from its burning,  
 Where, in the flux that your composites lack,  
 Each into other constantly is turning.  
 In the glowing fall of ash — rose, grey and black,  
  
 I search for meaning, studying to remember  
 What the world was, and meant. Therefore I try  
 To reconstruct it in a dying ember,  
 And wonder, does fire make it live or die?<sup>59</sup>

Nella prima strofa si ha una continua opposizione tra concetti di flusso (*burning, flux, turning, fall*) e di stabilità (*matter, composites, each*) che ci riconduce al problema del destino comune di tutti gli elementi del cosmo, quello di un'energia che, sia assecondando il mutamento sia tentando di resistere ad esso, va necessariamente esaurendosi attraverso un continuo processo corrispondente in certa misura, nell'uomo, a un doloroso senso della perdita della propria identità. È la

<sup>57</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 34.

<sup>58</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 35.

<sup>59</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 36.

ricerca di tale identità che risulta preminente nella strofa successiva, il cui penultimo verso offre una valida metafora per la condizione esistenziale dei nostri tempi, quando non solo la propria identità individuale, ma anche l'identità della nostra cultura e del mondo appaiono in crisi e volte verso la fine.

Alla paurosa visione di questa realtà che nell'atto stesso di realizzare l'uomo nella sua funzione cosmica ne annienta le energie e ne sottrae la mente ad un ordine incomprensibile e in apparenza assurdo, il protagonista reagisce nel decimo quadro lasciandosi sopraffare, angosciato dal vuoto che lo circonda, da visioni allucinanti, simboli anch'esse di cambiamenti e proliferazioni avvertite come bellissime, ma minacciose; segue il risveglio, e la determinazione di sostenere con coscienza il continuo confronto con la realtà, in accordo con l'ammonizione di Williams:

Escape from it — but not by running  
away. Not by « composition ». Embrace the  
foulness

the being taut, balanced between  
eternities<sup>60</sup>.

Poiché, sebbene anche la percezione vada col tempo allentando la sua presa, aggrappandosi a ciò che realmente esiste « yet still there may be something retained against the inevitable end »<sup>61</sup>. Nella terza parte, intitolata *Elegy on the Dust* e costituita da un'unica composizione di argomento quasi biblico, l'essenza di questa fine inevitabile ci viene mostrata mediante il tema del ritorno in cenere dell'uomo dopo la morte:

[...]  
Yet farther from the hill the bowl of dust  
Is open to the casual gust  
That dives upon its silence, teasing it  
Into a spasm of wild grit.  
Here it lies unprotected from the plain,  
And vexed with constant loss and gain,  
It seems, of the world's refuse and debris,  
Turn to a vaguely heaving sea,  
Where its own eddies, spouts and calms appear.

<sup>60</sup> William Carlos Williams, op. cit., libro III, p. 228.

<sup>61</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 39.

But seas contain a graveyard: here  
 The graveyard is the sea, material things  
 — From stone to claw, scale, pelt and wings —  
 Are all reduced to one form and one size.  
 And here the human race, too, lies  
 An imperfection endlessly refined  
 By the imperfection of the mind.  
 They have all come who sought distinction hard  
 To this universal knacker's yard,  
 Blood dried, flesh shrivelled, and bone decimated:  
 Motion of life is thus repeated,  
 A process ultimately without pain  
 As they are broken down again.  
 The remnants of their guilt mix as they must  
 And average out in grains of dust  
 Too light to act, too small to harm, too fine  
 To simper or betray or whine.  
 Each colourless hard grain is now distinct,  
 In no way to its neighbour linked,  
 Yet from the wind's unpremeditated labours  
 It drifts in concord with its neighbours,  
 Perfect community in its behaviour.  
 It yields to what it sought, a saviour:  
 Scattered and gathered, irregularly blown,  
 Now sheltered by a ridge or stone,  
 Now lifted on strong upper winds, and hurled  
 In endless hurry round the world<sup>62</sup>.

Persino l'estrema distesa di polvere nella quale l'esaurirsi di ogni  
 esistenza confluisce è soggetta ancora al caso, al mutamento (*the casual  
 gust*) e a quel continuo flusso in cui si alternano perdita e guadagno;  
 l'uomo, nell'ormai acquisita unione di corpo e mente (« An imperfection  
 endlessly refined / by the imperfection of the mind »), giunge final-  
 mente a confondersi con animali, minerali e piante nel suo affluire in  
 questo enorme cimitero, paragonato al mare nella sua universalità ed  
 incolmabile capienza con immagini che richiamano la « friable shore  
 with trails of débris »<sup>63</sup> di Whitman in *As I Ebbed with the Ocean of  
 Life*. Questa finale unione con l'universo viene indicata nella prima  
 parte nelle sue caratteristiche di sottomissione e rogo delle vanità; li-  
 berate dalle loro impurità nell'austero processo di decantazione della

<sup>62</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 41-42.

<sup>63</sup> Walt Whitman, op. cit., p. 214.

morte, queste permettono l'accesso a quel felice stato di perfetto accordo con il piú vasto moto del cosmo, la cui ebbrezza trova efficace espressione nell'alternarsi di pentametri e tetrametri giambici rimati che costituiscono la struttura del componimento. È importante notare come nell'ultima strofa sia finalmente realizzato il modello di un'umanità in cui tutti riescano ad essere allo stesso tempo individui (*distinct*) e membri concordi di una razza capace, senza per questo sacrificare la sua razionalità, di scegliere di non escludere da sé gli impulsi naturali (*wind's unpremeditated labours*) e di riconoscere anzi nel soddisfacimento delle proprie esigenze nella loro totalità, l'occasione estrema per conquistare la salvezza.

L'ultima parte, intitolata *The First Man*, vuole presentarsi, dopo la visione apocalittica che la precede, come una rinascita; benché il componimento divenga in quest'ultima sezione ambiguo e non sempre felice, sembra che il poeta ci ponga nuovamente di fronte al medesimo protagonista, quasi del tutto dimentico, ormai, della sua origine umana. Essa tuttavia resiste in lui a livello inconscio e l'incontro con altri esseri umani, come lui superstiti, fa riaffiorare in lui l'umanità; un'umanità che appare adesso come purificata e ricca di promesse.

Dopo aver manifestato il primo impulso del superstite a non unirsi agli altri, ma insistere nella sua solitaria espiazione, nel quindicesimo quadro Gunn giunge, nella sua delicata analisi del nascere del sentimento di fratellanza umana, ad un punto dove è dato di avvertire una netta stonatura che contribuisce a privare questo lungo poema di parte della sua imponenza: il sorgere della compassione in quest'uomo è presentato quasi con il tono del racconto miracolistico, patetico, come pure patetico è il ritratto degli altri uomini stanchi, miserabili, abbruttiti:

[...]

And he performs an action next  
 So unconsidered that he is perplexed,  
 Even in performing it, by what it means —  
 He walks around to where the creature leans.  
 The creature sees him, jumps back, staggers, calls,  
 Then losing balance on the pebbles falls [...] <sup>64</sup>.

Questa descrizione eccessivamente drammatica è controbilanciata dall'esortazione finale alla solidarietà che, pur essendo tematicamente le-

<sup>64</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 47.

gata alla scena precedente, è affidata ad un'espressione molto piú asciutta e convincente:

His own flesh, which he hardly feels, feels dust  
 Raised by the war both partly caused  
 And partly fought, and yet survived. You must,  
 If you can, pause; and, paused,  
 Turn out toward others, meeting their look at full,  
 Until you have completely stared  
 On all there is to see. Immeasurable,  
 The dust yet to be shared<sup>65</sup>.

Le immagini di polvere e sporco ricorrenti spesso in *Misanthropos*, con il progredire del componimento vanno a mano a mano perdendo le loro connotazioni negative, in quanto esse vengono riconosciute come elementi integranti della natura umana: come tali, sembra sostenere Gunn, polvere e sporco vanno accettati dall'uomo, cui resta la possibilità di affinarli attraverso la vigile pratica della propria umanità.

Possiamo ritenere di trovarci a questo punto dinanzi al passaggio da una posizione *pre-committal* ad una di *commitment* pronosticato ed auspicato da Mander? Nonostante l'evoluzione effettivamente messa a fuoco da questa raccolta, per svariati motivi non mi sembra possibile rispondere in maniera affermativa. In realtà, mi pare che in *Misanthropos* Gunn sia andato delineando non una valida alternativa alla tematica autoimpositiva dell'uomo che in contrasto con il caso, la natura e il mutamento, è determinato a creare e persino ad «inventare» la propria identità, bensì semplicemente un mito opposto; forse piú affascinante, piú vicino alla sensibilità odierna e meno pericoloso in potenza di quello precedente, ma pur sempre basato su una risposta essenzialmente e strettamente esistenziale al problema dei rapporti tra l'uomo e il suo ambiente.

Non esiste nella sua poesia una reale apertura nei confronti degli altri, un'effettiva disponibilità ad accoglierli nel suo paesaggio mentale se non come pure presenze fisiche al cui comportamento egli è libero di conformarsi o di opporsi, a seconda della sua scelta esistenziale, ma con i quali non è in grado di entrare efficacemente in contatto. Le relazioni tra gli esseri umani che popolano le sue poesie corrispondono in maniera assai esatta a quelle che agitano i granelli di polvere in *Elegy*

<sup>65</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 49.

*on the Dust* (« Each colourless hard grain is now distinct, / In no way to its neighbour linked, / Yet from the wind's unpremeditated labours, / It drifts in concord with its neighbours »), descritte in versi nei quali le espressioni indicanti la separazione (*each, distinct, in no way linked*) hanno assai piú rilievo dell'unica che sta a denotare unità (*in concord*).

È interessante osservare, su un altro piano, inoltre, come *Misanthropos* fondi le sue basi sul medesimo criterio che Gunn stesso ha denigrato nel suo articolo *Poets in Control*:

E così continuiamo a parlare della Bomba Atomica e dei campi di concentramento. Vale la pena, forse, di sottolineare che probabilmente nessuno degli scrittori in questione, sia inglesi che americani, è venuto seriamente a contatto con questi nel corso della sua vita. La Bomba ed il campo di concentramento restano quindi per noi nel campo della conoscenza, non in quello dell'esperienza<sup>66</sup>.

Sarebbe ingiusto, naturalmente, considerare *Misanthropos* una poesia legata al culto della violenza, sentimento che la composizione si propone in primo luogo di negare, ma resta il fatto che questo lungo poema non è molto diverso, in definitiva, per le sue modalità e per la sua ambientazione, dalle complesse situazioni mitologiche che facevano da sfondo alle poesie delle prime raccolte.

Mutato, invece, è l'atteggiamento del poeta, i cui orientamenti paiono sempre piú vicini a quelli dei suoi contemporanei americani; potrebbe essere interessante notare, ad esempio, come lo spunto che sta alla base di *Misanthropos* (il cui svolgimento, per altro, è decisamente diverso) possa essere considerato analogo a quello che informa la raccolta di Gregory Corso del 1962 *Long Live Man*.

Si tratta, in ultima analisi, di una rivalutazione dell'uomo, di una nuova fede nella sua capacità di essere felice nel mondo e non piú *discord on earth*.

All'ipotesi della rinascita su nuove basi dei rapporti tra gli uomini fa riscontro il tema di *Back to Life*, l'ultima poesia della raccolta, che sembra voler ribadire il motivo della solidarietà umana in quanto introduce la prospettiva del reinserimento nella natura non solo dell'individuo, ma dell'intera comunità.

In questa poesia Gunn ci offre uno dei migliori esempi di ciò che egli è in grado di ottenere dall'impiego di *syllabics* in *Touch*: si tratta di effetti veramente superbi, realizzati adattando la lingua ai vari movi-

<sup>66</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 102.

menti della meditazione grazie all'uso alternato di versi che spaziano dalle due alle undici sillabe ed il cui tono, a seconda delle esigenze e delle forme impiegate, è smorzato oppure animato dai vari schemi di rima ed allitterazione usati dal poeta. In *Back to Life*, ad esempio, possiamo vedere il felice connubio tra una struttura abbastanza libera (si tratta di cinque strofe, o piuttosto movimenti, che contano rispettivamente sedici, ventuno, sei, otto ed otto versi), e una continua presenza della rima all'interno di essa; la rima, però, a sua volta non segue alcuno schema prefissato: se esaminiamo infatti anche solo il primo movimento, possiamo vederne l'alternarsi slegato (ABCDEABEAFGDCFCF) nel quale A ricorre tre volte, B due, C tre, D due, E due, F tre e G, isolato in questa strofa, ritorna nel secondo, settimo e decimo verso di quella successiva. Il tutto è regolato da un esatto senso della misura che Brian Jones definisce *chastity*, ma per descrivere il quale è forse meglio citare il commento di Stephen Spender pubblicato sull'*Observer*: « Thom Gunn si è mosso verso una più grande lucidità e purezza di versificazione in poesie che, mentre alle volte appaiono libere, hanno l'eleganza di un vaso greco »<sup>67</sup>. Questo stile al tempo stesso libero e incisivo conferisce al poeta il mezzo adatto ad esprimere le relazioni segrete che esistono tra tutte le cose:

Around the little park  
The lamps blink on, and make the dusk seem deeper.  
I saunter toward them on the grass  
That suddenly rustles from the dew,  
Hearing behind, at times,  
A fragmentary shout or a distant bark.  
I am alone, like a patrolling keeper.  
And then I catch the smell of limes  
Coming and going faintly on the dark:  
Bunched black at equal height  
They stand between the lamps, yet where  
They branch out toward them on each side, a few  
Touching the lighted glass,  
Their leaves are soft green on the night,  
The closest losing even their mass,  
Edged but transparent as if they too gave light<sup>68</sup>.

In questo primo movimento si parte da un'immagine nella pe-

<sup>67</sup> Cfr. Stephen Spender, sulla copertina di *Touch*.

<sup>68</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 57-58.

nombra per farsi strada pian piano verso la luce; la solitudine del protagonista, la sua consapevolezza della propria esistenza solitaria in un mondo per il momento privo di abitanti, sottolineata anche dal ripetersi del pronome personale, si va a mano a mano evolvendo verso una crescente attenzione per l'ambiente naturale che lo circonda. Dapprima l'udito, l'odorato in seguito e quindi la vista lo avvertono della vicinanza di infinite presenze capaci, grazie alla loro prerogativa di riflettere la poca luce a disposizione, di illuminare anche l'oscurità della sera, per la prima volta non più minacciosa. Alla solitudine dell'esordio, cui è legato il vigile ruolo di sentinella dell'individuo in isolamento, fa da contrappunto l'animazione della seconda scena, fremente di personaggi che avvertono tutti quell'ebbrezza dell'aprirsi alla vita dell'universo da Gunn sino ad ora concessa solamente ai singoli:

The street is full, the quiet is broken.  
 I notice that the other strollers there  
 Extend themselves, at ease  
 As if just woken  
 To a world they have not yet recovered, though  
 They move across the dusk, alert,  
 And stare,  
 As I do, into shops or at the trees,  
 Devouring each detail, from leaf to dirt,  
 In the measured mildness of the air.  
 Here by the kerb  
 The boys and girls walk, jostling as they grow,  
 Cocky with surplus strength.  
 And weakening with each move, the old,  
 Cushioned with papers or with rugs  
 On public seats close by,  
 Inch down into their loosened flesh, each fold  
 Being sensible of the gravity  
 Which tugs  
 And longs to bring it down  
 And break its hold<sup>69</sup>.

In questa sezione ritornano alcuni elementi già evidenziati nella raccolta e che rimandano insistentemente a Williams, sia nella scelta del parco come luogo in cui esprimere il proprio accordo con gli esseri umani e la natura, che nel volgersi al mondo esterno e nell'esortazione ad accettarlo in tutte le sue manifestazioni sottintesa nel verso

<sup>69</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 58.

« Devouring each detail, from leaf to dirt »; ricorre, inoltre, nella figura dei ragazzi e dei vecchi, la concezione della vita, in termini di un'energia che si espande e poi si esaurisce, già manifestata da Gunn.

L'energia umana e quella dell'universo vengono a confluire nel raggio della luce degli ultimi due versi: questa nuova luce purificatrice è proiettata sull'intera realtà, sugli alberi come sui negozi, sui giovani come sugli anziani. È proprio la luce il simbolo di questo ritorno alla vita, un elemento che si pone come tratto d'unione tra tutte queste separate essenze. La nuova realtà descritta è quindi come rinforzata dal paragone con gli alberi e le foglie dell'ultima strofa, dalla quale non è estraneo un richiamo alla morte, il cui orrore è però mitigato dall'allusione implicita al reinserimento di ogni corpo nel ciclo perpetuo dell'universo:

The lamp still shines.  
 The pale leaves shift a bit,  
 Now light, now shadowed, and their movement shared  
 A second later by the bough,  
 Even by the sap that runs through it:  
 A small full trembling through it now  
 As if each leaf were, so, better prepared  
 For falling sooner or later separate<sup>70</sup>.

È quindi con un invito a vivere che si conclude questa lunga meditazione sulla condizione umana dal tono austero e indagatore; così termina questo volume che, secondo Brian Jones, « sembra portare la testimonianza di un ritiro nel deserto, di un digiuno di quaranta giorni, intrapresi da un uomo che avverte il bisogno di una pausa dopo alcuni anni di notevoli realizzazioni per riesaminare la sua relazione con i fenomeni e allontanarsi in un'altra direzione »<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 58.

<sup>71</sup> Brian Jones, *Touch*, « The London Magazine » (dicembre 1967), p. 31.

## CAPITOLO V

### POSITIVES: L'UOMO NELLA CITTÀ

Nel 1964-65 Gunn trascorse un anno a Londra durante il quale preparò una raccolta di fotografie e poesie dedicate a questa città in collaborazione con il fratello Ander, autore delle fotografie. « Non c'è molto da dire intorno a *Positives*; — scrive il poeta in una lettera che mi ha inviato — è un libro su Londra e le fotografie di mio fratello rappresentano sempre il punto di partenza per i miei commenti. Spesso, tuttavia, ero presente mentre egli scattava le foto — si trattò di un'autentica collaborazione ».

Il risultato di questa attività è un'opera alquanto originale, nella quale non si ha una semplice giustapposizione di parole e immagini, bensì una reale interazione fra le due. Se si prova, infatti, a considerare le varie poesie senza riferirsi alle istantanee, ci si trova nella maggior parte dei casi di fronte a situazioni volutamente ambigue e mal definite. Tutte le poesie, inoltre, con l'eccezione di tre, non hanno titolo, ma traggono spunto direttamente dalle immagini; l'assenza del titolo serve anche ad eliminare ogni soluzione di continuità fra le trentasette composizioni della raccolta, che può essere considerata come un unico lungo poema dove si esamina l'intero arco della vita umana, dalla nascita alla morte, nell'ambito di una grande città e del sistema di vita contemporaneo.

In quest'opera la voce del poeta si spoglia del suo tono filosofeggiante per farsi fedele contrappunto del mezzo tecnico: gioia e dolore, ingiustizia e povertà, ricchezza ed amore sono descritti con un sobrio accento documentario privo di inflessioni emotive, e le divagazioni e riflessioni che le immagini suggeriscono all'autore sono rese essenzialmente sotto forma di sensazioni. Gunn pone un'estrema cura

nel creare il linguaggio adatto a comunicare tali sensazioni nel loro carattere fisico, rimandando quindi ancora una volta all'idea della maggiore importanza in esse degli elementi concreti, quali immagini e suoni, messi in rilievo dal reale apporto delle fotografie e da un verso libero piú angoloso ed aspro che rifiuta la rima e sfrutta esclusivamente le allitterazioni.

In quest'opera Gunn si è impegnato a fare proprio ciò di cui parlava in *A Map of the City*, cioè a scrutare l'avanzare di una malattia con l'atteggiamento di chi la teme e ne è affascinato al tempo stesso:

[...]  
 Between the limits, night by night,  
 I watch a malady's advance,  
 I recognize my love of chance.  
  
 By the recurrent lights I see  
 Endless potentiality,  
 The crowded, broken and unfinished!  
 I would not have the risk diminished<sup>1</sup>.

Il difficile rapporto tra l'uomo e la città era stato ancor meglio anticipato nella poesia *In Praise of Cities*, in *The Sense of Movement*, nella quale indifferenza e passione, bellezza e sudiciume, solitudine e movimento si alternavano e si completavano in una visione assai suggestiva:

Indifferent to the indifference that conceived her,  
 Grown buxom in disorder now, she accepts  
 — Like dirt, strangers, or moss upon her churches —  
 Your tribute to the wharf of circumstance,  
 Rejected sidestreet, formal monument ...  
 And, irresistible, the thoroughfare.  
  
 You welcome in her what remains of you;  
 And what is strange and what is incomplete  
 Compels a passion without understanding,  
 For all you cannot be<sup>2</sup>.

Ed è proprio tale *passion without understanding*, evidente nei volti dei soggetti radiografati dalla macchina da presa, che, tramite

<sup>1</sup> Thom Gunn, in *My Sad Captains*, p. 25.

<sup>2</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 33.

un'espressione lucidissima, ma non per questo a sua volta priva di passione, Gunn rende esplicita nelle pagine di *Positives*.

### *L'infanzia e l'adolescenza.*

La prima fotografia della raccolta, priva di commento, rappresenta il lavaggio di un neonato subito dopo la nascita ed è seguita dall'immagine analoga di una bambina di pochi mesi che fa il bagno: il commento ne sottolinea l'animalità ancora prepotente; Gunn non ci presenta l'immagine di una creatura nella sua integrità, ma la veloce successione di mani che stringono, peluria che brilla, piedi che pestano, unificati dalla comune sensazione di acqua tiepida che però già si appresta a diventare fredda.

Sin da questo primo riferimento è manifesto l'accento a quella dispersione di energia che costituisce l'essenza dello sviluppo umano e il tema del libro. Ma, prima di giungere alla fase discendente, incontriamo molte composizioni che esaminano il trionfo della scoperta e della presa di possesso del proprio corpo, accompagnato dal nascere di sempre più lunghe riflessioni su se stessi a mano a mano che il vigore fisico declina.

The body blunders forward  
into the next second, in  
its awkward bold half-aware  
fashion, and getting there too  
— doing things for the first time<sup>3</sup>.

L'adulto ammira quasi con stupore la capacità che ha il bambino, nel suo stato di consapevolezza non ancora totale, di riuscire a trovare il giusto esito di ogni sua mossa, di raggiungere il fine dei propri intenti. L'esplorazione che il bambino fa di se stesso e del mondo trova il suo punto di partenza nella scoperta dell'ambiente esterno e giunge solo in un secondo tempo all'introspezione, in cui è già adombrato l'inizio del declino.

Dopo aver percorso l'arco dell'infanzia in alcune composizioni meno significative, Gunn passa ad esaminare il periodo dell'adolescenza, quello che più lo affascina, in giovani e fanciulle. Così egli descrive in un gruppo di ragazze la premonizione del loro divenir donne:

<sup>3</sup> Thom Gunn, *Positives*, Londra, Faber & Faber, 1966, p. 8.

[...]  
 swelling buds  
 compact segmented buds  
 bees will come to them  
 and pollen will encrust  
 will weigh the treading of  
 those black hairy legs  
 till the bees are so heavy  
 that they seem drunk, uncertain  
 wavering  
 in heavy flight from the flowers<sup>4</sup>.

Questa suggestiva immagine si regge su una struttura ritmica contrassegnata da un'alternanza di versi a carattere giambico con altri a carattere trocaico i cui elementi sono collegati da una serie di allitterazioni in sibilante accompagnate da altre in *l*, *t*, *w*, nella prima parte e in *b*, *n*, *f* nella seconda; essa ci mostra ancora una volta il legame esistente tra la poesia di Gunn e i piú prestigiosi modelli della tradizione americana: il binomio donna-fiore e il suo abbinamento con la figura dell'ape sono già presenti in Whitman, in cui esiste persino l'accostamento di *bee* con *heavy*:

The heavy wild-bee that murmurs and bankers up and down, that  
 gripes the full-grown lady-flower, curves upon her  
 with amorous firm legs, takes his will of her, and  
 holds himself tremulous and tight till he is satisfied<sup>5</sup>.

Esso assurge poi a simbolo fondamentale nella poesia di Williams, nella quale sta ad indicare l'aspirazione dell'uomo al matrimonio col fiore, « simbolo femminile e simbolo di tutto ciò che nasce. Il matrimonio tra la città e il fiore è il matrimonio tra l'uomo e la donna, tra la città e la natura, è ideale di armonia, di integrazione »<sup>6</sup>.

They begin.  
 The perfections are sharpened  
 the flower spread its colored petals  
 wide in the sun  
 but the tongue of the bee misses them  
 they sink back into the loam

<sup>4</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 18.

<sup>5</sup> Walt Whitman, op. cit., p. 90.

<sup>6</sup> Lina Garegnani Unali, *Mente e Misura, La poesia di William Carlos Williams*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970, p. 98.

crying out  
 — you may call it a cry  
 that creeps over them, a shiver  
 as they wilt and disappear:  
 Marriage come to have a shuddering  
 implication<sup>7</sup>.

L'influenza di Williams appare spesso evidente in altri punti della raccolta, soprattutto per quanto riguarda la maniera di presentare i personaggi, il perfetto e rapido accostamento tra immagine e riflessione su di essa; una tecnica espositiva simile a quella impiegata da Williams nei versi seguenti può essere facilmente riscontrata in molte delle poesie di *Positives*:

Because they are not,  
 they paint their lips  
 and dress like whores.

Because they are uncertain  
 they put on the bold  
 looks of experience.

This is their youth, too  
 soon gone, too soon  
 the unalterable conclusion<sup>8</sup>.

Anche nell'opera di Gunn segue uno spazio dedicato agli adolescenti che cominciano a sfidare, pieni di fiducia, l'esperienza; di questo gruppo fanno parte i ragazzi alle loro prime feste e sigarette, i giovani che ascoltano la musica e corrono in motocicletta, quei personaggi così cari al poeta attraverso tutta la sua opera e descritti anche qui con calda simpatia.

Nelle due poesie dedicate ai motociclisti Gunn ritorna decisamente all'atmosfera di *On the Move*: nella prima egli ripropone l'immagine del motociclista come colui che tenta di conoscere se stesso e il mondo esterno attraverso il proprio medesimo movimento e un atteggiamento disponibile nei confronti di ogni esperienza:

two mirrors  
 for the self-regarding rider  
 the learner

<sup>7</sup> William Carlos Williams, op. cit., libro I, p. 24.

<sup>8</sup> William Carlos Williams, op. cit., p. 426, *The Deceptrices*.

tentative but with increasing  
momentum  
he moves on in the world which he  
examines  
by a battery of headlights  
[...] <sup>9</sup>.

Nella seconda riaffiora invece il motivo della persona che si auto-definisce dominando l'esperienza (ritornano con insistenza i termini *master* e *hard*), mentre l'ultimo verso richiama i versi di *On the Move* « Until the distance throws them forth, their hum / Bulges to thunder held by calf and thigh » e « And almost hear a meaning in their noise »:

an impetus: its roar, its music  
mastering and yet  
mastered by the body.

The external world becomes  
abstract, a wind  
on water, or on the road  
it resists, but resistance  
defines the impetus,  
of which the hard centre  
is a gentleness  
projected at great speed <sup>10</sup>.

È doveroso notare però come, sebbene queste poesie conservino intatto il valore della ricerca del proprio significato da parte dell'uomo, manchi in esse qualsiasi accenno a un'imposizione gratuita della volontà sul mondo esterno; la sensazione più precisa che se ne può trarre è, anzi, una di indifferenziato flusso nel quale si realizza l'unità cui il poeta ha già fatto riferimento in *On the Move* tra « the hurler and the hurled »: questo è particolarmente evidente nella seconda composizione, dove la giustapposizione di *mastering* e *mastered*, *it resists* e *but resistance defines the impetus* sta ad indicare tale difficoltà nello scindere il ruolo attivo da quello passivo, ma si può cogliere anche nella prima, là dove il protagonista, veduto il proprio volto nello specchietto, non è in grado di riconoscerlo sullo sfondo del paesaggio in movimento.

<sup>9</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 28.

<sup>10</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 32.

*La musica.*

In tre delle composizioni della raccolta Gunn affronta il motivo della musica, e in particolare della musica preferita dai piú giovani in quegli anni, sviluppando il tema che aveva appena sfiorato in *Elvis Presley* nella raccolta del 1957, a testimonianza di come già da allora egli nutrisse un profondo interesse per questa arte e per il suo rapporto con le altre forme di espressione artistica:

Distorting hackneyed words in hackneyed songs  
He turns revolt into a style, prolongs  
the impulses to a habit of the time.  
[...] the pose held is a stance,  
which, generation of the very chance  
it wars on, may be posture for combat<sup>11</sup>.

Già durante il corso degli anni '50 negli Stati Uniti vi era stato il tentativo da parte di alcuni autori del movimento *beat*, e di Kerouac in particolare, di realizzare una poesia che si accostasse quanto piú è possibile allo spirito ed ai ritmi del *jazz*; tale accostamento era poi stato ripreso negli anni '60 e si era orientato nel senso di un connubio tra poesia e *rock*. Questo ebbe un successo molto maggiore e dopo aver dato origine in Inghilterra al fenomeno dei *Beatles*, raggiunse il suo apice quando al *rock* originario si sostituì il cosiddetto *acid rock* (o *rock* da droga) la cui apoteosi è forse rappresentata dalla famosa riunione di Woodstock nel 1969 alla quale parteciparono circa quattrocentomila persone.

Ritornando però alla metà degli anni '60, periodo cui appartiene questa raccolta, vediamo come appaia piú rilevante in *Positives* l'influenza dell'ambiente della controcultura inglese e del movimento dei *Mersey Poets* di Liverpool inseritosi nella tradizione creata dai *Beatles*. È quest'atmosfera, appunto, che Gunn ripropone nella poesia seguente:

♩ The music starts II tentative  
nobody notices it  
they go on drinking, talking  
absorbed in II the music starts  
they do hear behind and  
at the edges of themselves how

<sup>11</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 31.



e il commento su di esso; rappresentano, cioè, il miglior tipo di generalizzazione che un poeta sia in grado di fare. I ritornelli (« all the lonely people ») contengono un commento più approfondito, che sottolinea l'universalità dei due individui. In un primo momento la canzone ci ricorda la ballata di Auden *Miss Gee*, ma il suo linguaggio è più preciso, la narrazione meno didattica e risalta una più profonda umanità nel suo atteggiamento verso i personaggi. Vorrei suggerire che i testi di questa e di qualche altra canzone (come *Paint It, Black* degli *Stones* e *Arnold Lane* dei *Pink Floyd*) sono delle eccellenti poesie — di fatto assai migliori di quelle che si stampano nei libri e sulle riviste. Le esigenze della musica hanno determinato la struttura dei testi, rendendo necessaria l'adozione di un qualche tipo di stanza. E mentre la loro forza in quanto canzoni deriva dall'interazione tra musica e testo, il loro valore poetico deriva dall'interazione tra parole e stanza. La stanza diviene una norma alla quale possono far riferimento le variabili della parola e della percezione<sup>13</sup>.

Si tratta di una musica che permette che « ad aree di disordinata esperienza venga attribuito un qualche genere di significato grazie alla disciplina ordinatrice della comprensione »<sup>14</sup>, aggiunge Gunn nel medesimo articolo, e in una delle poesie di *Positives* si sforza di comunicare egli stesso il sottile legame tra conoscenza e canto:

It is a lament, and then  
it is not. For the clear voice  
has discovered, under the opaque  
level, the bubbling source  
of both joy and lamentation:  
feeling is the thrust in  
the transparent knot, and is  
the knot itself, and is  
the ripples which course out from that  
centre, ridged with strength<sup>15</sup>.

### *L'età adulta.*

Dopo l'adolescenza Gunn passa ad esaminare il matrimonio e tutte le preoccupazioni e responsabilità che lo accompagnano, rivelandosi affascinato e turbato al tempo stesso dal rischio che questa scelta impone e dalla fermezza con cui esso viene affrontato: ma all'euforia del primo giorno seguono la prosaica realtà della *routine* quotidiana e il progressivo congelarsi dell'amore.

<sup>13</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 130.

<sup>14</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 130.

<sup>15</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 30.

Da questo punto innanzi è possibile avvertire con particolare nettezza lo svilupparsi del tema della solitudine: solitudine nei confronti degli altri esseri umani e impotenza di fronte all'esaurirsi della propria energia, esaurimento che corrisponde quasi a uno sprecarsi nella convenzionalità e nella monotonia della vita cittadina.

A mano a mano che la dimensione umana va perdendo la sua prerogativa giovanile di riuscire ad affermarsi sul mondo, la città comincia ad emergere in queste poesie e, da sfondo, diviene protagonista della narrazione: non con immagini di paesaggi o monumenti famosi, bensì con squallidi scenari di cantieri e marciapiedi invasi dal fumo; la città si manifesta qui soprattutto nella sua caratteristica di opera umana e queste poesie non sono esenti, infatti, da considerazioni sul mondo del lavoro. Queste, però, non vanno intese come sintomi di un nascente interesse del poeta per le condizioni reali in cui la maggior parte degli uomini vive, non stanno a indicare una partecipazione emotiva dell'uomo Gunn ai problemi di altre persone: nel tentativo di realizzare ad ogni costo un raffronto tra la figura dell'operaio al lavoro e l'equilibrio e l'assoluta concordanza di energie che la vita umana richiede, Gunn ancora una volta si accosta all'oggetto della sua poesia in un tono assai più estetizzante che non realistico, sebbene l'immagine finale risalti in maniera netta e piena di forza a comunicare con estrema efficacia quell'ideale di equilibrio che era nelle intenzioni del poeta di celebrare:

He raises the pick, point against  
the sky, his own weight divided  
fairly between his legs,  
right hand lower to guide and  
steady the handle, left hand  
higher to bear the pick down  
on the inanimate rubble  
which must be broken, levelled  
by unskilled labour — But there is  
skill in getting the proper  
stance — Through an arc the point  
falls as force, the human  
behind it in control  
tiring, but tiring slowly<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 52.

In un'altra poesia Gunn ci offre l'esatta anticipazione del tema ripreso nella sua breve raccolta del 1974 *To the Air*; in essa, infatti, l'amore per la città in quanto continua testimonianza della presenza e del lavoro umani prende il sopravvento sulla romantica idealizzazione della natura come ambiente di cui fruire in solitudine; allo stesso modo nell'opera piú tarda l'esaltazione della città viene accostata alla celebrazione della natura, il cui paesaggio, però, ci viene sempre presentato come goduto in comunità con altri uomini. Qualcuno preferirebbe forse vivere all'aria aperta — scrive Gunn in *Positives* — in un ambiente dove gli unici odori siano il profumo dell'erba e il salmastro del mare:

But the smoke is everywhere, is  
 unescapable, is an inhabited  
 confusion, bitter-smelling, laden  
 with foul particles and soft  
 light blobs of carbon like  
 black snowflakes. People  
 fumble toward each other through  
 the greasy obscurity. On the downs  
 one would be merely alone<sup>17</sup>.

Il fumo, come la polvere in *Touch*, è quanto gli uomini hanno in comune, e prima di poter giungere a una purificazione essi devono accettarlo e cercare di realizzare insieme la propria umanità all'interno di quell'ambiente che si sono creati e che è divenuto oramai il loro.

#### *La vecchiaia e la morte.*

Non vi è dubbio, però, che le piú belle poesie della raccolta siano le ultime, dedicate alla vecchiaia, all'impotenza, al fallimento. È la prima volta che incontriamo nella poesia di Gunn immagini di anziani: il tema della dispersione di quell'energia vitale da lui tanto ammirata e considerata quasi alla stregua di una virtù morale è certamente un soggetto poco gradito al poeta; ciò non impedisce che egli si riveli dotato, in queste poche composizioni, di un'eccezionale sensibilità nel considerare i problemi della vecchiaia, ai quali si accosta con uno stile che in certi punti ricorda il Williams di *The Old Men* (« Old men

<sup>17</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 56.

who have studied / every leg show / in the city / ... / Solitary old  
men for whom / we find no excuses — / I bow my head in shame /  
for those who malign you »)<sup>18</sup>, o di *To Daphne and Virginia*:

Men  
against their reason  
speak of love, sometimes,  
when they are old. It's  
all they can do  
or watch a heavy goose  
who waddles, slopping  
noisily in the mud of  
his pool<sup>19</sup>.

Non dissimile appare il tono di Gunn nella breve lirica che accompagna la fotografia di un vecchio netturbino che si sofferma a guardare una giovane che passa:

The pigeon lifts, a few feet  
from the ground, its wings outspread,  
its pink claws clutched on themselves  
like a baby's featured hands:  
the span of wings flutters.

He is no young pigeon, he  
has ceased fluttering, an old  
man with a face like some gnarled  
shiny section of black wood.  
He sweeps rubble all day  
off the streets, leavings  
of other men his takings. The pigeon  
flutters, the female cowers  
in fear and delight. The sweeper,  
his broom reversed in the gutter,  
watches the girl, not with hope  
or even much desire,  
but with the care of a man  
cataloguing an authentic  
treasure in the quiet  
collection of his mind<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> William Carlos Williams, op. cit., p. 158.

<sup>19</sup> William Carlos Williams, *Pictures from Brueghel and Other Poems*, New York, New Directions, 1962, p. 79.

<sup>20</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 66.

La figura di questo vecchio spazzino, in violento contrasto con la vitalità del piccione, è rappresentata con grande dignità; alle due fasi ricche di colori e movimento in cui la poesia introduce le immagini dei due uccelli in amore, si oppongono le altre dove ci viene raffigurata l'assoluta immobilità dell'uomo e l'atteggiamento quasi filosofico con cui egli ha saputo accettare in maniera pacata e dignitosa il suo destino.

Le ultime tre poesie, che si riferiscono a particolari di una medesima fotografia vista sempre più da vicino, sino ad ottenere il primo piano di una vecchia, possono essere davvero considerate come un unico componimento. Esso ci presenta gli ultimi sussulti di vita di una vecchia dall'esistenza miserabile, il cui estremo barlume di energia è ancora capace tuttavia di ribellarsi, di rallegrarsi del calore del sole, di provare ricordi e timore con un'umanità sempre vivissima:

Something approaches, about  
 which she has heard a good deal.  
 Her deaf ears have caught it, like  
 a silence in the wainscot  
 by her head. Her flesh has felt  
 a chill in her feet, a draught  
 in her groin. She has watched it  
 like moonlight on the frayed wood  
 stealing toward her  
 floorboard by floorboard. Will it hurt?

Let it come, it is  
 the terror of full repose,  
 and so no terror<sup>21</sup>.

L'approssimarsi della morte, del totale esaurimento delle proprie energie, viene qui rappresentato in termini di freddo (*chill, draught*) ed ancora una volta la minaccia è simboleggiata dal chiar di luna, mentre la vitalità sarà sempre più spesso collegata alla luce del sole.

All'angoscia di questo ritratto l'ultima fotografia, come la prima priva di commento, oppone l'immagine di individui che, lontani e soli, slittano o camminano in direzioni diverse sopra un campo di neve, quasi a sottolineare in questo quadro, che ricorda Bruegel nella sua atmosfera<sup>22</sup>, la solitudine e il freddo impliciti nel corso di quel-

<sup>21</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 78.

<sup>22</sup> Vi si può forse vedere un altro richiamo a Williams?

l'esistenza umana che è stata ripercorsa attraverso tutta la raccolta: essa è ricca di immagini di vento e di acqua, collegate all'idea di flusso secondo un atteggiamento la cui connotazione di fondo è positiva<sup>23</sup>; ma al termine, al di là dell'accettazione del proprio destino, resta ineliminabile la sensazione del prevalere, persino tra la folla, del gelo e della solitudine inevitabilmente connaturati alla vita umana.

<sup>23</sup> Il vento, come simbolo di cambiamento e di flusso, ha significato positivo sin dalle prime opere, come si può vedere in *Wind in the Street*, in *Fighting Terms*, p. 4: « I step into the street, where I regain / the struggle with an uncommitted air, / struggle with fluency, the state between / To which I still return who look elsewhere ».

## CAPITOLO VI

### *MOLY: L'INNOCENZA RITROVATA*

Open mouth of my soul uttering gladness,  
Eyes of my soul seeing perfection,  
Natural life of me faithfully praising things,  
Corroborating forever the triumph of things<sup>1</sup>.

Alcuni anni or sono ero assillato da certi concetti correlati intorno ai quali desideravo scrivere. Essi traevano origine da alcuni problemi reali ed immaginari così strettamente connessi alla mia vita e all'esistenza delle persone a me vicine che mi era impossibile, per il momento, isolarli in una poesia. È vero che essi costituivano un'associazione di idee assai familiari — fiducia, schiettezza, accettazione, innocenza — ma li avvertivo come tanto più vitali e personali quanto era maggiore la mia incapacità di dar loro corpo sotto forma di poesie. Avevo oramai appreso, a quel punto della mia vita, che l'unica cosa da farsi era di non insistere, dovevo limitarmi a continuare a vivere in mezzo a quei valori, irrigandoli, rendendoli rigogliosi con i dettagli dell'esperienza finché la loro fioritura non mi si fosse presentata come una realtà già avvenuta<sup>2</sup>.

*Moly*, pubblicata dalla Faber & Faber nel 1971, rappresenta appunto questa attesa fioritura, favorita ed auspicata da quattro anni di equilibrato accordo di riflessione e vita vissuta; a quest'ultima, infatti, viene riservato ampio spazio nella raccolta, dove appare soprattutto evidente l'attaccamento del poeta alle suggestioni dell'ambiente californiano, con l'opportunità di vita all'aria aperta e di accesso alle realtà più semplici, ma anche più intime, dell'esistenza che esso offre.

Di questi quattro l'anno più intenso fu forse il 1967, come ha

<sup>1</sup> Walt Whitman, op. cit., p. 404.

<sup>2</sup> Thom Gunn, in *Corgi Modern Poets in Focus*, n. 5, Londra, Corgi Books, 1973, pp. 37-38.

raccontato Gunn a viva voce nel corso di un programma trasmesso alla radio dal terzo programma della B.B.C. il 19 dicembre 1968: il poeta aveva già risolto, per quella data, parte dei suoi problemi espressivi e fu in grado di leggere al pubblico in quell'occasione alcune tra le più significative poesie di *Moly*. La lettura delle poesie fu preceduta da una breve conversazione durante la quale Gunn spiegò le circostanze in cui alcune di queste erano state composte; esse racchiudevano in sé l'espressione delle esperienze da lui affrontate nel corso di tutto l'anno precedente, durante il quale aveva trascorso molto tempo all'aperto: sulle spiagge, a partecipare del fascino dell'oceano Pacifico, o nei parchi, che descriveva come un luogo dove le persone tentano di opporsi in qualità di singoli alle costrizioni sociali, cercando di ristabilire in quelle oasi volute ed organizzate dall'uomo un rapporto con la natura non pianificato, ma spontaneo.

Ne era derivata in lui una più vasta sensazione di libertà, cui egli aveva cercato di dar corpo nelle poesie della raccolta, che segna anche il suo ritorno alla prosodia tradizionale: questo doveva esprimere in termini oggettivi, a parer suo, il connubio tra organizzazione formale e libertà semantica, realtà valida per la mente come per la società.

Questa concezione trova esemplare riscontro nelle poesie di *Moly*, la cui atmosfera non potrebbe essere meglio definita che ricorrendo al concetto di « libertà semantica ».

In quest'opera, infatti, non solo veniamo a contatto con paesaggi naturali freschi, luminosi e palpitanti sul cui sfondo vediamo esaltata la capacità da parte dell'uomo di fruire liberamente e fisicamente dell'universo, ma anche con immagini fortemente simboliche, svincolate da ogni principio di realismo e libere al tempo stesso da qualsiasi traccia di letterarietà, capaci di comunicare con grande energia la vitalità e la violenza dei concetti che le hanno ispirate.

Inserita in questa prospettiva, la raccolta presenta caratteri di effettiva novità rispetto alle precedenti: vi si ritrova la medesima sensibilità per i dettagli riscontrabile in *Touch* e nella seconda parte di *My Sad Captains*, ma del tutto nuovo è l'atteggiamento con cui il protagonista reagisce alla presenza del mondo esterno. L'acquisizione delle capacità del descrivere e definire che aveva preoccupato il poeta in altro luogo nel suo aspetto di problema correlato all'apprendimento di un processo conoscitivo ed alla comunicazione delle conoscenze raggiunte, rappresenta oramai per Gunn una tecnica pienamente assimilata, una

problematica già superata: quanto ci viene mostrato nelle poesie di questa raccolta è piuttosto lo stato d'animo dell'individuo che si trova ad essere spettatore delle situazioni descritte e partecipe della loro vita piú segreta, percepita appunto attraverso i dettagli ed espressa mediante la loro trasfigurazione da parte del protagonista.

Si tratta, in realtà, di descrizioni e particolari del tutto naturali e consueti: in *Moly*, infatti, manca per la prima volta qualsiasi accenno all'adozione di scenari strani ed imposti quasi a forza dall'esterno come sfondo per l'azione rappresentata nelle poesie; manca, cioè, la premeditata costruzione di complessi equivalenti della nostra situazione esistenziale. Una simile affermazione può apparire assai strana nel contesto di un'opera dal carattere così scarsamente realistico, per lo meno in apparenza, come *Moly*. La distinzione che vorrei introdurre a questo punto, in effetti, è tra le singole elaborate messe in scena delle opere precedenti e l'atmosfera genericamente ambigua che distingue le composizioni di quest'ultima raccolta: posti di fronte a situazioni che si potrebbero realmente presentare alla nostra esperienza, deriviamo tuttavia dalle prime una netta sensazione di irrealtà, dovuta in gran parte alla nostra consapevolezza della loro fondamentale estraneità nei confronti dell'universo individuale del poeta.

In *Moly*, invece, assistiamo ad un processo inverso: le esperienze che l'autore ci descrive non si possono in alcun modo ricondurre agli avvenimenti consueti dell'umana esistenza, eppure le poesie risultano del tutto credibili e convincenti.

Questo accade precisamente perché le situazioni non ci vengono presentate come realistiche: l'intero mondo poetico della raccolta è situato in una dimensione pressoché magica, e anche i dettagli della descrizione, di per sé estremamente validi e suggestivi, vengono trasfigurati ed oserei dire interpretati attraverso una logica che bene si adatta alla nuova ambientazione, dove ampio spazio è concesso alla realtà psichica dei personaggi ed al ruolo che la realtà fenomenica esercita in essa. Una volta penetrati in questa nuova dimensione, l'abbandonarsi alla sua strana atmosfera, al tempo stesso irreal e suggestiva, carica di vaghe eco inconscie, diviene non solo facile, ma anche assai gradevole; e al termine di ogni lettura resta l'impressione di un approccio a qualche cosa di misterioso ed estremamente ricco di significati e diverse possibilità di interpretazione.

La vita della maggior parte di queste poesie si articola infatti in

vary livelli che si intersecano, quasi a ribadire la fondamentale impossibilità di scindere il mero dato fisico dagli atteggiamenti di carattere razionale e da quelli di impronta psicologica e individuale con cui gli uomini reagiscono ai diversi fenomeni. La molteplicità dei piani narrativi è assai evidente, per esempio, in *Flooded Meadows*:

In sunlight now, after the weeks it rained,  
 Water has mapped irregular shapes that follow  
 Between no banks, impassive where it drained  
 Then stayed to rise and brim from every hollow.  
 Hillocks are firm, though soft, and not yet mud.  
 Tangles of long bright grass, like waterweed,  
 Surface upon the patches of the flood,  
 Distinct as islands from their valleys freed  
 And sharp as reefs dividing inland seas.  
 Yet definition is suspended, for,  
 In pools across the level listlessness,  
 Light answers only light before the breeze,  
 Cancelling the rutted, weedy, slow brown floor  
 For the unity of unabsorbed excess<sup>3</sup>.

Scritta, come ricorda Gunn, durante un soggiorno in Inghilterra, questa poesia ha per tema l'effetto della luce sull'acqua, splendidamente descritto in un passaggio sul cui sfondo anche i dettagli acquistano un'autonomia di vita; vi troviamo, però, al tempo stesso il simbolo degli esaltanti impulsi cui siamo soggetti nel corso della nostra esistenza, ma ai quali siamo per lo più incapaci di abbandonarci, tenuti a freno dall'abitudine, rappresentata qui in termini oggettivi dalla terra. Ad essa si contrappongono i magnifici giochi di luce che il sole traccia sull'acqua, ed è opportuno ricordare che nella poesia di Gunn luce ed acqua sono elementi connessi entrambi al concetto di irrazionale.

Dopo aver delineato nella prima parte della composizione il motivo del quadro in ogni suo particolare, servendosi allo scopo di dettagli capaci di suggerire immagini sensoriali assai esatte (*firm, soft, long bright grass, distinct, sharp*), Gunn ci presenta in ultimo il totale trionfo della luce, apoteosi in cui va persa ogni ulteriore possibilità di descrizione e dove nella superiore armonia del colore trovano unità tutti i dettagli.

<sup>3</sup> Thom Gunn, *Moly*, Londra, Faber & Faber, 1971, p. 45.

Ed è proprio in questa capacità di comunicare impressioni differenti e simultanee, in questa abilità nel cogliere la frammentarietà e l'unità, al tempo stesso, dell'universo che dobbiamo ricercare il motivo ultimo della poesia.

Qui, come in molte altre poesie della raccolta, Gunn dimostra di meritare l'attributo di poeta « metafisico » di cui si è spesso fatto uso nei suoi confronti; è raro, infatti, trovare composizioni nelle quali mezzo tecnico, struttura, immagini e significato interagiscano in maniera così armoniosa a definire una visione del mondo in cui « la percezione viene estesa e i limiti quotidiani della visione aperti all'invasione di ampie inondazioni di luce incandescente »<sup>4</sup>.

I motivi della luce e dell'estendersi della percezione sono strettamente connessi in *Moly* al tema della droga: tra le varie esperienze di quegli anni, infatti, molto importante fu per Gunn l'approccio alle *consciousness expanding drugs*, mescalina ed LSD. Tale approccio è facilmente comprensibile qualora si pensi alle notevoli campagne a favore degli allucinogeni condotte negli Stati Uniti soprattutto durante gli anni tra il 1964 ed il 1970, il cui centro divenne San Francisco, la città dove Gunn risiedeva.

Risale alla metà circa degli anni '60 la campagna di Timothy Leary, proseguita in maniera quasi mistica dal suo discepolo Ken Kesey quando egli fu colpito da provvedimenti legali.

Anche Ginsberg, che aveva sui giovani quasi l'autorità di un santone, affermava che « l'LSD è precisamente questo — un modo di incrementare la coscienza. In una società talmente soggetta come la nostra a rigide regole e al lavaggio del cervello, essa era inevitabile e necessaria per aiutarci a trovare quanto era sempre stato là (...). Era ciò che intendevamo quando sollevammo dir loro che *Beat* era un diminutivo di Beatificante »<sup>5</sup>.

Egli si era inoltre sforzato, come facevano allora anche molti altri poeti, di ricreare in alcune sue poesie gli effetti allucinatori della droga. In questo tentativo si è cimentato anche Gunn, ma la poesia connessa all'uso degli allucinogeni è molto diversa in lui da quella della maggior parte degli autori che hanno tentato di comunicarne a parole l'esperienza: non si hanno, come nelle opere di questi, dissociazioni

<sup>4</sup> Julian Jebb, sulla copertina di *My Sad Captains*.

<sup>5</sup> Allen Ginsberg, in Bruce Cook, *The Beat Generation*, New York, Charles Scribner's Sons, 1971, p. 245.

formali né semantiche, bensì la semplice trasposizione in una forma rigorosa e perfetta dalla purezza quasi epigrammatica, di una realtà intensificata e liberata dai vincoli dello spazio e del tempo, e proiettata infine in miti luminosi e complessi che adombrano simbolicamente, in un'atmosfera libera da angoscia, i dati piú profondi dell'esperienza.

È interessante fare un raffronto, ad esempio, tra i versi paurosi e opprimenti di Ginsberg in *Lysergic Acid* e il tono controllato e tranquillo in cui Gunn esprime il medesimo senso di isolamento e di incompletezza in *At the Centre*:

[...]  
 and I am on the last millionth infinite tentacle of the spiderweb  
 a worrier  
 lost, separated, a worm, a thought, a self  
 one of the millions of skeletons of China  
 one of the particular mistakes  
 I allen Ginsberg a separate consciousness  
 I who want to be God  
 I who want to hear the infinite minutest vibration of eternal  
 harmony,  
 I who wait trembling my destruction by that aethereal music  
 in the fire  
 I who hate God and give him a name  
 I who make mistakes on the eternal typewriter  
 I who am Doomed<sup>6</sup>.

Così Ginsberg; questi, invece, i versi di Gunn:

What am  
 Though in the river, I abstract  
 Fence, word, and notion. On the stream at full  
 A flurry, where the mind rides separate!  
 But this brief cresting, sharpened and exact,  
 Is fluid too, is open to the pull  
 And on the underside twined deep with it<sup>7</sup>.

Pieni di compostezza, essi sono espressione di una fondamentale fiducia nella possibilità di conquistare, sebbene a fatica, da parte dell'uomo un'armonica unità di visione.

Il modo di vedere di Gunn non subisce, cioè, una metamorfosi

<sup>6</sup> Allen Ginsberg, *Kaddish and Other Poems*, San Francisco, City Light Books, 1961, p. 86.

<sup>7</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 51.

(infatti, come già scriveva De Quincey, « se un uomo che è solito parlare di buoi dovesse divenire dedito all'oppio, è probabile che — se non è troppo stupido addirittura per sognare — egli sognerà buoi »<sup>8</sup>), ma semplicemente acquista una nuova intensità e perspicacia che gli permettono di attribuire ai particolari non più un rilievo da descrizione veristica, bensì una trascendenza quasi metafisica.

Per cogliere le caratteristiche della trasformazione in atto nella poesia di Gunn, piuttosto che ricorrere alle testimonianze di scrittori della controcultura, è forse più efficace esaminare un saggio di Huxley, vissuto in California dal 1936 fino alla morte sopraggiunta nel 1963, intitolato *The Doors of Perception*. In questo saggio del 1954, il cui spirito appare maggiormente affine alla concezione di Gunn, Huxley descrive le sue sensazioni, controllate da un gruppo di studiosi, la prima volta che provò la mescalina.

È nel regno della realtà oggettiva che avvertii il maggior cambiamento — nota Huxley —. Quanto era avvenuto al mio universo soggettivo era relativamente privo di importanza [...]. Stavo assistendo allo spettacolo che aveva visto Adamo il mattino della creazione — il miracolo, attimo per attimo, della nuda esistenza [...]. Ciò che rosa, iris e garofano significavano così intensamente non era nulla più e nulla meno di quanto essi erano, un trapassare che era tuttavia vita eterna, un perpetuo perire che era al tempo stesso pura essenza, un fascio di particolari unici e minuti nei quali, grazie a qualche impronunciabile e tuttavia di per sé evidente paradosso, era esplicita la divina fonte di tutta l'esistenza. Continuai ad osservare i fiori, e nella loro luce vivente mi parve di individuare l'equivalente qualitativo del respiro — ma di un respiro senza ritorno a un punto di partenza, senza marce ricorrenti, ma solo uno scorrere continuo da bellezza a bellezza intensificata, da significato a significato persino più profondo. Parole quali Grazia e Trasfigurazione mi vennero in mente, ed era questo che, tra le altre cose, essi volevano indicare<sup>9</sup>.

È un effetto di questo tipo, piuttosto, che vediamo ricorrere nelle poesie di Gunn dove viene rappresentata una trasfigurazione dell'esperienza grazie ai mezzi e alla nuova sensibilità appresi nel corso degli esperimenti con l'LSD; nella maggior parte dei casi, infatti, ci troviamo esattamente dinanzi alla manifestazione di una nuova conoscenza, senza alcun accenno alla sua origine: solo in due composizioni l'autore rimanda in maniera diretta all'impiego dell'allucinogeno.

<sup>8</sup> Thomas De Quincey, in Bruce Cook, op. cit., p. 196.

<sup>9</sup> Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, Harmondsworth, Penguin, 1973, pp. 16-18 (1ª ediz., Londra, Chatto & Windus, 1954).



To one long dazzling burst; as even now  
Horn closes over horn into one sound.

Knuckle takes back its colour, nail its line.  
Slowly the tawny jerkins separate,  
From bark and earth, but they will recombine  
In the autumnal dusk, for it is late.  
The horns call. There is little left to shine<sup>11</sup>.

Il mondo della realtà e l'universo della droga vengono qui contrapposti in termini di separazione e unità: vediamo infatti come la solitudine e la consapevolezza della nostra estraneità dal mondo legati allo stato di coscienza siano sottolineati dal ricorrere del possessivo *its* e da *separate*, mentre nei versi precedenti, in cui assistiamo a una realtà trasfigurata, si ripete più volte il termine *one*.

L'interesse di Gunn, infatti, non è rivolto tanto alla droga, considerata alla stregua di un mezzo come tanti altri, quanto a ciò che essa rappresenta, l'innocenza delle origini, il felice stato in cui l'unione tra pensiero e corpo non si pone più problematicamente come un *fine* da raggiungere, ma semplicemente esiste.

Questa condizione è avvertita come pressoché divina, e il verso di Gunn acquista spesso il ritmo della preghiera, il tono della sacralità. Così è nella composizione senza titolo che vuole proporsi come epigrafe della raccolta e nella quale ci viene spiegato che cos'è il *moly*, l'erba magica da cui il volumetto trae il suo nome:

When I was near the house of Circe, I met Hermes  
in the likeness of a young man, the down just  
showing on his face. He came up to me and took my  
hand, saying: « Where are you going, alone, and  
ignorant of the way? Your men are shut up in  
Circe's sties, like wild boars in their lairs. But take  
heart, I will protect you and help you. Here is a  
herb, one of great virtues: keep it about you when  
you go to Circe's house ». As he spoke he pulled the  
herb out of the ground and showed it to me. The  
root was black, the flower was as white as milk; the  
gods call it Moly<sup>12</sup>.

Questa poesia è estremamente interessante perché anticipa in ma-

<sup>11</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 39-40.

<sup>12</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 11.

niera assai esatta quelli che saranno i temi fondamentali della raccolta; se da un lato, infatti, essa offre un riferimento assai esplicito alla droga (« I meant Moly to be similar to LSD — scriverà Gunn in una lettera — in that both can stop one from swinishness! »), rimanda, dall'altro, alla bestialità ed alla costrizione della condizione umana attuale: ne sono fedele ritratto i porcili di Circe dove, allettati dai miraggi e dalle tentazioni materiali della civiltà del benessere, rischiamo sempre più facilmente di terminare i nostri giorni. La poesia è, in primo luogo, un invito alla coscienza, un richiamo ad insistere nel tentativo di non abdicare alle prerogative umane della nostra esistenza; al tempo stesso, con parole e gesti carichi di intenti rituali, essa ci introduce alla dimensione pressoché magica e sacrale del volumetto.

Questa non dipende unicamente dal mutato approccio di Gunn alla realtà fenomenica, ma corrisponde anche a un nuovo punto di vista nei confronti della sua arte:

Comporre una poesia [...] è un'attività connessa anche con i processi della magia. Si tratta di aprirsi un varco fino alle aree non ancora esplorate della mente, dove l'aria è troppo intensamente primitiva o rarefatta perché noi possiamo viverci costantemente. Da quella spedizione riporto un bottino e non sempre so, in principio, di che cosa si tratti, ma so soltanto che spero abbia valore come strumento di comprensione o come talismano, oppure, ciò che è più probabile, come combinazione dei due, del potere razionale ed irrazionale<sup>13</sup>.

È interessante tuttavia osservare come Gunn, nell'intento di realizzare la purificazione rituale della sua espressione poetica, abbia fatto ricorso ad un mito, il mito dell'erba *moly*, assai importante nella tradizione occidentale; con la sua scelta egli realizza al tempo stesso un recupero culturale che coinvolge opere fondamentali come l'*Odissea*, che di questo mito è fonte diretta, l'*Epopoea di Gilgamesh* e, all'interno della tradizione inglese, il *Comus* di Milton.

È evidente in primo luogo come in queste opere sia centrale il motivo del viaggio conoscitivo costellato di prove ed ostacoli e determinato da una ricerca che, nell'*Epopoea di Gilgamesh* in particolar modo, assume non tanto la forma di ricerca della completa realizzazione del proprio destino di uomini, quanto di ricerca dell'immorta-

<sup>13</sup> Thom Gunn, in *Corgi Modern Poets in Focus*, n. 5, Londra, Corgi Books, 1973, p. 39. Si può notare come qui sia ripresa una delle idee fondamentali di Huxley.

lità o, meglio ancora, di un mezzo per sfuggire alla morte: « Io ti svelerò un segreto; ti parlerò di una nascosta pianta miracolosa. La pianta ha l'aspetto di un pruno e cresce nel lontano mare delle acque dolci. Se tu riuscirai ad impossessarti di quella pianta ed a mangiarne, troverai l'eterna giovinezza e la vita »<sup>14</sup>.

Lo sforzo che traspare dalla poesia di Gunn è sotto certi aspetti analogo, è il tentativo di sfuggire a una morte spirituale, di sottrarsi al pericolo dell'abbandono alla patina della consuetudine in un mondo in cui la realtà più comune è quella dell'uomo diviso, « alone and ignorant of the way ».

L'interpretazione misterica della vita umana e il caloroso invito a mantenere un atteggiamento di continuo vigile e cosciente, messi in luce dall'epigrafe, tornano nell'invocazione di *Moly*; anche in questa poesia viene espresso l'anelito a recuperare l'innocenza perduta, e un'atmosfera mistica prevale in *The Garden of the Gods*, altra composizione in cui la droga assume un valore essenzialmente simbolico. Anche in questo luogo Gunn ci rimanda alla *Epic of Gilgamesh*, ricordando però come il simbolo qui adombrato sia quello di tutti i giardini mistici e si riferisca quindi anche ai paradisi artificiali e alla ricerca dell'immortalità:

All plants grow here; the most minute,  
Glowing from turf, is in its place.  
The constant vision of the race:  
Lawned orchard deep with flower and fruit.

So bright, that some who see it near,  
Think there is lapis on the stems,  
And think green, blue and crimson gems  
Hang from the vines and briars here.

They follow path to path in wonder  
Through the intense undazzling light.  
Nowhere does blossom flare so white!  
Nowhere so black is earthmould under!

It goes, though it may come again.  
But if at last they try to tell,  
They search for trope or parallel,  
And cannot, after all, explain.

<sup>14</sup> *L'epopea di Gilgamesh*, introd. di G. B. Roggia, Milano, Fratelli Bocca editori, 1951, p. 178.

It was sufficient, there, to be,  
 And meaning, thus, was superseded.  
 — Night circles it, it has receded,  
 Distant and difficult to see.

Where my foot rests, I hear the creak  
 From generations of my kin,  
 Layer on layer, pressed leaf-thin.  
 They merely are. They cannot speak.

This was the garden's place of birth:  
 I trace it downward from my mind,  
 Through breast and calf I feel it vined,  
 And rooted in the death-rich earth<sup>15</sup>.

Questa poesia richiama alla mente anche un altro saggio di Huxley sulla droga, *Heaven and Hell*, del 1956, nel quale l'autore scriveva:

Leggendo queste relazioni siamo immediatamente colpiti dalla stretta somiglianza tra l'esperienza visionaria sollecitata o spontanea e i paradisi e mondi fatati del folclore e della religione. Una luce, un'intensità di colori e un'espressività soprannaturali — queste sono le caratteristiche di tutti gli « Altri Mondi » e delle « Età dell'Oro ». E pressoché in ogni caso questa luce di soprannaturale espressività risplende oppure emana da un paesaggio di così estrema bellezza da non potere essere espressa a parole<sup>16</sup>.

Ogni paradiso — aggiunge Huxley, continuando a descriverne la fenomenologia — abbonda di gemme [...]. Nelle visioni gli uomini vedono una gran profusione di quanto Ezechiele definisce « pietre di fuoco » e Weir Mitchell descrive come « frutti trasparenti ». Questi oggetti sono di per sé luminosi, mostrano una brillantezza soprannaturale delle tinte e posseggono un significato soprannaturale anch'esso. Gli oggetti materiali che più somigliano a queste fonti di illuminazione visionaria sono le pietre preziose<sup>17</sup>.

La verità di quest'affermazione si può riscontrare anche nell'*Epo-pea di Gilgamesh*: « Affrettando i suoi passi, si avvicinò al giardino degli dei. Le frutta erano di rubino e vi pendevano dei grappoli d'uva dal magnifico aspetto; un altro albero portava lapislazzuli: sugli altri alberi dell'orto, che s'illuminava sotto i raggi del sole, si distinguono delle altre frutta dall'aspetto meraviglioso »<sup>18</sup>. Anche altre fonti, of-

<sup>15</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 43-44.

<sup>16</sup> Aldous Huxley, *Heaven and Hell*, Harmondsworth, Penguin, 1973, pp. 82-83 (1<sup>a</sup> ediz., Londra, Chatto & Windus, 1956).

<sup>17</sup> Aldous Huxley, op. cit., p. 85.

<sup>18</sup> Op. cit., p. 147.





Nell'estasi amorosa tale distanza viene però superata, e alla molteplicità bene enumerata dei dettagli si sostituisce

A shock of whiteness, shooting like a star,  
In which all colours of the spectrum are<sup>22</sup>.

La facilità ed il fluire costante di un'essenza in un'altra sono espressi in maniera particolarmente felice nella terza parte:

He grins, he plunges into orgy. It moves about him in easy eddies, and he enters their mingling and branching. He spreads with them, he is veined with sunshine.

The cobalt gleam of a peacock's neck, the course of a wind through grasses, distant smoke frozen in the sky, are extensions of self.

And later something in him rises, neither sun nor moon, close and brilliant. It lights the debris, and brings it all together. It grins too, with its own concentrating passion. It discovers dark shining tables of rock that rise, inch by inch, out of the turning waters<sup>23</sup>.

Rappresenta quindi la figura del centauro un'assai esatta soluzione del problema della riconciliazione tra intelletto e senso che ha assillato Gunn attraverso la maggior parte della sua opera; questa immagine era già presente, anche se implicita, alla base delle sue figure di motociclisti, ma un connubio tra uomo e macchina non poteva apparire del tutto soddisfacente: esso concedeva all'uomo, infatti, un'eccessiva supremazia rispetto a quanto rimane un oggetto creato dalla sua mente e quindi inferiore ad essa. In *Tom-Dobbin* Gunn realizza invece il simbolo adatto:

[...] — which is me, which him?  
Selves floating in the one flesh we are of<sup>24</sup>;

i termini del dilemma sono presenti entrambi, ma conciliati in un finale accordo.

Nella sua recensione su « The Listener », John Fuller definisce

<sup>22</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 29.

<sup>23</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 30.

<sup>24</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 32.

l'argomento di *Moly* « the escape from the body »<sup>25</sup>; sono costretta a dissentire da questo giudizio poiché in realtà non mi pare che vi si accenni ad una fuga dal corpo più di quanto non vi sia prospettata una fuga dalla mente. In maniera più semplice, intelletto e corpo non sono più antagonisti, e l'unione tra i due si verifica senza più neppure fatica: il vero argomento del libro è, casomai, l'innocenza, grazie alla quale le cose semplicemente avvengono, sono, disgiunte dal dolore e dal difetto rappresentati dalla costrizione dei vincoli logici, morali e spazio-temporali.

Si tratta di un motivo particolarmente manifesto in alcune poesie di carattere più raziocinante, scritte prima delle altre, che risalgono al periodo in cui Gunn superò quella crisi espressiva alla quale è fatto riferimento all'inizio del capitolo..

Riprendo, allo scopo, la sua stessa narrazione:

Un giorno, quindi, stavo passeggiando lungo una collina declinante verso il Pacifico, dove sboccava in una stretta spiaggia parzialmente protetta. Sbucai sulla spiaggia da dietro a dei cespugli e mi trovai al cospetto di una famiglia nuda — padre, madre e un bimbo piccolo. Il bimbo mi corse incontro eccitato, strillando « ciao, ciao » nella sua vocina acuta e corse via senza attendere una risposta. Proseguii il mio cammino rallegrato dalla grazia del quadretto: aveva anche una specie di decoro che me lo fece tornare in mente parecchie volte nelle ore successive. Quella sera ne parlai con alcuni amici, il giorno seguente con alcuni altri, e l'indomani mi accorsi che desideravo scrivere una poesia sulla famiglia nuda [...]. Solo dopo averla ultimata mi resi conto di aver trovato, fra l'altro, un'immagine per quel grappolo di concetti che mi ossessionava, sebbene non l'avessi compreso a suo tempo<sup>26</sup>.

La poesia era *Three*, il cui argomento è « il « tentativo di riconquistare l'innocenza da parte degli adulti, un tentativo qui riuscito in parte »<sup>27</sup>, al quale si contrappone l'innocenza non appresa, ma istintiva, del bimbo:

All three are bare.  
The father towels himself by two grey boulders  
Long body, then long hair,  
Matted like rainy bracken, to his shoulders.

<sup>25</sup> John Fuller, *Moly*, « The Listener » (25 marzo 1971), p. 29.

<sup>26</sup> Thom Gunn, in *Corgi Modern Poets in Focus*, n. 5, p. 38.

<sup>27</sup> Thom Gunn, in *Let the Poet Choose*, a cura di J. Gibbon, Londra, Harrap, 1973, p. 69.

The pull and risk  
 Of the Pacific's touch is yet with him:  
 He kicked and felt it brisk,  
 Its cold live sinews tugging at each limb.

It haunts him still:  
 Drying his loins, he grins to notice how,  
 Struck helpless with chill,  
 His cock hangs tiny and withdrawn there now.

Near, eyes half-closed,  
 The mother lies back on the hot round stones,  
 Her weight to theirs opposed  
 And pressing them as if they were earth's bones.

Hard bone, firm skin,  
 She holds her breasts and belly up, now dry,  
 Striped white where the clothes have been,  
 To the heat that sponsors all heat, from the sky.

Only their son  
 Is brown all over. Rapt in endless play,  
 In which all games make one,  
 His three year nakedness is everyday.

Swims as dogs swim.  
 Rushes his father, wriggles from his hold.  
 His body, which is him,  
 Sturdy and volatile, runs off the cold.

Runs up to me:  
 Hi there hi there, he shrills, yet will not stop,  
 For though continually  
 Accepting everything his play turns up

He still leaves it  
 And comes back to that pebble-warmed recess  
 In which the parents sit,  
 At watch, who had to learn their nakedness<sup>28</sup>.

In questa poesia il piano della rappresentazione non è subordinato in alcun modo al livello simbolico: la descrizione risulta assai valida anche come presentazione di un'aggraziata e semplice scenetta familiare nella quale i protagonisti appaiono nella totalità delle loro sensazioni, trasmesse mediante un gran numero di dettagli a carattere sia psicologico che sensoriale.

<sup>28</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 23-24.

Dopo il parallelo tra innocenza ed infanzia, segue un altro accostamento tradizionale, quello tra innocenza e follia di *The Sand Man*:

After the beating, thirty-five years since,  
 A damaged consciousness  
 Reduced itself to that mere innocence  
 Many have tried to repossess.

Bare to the trunks, the body on the ground  
 Is sun-stained, ribbed and lean:  
 And slowly in the sand rolls round and round  
 In patient reperformed routine.

Sand, sticking to him, keeps him from the dust,  
 And armours him about.  
 Now covered, he has entered that old trust,  
 Like sandflies when the tide is out.

He rocks, a blur on ridges, pleased to be.  
 Dispersing with the sands  
 He feels a dry cool multiplicity  
 Gilding his body, feet and hands<sup>29</sup>.

Vivo è il contrasto tra *innocence* e *consciousness*: la mente, infatti, è nemica dell'istinto e del senso non tanto a causa della sua funzione intellettuale, quanto del suo aspetto di consapevolezza della frattura esistente tra l'attività razionale e l'agire fisico, di coscienza della propria diversità e del proprio isolamento; ad esso si oppone l'innocenza, caratterizzata, in questa poesia come altrove, da un'estrema facilità ad accostarsi al mondo in termini fisici e ad entrare in contatto con esso. Tornano i concetti di *routine*, sabbia e polvere, che ci rimandano in certa misura al particolare aspetto assunto in *Touch*, nella *Elegy on the Dust*, dal motivo dell'unione con l'universo, al principio di un totale accordo con i movimenti, non esclusi i più oscuri, del cosmo.

La terza poesia che desidero prendere in considerazione è *From the Wave*, da molti critici definita la poesia antagonista di *On the Move*:

It mounts at sea, a concave wall  
 Down-ribbed with shine,  
 And pushes forward, building tall  
 Its steep incline.

<sup>29</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 21.

Then from their hiding rise to sight  
 Black shapes on boards  
 Bearing before the fringe of white  
 It mottles towards.

Their pale feet curl, they poise their weight  
 With a learn'd skill.  
 It is the wave they imitate  
 Keeps them so still.

The marbling bodies have become  
 Half wave, half men,  
 Grafted it seems by feet on foam  
 Some seconds, then,

Late as they can, they slice the face  
 In timed procession:  
 Balance is triumph in this place,  
 Triumph possession.

The mindless heave of which they rode  
 A fluid shelf  
 Breaks as they leave it, falls and, slowed,  
 Loses itself.

Clear, the sheathed bodies slick as seals  
 Loosen and tingle;  
 And by the board the bare foot feels  
 The suck of shingle.

They paddle in the shallows still;  
 Two splash each other;  
 Then all swim out to wait until  
 The right waves gather<sup>30</sup>.

Il parallelo è inevitabile anche qualora ci si attenga ad un piano esclusivamente strutturale e linguistico: i versi della seconda strofa ricordano da vicino i versi analoghi di *On the Move* « they come: / Small, black, as flies hanging in the heat, the Boys, / Until the distance throws them forth », ed anche il termine *poise* è ripreso dalla poesia precedente. Ma mentre in questa si dice in un tono carico di considerazioni esistenziali negative che « One joins the movement in a valueless world, / Choosing it, till, both hurler and the hurled, / One moves as well, always toward, toward », in *From the Wave* la decisione di unirsi al movimento delle onde corrisponde quasi a un atto d'amore, a un te-

<sup>30</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 26-27.

nace sforzo con cui l'uomo cerca di penetrare i faticosi ritmi dell'universo per trarne una gioiosa sensazione di trionfo, ancora una volta espressa nell'immagine del centauro (*half wave, half men*).

L'attività umana non è più contraria ai processi della natura (egli sarebbe condannato a priori alla sconfitta), ma concorde con essa, ed è proprio nella capacità di raggiungere e mantenere questa difficile armonia che abilità e controllo hanno il loro senso. Nell'unirsi al moto cosmico, infatti, l'uomo non ha maggiori garanzie di riuscita nella realizzazione della propria felicità: alla base della sua scelta esistenziale vi è sempre il rischio, sia che egli decida di scommettere la propria vita contro la natura, sia che scelga di combattere a fianco degli altri contro l'ignoto.

Abilità ed equilibrio rimangono pertanto il segno esteriore dell'atteggiamento morale dell'uomo che persegue con tenacia e disciplina il suo ideale; e, come si legge in *From the Wave*, egli può anche raggiungerlo per un breve tempo, ma è destinato a cadere prima o poi: l'ultima strofa lascia tuttavia comprendere come la consapevolezza del fallimento ultimo non debba portare alla resa, né alla disperazione, bensì ad un continuo rinnovo dei propri sforzi in un processo destinato a non esaurirsi mai (« Late as they can, they slice the face / In timed procession: / (...) / Then all swim out to wait until / The right waves gather »).

L'ultima poesia della raccolta, *Sunlight*, merita un discorso a parte, poiché lo stesso Gunn ha indicato le circostanze che portarono alla sua composizione, legata allo *Human Be-In* avvenuto nel Polo Ground del Golden Gate Park di San Francisco nel gennaio del 1967. Vi parteciparono circa ventimila persone, guidate attraverso una serie di autentici riti da Leary, Ginsberg e Snyder; e le testimonianze stesse dei protagonisti possono gettare la miglior luce sul significato di questo avvenimento. Bruce Cook, che nel suo libro ne fa la cronaca, racconta che

la maggior parte dei poliziotti si tenne alla larga, e i pochi presenti guardavano puntigliosamente dall'altra parte mentre migliaia di giovani fumavano droga. Al termine dell'intera seduta i presenti si volsero a guardare il sole calante, ascoltando il *mantra* finale, mentre Allen Ginsberg traeva un terribile suono dal suo corno, ponendo fine alle festività della giornata<sup>31</sup>.

E lo stesso Ginsberg racconta:

Ci spingemmo assai innanzi nell'imitare il modo in cui un *mela hindu*, o

<sup>31</sup> Bruce Cook, op. cit., p. 201.

riunione di cercatori e santoni, è condotto. Iniziammo con l'intonare in coro uno speciale *mantra*, o incantesimo per allontanare le sciagure. Fece seguito quindi una processione purificatrice in cerchio intorno al campo da polo per tenere lontani i demoni o gli influssi maligni<sup>32</sup>.

La testimonianza di Gunn è racchiusa invece in *Sunlight*: definita da molti la sua poesia piú bella, essa rappresenta la sua privata invocazione al sole, un appello e ringraziamento al tempo stesso per l'innocenza infine ritrovata:

Some things, by their affinity light's token,  
Are more than shown: steel glitters from a track;  
Small glinting scoops, after a wave has broken,  
Dimple the water in its draining back;

Water, glass, metal, match light in their raptures,  
Flashing their many answers to the one.  
What captures light belongs to what it captures:  
The whole side of a world facing the sun,

Re-turned to woo the original perfection,  
Giving itself to what created it,  
And wearing green in sign of its subjection.  
It is as if the sun were infinite.

But angry flaws are swallowed by the distance;  
It varies, moves, its concentrated fires  
Are slowly dying — the image of persistence  
Is an image, only, of our own desires:

Desires and knowledge touch without relating.  
The system of which sun and we are part  
is both imperfect and deteriorating.  
And yet the sun outlasts us at the heart.

Great seedbed, yellow centre of the flower,  
Flower of its own, without a root or stem,  
Giving all colour and all shape their power,  
Still recreating in defining them,

Enable us, altering like you, to enter  
Your passionless love, impartial but intense,  
And kindle in acceptance round your centre,  
Petals of light lost in your innocence<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Allen Ginsberg, in Bruce Cook, op. cit., p. 201.

<sup>33</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 53-54.

In questa che Camillo Pennati definisce « una traboccante giaculatoria di misticismo *hippy*, ossia modernamente francescano »<sup>34</sup>, Gunn ci offre una testimonianza della sua fede poetica, dando corpo in una sola poesia ad alcune delle sue principali convinzioni: vi troviamo espressi, rappresentati in termini di luce, l'unità e il molteplice (« *Flashing their many answers to the one* ») nella loro non facile interazione, e, dall'analisi del rapporto tra gli oggetti e la luce, con un audace passaggio Gunn si volge a considerare la piú complessa e per noi fondamentale relazione tra gli individui e il loro destino di creature legate da fili invisibili alla propria fonte di energia e calore, alla vita. Nello scegliere l'accettazione e la sottomissione Gunn non si abbandona tuttavia ad un misticismo irresponsabile e semplicistico: le implicazioni negative e la precarietà dell'esistenza, dell'uomo non meno che dell'universo, sono ancora una volta denunciate, come pure l'inevitabile fine di tutto. Le dolorose riflessioni della quarta e quinta strofa vengono però superate nell'invocazione finale, che ruota attorno alle parole chiave *innocence*, *acceptance* e *passionless love*, dove vediamo ancora una volta ribadita l'immagine dell'equilibrio: un equilibrio che non deriva però dalla rinuncia alla vita, ma da una partecipazione (*love*) libera da eccessi. È ancora l'*Epoepa di Gilgamesh* che ci torna alla mente: « Gilgamesh, dove corri — dice Sabitu all'eroe —. Tu non troverai mai la vita che cerchi. Quando gli dei crearono gli uomini, stabilirono per loro la morte e tennero per sé la vita. Mangia e bevi dunque, o Gilgamesh, riempi il tuo corpo, rallegrati del giorno e della notte »<sup>35</sup>.

Questo invito, non come potrebbe apparire a prima vista un'esortazione al vivere irresponsabile e smodato, bensí richiamo a realizzare nell'umiltà e nella pace il proprio destino, risulta in ultimo assai affine al messaggio della penultima opera di Gunn: privilegiare l'elemento speculativo in noi equivale a condannarsi a un'infelicità sicura, poiché i nostri ideali altro non sono che sogni.

Meglio vale affidarsi al sole e nell'unità della sua luce ritrovare infine la propria innocenza, meta ultima della ricerca di Gunn. Essa, infatti, appare come l'obiettivo nascosto verso il quale è rivolta l'intera opera del poeta. Nelle prime raccolte, in particolare, l'innocenza si pone come qualche cosa di appena postulato oppure intuito a fatica, e sem-

<sup>34</sup> Cfr. *Almanacco dello Specchio*, n. 3, Milano, Mondadori, 1974, p. 146.

<sup>35</sup> Op. cit., p. 154.

pre corrotto da vizii ed ombre: innocenti sono i santi di *Here Come the Saints*, ma è un'innocenza, la loro, che a nulla vale dinanzi all'orrore del *terrible dark wood*; ed in *Looking Glass* leggiamo:

I still hold Eden in my garden wall.  
It was not innocence lost, not innocence  
But a fine callous fickleness which could fix  
On every novelty the mind or sense  
Reached for, gratification being all [...] <sup>36</sup>,

dove vediamo come il concetto di innocenza risulti ancora intaccato da una certa posa e ostentazione.

In *Innocence*, quindi, Gunn si sforza di liberare tale idea dalle implicazioni di impurità che la circondano e di svolgere una rigorosa indagine sulle caratteristiche di questa condizione; in *Moly*, infine, ci vengono presentate delle poesie in cui l'innocenza si manifesta essenzialmente sotto forma di gioia priva di egoismo e di limitante consapevolezza di un proprio agire che non sia in accordo con quello dell'universo.

Innocenza, per finire, è la dimensione conquistata dai due innamorati di *The Discovery of the Pacific*:

They lean against the cooling car, backs pressed  
Upon the dusts of a brown continent,  
And watch the sun, now Westward of their West,  
Fall to the ocean. Where it lead they went <sup>37</sup>.

La poesia termina con l'immagine di questi giovani che, al termine di un lungo viaggio durante il quale « they travelled emptier of the things they knew » <sup>38</sup>, spogliatisi della patina dell'abitudine e liberatisi, per così dire, dagli allettamenti di Circe, si immergono insieme nelle acque del Pacifico ad attingervi una sorta di purificazione battesimale. E non è certo un caso che proprio su questa parola, *innocence*, si richiuda, come su un tesoro ritrovato, l'ultimo verso della raccolta.

<sup>36</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 25.

<sup>37</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 52.

<sup>38</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 52.

CAPITOLO VII  
*JACK STRAW'S CASTLE*  
E LA POESIA TRANSATLANTICA

As for deciding whether I am an English or an American poet, the question does not exercise me. I'm a transatlantic poet, if anything — making the best (or worst) of both worlds<sup>1</sup>.

È, *Jack Straw's Castle*, una ben strana raccolta: apparsa nel settembre 1976 dopo cinque anni di silenzio ufficiale, racchiude sotto una medesima copertina la riedizione di due sparuti volumetti diffusi esclusivamente negli Stati Uniti il primo e in Inghilterra il secondo. Tra le due parti, limite e congiunzione al tempo stesso, ecco una terza sezione, di cui fa parte il lungo componimento che dà il titolo alla raccolta; se, come si legge in copertina, « alcune delle poesie di *Jack Straw's Castle* (...) sono ambientate in Inghilterra, dove Gunn nacque e crebbe, alcune a San Francisco, dove attualmente vive, altre a New York », a questa sezione intermedia appartengono soprattutto le composizioni situate in « purely imaginary places ».

Sembrirebbe quasi che Gunn nel tracciare il disegno di questa sua ultima opera abbia voluto ergersi al di sopra della polemica sorta intorno alla sua persona a proposito della scelta degli Stati Uniti come ambiente in cui vivere e operare; di questa polemica ci viene offerta palese testimonianza nella fredda accoglienza e nella scarsa attenzione riservate in Gran Bretagna a *To the Air*, la prima sezione della raccolta,

<sup>1</sup> Da una lettera del 4 marzo 1976 nella quale Gunn risponde ad alcune mie domande.

quando nel 1974 essa apparve nella sua veste destinata al pubblico americano:

Thom Gunn, che la permanenza negli Stati Uniti durante gli ultimi venti anni o giù di lì ha trasformato in un americano, checché il suo passaporto possa affermare [...] — esordisce il critico del «Times Literary Supplement», dedicando quasi altrettanto spazio a questa frecciata che al reale giudizio sulle poesie, — mostra quanto già era evidente in *Moly*: un ritorno alla rigida struttura delle poesie giovanili, infusa di un'energia lirica e nervosa assai più impressionante dell'inerte gioco di *syllabics* che in un dato periodo sembrava lo avesse affascinato<sup>2</sup>.

Il tono di questa recensione, che lascia trapelare il rimpianto per l'immagine del Gunn certo immaturo, ma pure integralmente e intimamente inglese di *Fighting Terms*, e la frequente omissione del nome di questo poeta nei più recenti studi sul panorama letterario inglese contemporaneo, sono indici di un atteggiamento risentito nei confronti di quanto viene considerato alla stregua di un vero e proprio tradimento da parte di uno dei più prestigiosi esponenti della letteratura inglese attuale.

A questa visione campanilistica dell'arte Gunn si è opposto sin dai suoi esordi letterari, affermando l'esigenza di non sentirsi vincolato da stretti legami ambientali e culturali, e rivendicando, anzi, per sé, l'aspirazione a una poesia che abbia per oggetto l'intero universo e che sia al tempo stesso esperienza di vita.

« Sentirmi espatriato — confidava ad Arbasino una decina di anni fa — o comunque molto straniero, è una condizione per mantenere l'individualità, non confonderla in un ambiente troppo congeniale. Il tempo sciupato per vivere la cosiddetta "vita letteraria" fa perdere tutti i doni, tutte le possibilità »<sup>3</sup>.

A dieci anni di distanza, e dopo ventidue di permanenza negli Stati Uniti, è difficile pensare ancora a Gunn come ad un espatriato: egli dà piuttosto l'impressione di trovarsi perfettamente a suo agio nel ruolo di poeta anglo-americano, ruolo nel quale riesce a concretizzare il superiore ideale di un'arte e di una lingua che riescano ad avvicinare due mondi caratterizzati da complessi ed ambigui rapporti di attrazione e repulsione reciproca.

<sup>2</sup> Cfr. *Reserves of Energy*, «The Times Literary Supplement» (30 agosto 1974), p. 932.

<sup>3</sup> Cfr. Arbasino, op. cit., p. 235.

La suddivisione in tre parti della raccolta, costituita da una prima sezione fremente di vitalismo di stampo americano, da una parte finale dal tono vagamente commemorativo e nostalgico dove spiccano i ricordi dell'infanzia a Hampstead e da una sezione intermedia la cui mancanza di connotazione geografica contribuisce a rafforzare il carattere universale dei temi affrontati, testimonia della volontà del poeta di superare ogni limite geografico e ogni condizionamento culturale verso una poesia capace di parlare a tutti gli uomini di una realtà esistenziale che risulta in ultimo comune ad ognuno.

È interessante notare, al proposito, come la sua Inghilterra non sia quella della realtà di ogni giorno, non piú l'Inghilterra di *Positives*, bensí una terra recuperata soprattutto nel ricordo e da questo trasfigurata, allo stesso modo in cui la sua America appare di costante idealizzata, non troppo dissimile dalla tradizionale interpretazione dell'*American Dream*:

Until the America as seen down here  
 Would be the same as the land you see appear  
 As the globe turns, from high in outer space,  
 One great brave luminous green-gold meeting place<sup>4</sup>.

Da questi versi si può vedere come Gunn, soprattutto nella prima parte della raccolta, guardi all'intero universo come ad un possibile Eden, perduto, eppure sempre disponibile, pronto ad essere riconquistato da chi abbia la buona volontà per farlo.

Questa prima sezione segna un ulteriore passo in avanti nella direzione già indicata dalle poesie meno mitologizzanti di *Moly*. Se questa era dedicata alla luce, la prima parte di *Jack Straw's Castle* è dedicata all'aria, come suggerisce anche il titolo originario di *To the Air*: la luce rimane un elemento fondamentale, ma l'aria ha il predominio in quanto tutte le poesie, sia quelle di ambiente urbano che rurale, stagliano le loro rappresentazioni contro il glorioso sfondo di un cielo libero, dell'aria aperta.

Prima di presentarci le composizioni tematicamente piú originali di questa sezione, il poeta, allora quarantacinquenne, di nuovo ripropone quei temi che gli sono stati cari fin dalle prime poesie, ma li ripropone in un tono e con un atteggiamento maturi che rendono ancora

<sup>4</sup> Da *Discourse from the Deck*, in Thom Gunn, *To the Air*, Boston, David Godine Press, 1974, p. 18. Questa poesia non è stata inclusa in *Jack Straw's Castle*.

piú affascinante, per contrasto, la capacità d'ebbrezza, d'entusiasmo e di abbandono alla vita di cui egli dà prova attraverso tutta la raccolta.

Torna, ad esempio, la figura del soldato nella poesia *The Corporal*, dove per la prima volta Gunn cerca di risalire nel tempo per scoprire le origini del fascino sempre esercitato su di lui dall'uniforme e, essendovi riuscito, lo rifiuta, in quanto si accorge che è il fascino stesso della morte:

Yet something fixed outlined the impulse.  
His very health was dressed to kill.  
He had the acrobat's love of self  
— Balancing body was his skill  
Against the uniform space of death<sup>5</sup>.

Con questa poesia egli fa anche ritorno alla gelida purezza formale di *Innocence*, ed il ricorrere della parola *death* al termine di ogni strofa richiama in certa misura gli schemi chiusi delle poesie giovanili.

Viene riproposto anche il ritratto del giovane spostato, ma, questa volta, non vi è alcun segno di ammirazione, bensí una preoccupazione e una pietà quasi paterne da parte di chi, pur ricordando di aver provato egli stesso in gioventú gli stati d'animo del ragazzo della poesia, ha ormai ritrovato la sua pace e non può che augurarla agli altri:

Time to go home, babe, though now you feel most tense.  
These games have little content. If you've lost  
It doesn't matter tomorrow. Sleep well. Heaven knows  
Feverish people need more sleep than most  
And need to learn all they can about repose<sup>6</sup>.

Altre poesie richiamano, per contrasto, composizioni precedenti; viene naturale, ad esempio, fare un confronto tra la strofa iniziale di *The Night Piece*

The fog drifts slowly down the hill  
And as I mount gets thicker still,  
Closes me in, makes me its own  
Like bed clothes on the paving stone<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Thom Gunn, *Jack Straw's Castle*, Londra, Faber & Faber, 1976, p. 16.

<sup>6</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 17.

<sup>7</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 18.



But I'm at peace with the iron landscape too,  
 Hard because buildings must be hard to last  
 — Block, cylinder, cube, built with their angles true,  
 A dream of righteous permanence, from the past.

In Nixon's era, decades after the ferry,  
 The copper embodiment of the pieties  
 Seems hard, but hard like a revolutionary  
 With indignation, constant as she is.

From here you can glimpse her downstream, her far charm,  
 Liberty, tiny woman in the mist  
 — You cannot see the torch — raising her arm  
 Lorn, bold, as if saluting with her fist<sup>10</sup>.

In quest'ultima poesia, forse per la prima volta, egli parla di una libertà che non sia quella dell'individuo per se stesso: egli è, infatti, per usare una sua espressione, ormai a riposo, a suo agio sia nella città, in mezzo agli uomini, che nella natura.

Se *Moly* esprimeva la gioia della scoperta di una felicità possibile per gli uomini, *To the Air* è senza dubbio la testimonianza gioiosa della totale fruizione di tale ebbrezza; e questo è ancora più evidente nelle poesie che costituiscono il lungo componimento intitolato *The Geysers*, ricordo di una permanenza presso i *geysers* di Sonoma County, in California. Queste sono, per eccellenza, le poesie dell'aria aperta; dice Gunn in *Sleep by the Hot Stream*:

This is our bedroom, where we learn the air,  
 Our sleeping bags laid out in the valley's crotch.  
 I lie an arm-length from the stream and watch  
 Arcs fading between stars<sup>11</sup>.

L'espressione *learn the air* è investita della medesima ansia di riconquistare l'innocenza avvertibile nel verso di *Three* « who had to learn their nakedness », mentre l'immagine degli uomini che dormono nella *valley's crotch*, giocando sull'ambiguità della parola *crotch*, biforcazione, ma anche inforatura delle cosce, sta ad indicare un rapporto quasi fetale tra l'uomo e l'ambiente naturale.

Il motivo dell'intima connessione che lega l'uomo all'universo è ribadito in *The Geysers*, dove Gunn rifiuta l'assioma di *Incident on a*

<sup>10</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 15.

<sup>11</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 21.

*Journey* « I acted, and my action made me wise » a favore del mistico abbandono alla natura già espresso nell'ultima poesia di *Moly*.

No customs I have learned can make me wise  
 To deal with such. And I do recognize  
 — For what such recognition may be worth —  
 Fire at my centre, burning since my birth  
 Under the pleasant flesh. Force calls to force.  
 Up here a man might shrivel in his source<sup>12</sup>.

Questo tema, enunciato in maniera sempre piú esplicita e ribadito a piú riprese all'interno della raccolta, ne costituisce il filo conduttore e rappresenta il nucleo unitario intorno al quale ruota la maggior parte delle poesie. Se ciò comporta, da un lato, una certa monotonia di argomenti, sta a testimoniare, al tempo stesso, di un raggiunto equilibrio da parte del poeta, che ha acquisito una notevole unità di visione e la serenità che ne deriva.

La piú bella, forse, tra le poesie dell'aria aperta è *The Cool Stream*; tutto l'insieme ha la grazia e il movimento di un balletto, la cui armonia vuole essere l'armonia stessa dell'universo:

People are wading up the stream all day,  
 People are swimming, people are at play.  
 [...]  
 Sun at meridian shines between the walls  
 And here below, the talking animals  
 Enter an unclaimed space, like plants and birds,  
 And fill it out without too many words  
 Treating of other places they have been.  
 [...]  
 And some are trying to straddle a floating log,  
 Some rest and pass a joint, some climb the fall:  
 Tan black and pink, firm shining bodies, all  
 Move with a special unconsidered grace.  
 For though we have invaded this glittering place  
 And broke the silences, yet we submit:  
 So wholly, that we are details of it<sup>13</sup>.

L'inserimento degli uomini nel paesaggio naturale avviene senza alcuno sforzo o stonatura, essi ne entrano a far parte con gesti semplici

<sup>12</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 23.

<sup>13</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 22.

e consueti, con i quali rinunciano ad affermare la propria individualità a favore di un'intesa che li accomuni. Gunn mai si sofferma su individui isolati, ma ce li presenta sempre in gruppo, occupati in attività comuni, quali il gioco, e caratterizzati dal generico *people* dell'inizio, ripreso tre volte nei primi due versi e richiamato dall'indefinito *some*, ricorrente anch'esso tre volte nell'ultima strofa. Gli uomini hanno raggiunto una tale identità con gli animali da potere essere chiamati *the talking animals*: il mondo negato a Merlino in *The Sense of Movement* è ora accessibile, nuovo giardino dell'Eden, a chiunque sia pronto a spogliarsi della propria limitante individualità e a sottomettersi, con umiltà ed amore, alle sue leggi.

L'ultima poesia di questo lungo componimento, la più significativa dell'intera sezione, è *The Bath House*: essa richiama, in un certo senso, l'atmosfera di *Moly*, poiché presenta, congiunti, gli elementi della luce, della droga e della metamorfosi; una metamorfosi, però, che non porta il protagonista al semplice accordo tra spirito e carne, ma ad un indescrivibile stato nel quale egli non esiste che come pura essenza liberata dall'io grazie alla duplice scelta di donarsi a quanto gli è estraneo e di accettarlo al tempo stesso, stato che egli soltanto sa descrivere facendo ricorso alla parola « divinità ».

Night

heat

the hot bath, barely endurable.

Closer than that rank sulphurous smell

a sharp-sweet drifting fume of dope.

Down from half-lucent roofing moonrays slope

(by the plastic filtered green)

to candleflicker below.

Water brims at my chin

breath coming slow

All round me faces bob old men, pubescent girls

sweat rolls down foreheads from wet curls

bodies locked-soft in trance of heat not saying much

eyes empty

Other senses breaking down to touch

touch of skin of hot water on the skin

I grasp my mind

squeeze open

touch within

And grope

it is hazy suddenly

it is strange



It tore  
     what flash cut  
                     made me fugitive  
 caesarian lightning lopped me off separate  
 and born in flight from the world  
                     but through it, into it  
 aware now (piercingly)  
                     of my translation  
 each sense raw-healed in sudden limitation  
 I hurry, what I did I do not know  
 nor who pursues, nor why I go  
 I crawl along moon-dappled tunnels  
                     climb  
 look back:  
     they marked me all the time  
 shadows that lengthen over whitened fields below  
 calm, closing in  
     Not all the plants that grow  
 thickets of freckled foxgloves, rank hedgerow,  
 bowed bushes, laurel, woods of oak could hide me  
 But now  
     I see the stream that bends beside me  
 quiet and deep, a refuge I could stay within  
 reminding me of somewhere I have been  
 hearing their tread  
     I dive in  
                     sink beneath  
 wait hid in  
     cool security  
                     I cannot breathe  
 I burst for oxygen  
 shoot upward, then  
 break through  
     another surface  
                     where I meet  
 ..           ..           ..           ..           ..  
 dreamers  
     the faces bobbing round me on the heat  
 green moonlight, smell of dope  
                     the shining arms and eyes  
 staring at me without surprise  
 I am trapped  
     It will begin  
 pubescent girl and bearded boy close in  
 I give up  
     hope as they move in on me  
 loosened so quickly from it I am free





particolare modo evidente in *The Plunge*, ad esempio, dove Gunn sa rendere con superba maestria la tensione fisica e psichica di un uomo mentre si appresta ad effettuare un tuffo e durante l'esecuzione dello stesso; non si tratta tuttavia di una semplice descrizione, per quanto accurata questa possa essere: il tuffo diviene, sotto la mano del poeta, un simbolo dell'ansia umana per un ricongiungimento con l'elemento naturale, qui rappresentato dall'acqua. Nella sequenza

each  
 nerve each  
 atom of skin  
 tightens against it  
 to a gliding  
 a moving with —  
 if flesh could  
 become water<sup>16</sup>,

rivive il gusto della sintonia tra il moto del proprio corpo e quello delle onde già espresso in *From the Wave*, ma è soprattutto rilevante il desiderio di annullare qualsiasi consapevolezza della propria diversità ed estraneità rispetto al flusso universale identificandosi con esso: questo sentimento è presente ovunque nella raccolta, e troverà splendida incarnazione nel mito di Narciso in *Behind the Mirror* nell'ultima parte del volumetto:

If he drowned himself he would be one with himself.  
 If he drowned himself he would wash free into the world,  
 placid and circular, from which he has been withdrawn.  
 He would at last be of it, deep behind the mirror,  
 white limbs braided with a current  
 where both water and earth are part of it,  
 and would come to rest on a soft dark wave of soil  
 to root there and stand again  
 one flower,  
 one waxy star, giving perfume, unreflecting<sup>17</sup>.

Lo stesso ardente desiderio ricorre in *Bringing to Light*, dove si parla di un ritorno

toward their common root  
 in the lowest the last the

<sup>16</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 33.

<sup>17</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 68.

first cavern, dark and moist  
of which  
the foundations  
are merely the earth<sup>18</sup>,

e si ritrova in *Thomas Bewick*, dove Gunn vagheggia il recupero dell'incontaminata capacità di visione delle origini.

Esso assume infine un tono di misticismo panico in *Faustus Triumphant*, dove ci viene presentato un Faust che, anziché temere la dannazione eterna, auspica ardentemente la propria estinzione tra le fiamme dell'inferno allo scopo di ricongiungersi al Grande Fuoco universale:

[...] There is  
no terror in combustion.  
I shall rejoice to  
enter into him  
Father —  
Nature, the Great Flame<sup>19</sup>.

Nonostante la presenza di composizioni dal tono così fermo e sicuro come quello delle poesie appena citate, questa parte intermedia della raccolta è preceduta da un'epigrafe, tratta dal *Martin Chuzzlewit* di Dickens, che getta un'ombra sull'atmosfera per altro luminosa di questa sezione:

[...] and when he pictured in his mind the ugly chamber, false and quiet, false and quiet through the dark hours of two nights, and the tumbled bed, and he not in it, though believed to be, he became in a manner his own ghost and phantom, and was at once the haunting spirit and the haunted man<sup>20</sup>.

È un'epigrafe che intende riferirsi in maniera esplicita a *Jack Straw's Castle*, la lunga sequenza che occupa gran parte di questa sezione e che sembra sviluppare e mettere a nudo tutte le implicazioni di insicurezza, dubbio, incapacità di stabilire nette distinzioni tra realtà e sogno, o, forse meglio, tra realtà ed incubo, preannunciate dalla citazione.

Questa sequenza si allontana infatti dall'universo non problematico e gioioso delle poesie sino ad ora prese in esame per mostrarci

<sup>18</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 37.

<sup>19</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 46.

<sup>20</sup> Cfr. Thom Gunn, op. cit., p. 31.

l'altra faccia della medaglia: Gunn distoglie per un poco lo sguardo dagli « eletti », da coloro che hanno saputo oltrepassare le soglie dell'Eden, per guardare alla realtà piú meschina, ma anche piú diffusa della condizione in cui spesso vive l'uomo moderno.

Come vedete — rispondeva Gunn a chi gli chiedeva se il titolo della raccolta e di questa poesia si rifacesse al personaggio leggendario<sup>21</sup> oppure all'omonimo *pub* di Hampstead — esso non fa riferimento al *pub* (benché io vi sia cresciuto assai vicino), né al mitologico personaggio storico, bensí al significato americano di Jack Straw (una persona da nulla)<sup>22</sup>.

*Jack Straw's Castle* ci presenta infatti, attraverso undici quadri, la lunga lotta contro il timore degli altri e la tentazione di rifugiarsi nell'astrazione e nel sogno sostenuta da un uomo, Jack Straw, interprete delle angosce e delle ansie dell'uomo comune, nel corso di un'interminabile notte insonne.

In questa raccolta, infatti, la notte torna ad essere protagonista, sebbene con connotazioni assai diverse da quelle che la caratterizzavano nelle poesie giovanili. In ben sei delle dodici composizioni della prima parte la scena si svolge di notte: questa, però, come già accadeva in *Moly*, non rappresenta piú qualche cosa di negativo, un doloroso intervallo di vuoto di coscienza carico di minacce, bensí un momento necessario dell'armonico moto universale.

La notte è descritta in *Last Days in Teddington* come « the warm wakeful August night »<sup>23</sup>, ed in *All Night, Legs Pointed East* e *Sleep by the Hot Stream* essa appare benedetta dal sonno, un sonno ristoratore che affida l'uomo al giorno con tutte le sue energie rinnovate e pronto a godere di ogni dettaglio.

Gentle as breathing

Sleep by the hot stream, broken.

Bright, faint, and gone. What I am now has woken<sup>24</sup>.

La notte, inoltre, non è piú rigidamente collegata al concetto di buio, ma si mostra anzi rischiarata da lumi e stelle: ed appare significativo al proposito che in nessuna di queste poesie la notte sia *moonlit*

<sup>21</sup> Jack Straw, eroe della Peasants' Revolt durante il regno di Riccardo II.

<sup>22</sup> Da una lettera del 4 marzo 1976.

<sup>23</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 19.

<sup>24</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 21.

(la luna rimane un simbolo negativo, come si può vedere anche in *The Bath-House*, dove i *moonrays* contribuiscono allo smarrimento del protagonista), bensì *starlit*.

In *Jack Straw's Castle*, invece, la notte torna ad incutere timore: a che cosa è dovuto questo improvviso cambiamento? Esso, in realtà, non è casuale, ma si accompagna ad un mutato atteggiamento del protagonista: è interessante notare come le belle e dolci nottate delle poesie precedenti siano presentate come vissute all'aria aperta; in *The Bath-House*, invece, i raggi di luna sono filtrati da un tetto di plastica verde, in *Jack Straw's Castle* essi non riescono neppure a penetrare, bloccati dalle spesse mura del castello. Sono queste, e non il buio, a tenere lontana la realtà e ad impedire al protagonista, abbagliato dalla sua propria visione fantastica deformata e deformante, di scorgerne la bellezza e la semplicità.

La tragedia di Jack è legata alla sua indecisione: egli non ignora la propria corresponsabilità nell'erezione del castello, ai limiti della sua coscienza si fa strada la consapevolezza della volontarietà del proprio isolamento, eppure egli non riesce a reagire e a rompere l'incantesimo, reso dubbioso e perplesso dalla concretezza oramai assunta dal suo sogno ed incapace di orientarsi in quella zona d'ombra dove la realtà negativa e violenta da lui rifiutata e la finzione in cui trova sicurezza, ma anche un'incoltabile solitudine, sconfinano l'una nell'altra di continuo.

Jack Straw sits  
                                   sits in his castle  
 Jack Straw watches the rain  
 why can't I leave my castle  
 he says, isn't there anyone  
 anyone here besides me<sup>25</sup>.

È con questo lamentoso, flebile e poco convinto grido di ribellione che prende l'avvio la poesia, il cui andamento iniziale appare indeciso tra l'attacco di certe canzoni dei *Beatles* ed il panorama squallido delle prime poesie di Eliot; l'impulso del protagonista ad uscire dal suo guscio viene però subito represso da un brutale stralcio di realtà che lo raggiunge suo malgrado dall'esterno (e torna ancora in mente, in questo punto, il Tiresia di *The Fire Sermon*, costretto ad assistere agli amori della segretaria):

<sup>25</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 48.

Pig Pig she cries  
 I can hear her from next door  
 He fucked me in the mouth  
 and now he won't give me car fare  
 she rages and cries<sup>26</sup>.

L'impulso del protagonista è di rinchiudersi in se stesso, alla ricerca di quella sicurezza che ha creato per sé a caro prezzo:

The rain stops. I look round: a square of floor,  
 Blond wood, shines palely in the laggard sun;  
 The kittens suck, contrasting strips of fur,  
 The mother in their box, a perfect fit,  
 I finally got it how I wanted it,  
 A fine snug house when all is said and done<sup>27</sup>.

Tutto sembra quietarsi: cessa la pioggia, si affaccia un pallido sole, i gattini succhiano il latte materno nella loro scatola, esatta proiezione dello stato d'animo del protagonista che va rilassandosi, rassicurato soprattutto dalla parola *snug*, che denota al tempo stesso un luogo comodo e riparato.

Ed ecco sopraggiungere la notte con tutto il suo orrore, e nella coscienza turbata di Jack le stanze del castello cominciano a moltiplicarsi a perdita d'occhio, popolandosi di visioni spaventose e di incubi, di oggetti e volti poco familiari che aumentano il terrore del protagonista e ne rendono ancor più angosciosi i pensieri. Sogni terrificanti si susseguono nella sua mente: ecco Charles Manson<sup>28</sup>, il responsabile della strage di Beverley Hills, inseguito dalle Furie, ecco sul tavolo la testa di Medusa

with the stunned  
 lack of expression  
 of one  
 who has behold  
 the source of everything  
 and found it  
 the same as nothing<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 49.

<sup>27</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 49.

<sup>28</sup> Charles Manson, capo della banda che fece irruzione nella villa di Roman Polanski a Beverley Hills uccidendone la moglie ed alcuni invitati nel 1969.

<sup>29</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 51.



È proprio a questa consapevolezza che egli si deve aggrappare per superare i limiti del suo castello,

For if I brought all of this stuff inside  
There must be an outside to bring it from.  
Outside the castle, somewhere, there must be  
A real Charles Manson, a real woman crying,  
And laws I had no hand in, like gravity<sup>35</sup>.

Sorretto da questa nuova certezza il protagonista torna in sé e mette in fuga i suoi terrori, con un tranquillizzante discorso rivolto a se stesso nel quale egli cerca di rafforzare il bel movimento dell'esordio facendo ricorso a un andamento metrico regolare e ad una precisione di linguaggio volta a porre in risalto gli oggetti concreti che sono nella stanza:

Down panic, down. The castle is still here,  
And I am in the kitchen with a beer  
Hearing the hurricane thin out to rain.  
Got to relax if I'm to sleep again.  
The castle is here, but not snug any more,  
I'm loose, I rattle in its hollow core<sup>36</sup>.

L'esortazione alla calma è sapientemente costruita, lo *still here* del primo verso è rassicurante, come rassicurante è la presenza tangibile della lattina di birra, come lo è il graduale esaurirsi del rumore della pioggia. Nel quinto verso lo *still* non è più necessario, ad esso anzi si oppone il riconoscimento del fatto che il castello non è più un rifugio *any more*. Con questo riconoscimento giunge finalmente il sonno: il sonno vero, profondo, ristoratore, non più turbato da incubi, ma interrotto soltanto dalla realtà, dall'effettivo contatto fisico con un altro uomo:

Comes from outside the castle, I can feel.  
The beauty's in what is, not what may seem.  
I turn. And even if he where a dream  
— Thick sweating flesh against which I lie curled —  
With dreams like this, Jack's ready for the world<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 54.

<sup>36</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 55.

<sup>37</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 56.



and then running on, the big fleet Yoko,  
 my body in its excellent black coat never lets me down,  
 returning to you (as I always will, you know that)  
 and now  
     filling myself out with myself, no longer confused,  
 my panting parting apart my black lips, but unmoving,  
 I stand with you braced against the wind<sup>39</sup>.

Se nel presente si concentra la piú vera vita dell'uomo, Gunn indulge tuttavia in quest'ultima parte della raccolta a ricordare il passato; essa si presenta infatti colorita di un tono appena offuscato e vagamente nostalgico, espressione dei sentimenti di un uomo da tanti anni ormai lontano dalla sua terra che comincia ad avvertire lo scorrere degli anni e volgendosi col ricordo al paese d'origine si sforza di recuperare nei luoghi soprattutto il sapore e la vitalità dell'infanzia.

La memoria, tuttavia, non deve avere nulla a che fare con l'idealizzazione, con la deformazione fantastica; non deve offrire un rifugio, una via di fuga, ma aiutare tutt'al piú nella comprensione di una realtà che può apparire diversa nel sentimento da ciò che è stata, ma che non deve essere mutata nella forma del suo effettivo accadere:

The sniff of the real, that's  
 what I'd want to get  
     how it felt  
 to sit on Parliament  
 Hill on a May evening  
 studying for exams skinny  
 seventeen dissatisfied  
     yet sniffing such  
 a potent air, smell of  
 grass in heat from  
 the day's sun<sup>40</sup>.

Ma è, questa, una vana presunzione: il passato non è recuperabile in termini oggettivi, indulgere al ricordo è un desiderio umano, una tentazione costante, eppure rappresenta un tradimento nei confronti della vita, perché ciò che si rammenta è sempre falsato, oppure morto:

Nothing to keep it there, the  
 smell of leaf in May

<sup>39</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 73.

<sup>40</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 61.

sweet and powerful as rutting  
 confuses me now, it's all  
 getting lost, I started  
 forgetting it even as I wrote.  
 Forms remain, not the life  
 of detail or hue  
 then the forms are lost and  
 only a few dates stay with you<sup>41</sup>.

All'uomo che si strugge nel vano tentativo di ricordare Gunn oppone la vitalità immemore, oppure prepotente, degli alberi a Hampstead, auspicando anche per gli uomini l'acquisizione della capacità di sostenere un simile abbraccio con il cielo, aprendosi a un modello di vita in cui sempre maggiore sia l'inclusione delle sensazioni e dei dettagli.

Reso omaggio alla patria d'origine e tornato al motivo piú caratteristico della sua ultima poesia, che ce lo mostra ancora una volta sensibile ed attento poeta, capace di trovare sempre rinnovate e suggestive immagini con le quali dar corpo a una visione della vita dal sopraggiungere della maturità resa coerente ed equilibrata, Gunn si appresta a concludere questa raccolta con una composizione dedicata al canto.

In *Monterey*, nel ritrarre la totale intesa che viene a crearsi tra Joan Baez che canta *Let It Be* ed il pubblico che assiste al concerto, Gunn riesce a creare un'immagine valida, nella sua concezione, anche per tutta l'arte, la sua come quella del musicista girovago di *The Outdoor Concert*, un *exegi monumentum* alla rovescia, in cui la continuità del canto viene assicurata dallo scomparire degli artisti, dal suo disperdersi nel mondo attraverso mille voci e mille volti:

Let it be. It  
 comes to me at last that  
 when she dies she  
 loses indeed  
 that sweet character, loses  
 all self, and  
 is dispersed — but dispersal  
 means  
     spreading abroad:  
 she is not still contained

<sup>41</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 62.

in the one person, she  
 is distributed  
 through fair warm flesh  
 of strangers  
 — some have her touch, some  
 her eyes, some her  
 voice, never to be  
 forgotten: renewed again  
 and again throughout  
 one great garden which  
 is always here.

Shee  
 is gonn, Shee is lost,  
 Shee is found, shee  
 is ever faire <sup>42</sup>.

Poiché il segreto dell'arte non è un segreto, ma giace appena velato, disponibile a chiunque vi si voglia accostare, come scrive Gunn in *Wrestling*, bellissima poesia della seconda parte:

no secret  
                   clear,  
 still, like a high  
 window you never noticed  
 it lets in light <sup>43</sup>.

La lotta rimane, ma è una lotta con le parole in cui l'elemento negativo, il limite, è rappresentato dall'uomo con il suo egoismo ed i suoi difetti. All'artista tocca liberarsene, purificarsi mediante l'immersione totale del proprio *io* nell'armonia universale, sino a riuscire a comprendere il « discorso degli angeli » <sup>44</sup>, a farsi interprete fra gli uomini, mediante una dura disciplina, di

messages from  
                   sun and moon  
 picked up  
                   on waves, interpreted  
 the sun and moon, for  
                   signs, for seasons  
                   hang in darkness  
                   visible mysteries

<sup>42</sup> Thom Gunn, op. cit., pp. 76-77.

<sup>43</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 40.

<sup>44</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 40.

fire  
 and reflected fire  
 language of  
 tides and seasons  
 luminous discourse  
 telling about  
 beginnings<sup>45</sup>.

*Jack Straw's Castle* viene ad occupare, nel complesso, una strana posizione all'interno del piú vasto arco dell'opera poetica di Gunn: la raccolta si presenta come il naturale proseguimento del discorso e dei motivi tematici già svolti in *Moly*, eppure se ne allontana in maniera decisa dal punto di vista del tono e dello stile.

Del tutto scomparsa è l'atmosfera magica del volumetto precedente, la metamorfosi perde i suoi aspetti piú vistosi per assumere l'abito, piuttosto, di una parziale e volontaria identificazione con i vari elementi del paesaggio umano e dell'universo naturale, processo che nulla conserva piú di misterioso e di eccitante, ma si svolge anzi all'insegna della massima naturalezza e semplicità.

Il turbamento connesso in *Moly* al momento iniziale in cui l'uomo acquista per la prima volta la consapevolezza di poter rientrare, creatura fra le altre, nel grande patto con la natura, lo sconvolgimento di punti di vista che questo ingresso comporta nello spirito umano, il miracolo « attimo per attimo, della nuda esistenza », perdono il loro carattere di straordinarietà una volta divenuti lo sfondo consueto nel quale si svolge l'esistenza del poeta.

Tale stato di serena interazione e di gioioso accordo con tutto quanto esiste o avviene nel mondo non provoca tuttavia assuefazione bensí una condizione di maggiore lucidità in cui al tono meravigliato ed estatico delle poesie precedenti subentra un atteggiamento piú pacato e quasi prosaico: di questo si serve Gunn per accostarsi alle realtà piú ininteressanti e scontate del vivere umano e trasfigurarle con la precisione quasi scientifica del suo linguaggio e con il realismo di certe immagini.

Ciò che Gunn si sforza qui di dimostrare è come il miracolo possa essere, in realtà, un fattore costante della vita umana e non un attimo di gloria concesso a pochi eletti, e come, pertanto, esso non abbia piú nulla in sé di portentoso, ma si ponga come una condizione naturale,

<sup>45</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 41.

la condizione dell'uomo tornato a vivere, nella sua riconquistata innocenza, nel paradiso terrestre.

Di qui la scelta di immagini e di avvenimenti consueti e familiari come spunto per le poesie, di qui il tono prosastico e banale che ha fatto sí che John Bayley scrivesse sul « Times Literary Supplement » che la poesia di Gunn in questa raccolta sembra aspirare, senza per fortuna riuscirvi del tutto,

ad essere poesia comunitaria, del tipo di quella bonaria massa di *linguistic togetherness* che va di moda adesso in America e a San Francisco: fatta passare di mano in mano, come dischi o sigarette, tra quanti la recitano, la scrivono e ne fanno un momento della vita in comune. La poesia di Gunn, secondo criteri di giudizio tradizionali, può essere molto maggiore di cosí, eppure sembra che non voglia esserlo <sup>46</sup>.

La raccolta effettivamente denuncia, di tanto in tanto, un certo sapore di cosa scontata, o ripetuta troppe volte, e si dimostra senza dubbio inferiore all'eccellente prova offerta da *Moly*, che rimane sino ad oggi la piú bella e convincente opera di Gunn; non mi pare, tuttavia, che la qualità di *Jack Straw's Castle* sia tale da giustificare il duro giudizio di Bayley.

Questi, in realtà, imposta l'intero suo discorso critico su un piano subordinato a una polemica di carattere prevalentemente ideologico. Come anche il titolo dell'articolo, *Castles and Communes*, sta ad indicare, Bayley mette in discussione in primo luogo il punto di vista di Gunn, svolgendo a lungo l'opposizione tra i *castles*, con l'autonomia dell'individuo e una concezione tradizionale della poesia ad essi vincolate, e le *communes*, la cui atmosfera ben si addice, a parer suo, al vivo senso di partecipazione espresso nella maggior parte delle poesie dell'ultima raccolta di Gunn.

Vuole essere questo, come appare ovvio, un accostamento di carattere spregiativo nei confronti di un poeta che avrebbe tradito il culto romantico dell'individuo in quanto uomo e in quanto artista a favore di un indistinto anonimato e di un facile mito di vita comunitaria. Ma è questa veramente la posizione attuale di Gunn? Il desiderio di superare il duplice dualismo tra intelletto e senso e tra la natura e l'uomo, di risolvere la dolorosa opposizione tra la paura degli altri e

<sup>46</sup> John Bayley, *Castles and Communes*, « The Times Literary Supplement » (24 settembre 1976), p. 2.

l'orrore della solitudine, è veramente incompatibile con una giusta valutazione del ruolo dell'individuo all'interno della società e dell'universo?

Non mi sembra che questo in effetti accada nella poesia di Gunn: la sua ansia di vivere in conformità alle leggi della natura, di superare i propri limiti in un alto ideale di fusione con l'universo e di comprensione dei meccanismi segreti che ne regolano l'esistenza non implica una rinuncia alle prerogative individuali, bensì a quell'atteggiamento che dell'individuo fa il centro del mondo, un microcosmo isolato e chiuso, sempre preoccupato di difendere il proprio fittizio equilibrio tenendo lontani gli stimoli del reale.

È raro, infatti, che manchi nelle poesie di Gunn una distinzione tra un *I* e « gli altri », ma ciò non implica che tale distinzione debba divenire un contrasto. L'individuo di Gunn che entri a far parte di una scena di vita comunitaria non ne diviene schiavo, ma si limita ad accogliere con un benvenuto « gli altri » all'interno del suo paesaggio mentale.

L'integrazione cui egli aspira è soprattutto un'integrazione con la natura, l'unità verso la quale è teso ogni suo sforzo non si pone come annullamento dell'individuo, bensì come suo completamento, la dispersione di cui egli spesso parla va intesa come proliferazione ed arricchimento.

Appartiene senza dubbio a un individuo, ben conscio del proprio essere, l'io di *Iron Landscapes* e di *The Geysers*, di *Autobiography* e di *The Release*, come pure è un individuo lo spettatore che trasfigura il canto di Joan Baez in *Monterey*.

E non vi è dubbio che alla base stessa dell'attività poetica di Gunn sia la sua acuta consapevolezza di essere egli stesso un individuo, in continua lotta contro i propri limiti.

[...] la poesia di Gunn mi ha dato sovente l'impressione di non essere del tutto « reale », — aggiunge Bayley nella sua recensione — di essere una finzione di poesia realizzata con raffinata e segretamente maliziosa abilità allo scopo di sviluppare ed esaminare il rapporto tra la coscienza del lettore e quella del poeta — relazione particolarmente complessa dal momento che entrambi si trovano dinanzi a qualche cosa che si serve del linguaggio in maniera così insolita come una poesia, al tempo stesso più espressiva e più gratuita della normale comunicazione. In *The Release* egli scrive di una figura vista per strada:

He eases to and fro in his consciousness,  
he moves in and out of my poem

e la liberazione ha luogo allorché la figura scompare, allo stesso modo in cui potrebbe scomparire il lettore, liberando il poeta dal suo esame [...].

Si deve ammettere che questa è tutta roba già sentita, ma sembra che Gunn si sforzi, e con successo, di *non farsi cogliere nell'atto di dirla*. Ciò diventa assai strano, e in effetti vagamente inquietante, in una vigorosa poesia intitolata *Yoko*, dedicata a un *Labrador* nero che si agita lungo il molo sotto gli occhi del padrone, esplorando diverse annate di escrementi:

I investigate tar and rotten sandwiches, everything, and go on.  
 And here a dried old turd, so interesting  
 so old, so dry, yet so subtle and mellow.  
 I can place it finely, I really appreciate it,  
 a gold distant smell like packed autumn leaves in winter  
 reminding me how what is rich and fierce when excreted  
 becomes weathered and mild  
 but always interesting  
 and reminding me of what I have to do.

La metodica e delicata identificazione con il cane è realizzata nella poesia in maniera esemplare, ma non appare per nulla compiaciuta — non ha nulla del « guarda, sto diventando un cane » — ed è di conseguenza tanto piú efficace nel processo di sconvolgere la coscienza individuale ogni qual volta si legga la composizione [...]. La bravura ed anche la mancanza di fascino di questo genere di poesia consistono nel fatto che essa comincia ad avere effetto dopo essere stata piú o meno faticosamente recepita, come se al fine di ricordarci, una volta di piú, la natura graduale e parziale della comunicazione e della percezione umana, laddove molta poesia riesce a renderle assolute, o per lo meno a creare l'illusione che lo siano. Essere assoluti significa essere vulnerabili, e la tecnica adottata da Gunn nei suoi termini di lotta sembra essere quella di evitare che questo accada [...]. Gunn è a suo agio soltanto nel laboratorio, nel suo camice bianco un po' insudiciato<sup>47</sup>.

Non sembrano queste, le caratteristiche piú tipiche di una *communal poetry*, e la difficoltà e scarsa immediatezza di cui viene accusata in queste righe la poesia di Gunn non sono qualità tali da renderla adatta « ad essere passata di mano in mano, come dischi o sigarette », né la figura del *mad scientist* nel suo laboratorio si presta a suggerire l'immagine di un poeta che sia anonimo esponente di una *linguistic togetherness*.

Gunn mai cede alla tentazione di risolvere o superare i problemi della vita, della conoscenza, delle relazioni tra gli uomini in maniera semplicistica, limitandosi a dimenticarne l'esistenza o cercando di farla dimenticare al lettore. Nessuna urgenza di ansia metafisica può fargli

<sup>47</sup> John Bayley, op. cit., p. 2.

scordare la distanza esistente tra la realtà e l'obiettivo ideale, né come la poesia viva di un suo precario equilibrio, soggetta come essa è all'ambiguo rapporto che viene a determinarsi tra l'individuo che scrive e l'individuo che legge. Evidenziare perciò questo rapporto non è una posa né un vezzo, ma è per Gunn un modo di essere onesto, di coinvolgere se stesso e il lettore in un'azione capace di divenire atto conoscitivo, un momento di estensione della coscienza: e questo non avviene abbandonandosi alla suggestione delle parole, bensì facendosi sempre più attenti alle complesse relazioni che intercorrono tra gli avvenimenti e gli esseri.

E se la poesia è « continuous discourse / of angels »<sup>48</sup>, come scrive Gunn in *Wrestling*, essa è anche « lucid accounts of flight »<sup>49</sup>, ed « a tale of wrestling with stranger »<sup>50</sup>: è una lotta che comporta onestà e sacrificio, rigore e un'acuta consapevolezza della distanza che l'uomo deve percorrere prima di giungere alla visione poetica e di riuscire quindi a comunicarne l'essenza agli altri con le parole.

L'intuizione artistica è, appunto, come un volo, ma la sua espressione, ribadisce Gunn, deve essere « lucida ». Il suo punto di vista riguardo alla vita è notevolmente cambiato rispetto alle posizioni degli esordi, ma resta immutata l'enfasi che egli pone sul rigore della forma: quali che possano essere gli sviluppi della sua produzione futura, si può osservare come, dopo oltre venticinque anni di attività poetica, Gunn non rinunci a quella serietà e a quella forza che hanno caratterizzato tutta la sua opera, il cui motivo più affascinante resta forse la perfetta integrazione tra autocontrollo e vitalità di immagini e di pensiero, o, come ha scritto egli stesso, tra *Rule and Energy*, tra norma ed energia.

Ed è forse opportuno concludere questa ricerca con le parole medesime con cui l'autore ha definito il significato della sua missione artistica: « E così per me l'atto di scrivere è un'indagine, un'esplorazione, un atto di fiduciosa ricerca del giusto incantesimo capace di restituirmi certi sentimenti ogni qual volta lo desidero. E, naturalmente, non sono mai riuscito completamente a trovare l'incantesimo adatto »<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 40.

<sup>49</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 40.

<sup>50</sup> Thom Gunn, op. cit., p. 41.

<sup>51</sup> Thom Gunn, in *Corgi Modern Poets in Focus*, n. 5, p. 39.

## CONCLUSIONE

Magrissimo, d'una asciuttezza da stilita sportivo, capelli corti neri, faccia un po' gialla e devastata, sorriso sospeso, braccia coperte di tatuaggi verdi a leopardi e a dragoni, maglietta scura, *blue-jeans* strettissimi, stivaletti da *marine*, accessori metallici su tutto il corpo, siede a gambe larghe tra pareti nude con però qualche *poster* di teatri francesi e mostre d'arte a Berlino, e anche vecchie tombole bavaresi, proclami antipapisti dell'antico Kent<sup>1</sup>.

Potrebbe trattarsi benissimo di uno qualunque dei ragazzi e giovani che popolano i vari momenti dei nostri incontri quotidiani in gran parte delle città del mondo: è invece il ritratto offertoci da Arbasino di Thom Gunn a trentaquattro anni.

Siamo nel '63, e il poeta si è lasciato ormai alle spalle la fondamentale esperienza di *My Sad Captains*, che sta a segnare il definitivo superamento da parte sua di ogni traccia d'im maturità e d'esibizionismo: l'assunzione di una divisa non ha più, come nelle due opere precedenti, il significato di scelta di un talismano, di un emblema con il quale identificarsi e sotto la cui egida ricercare alternative ai vecchi schemi del vivere umano. Si tratta invece di una scelta che assume il carattere di una spogliazione, dell'adozione dell'abito più semplice, di una rinuncia ad ogni caratterizzazione superimposta ai termini della propria indagine esistenziale.

Gunn è giunto a stabilire, infatti, a questo punto della sua evoluzione, un rapporto più equilibrato con il mondo esterno: se non è ancora l'atteggiamento di totale e quasi mistica accettazione degli ultimi anni, ci troviamo tuttavia dinanzi a un uomo che ha rinunciato

<sup>1</sup> Alberto Arbasino, op. cit., p. 235.

a qualsiasi posa per proclamare la sua disponibilità nei confronti di ogni persona ed evento.

Al di là delle diverse coloriture assunte dalla sua posizione nelle varie epoche della sua vita, questo rimane uno dei punti fondamentali della ricerca di Gunn a partire dagli esordi sino ad oggi. Fin dall'inizio la sua opera verte sui problemi dell'individuo, ma egli non si accinge mai ad affrontarli con il tono rassegnato e decadente di tanta poesia minore del nostro tempo; si spinge invece piú a fondo nella sua analisi, sino a prendere in esame il concetto stesso di individuo, ad accettare per sé questa definizione e a studiare quindi tutte le alternative che si offrono ai singoli nel determinare il proprio essere dinanzi al mondo.

Da qui trae origine il fascino caratteristico della sua arte, dalla perfetta sintesi tra l'urgenza dell'elemento privato e individuale e la dimensione universale che Gunn riesce a realizzare nella maggior parte delle sue poesie. Si tratta, al tempo stesso, di una problematica assai attuale: in un'epoca in cui persino il linguaggio è in crisi, soggetto all'ambiguità e al logorio determinati dall'impiego che ne fanno i *mass-media* e la propaganda, la sua ricerca, anche formale, assume le caratteristiche di un ritorno a uno stato d'innocenza in cui l'uomo possa riacquistare la capacità di vivere e assieme di nominare i vari modi del suo essere nel mondo.

Sia che egli indugi a esaminare il rapporto tra il singolo e gli altri uomini, sia che metta a fuoco la complessa relazione tra uomo ed universo, Gunn mai non permette che la sua poesia assuma sfumature politiche: per lui « società » rimane sempre un termine ambiguo e di conseguenza pericoloso, dietro al quale si cela semplicemente una pluralità di individui, simili sotto certi aspetti e sotto altri diversi dall'individuo-modello che si pone come coscienza scrutatrice e voce parlante nelle sue poesie.

Ciò non significa che egli trascuri del tutto nella sua opera la storia, ma essa vi è presente solo come filtrata attraverso le sensazioni dei singoli, come recupero di una tradizione e delle scelte esistenziali già operate da altri prima di noi: perché non è, la sua, poetica che attinga a grandi verità filosofiche e complessi sistemi di pensiero, ma rimane in ogni circostanza una poesia di argomento strettamente privato, il cui fascino è soprattutto nella violenza controllata dei sentimenti e nella ferma volontà di non arrendersi prima di aver trovato

una soluzione, seppure individuale, a taluni problemi dell'umanità ricorrenti e sempre attuali.

Senza mai deviare da questa, che è la direttiva centrale della sua arte, Gunn ha tuttavia subito in oltre venticinque anni di attività poetica una visibile evoluzione, che lo ha portato dall'esaltazione della violenza e dal nichilismo del suo primo libro all'esistenzialismo del secondo, alla partecipazione umana e al vitalismo delle ultime opere. È facile vedere come si tratti di un'evoluzione che coinvolge non tanto la qualità, quanto le manifestazioni esteriori del suo atteggiamento esistenziale, che variano in parte con il differenziarsi dell'ambiente in cui egli ha condotto la sua esistenza.

È impossibile trascurare, infatti, il ruolo sostenuto dall'ambiente americano in generale e californiano in particolare nel determinare i temi e i paesaggi che si alternano nel mondo poetico di Gunn: ed è, questa interazione tra due universi culturali che presentano affinità, ma anche sostanziali differenze, tra il paesaggio inglese della giovinezza e lo sfondo americano della maturità, ragione non ultima dell'interesse che ha per noi la sua arte.

APPENDICE I  
L'ATTIVITÀ CRITICA

Nel 1968 la Faber & Faber pubblicò un'antologia delle opere di Fulke Greville scelta e commentata da Thom Gunn. La raccolta, costituita da tutte le poesie di *Caelica* e da alcuni cori dei drammi di Greville, è preceduta da un'accurata introduzione di una trentina di pagine: questa, assieme alla prefazione a una scelta di poesie di Ben Jonson del 1974, è l'unico saggio di una certa consistenza di Gunn.

Prima di allora egli aveva collaborato per lungo tempo ad alcune riviste con articoli e recensioni saltuarie, ed era stato il critico di poesia della « Yale Review » per circa sei anni, dal 1958 al 1964; i risultati di questa attività risentivano però degli ovvi limiti imposti all'autore dal poco spazio concessogli dalla rivista. Anche in quei brevi articoli è possibile tuttavia riconoscere il suo orientamento estetico e le caratteristiche del suo metodo critico, che consiste essenzialmente in una lettura strettamente tecnica, dominata da preoccupazioni stilistiche e formali e da un'attenzione continua alla lucidità e alla coerenza delle composizioni. Egli rivela, in questo, una componente fondamentale della sua stessa arte che, pur sottoposta a verifiche e sperimentazioni, nasce da un'acuta consapevolezza delle possibilità della lingua inglese maturata soprattutto nello studio dei poeti del XVI, XVII e XVIII secolo; ed è unicamente in questo senso, nella sua qualità di attenzione spontanea ed intelligente alle soluzioni artistiche di altri poeti dinanzi ai medesimi problemi che hanno assillato anche lui, che l'attività critica di Gunn ci può interessare.

Spesso, nelle sue recensioni, egli trae spunto dall'opera trattata per introdurre i principi di rigore ed autodisciplina che ritiene inerenti alla creazione poetica: non a caso egli indica Philip Larkin,

Donald Davie e Ted Hughes come i tre migliori poeti inglesi viventi, e non esita a lodare la poesia di Elizabeth Jennings; ma allo stesso tempo non nasconde l'ammirazione per autori anche piú sanguigni, sempreché dotati di una valida tecnica e lucidità poetica.

Cosí, per esempio, egli esprime la sua simpatia per William Carlos Williams:

È ovvio che se vogliamo imparare dai risultati di Williams dobbiamo notare la chiarezza dell'evocazione, la sensibilità del movimento e la purezza del linguaggio nei suoi sforzi per raggiungere la spontaneità [...]. Queste qualità, e l'auto-disciplina che le controlla, derivano dalla sua umanità a lungo esercitata, per mezzo della quale egli riconosce la propria energia in quella della giovane casalinga, dei ragazzi sull'angolo della strada, della giovane minorata che aiuta nelle faccende di casa, del passero, dei germogli disposti alternativamente lungo un ramo<sup>1</sup>.

Nel 1964 Gunn decise di abbandonare il suo incarico presso la « Yale Review », denunciando il disagio che gli procurava l'atteggiarsi a giudice dei suoi colleghi: si riservava, come è naturale, di tornare a occuparsi di saggistica all'occasione adatta, ma era condizione indispensabile che si trattasse di soggetti di suo gradimento e non dell'indifferenziata massa di poesie oscure e sciatte che gli si chiedeva di leggere e commentare in maniera superficiale e frettolosa nelle poche pagine della sua rubrica. In effetti i nove articoli con i quali egli ha collaborato alla « Yale Review » sono in gran parte distruttivi ed esprimono la desolazione di un poeta che esamini un panorama alquanto squallido con sguardo incattivito dall'esasperazione.

Il saggio del 1968 su Fulke Greville sembra corrispondere ai nuovi criteri formulati da Gunn, ma anche ad un'antica passione poiché il suo primo approccio a questo autore, come possiamo leggere nell'introduzione, avvenne durante i suoi anni di apprendistato negli Stati Uniti sotto la guida di Yvor Winters.

Il saggio inizia con una nota biografica nella quale Gunn sottolinea il duplice aspetto di cortigiano e uomo d'azione di Greville, e continua con una breve descrizione dell'ambiente letterario e degli stili piú diffusi in quel periodo. Segue quindi una trattazione delle tre fasi di *Caelica*: la prima dedicata alle poesie d'amore, la seconda con il conflitto tra natura e divinità, la terza con le poesie religiose.

Gunn svolge il suo tema tenendosi sempre molto vicino al testo,

<sup>1</sup> Thom Gunn, *William Carlos Williams*, « Encounter » (luglio 1956), pp. 67-74.

scegliendo alcune poesie e commentandole. In particolare egli si sofferma su quei motivi che avverte come specialmente affini alla propria sensibilità e problematica: la negatività che Greville lega all'idea di individuo, per esempio, e l'antagonismo presente nella sua poesia tra realtà e ideale, natura e divinità. Gunn si rivela in primo luogo attento all'espressione di un essere che si vede come diviso, in attesa di qualche cosa che lo completi e lo realizzi, ed è in questo senso soprattutto che le poesie di Greville debbono averlo impressionato.

Può essere interessante seguire da vicino un esempio del suo metodo critico:

When he speaks of « images of life », Greville is not suggesting the adoption of some kind of sixteenth-century imagism, he means something like « reality ». And for him reality had increasingly become a religious matter. One of the most impressive of these poems is C, on night [...].

In night when colours all to black are cast,  
Distinction lost, or gone down with the light;  
The eye a watch to inward senses plac'd,  
Not seeing, yet still having power of sight,

Gives vain alarums to the inward sense,  
Where fear stirr'd up with witty tyranny,  
Confounds all powers, and thorough self-offence,  
Doth forge and raise impossibility:

Such as in thick depriving darkness,  
Proper reflections of the error be,  
And images of self-confusedness,  
Which hurt imaginations only see;

And from this nothing seen, tells news of devils,  
Which but expressions be of inward evils.

The first four lines consist of a careful, concise, and accurate description of nightfall and its effect on a man. The observing intelligence is already making itself felt, even in the internal commas of the second and fourth lines, making careful distinctions even about that state in which distinction is lost. It emerges more openly in the second quatrain, in which it both describes and explains. « Witty tyranny » is the tyranny of the wit, or the mind, *on its own*, without outside assistance. One's delusion is darkness, one's self-offences, similarly, are the result of a simple dependence on the self rather than on the external, which could act as check and guide: in daylight one can at least depend on external fact (Nature) in order to keep one's sense of proportion. In the ninth line, the state of mind is compared explicitly with the « thick depriving darkness » of Hell, where the images (devils, perhaps) are moral error's own reflections. For Eliza-

bethan mirrors reflect in an exemplary fashion and show here the essence of what is <sup>2</sup>.

Il commento è senza dubbio quello di un poeta che, pur non avendo affrontato il problema su un piano religioso, ha sperimentato egli stesso l'insufficienza dell'*io* e la necessità di sintonizzare la propria individualità con il mondo esterno. È interessante notare infatti come Gunn non si accinga mai ad esaminare un'opera con l'atteggiamento rigoroso del critico, legato ad una sua teoria dell'arte sulla quale si basa per esprimere i propri giudizi: in nessun luogo nella sua opera o nei suoi pochi articoli si incontra l'enunciazione di una teoria poetica ben definita. Anche in questo caso ci è facile osservare come Gunn non si interessi a Greville in quanto esponente di una certa epoca letteraria, ma sia piuttosto attratto dalle modalità delle risposte del poeta ai suoi problemi esistenziali e dalla forma in cui queste sono articolate.

Di Greville Gunn continuerà con il lodare soprattutto la lucidità mentale che conserva il controllo su passioni anche violente ed il coraggio dell'introspezione e del voler guardare a fondo nella propria disperazione esistenziale, mostrandosi quindi ancora una volta coerente con le idee che informano la sua poesia.

Osservava Neil Powell a questo proposito che persino nel procedimento poetico è possibile individuare delle affinità tra la poesia di Greville e quella di Gunn, specialmente riguardo all'abile uso di un linguaggio che « ci ricorda che questa è poesia di idee e di astrazioni nel senso più vasto » <sup>3</sup>.

Anche Ben Jonson è un poeta per il quale Gunn nutre l'indubbia ammirazione che egli riserva a tutto ciò che ha un sapore genuinamente « neoclassico ».

Neoclassicismo — dice infatti Gunn — significa per me « le passioni più sfrenate, ma entro una cornice », cioè il contrario delle smisurate passioni dei romantici, che mancano sempre di un *test* sul quale esercitarsi. Neoclassicismo è controllare le passioni, è trattare l'irrazionale razionalmente. Come Baudelaire, come Mann nel *Doktor Faustus*. Come Camus. Ho riletto di recente *La chute*. Ecco: per me il neoclassicismo è Camus. E nelle arti figurative e nella musica, la stessa cosa che in letteratura. Il Neoclassicismo non è David: è l'opera di Haendel <sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Fulke Greville, *Selected Poems*, Londra, Faber & Faber, 1968, pp. 36-37.

<sup>3</sup> Neil Powell, *The Abstract Joy*, « Critical Quarterly », XIII (1971), p. 220.

<sup>4</sup> Alberto Arbasino, op. cit., p. 235.

Ed ancora egli osserva nel saggio su Ben Jonson:

È interessante notare come la maggior parte di coloro che hanno dato i migliori risultati nell'impiego di questo stile, vale a dire uno stile che impone un controllo sia tecnico che passionale, siano state persone assai inclini all'anarchia personale [...]. Un selvaggio vigore anarchico è presente senza dubbio anche in Jonson, ma a differenza di quel tipo di classicisti che ho appena menzionato, egli poteva permettersi di farne uso, e con esito meraviglioso, come ricorderà chiunque abbia assistito ai suoi drammi<sup>5</sup>.

Questo soprattutto è quanto affascina Gunn, poiché egli, se ha sempre tenuto la « norma » in gran conto, non lo ha mai fatto a scapito dell'« energia »: la vera grandezza, nell'uomo come nell'artista, consiste nel conservare in ogni tempo un perfetto equilibrio tra le diverse componenti della natura umana, senza privilegiarne alcuna. È curioso osservare, inoltre, come il commento della poesia *To Penshurst* e quello di *Epitaph on Master Vincent Corbet* in particolar modo, abbiano un tono che ci rimanda in vari punti all'atmosfera di *To Yvor Winters*:

His Mind as pure, and neatly kept  
As were his Nourceries; and swept  
So of uncleanness, or offence,  
That never came ill odour thence:  
And adde his Actions unto these,  
They were as specious as his Trees.

L'ordine che egli ammira non è uno di contrari, di oggetti fissati, ma di qualità dalle caratteristiche vegetali, poiché crescono, hanno bisogno di cure, incoraggiamento, potatura ed hanno un passato e un futuro di mutamento. Questo giardiniere è l'opposto di *Candide*, poiché il suo giardino lo porta ad essere coinvolto nei fatti essenziali della vita, è un aspetto dell'esperienza e non una fuga da essa e può condurlo ad azioni che sono « *specious* » (splendide) come alberi<sup>6</sup>.

Si tratta di uno stile, osserva Gunn, la cui castità è al tempo stesso una castità morale, che vuole essere simultaneamente arte ed esempio di vita, e in un altro punto egli nota che « capire » la poesia di Ben Jonson equivale, in un certo senso, a volerne realizzare la poetica, ad essere disposti a considerarla come un modello etico che ponga l'accento su una regolamentazione della propria vita secondo criteri di volontà, coscienza e razionalità.

<sup>5</sup> *Ben Jonson Selected by Thom Gunn*, Londra, Penguin, 1974, p. 13.

<sup>6</sup> Ben Jonson, op. cit., pp. 10-11.

Qualora si riconosca a Ben Jonson tale sincerità di intenti ed impegno morale, che la sua poesia sia in gran parte poesia d'occasione diviene un fatto del tutto irrilevante:

Tutta la poesia, infatti, è d'occasione: sia che si tratti di un avvenimento esterno quale un compleanno o una dichiarazione di guerra, che di uno spunto immaginario oppure, in un certo senso, di una combinazione dei due — scrive Gunn —. (Il dato esteriore, dopo tutto, può condurre all'occasione interiore). Ad ogni modo l'occasione, sia essa reale o immaginaria, rappresenta solamente il punto di avvio di una poesia, ma dovrebbe essere un punto di partenza al quale il poeta deve mantenersi, per così dire, fedele. Quanto più egli vi riesce, quanto più rimane vicino a ciò che ne rappresenta secondo lui l'autenticità, tanto più riuscirà a ricavarne nelle avventure che l'occasione determina e che consistono nell'esperienza del comporre<sup>7</sup>.

Si tratta, in ultima analisi, di una difesa della sua stessa poesia che potrebbe essere definita, sotto certi rispetti e con le dovute cautele, anch'essa poesia d'occasione che prende talvolta l'avvio da spunti reali, come in *Moly* e in *Positives*, e talvolta invece si avvale di situazioni espressamente elaborate, soprattutto nelle opere giovanili.

« Whatever is here, it is material for my art », scrive Gunn in *A Confession of the Life Artist*, ed è in questo senso che anche l'attività critica dell'autore va riportata alla matrice fondamentale della sua arte. Il suo interesse per le opere che prende in esame è sempre l'interesse di un poeta per l'opera e il mondo di un altro poeta, ed è proprio in questi termini che va spiegata la scarsità della sua produzione critica.

In quest'attività infatti, come in ogni altra circostanza della vita, l'interesse di Gunn rimane, contro ogni impulso sistematico, un interesse per la situazione esistenziale in se stessa e per le concrete risposte degli individui che vi si trovano coinvolti.

<sup>7</sup> Ben Jonson, op. cit., pp. 9-10.

APPENDICE II  
*FIGHTING TERMS E TO THE AIR:*  
ANALISI DELLE VARIANTI

Le diverse edizioni delle opere di Gunn presentano di rado varianti; la sua produzione poetica, misurata e ponderata a lungo, tende a dar vita a frutti estremamente suggestivi la cui perfezione formale pressoché assoluta lascia poco spazio per sostituzioni e rifacimenti.

Anche là dove questi sono stati ritenuti dal poeta necessari, vediamo come per lo piú si tratti di variazioni minime, che riguardano sovente la punteggiatura sola; in alcuni luoghi, tuttavia, Gunn giunge a sostituire intere frasi, come avviene soprattutto in *Fighting Terms*: c, trattandosi di un'opera giovanile, questo non stupisce affatto.

*Fighting Terms*, in effetti, è l'unica raccolta che Gunn abbia rimangiato con intento sistematico ed a piú riprese: la prima riedizione, apparsa nel 1959 a Chicago per conto della Hawk's Well Press, completamente rigettata dal poeta è rapidamente scomparsa dalla circolazione, mentre è ancora possibile confrontare l'edizione originaria del 1954 con quella curata dalla Faber & Faber nel 1962 e adottata normalmente per le successive ristampe del volumetto.

Questa interessante opera di raffronto è già stata svolta da John Fuller, che ne pubblicò i risultati sul numero dell'aprile 1962 di « The Review », pp. 28-29. Riporto, per interesse di documentazione, l'elenco delle varianti compilato da Fuller, precisando che le indicazioni date riguardano il testo del 1954 (I), cui faccio seguire, per comodità di raffronto, la forma definitiva del 1962 (II).

Omissioni:

*A Village Edmund e Contemplative and Active.*



- Round and Round* – (I) vv. 4-6 – « A wife, a wireless, bread, jam,  
 soap /  
 Yet day by night his straining  
 hope, /  
 Shoots out to live upon the  
 sound. »
- (II) – « A wife, a wireless, bread and  
 brains, /  
 Yet night by night his vigour  
 strains /  
 To ride upon the constant  
 sound. »
- (I) v. 8 – lineetta invece di due punti.
- (I) v. 11 – « To work the lamp which lights  
 the ships, »
- (II) – « To light the lamp that guides the  
 ships, »
- (I) v. 13 – « With face towards the centre  
 turned, »
- (II) – « With face toward the centre tur-  
 ned; »
- (I) v. 17 – « ward turned: faces of fear and  
 doubt? »
- (II) – « ward turned. Confronting what  
 they doubt? »
- (I) v. 20 – manca la virgola.
- (I) vv. 23-26 – « Where thoughts dance round that  
 will not shift – /  
 His secret inarticulate grief.  
 Waves have no sun, but are  
 beamcaught /  
 Running below his feet, wry  
 salt, »
- (II) – « Within whose curve his thoughts  
 still drift: /  
 The stony skeleton of himself,  
 Where all is jointed, all is neat.  
 There is a lapping at his feet »
- Helen's Rape* – (I) v. 12 – « A real event when it takes  
 place: »
- (II) – « Such an event when it takes  
 place: »

- (I) vv. 17-18 – « Abandon flesh; she felt surround  
Her absent body, never fresh »
- (II) – « Abandon flesh: she felt it bound  
Her absent body, felt afresh »
- Carnal Knowledge* – (I) v. 4 – « That my self is not like my body,  
bare; »
- (II) – « My thoughts might not be, like  
my body, bare. »
- (I) v. 10 – mancano le lineette.
- (I) v. 12 – « I know you know I know you  
know I know »
- (II) – « Whose seeming is the only thing  
to know. »
- (I) vv. 13-18 – « Cackle you hen, and answer when  
I crow. /  
No need to grope: I'm still play-  
ing the same /
- (v. 15 immutato) Comical act inside the tragic game.  
Yet things perhaps are simpler:  
could it be /  
A mere tear-jerker void of ho-  
nesty? /  
You know I know you know I  
know you know. »
- (II) – « I prod you, you react. Thus to  
and fro /  
We turn, to see ourselves per-  
form the same /  
Comical act inside the tragic game.  
Or is it perhaps simpler: could  
it be /  
A mere tear-jerker void of ho-  
nesty /  
In which there are no motives  
left to know? »
- (I) v. 19 – « Leave me. Within a minute I  
will stow »
- (II) – « Lie back. Within a minute I will  
stow »
- (I) v. 24 – « I know you know I know you  
know I know »
- (II) – « For we learn nothing here we  
did not know. »

- The Right Possessor* – (I) v. 18 – « Leapt in a boat and left the country free. »  
 (II) – « Jumped in a boat and left the country free. »
- Looking Glass* – (I) v. 25 – manca la virgola.  
 (I) v. 27 – « What want but water should the flowers need? »  
 (II) – « What else but water should the flowers need? »  
 (I) v. 30 – « It goes to seed. How well it goes to seed ... »  
 (II) – « That my green towers sweetly go to seed. »  
 (I) v. 31 – manca la virgola.
- Lerici* – (I) v. 14 – « Squandering with so little left to spend. »  
 (II) – « Squandering all their little left to spend. »
- A Mirror for Poets* – (I) vv. 9-10 – « Be branded (for manslaughter), in the power /  
 Of irons lay the admired Southampton »  
 (II) – « Be branded (for manslaughter), to the power /  
 Of irons the admired Southampton's power was come. »  
 (I) vv. 14-15 – « Of living, danger, death, leaving no space /  
 Between, except where might be set »  
 (II) – « Of life and life, at danger; with no space /  
 Being left between, except where might be set »  
 (I) vv. 22-24 – « In which might act or thought perceive its error. /  
 The dirty details, calmed and relevant. /  
 Here mankind could behold its whole extent. »  
 (II) – « In which the act or thought perceived its error. /

- The hustling details, calmed and relevant. /  
Here mankind might behold its whole extent. »
- (I) v. 27 - manca la virgola.  
(I) v. 29 - manca la virgola.  
(I) v. 39 - manca la virgola e termina il verso.
- The Beach Head* - (I) v. 12 - « A minister's seduction of the Crown. »  
(II) - « Some minister's seduction of the Crown. »  
(I) v. 18 - « pallisade » invece di « palisade ».  
(I) v. 20 - « Pacing his beach head he so plotted for »  
(II) - « Pacing the beach head he so plotted for »  
(I) v. 32 - manca la seconda virgola.  
(I) vv. 39-40 - « Myself a spy, killing your spies-in-glances, /  
Planning when you have least supplies or clothing »  
(II) - « Picking off rival spies that tread your glances: /  
Then plan when you have least supplies or clothing »
- A Kind of Ethics* - (I) vv. 7-9 - « In water, air, and earth, they take to heart: /  
But partially, for only on their branches /  
Where from the black extremity leaves start »  
(II) - « Out of the water, air and earth, can be /  
Partial at best, for only on their branches /  
Where leaves start from the black extremity »  
(I) v. 18 - « Unregenerate, they want no time for worship. »  
(II) - « Unregenerate, they have no time for worship. »

*Captain in Time  
of Peace*

- (I) – presente la prima strofa, omessa nell'edizione successiva.  
 (I) v. 9 – manca la virgola.  
 (I) v. 16 – « down turned » invece di « down-  
 turned ».

*Carnal Knowledge*, inoltre, è stata spostata dal primo all'undicesimo posto nel seguito delle poesie.

L'impressione di fondo suggerita dal complesso di queste varianti è che Gunn abbia voluto eliminare tutti quei versi eccessivamente espliciti o guastati da una certa *sensiblerie* per sostituirli con espressioni più complesse, ma anche più efficaci, dotate di maggiore incisività e sobrietà, espressioni che non si limitassero ad obbedire a preoccupazioni formali, ma che contribuissero con il loro apporto ad un reale aumento della conoscenza di se stessi e del comportamento umano.

Ciò appare evidente soprattutto in *Wind in the Street* e *Round and Round*, le due poesie che presentano sostanziali differenze tra la prima e la seconda versione: quale contrasto, nella prima poesia, tra l'incerto protagonista che, romanticamente conscio di se stesso, indugia ad esaminare la propria insicurezza (« But I turn, I wave, I am not sure what I mean »), e la sua determinazione di affrontare la lotta con la vita nell'edizione più tarda. Si è inserita, tra le due, la fondamentale esperienza di *The Sense of Movement*, con la sua appassionata indagine intorno alle radici della volontà. Al non troppo convinto *purposeful* della prima versione, si oppone il ben più decisivo *struggle*, ripetuto due volte, della seconda; le blande e ripetitive immagini dell'opera giovanile mostrano la tendenza ad evolvere verso una maggiore consistenza di contenuto e di espressività. È precisamente in questo senso che operano anche le varianti introdotte in *Round and Round*: i particolari dispersivi ed ininteressanti di un verso come « A wife, a wireless, bread, jam, soap » si mettono a fuoco in un quadro più sguarnito di presenze, all'interno del quale, tuttavia, ogni dettaglio diviene rilevante e non vi è posto per sentimentalismi, non per la *straining hope* né per il *secret inarticulate grief*, sui quali prevalgono il *vigour* della seconda edizione e la concreta ed al tempo stesso metaforica immagine dello *stony skeleton of himself*, dove vediamo espressa con ben altra incisività la realtà di quel dolore incapace di trovar parole.

Nella prima sezione di *Jack Straw's Castle*, la sua ultima raccolta del settembre 1976, Gunn ripropone, con una sola omissione ed alcune aggiunte, poesie già presentate nel 1974 in *To The Air*.

Molte di queste non presentano alcuna variazione (*The Bed*, *Iron Landscapes*, la prima e seconda sezione di *The Geysers*), altre delle varianti puramente grafiche dovute al fatto che la prima edizione era rivolta a un pubblico americano e la seconda a dei lettori inglesi (così l'alternativa *center / centre*), altre ancora hanno subito leggere modifiche.

<i>Diagrams</i>	-(I) v. 4	-	<i>artifacts</i> invece di <i>artefacts</i> .
<i>The Corporal</i>	-	-	spostata dal quinto al quarto posto nella sequenza delle poesie.
	(I) v. 16	-	« One I remember, a young corporal »
	(II)	-	« One I remember best, a corporal »
	(I) v. 19	-	« When I was about fourteen or so »
	(II)	-	« When I was about fifteen or so »
	(I) v. 22	-	manca la virgola.
<i>The Geysers</i>	-(I) introduz.	-	« They are in Sonoma County, California. Till recently you could camp there for a dollar a day, but they have been closed for most of this year, 1973 ».
	(II)	-	« They are in Sonoma County, California. You could camp anywhere you wanted in the area for a dollar a day, but it was closed down in 1973. There was also a bath house, containing hot and cool pools. It was about seventy years old: it may have originally been open to the sky, but in the seventies it was roughly covered in with sections of green corrugated plastic ».
<i>The Geyser</i>	-(I) v. 18	-	<i>center</i> invece di <i>centre</i> .
<i>Discourse from the Deck</i>	-	-	omesso dalla seconda edizione.
<i>The Bath-House</i>	-(I) vv. 6-7	-	« Out of half-lucent roofing moonrays slope »
	(II)	-	« Down from half-lucent roofing moonrays slope »



- (I) vv. 7-8 – « Which can't reach the end toward which it  
points its nose /  
And remain itself, you're unable to engage. »  
Versi aboliti nella seconda stesura.
- (I) v. 9 – manca la prima virgola, due punti invece della  
seconda.
- (I) vv. 10-11 – « Perhaps that's half your trouble at this age.  
Oh how she dandled her pet and watched his  
sleep. »
- (II) – « She dandled you all day and watched your  
sleep. /  
Perhaps that's half the trouble. And it  
grows: »
- (I) v. 12 – « Here no one watches the revolving stage »  
omesso nella seconda versione.
- (I) vv. 13-17 – « Where, joints and amyl in your pocket, you  
keep /  
Getting less beautiful toward the evening's end.  
Potential of love sours into malice now, deep  
Most against those who've done nothing to  
offend /  
Except not notice you, for only I »
- (II) – « An unattended conqueror now, you keep  
Getting less beautiful toward the evening's end.  
The boy's potential sours to malice, deep  
Most against those who've done nothing to  
offend.  
They did not notice you, and only I »
- (I) vv. 20-23 – « We seem to you a glittering audience  
Tier above tier viewing without sympathy  
Your ragged defeat, your jovial pretense,  
From brilliant faces that seem to smile in  
boast. »
- (II) – « The lights go up. What glittering audience  
Tier above tier notices finally  
Your ragged defeat, your jovial pretence?  
You stand still, but the bar is emptying fast. »
- (I) v. 24 – due punti invece di punto.
- (I) v. 25 – « These games have little content, so if you've  
lost »

- (II) - « These games have little content. If you've  
lost »  
(I) v. 27 - « require » invece di « need ».

Anche in questo caso la seconda versione appare assai piú soddisfacente della prima, nella quale erano evidenti alcuni residui di un atteggiamento non scevro di retorica; ancora una volta Gunn è riuscito ad imbrigliare, grazie al nitore del suo stile, quell'aspetto romantico della sua natura che, fortemente represso, tende di tanto in tanto a farsi luce, sotto forma di sgradevoli stonature, nella sua poesia peggiore e soprattutto in quella degli anni giovanili, ma che, sapientemente tenuto a freno, contribuisce a soffondere del fascino di un'appassionata adesione alla vita le sue pagine piú belle.

## BIBLIOGRAFIA

### Opere di Thom Gunn

- Poetry from Cambridge 1951-52* (a cura di), Londra, Fortune Press, 1953.  
*Fighting Terms*, Oxford, Fantasy Press, 1954.  
*The Sense of Movement*, Londra, Faber & Faber, 1957.  
*Fighting Terms*, Chicago, Hawk's Well Press, 1959 (seconda edizione con varianti, poi rifiutata).  
*My Sad Captains*, Londra, Faber & Faber, 1961.  
*Fighting Terms*, Londra, Faber & Faber, 1962.  
*Thom Gunn & Ted Hughes: A Selection*, Londra, Faber & Faber, 1962.  
*Five American Poets, Selected by Thom Gunn and Ted Hughes*, Londra, Faber & Faber, 1962.  
*Positives*, Londra, Faber & Faber, 1966.  
*Touch*, Londra, Faber & Faber, 1967.  
*Fulke Greville, Edited with an Introduction by Thom Gunn*, Londra, Faber & Faber, 1968.  
*Moly*, Londra, Faber & Faber, 1971.  
*To the Air*, Boston, David R. Godine Press, 1974.  
*Mandrakes*, Londra, The Rainbow Press, 1974.  
*Ben Jonson, Selected by Thom Gunn*, Londra, Penguin, 1974.  
*Jack Straw's Castle*, Londra, Faber & Faber, 1976.

### Traduzioni italiane

- I miei tristi capitani ed altre poesie*, trad. di Camillo Pennati, introd. di Agostino Lombardo, Milano, « Lo Specchio », Mondadori, 1968.  
*Riti di Passaggio ed altri versi*, introd. e trad. di Camillo Pennati, in « Almanacco dello Specchio », III, Milano, Mondadori, 1974.

Thom Gunn ha collaborato con brevi saggi e recensioni a varie riviste letterarie inglesi ed americane: in particolare è stato il recensore di poesia della « Yale Review », New Haven, dal 1958 al 1964.

## Apparato critico

## Monografie:

MANDER JOHN, *The Writer and Commitment*, Londra, Secker & Warburg, 1961.

## Articoli:

ANONIMO, *Reserves of Energy*, «The Times Literary Supplement» (30 agosto 1974), p. 932.

AA. VV., *Context*, «The London Magazine» (febbraio 1962), pp. 27-53.

ARBASINO ALBERTO, *Thom Gunn*, in *Sessanta Posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1974.

BAYLEY JOHN, *Castles and Communes*, «The Times Literary Supplement» (24 settembre 1976), p. 2.

DODSWORTH MARTIN, *Negatives and Positives*, «The Review» (aprile 1968), p. 37.

DODSWORTH MARTIN, *Touch*, «The Listener» (19 ottobre 1967), pp. 506-507.

DYSON, *My Sad Captains*, «The Critical Quarterly» (inverno 1961), pp. 377-380.

FRASER GEORGE, *The Poetry of Thom Gunn*, «The Critical Quarterly», III, n. 4 (inverno 1961), pp. 359-367.

FULLER JOHN, *Thom Gunn*, «The Review» (aprile 1969), p. 29.

FULLER JOHN, *Moly*, «The Listener» (25 marzo 1971), pp. 29-30.

FULLER JOHN, *Moly*, «The Times Literary Supplement» (16 aprile 1971).

HAMILTON IAN, *Four Conversations*, «The London Magazine» (novembre 1964), p. 65.

HOLLOWAY JOHN, *The Sense of Movement*, «The London Magazine», IX (1957), p. 72.

KERMODE FRANK, *The Problem of Pleasure*, «Listen», II, n. 4, pp. 14-19.

JONES BRIAN, *Touch*, «The London Magazine» (dicembre 1967), p. 19.

MICHIE JAMES, *Fighting Terms*, «The London Magazine» (gennaio 1955), p. 96.

MIGLIOR GIORGIO, *La poesia di Thom Gunn*, in *Studi e ricerche di letteratura inglese e americana*, Milano, Cisalpino, 1971.

POWELL NEIL, *The Abstract Joy*, «The Critical Quarterly», XIII (1971).

ROSS ALAN, *Positives*, «The London Magazine» (marzo 1967), p. 48.

SWINDEN PATRICK, *Thom Gunn's Castle*, «The Critical Quarterly», XIX (autunno 1977), pp. 43-61.

WILMER C., *Moly*, «The Spectator» (29 maggio 1971), pp. 742-744.

## Sull'ambiente letterario inglese dal secondo dopoguerra ad oggi

## Antologie:

ABSE DANNIE, *Corgi Modern Poets in Focus*, n. 5, Londra, Corgi Books, 1973.

ALLOTT KENNETH, *The Penguin Book of Contemporary Verse*, Harmondsworth, Penguin, 1962.

- ALVAREZ ALFRED, *The New Poetry*, Harmondsworth, Penguin, 1967.
- BLACKBURN THOMAS, *An Anthology of English Poetry 1945-60*, Londra, Putnam, 1960.
- CONQUEST ROBERT, *New Lines*, Londra, MacMillan, 1956.
- CONQUEST ROBERT, *New Lines*, II, Londra, MacMillan, 1963.
- ENRIGHT DENNIS J., *Poets of the Fifties*, Tokio, Kenkyusha, 1955.
- FRASER GEORGE, *Poetry Now*, Londra, Faber & Faber, 1956.
- FRASER GEORGE, *Springtime*, Londra, Peter Owen, 1953.
- GIBSON J., *Let the Poet Choose*, Londra, Harrap, 1973.
- JENNINGS ELIZABETH, *An Anthology of Modern Verse*, Londra, Methuen, 1961.
- PESCHMANN H., *The Voice of Poetry*, Londra, Evans Brothers Ltd., 1969.
- SANESI ROBERTO, *Poesia inglese del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1958.
- SARGEANT ROBERT, ABSE DANNIE, *Mavericks*, Londra, Poetry & Poverty, 1957.
- THWAITE ANTHONY, *Contemporary English Poetry 45-60*, Londra, Heinemann, 1961.

### Monografie:

- ALVAREZ ALFRED, *Beyond All This Fiddle*, Londra, Allen Lane, The Penguin Press, 1968.
- ALVAREZ ALFRED, *The Shaping Spirit*, Londra, Chatto & Windus, 1958.
- BLACKBURN THOMAS, *The Price of an Eye*, Londra, Putnam, 1961.
- BRADBURY MALCOM, *The Social Context of Modern English Literature*, Oxford, Basil Blackwell, 1971.
- DAVIE DONALD, *Articulate Energy*, Londra, Routledge & Kegan, 1955.
- DAVIE DONALD, *Purity of Diction in English Verse*, Londra, Chatto & Windus, 1952.
- ENRIGHT DENNIS J., *The Apothecary's Shop*, Londra, Secker & Warburg, 1957.
- FRASER GEORGE, *Vision and Rhetoric*, Londra, Faber & Faber, 1959.
- HAMILTON IAN, *A Poetry Chronicle*, Londra, Faber & Faber, 1973.
- HAMILTON IAN, *The Modern Poet*, Londra, McDonald, 1968.
- INGLIS FRED, *Literature and Environment*, Londra, Chatto & Windus, 1971.
- JENNINGS ELIZABETH, *Every Changing Shape*, Londra, Deutsch, 1961.
- JENNINGS ELIZABETH, *Poetry To-Day*, Londra, Longmans, 1961.
- MELCHIORI GIORGIO, *The Tightrope Walkers*, Londra, Routledge & Kegan, 1957.
- MOORE GEOFFREY, *Poetry To-Day*, Londra, Longmans, 1958.
- PRESS JOHN, *Rule and Energy*, Londra, Oxford University Press, 1963.
- ROSENBERG H., *The Tradition of the New*, Londra, Thames & Hudson, 1959.
- ROSENTHAL M., *The New Poets*, New York, Oxford University Press, 1967.
- SCHMIDT M., LINDOP G., *British Poetry since 1960*, Oxford, Carcanet Press, 1972.
- THWAITE ANTHONY, *Poetry To-Day*, Londra, Longmans, 1973.

- VAN O'CONNOR WILLIAM, *The New University Wits and the End of Modernism*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1963.
- WAIN JOHN, *Declaration*, Londra, McGibbon & Kee, 1957.
- WILLIS J. H. jr., *William Empson*, New York, Columbia University Press, 1969.

#### Articoli:

- ANONIMO, *New Lines or Sidelines*, « The Times Literary Supplement » (6 settembre 1963), p. 673.
- ANONIMO, *The Survival of Poetry*, « The Spectator » (5 ottobre 1974), p. 435.
- AA. VV., *Symposium on English Poetry since 1945*, « The London Magazine » (novembre 1959), pp. 11-36.
- DAVIE DONALD, *Remembering the Movement*, « Prospect » (estate 1969), pp. 13-16.
- ENRIGHT DENNIS J., *No Cheer for Democracy*, « The New Statesman » (23 settembre 1966), pp. 443-444.
- HAMILTON IAN, *The Making of the Movement*, « The New Statesman » (23 aprile 1971), pp. 570-571.
- HARTLEY ANTHONY, *Critic Between the Lines*, « The Spectator » (8 gennaio 1954), p. 47.
- HARTLEY ANTHONY, *Poets of the Fifties*, « The Spectator » (27 agosto 1954), p. 264.
- JENNINGS ELIZABETH, *The Making of a Movement*, « The Spectator » (2 ottobre 1964), pp. 446-448.
- MELCHIORI GIORGIO, *Il Nuovo Movimento*, « Criterio » (febbraio-marzo 1957).
- SCOTT, *In the Movement*, « The Spectator » (1 ottobre 1954), pp. 399-400.
- SPENDER STEPHEN, *On Literary Movements*, « The Spectator » (novembre 1953).
- SWINDEN PATRICK, *Old Lines, New Lines: The Movement Ten Years After*, « The Critical Quarterly » (inverno 1967), pp. 347-359.
- TOMLINSON CHARLES, *The Middlebrow Muse*, « Essays in Criticism » (aprile 1957), pp. 208-217.
- WAIN JOHN, *English Poetry: The Immediate Situation*, « Sewanee Review » (n. 3, 1957), pp. 353-374.
- WILSON COLIN, BRADBURY MALCOM, *The Away Game: Why Young Writers Emigrate*, « Twentieth Century » (gennaio 1961), p. 61.

#### Sull'ambiente culturale americano

##### Antologie:

- HALL DONALD, *Contemporary American Poetry*, Harmondsworth, Penguin, 1962.

##### Articoli:

- SIMPSON R., *The Poets of California*, « The London Magazine » (febbraio 1972), pp. 56-63.

**Monografie:**

- AMORUSO VITO, *La letteratura Beat Americana*, Bari, Laterza, 1975.  
 COOK BRUCE, *The Beat Generation*, New York, Charles Scribner's Sons, 1971.  
 CORSI CARLO, *Il canto spento: le "Origini" di Olson e l' "Ecopoesia" di Snyder*, Milano, CUEM, 1975.  
 DRAPER HAL, *Berkeley: The New Student Revolt*, New York, Grove Press, 1965.  
 HASSAN H., *Contemporary American Literature 1945-72*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1973.  
 ROSZAK THEODORE, *The Dissenting Academy*, New York, Pantheon Books, 1967.  
 WINTERS YVOR, *In Defence of Reason*, Londra, Routledge & Kegan, 1960.  
 WOODRING, *The Higher Learning in America: A Reassessment*, New York, McGraw-Hill, 1968.

**Letture di referenza**

- AMIS KINGSLEY, *Lucky Jim*, Londra, Gollancz, 1959.  
 AUDEN WYNSTAN H., *Collected Longer Poems*, Londra, Faber & Faber, 1968.  
 CORNELLE PIERRE, *Cinna*, Parigi, Classiques Larousse, 1933.  
 CORSO GREGORY, *Long Live Man*, New York, New Directions Books, 1962.  
 EMPSON WILLIAM, *Collected Poems*, Londra, Chatto & Windus, 1955.  
*L'epopea di Gilgamesh*, introd. di G. B. Roggia, Milano, Fratelli Bocca editori, 1951.  
 GINSBERG ALLEN, *Kaddish and Other Poems*, San Francisco, City Light Books, 1961.  
 GRAVES ROBERT, *Poems about Love*, Londra, Cassell, 1969.  
 HUXLEY ALDOUS, *The Doors of Perception*, Londra, Chatto & Windus, 1954.  
 HUXLEY ALDOUS, *Heaven and Hell*, Londra, Chatto & Windus, 1956.  
 KIERKEGAARD SOREN, *Aut-Aut*, trad. Guldbrandsen e Cantoni, Milano, Denti, 1946.  
 KIERKEGAARD SOREN, *Il concetto dell'angoscia, La malattia mortale*, trad. C. Fabro, Firenze, Sansoni, 1954.  
 LAWRENCE DAVID HERBERT, *Poems*, Londra, Heron Books, 2 voll., 1964.  
 MUIR EDWIN, *Collected Poems*, Londra, Faber & Faber, 1960.  
 MURDOCH IRIS, *Under the Net*, Londra, Chatto & Windus, 1954.  
 SARTRE JEAN-PAUL, *L'être et le néant*, Parigi, Gallimard, 1943.  
 SARTRE JEAN-PAUL, *Les mains sales*, Parigi, Gallimard, 1948.  
 SARTRE JEAN-PAUL, *Théâtre (Les mouches, Huis clos, Le mort sans sépulture, La putain respectueuse)*, Parigi, Gallimard, 1947.  
 SCOTT FITZGERALD FRANCIS, *The Last Tycoon*, New York, Charles Scribner's Sons, 1941.  
 SHAKESPEARE WILLIAM, *Troilus and Cressida*, Londra, The Arden Shakespeare, Methuen, 1932.

- SHAKESPEARE WILLIAM, *Antony and Cleopatra*, Londra, The Arden Shakespeare, Methuen, 1954.
- SNYDER GARY, *A Range of Poems*, Londra, The Fulcrum Press, 1966.
- WAIN JOHN, *Hurry on Down*, Londra, Secker & Warburg, 1953.
- WHITMAN WALT, *Leaves of Grass and Selected Prose*, a cura di Bradley, New York, Rinehart, 1959.
- WILLIAMS W. C., *The Collected Earlier Poems*, New York, New Directions Books, 1951.
- WILLIAMS W. C., *The Collected Later Poems*, New York, New Directions Books, 1950.
- WILLIAMS W. C., *Paterson*, a cura di A. Rizzardi, Milano, Lerici, 1966.
- WILLIAMS W. C., *Pictures from Brueghel and Other Poems*, New York, New Directions Books, 1962.
- WINTERS YVOR, *Collected Poems*, Denver, Alan Swallow, 1952.
- YEATS WILLIAM B., *Collected Poems*, Londra, MacMillan, 1967.

#### Trasmissioni radiofoniche

Poesie di Gunn sono state lette e commentate nelle seguenti trasmissioni radiofoniche della B. B. C.:

*First Reading* n. 6, a cura di John Wain, del 24 settembre 1953.

*New Verse*, a cura di Anthony Hartley, dell'8 aprile 1954.

*Poetry To-Day*, a cura di Francis Hope, del 15 ottobre 1964.

*The Living Poet*, conversazione dello stesso Gunn del 19 dicembre 1968.

I *microfilm* con i testi delle trasmissioni citate possono essere consultati presso la Scripts Library della sede londinese della B. B. C.



## INDICE DEI NOMI

- Abse D., 12.  
Achille, 31, 32.  
Alessandro, 59.  
Alvarez A., 10, 11, 15, 20, 25.  
Amis K., 5, 7, 9, 11, 20.  
Arbasino A., 80, 137, 164, 170.  
Auden W. H., 2, 3, 18, 19, 29, 36, 107.  
Augusto, 45.
- Baez J., 157, 161.  
Baudelaire C., 170.  
Bayley J., 160, 161, 162.  
B. B. C., 4, 114.  
*Beatles*, 19, 105, 106, 151.  
Benedeck L., 47.  
Bradbury M., 20.  
Brando M., 41, 47.  
Brook P., 70.
- Camus A., 170.  
Conquest R., 2, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16,  
17, 18, 20.  
Cook B., 132.  
Coriolano, 59.  
Corneille P., 45.  
Corso G., 95.
- David J. L., 170.  
Dawie D., 3, 6, 8, 9, 12, 15, 18, 19, 168.  
Dean J., 47.  
De Quincey T., 119.  
Dickens C., 149.
- Dodsworth M., 82.  
Donne J., 36, 38.
- Eagleton T., 75.  
Eliot T. S., 2, 151.  
Empson W., 2, 3, 6, 35, 36.  
Enright D. J., 9, 10, 12.
- Faust, 149.  
Fromm E., 52, 53, 54.  
Fuller J., 18, 27, 29, 31, 64, 127, 128,  
173.  
Fuller R., 41.
- Garegnani Unali L., 102.  
Gibson J., 28.  
Gilmour I., 7.  
Ginsberg A., 117, 118, 132, 133, 146.  
Graves R., 2, 35, 36, 38.  
Greville F., 23, 167, 168, 169, 170.  
Gunn A., 23, 99.
- Haendel G. F., 170.  
Hall D., 22.  
Hamilton I., 6, 8, 10, 15, 19, 22, 23,  
25, 26, 28, 36, 45, 57, 53, 72, 78.  
Hartley A., 4, 5, 6, 8, 14.  
Herbert G., 89.  
Hill G., 20.  
Holloway J., 9, 11.  
Hughes T., 18, 23, 26, 168.  
Huxley A., 90, 119, 120, 122, 124.

- Jebb J., 83, 117.  
 Jennings E., 5, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 17, 168.  
 Jones B., 96, 98.  
 Jonson B., 23, 167, 170, 171, 172.  
  
 Kerouac J., 105.  
 Kierkegaard S., 34, 50, 52, 56.  
 Kesey K., 117.  
  
 Larkin Ph., 6, 7, 9, 11, 14, 15, 18, 19, 167.  
 Lawrence D. H., 64, 69, 75, 79, 81, 82.  
 Lazzaro, 34, 35, 67.  
 Leary T., 117, 132.  
 Leavis F. R., 2, 6.  
 Lehman J., 4.  
 Lombardo A., 9.  
 Lucie-Smith E., 19.  
  
 Mander J., 33, 34, 52, 58, 59, 94.  
 Mann T., 170.  
 Manson C., 152, 153.  
 Marvell A., 36.  
 Massingham H., 4.  
 Medusa, 152.  
 Melchiori G., 12.  
 Merlino, 36, 57, 59, 143.  
 Milton J., 122.  
 Moore G., 14.  
 Moore M., 74.  
 Muir E., 2, 35, 39.  
  
 Narciso, 148.  
 Nesbit E., 21.  
  
 Olson C., 51, 78.  
 Oreste, 52.  
 Osborne J., 7.  
  
 Pasolini P. P., 60.  
 Pennati C., 9, 134.  
*Pink Floyd*, 107.  
 Poe E. A., 89.  
 Polanski R., 152.  
 Potter B., 21.  
 Powell N., 170.  
  
 Presley E., 45, 74.  
 Press J., 10, 20.  
 Priestley J. B., 6.  
 Proust M., 22.  
  
 Riccardo II, 150.  
 Ricks C., 3.  
*Rolling Stones*, 106, 107.  
  
 Sargeant H., 12.  
 Sartre J. P., 45, 52, 53, 54, 55, 76.  
 Saulo, 67, 68.  
 Scott Fitzgerald F., 75.  
 Scott J. D., 6.  
 Shakespeare W., 31, 32, 60, 66, 77.  
 Sitwell E., 4, 5.  
 Snyder G., 72, 78, 132.  
 Spender S., 4, 96.  
 Stephens A., 79.  
 Straw J., 150.  
 Swinden P., 16, 34.  
 Symons J., 83, 87.  
  
 Tersite, 32.  
 Thomas D., 2, 3.  
 Thwaite A., 10, 18, 65, 66.  
 Tiresia, 151.  
 Tomlinson C., 20.  
 Troilo, 66.  
  
 Ulisse, 32.  
  
 Van O' Connor W., 3, 4, 6, 7, 9.  
  
 Wain J., 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 27.  
 Whitman W., 46, 92, 102, 113.  
 Williams C. W., 51, 64, 74, 75, 76, 77, 88, 91, 97, 102, 103, 109, 110, 111, 147, 168.  
 Willis J. H. jr., 3.  
 Wilson B., 20.  
 Winters Y., 19, 22, 44, 45, 53, 55, 56, 168.  
  
 Yeats W. B., 2, 37, 43, 53, 55, 67, 74, 89.

**Stampato presso la Tipografia  
Edit. Vittore Gualandi di Vicenza**