

Soglie

RIVISTA QUADRIMESTRALE
DI POESIA E CRITICA LETTERARIA

COMITATO DIRETTIVO

Alberto Armellin, Giancarlo Bachini, Fausto Ciompi, Sauro Damiani,
Pierangiolo Fabrini, Giorgio Masi, Marzia Minutelli, Helle Nyberg, Elena Salibra†.

REDAZIONE

Alberto Armellin, Enrico Tatasciore [con la collaborazione di Lionella Carpita].

COMITATO SCIENTIFICO/INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Miguel Casado (Toledo)
Robert Hampson (Royal Holloway, University of London)
Michael H. Hoffmann (University of Florida)
Chris Mann (Rhodes University)
Jean-Michel Maulpoix (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense)
Carles Miralles† (Universidad de Barcelona)
Franco Musarra (Katholieke Universiteit Leuven)
Jesús María Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid)
Jean-François Puff (Université Jean Monnet, Saint Etienne)
Clara Rowland (Universidade de Lisboa)
Ulla Schroeder (Radboud Universiteit Nijmegen)
Emmanuela Tandello (Christ Church, University of Oxford)
Giona Tuccini (University of Cape Town)
Alexis Ziras (Atene)

Soglie è una rivista *blind peer reviewed* a cura di studiosi di Università italiane e straniere. Pubblica testi poetici inediti, saggi, articoli, recensioni e interviste concernenti la poesia, specialmente contemporanea, scritta in tutte le lingue.

EDIZIONE ONLINE: www.academia.edu.

La rivista è indicizzata da MLA International Bibliography.

ISSN 2283-3218

Soglie

RIVISTA QUADRIMESTRALE
DI POESIA E CRITICA LETTERARIA

Nuova serie

Anno XVI, n. 3 - Dicembre 2014

OMAGGIO A ELENA SALIBRA

- Maria Cristina CABANI, *Un ricordo di Elena* 3
Marzia MINUTELLI, *Il cammino poetico di Elena Salibra in sette "halt"* 7

TESTI POETICI

- Freschi di stampa: Paolo FEBBRARO, [*Tanto a lungo l'hanno ripensata*] 15
Maddalena CAPALBI, *Senza ombre né spine*
(a cura di Anna Maria Carpi) 17
Nedo DAMIANI, *Nove poesie* 21
Francesco BARGELLINI, *La tentazione del Cristianesimo*
(a cura e con presentazione di Fabio Flego) 25

SAGGI

- Fausto CIOMPI, *Itinerari dell'io poetico: The Hawk in the Rain*
di Ted Hughes 31

POETI SULLA POESIA

- Riccardo EMMOLO, *Pascoli sulla soglia: linguaggio della natura*
e senso del limite 51

INTERVISTA

- Cesare VIVIANI, *Come gli alberi che crescono dodici centimetri*
in cento anni (a cura di Damiano SINFONICO) 57

RECENSIONI

- Floriano ROMBOLI, *Trattativa con l'ombra* di Ennio Cavalli
Silvia MOROTTI, *Amori*, a cura di Maria Cristina Cabani
Anna CHELLA, Vittorio Sereni: *Carteggio con Luciano Anceschi*
1935-1983, a cura di Beatrice Carletti
Elena SALIBRA, *Riti di seduzione* di Ottavio Rossani 63

PREMIO DI POESIA 'ANTICA BADIA DI S. SAVINO' XXXVI EDIZIONE

- Silvana MASINA, *Fra mille anni*; Attilio GIANNONI, *Vite*;
Angelo MOCCHETTI, *A uno a uno*; Rodolfo VETTORELLO,
Elogio dell'imperfezione 77

FAUSTO CIOMPI

Itinerari dell'io poetico *The Hawk in the Rain* di Ted Hughes

Abstract

This article investigates Ted Hughes's conception of the poetic self as it is outlined in his first collection, *The Hawk in the Rain*. Hughes's expressionist style and the book's interconnected structure are seen as instrumental in narrating the story of the 'I' from its unaware blending with the primeval violence of nature to its conscious emancipation from the tyranny of politics and established religion.

Keywords: Ted Hughes. *The Hawk in the Rain*. Poetics of the Self. Contemporary English Poetry.

Lo statuto dell'io nella cultura inglese degli anni Quaranta-Cinquanta

Qual è lo statuto dell'io nella poesia, nella letteratura, nella cultura inglese, semmai sia lecito porre la questione in termini tanto disinvoltamente generali, quando, nei tardi anni Cinquanta del secolo scorso, esce il primo volume di poesie di Ted Hughes, *The Hawk in the Rain*, ovvero dopo la battaglia d'Inghilterra, Dresda, Auschwitz, Yalta, gli altari e la polvere di Churchill, l'austerità e la 'post-imperial tristesse' di un paese improvvisamente risvegliatosi provinciale e impoverito malgrado fosse uscito vincitore dalla guerra, o, per chi preferisce narrare la stessa storia attraverso le genealogie della poesia, dopo Eliot, Auden, Dylan Thomas e, ultimo ad aver gridato, Larkin?

Eliot aveva dissolto ogni residuo di egolatria romantica sostenendo che la poesia – un prodotto impersonale di nervi e corteccia cerebrale più che di altri, sentimentali organi – doveva, sia pur metafisicamente, dislocarsi negli oggetti. I suoi monologhi drammatici, sulla linea di Browning, avevano ulteriormente ampliato l'abisso ironico fra l'io soggetto dell'enunciazione e l'io locutore dell'enunciato, fra il poeta che scrive e l'uomo che soffre, fra l'autore e i suoi personaggi/*speaker*. Il 'noi' di Eliot, in tempi di crisi modernista, rimandava a una civiltà disfatta, dolorosamente bisognosa di rigenerazione. In tempi di guerra e di *Little Gidding*, fu un'orgogliosa sineddoche dell'Inghilterra, e, al

contempo, il fremito di qualche atomo primitivo avido di coagularsi nell'ideale comunità cristiana. Di contro, stando almeno a una sua celebre iperbole, il neo-romantico Thomas ostentava di vedere nell'universo nient'altro che l'io, l'io e il nulla. Ma il nulla, dopo i nefasti nichilistici della guerra, aveva facilmente avuto ragione del suo termine antipodo. Ben presto, l'io di Thomas aveva fatalmente compiuto il suo destino di autodistruzione etilica e, più sommessamente, il Neo-romanticismo la sua svelta dissoluzione culturale. La ristrutturazione larkiniana della soggettività aveva quindi imposto la revisione al ribasso di ambizioni e pratiche auto-descrittive. L'io larkiniano, la cui struttura psichica si era compiutamente definita nell'immediato dopoguerra, si era votato all'esterocezione. Da scrutatore della realtà esterna piuttosto che dei paesaggi dell'anima, sbirciava, o avrebbe di lì a poco sbirciato, il degrado tardo-industriale della provincia inglese quale appariva dalle finestre di case tutte uguali; in oscure città portuali, l'andirivieni insensato di navi prive di destinazioni decisive. Maturo per il dozzinale, si era acclimatato in torpidi pub di periferia e stinti alberghi georgiani. All'occasione ineffettualmente languiva, circondato dai soliti oggetti di pessimo gusto, perfino in crepuscolari salotti piccolo borghesi. Rimstando il tritume di vite vissute al cinque per cento, indugiava fra acri rimpianti e paragoni umilianti con esistenze appena meno imminenti. Dopo tanto frastuono di ideologie culminato negli orrori della guerra, diceva del resto il romanziere e poeta Kingsley Amis sullo scorcio degli anni Quaranta, per un pezzo nessuno in Inghilterra avrebbe più voluto saperne di grandi idee. Nascevano così il Movement, la letteratura delle *shires* e, per riprendere il titolo di un fortunato romanzo di William Cooper del 1950, il culto delle *Scenes from Provincial Life*. Tutti fenomeni, incluso il neo-augustanesimo demotico di Larkin, accomunati da un sobrio empirismo del *common sense* che tepidava la ricerca linguistica, circoscriveva il cabotaggio dell'io e ne ridimensionava mestamente il mansionario etico e conoscitivo.¹

A caratterizzare la filosofia inglese di quegli anni erano del resto pratiche altrettanto dimesse: l'empirismo e il pragmatismo. Il linguaggio, dicevano i

¹ Inserire Larkin in questo quadro culturale naturalmente non significa, come sovente ancora si usa, deprimere la sua terribile poesia nichilista al languido, magari divertito, "provincialism of feeling" di cui parlava ad esempio J. SKINNER, "Larkin by Larkin", *Ariel: A Review of International English Literature*, XX, 1, 1989, p. 77. Per una posizione simmetrica sull'argomento, in particolare per i concetti di "masculine nihilism" (p. 168) e "radical laughter" (p. 152 e sgg.), vedi il recente J. OSBORNE, *Radical Larkin: Seven Types of Technical Mastery*, London, Palgrave Macmillan, 2014. Calzante mi pare anche la definizione di "translucent nihilism", a suo tempo suggerita da Stan Smith, su cui, più recentemente, ha discettato il poeta John Fuller in *Who is Ozymandias and Other Puzzles in Poetry*, London, Chatto & Windus, 2011, pp. 39-41.

filosofi di Oxford sulle orme di Wittgenstein e Austin, serviva a fare cose. Si scopriva performativo, perlocutivo, illocutivo, ma pur sempre funzionale al ri-orientamento pragmatico e *commonsensical* dell'algido astrattismo logico di Russell. Il comportamento complesso dell'uomo poteva essere descritto da Gilbert Ryle senza ricorrere al cartesiano 'fantasma dentro la macchina', ovvero senza riferimenti alla mente o all'anima. I corpi, rincarava Peter Strawson, erano oggetti individui, la cui identificazione entro una certa storia detta da un certo parlante era pur sempre conseguenza di quella storia particolare (*story*), non già l'esito di un quadro generale (*history*).² Tutto – corpi, linguaggio, azione – si spiegava in termini particolari e propri del linguaggio comune. E, se proprio si doveva ricorrere al generale come criterio di valutazione filosofica, come faceva il Wittgenstein di certe influenti lezioni, il generale era pur sempre inteso come somma empirica di singolarità.³ Letterati e filosofi dividevano insomma un'identica avversione per l'astratto, l'universale, l'oscuro vocabolario dell'anima o quello troppo rarefatto del *logos*.

Non a caso, il testo poetico più emblematico dell'epoca è, probabilmente, *If, my Darling*, opera di un campione del metonimico e del particolare quale Philip Larkin, non ancora del resto promosso, a seguito della raccolta che ospitava quel suo primo capo d'opera, *The Less Deceived* (1955), da rispettata presenza nelle lettere d'Inghilterra a monopolista nazionale.⁴ Derogando solo in apparenza alla consueta focalizzazione esterna, in questa poesia, la prima che davvero riveli il talento di Larkin secondo l'amico Amis, l'io poetico descrive il proprio paesaggio interiore adottando il punto di vista, per l'appunto 'altro', della donna amata. Questo dividersi in due per guardarsi dal punto di vista di un altro non è necessariamente, come può apparire ai filosofi, sintomo di inautenticità.⁵ Per Larkin, essere autentici, nell'epoca delle esistenze seriali e mimetiche tipiche dalla civiltà industriale, l'epoca dei Mr Bleaney per dirla antonomasticamente, significa descrivere il sé e l'oggettività, e, in primo luogo, il sé *in quanto* oggettività, con un realismo prossimo allo sprezzo cinico. L'io finisce così per diventare quello spettatore di tutto, compreso se stesso, di cui parlava Sartre in quegli anni, incidentalmente ripristinando l'usurata categoria del 'guardarsi vivere' cara a molti poeti del primo Novecento e modernamente inaugurata da Schopenhauer, il più arcigno 'veterano del negativo', secondo la formula di

² "The identification is within a certain story told by a certain speaker. It is identification within his story; but not identification within history", P. STRAWSON, *Individuals: An Essay in Descriptive Metaphysics*, London and New York, Methuen, 1971, p. 18.

³ L. WITTGENSTEIN, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi, 2001, p. 63.

⁴ *If, My Darling* era comunque già apparsa nelle *XX Poems* del 1951.

⁵ C. LARMORE, *Pratiche dell'io*, Roma, Meltemi, 2006, p. 165.

Hughes. Semmai le fosse concesso il privilegio di inoltrarsi *in interiore homini*, la novella Alice larkiniana, più che nei consueti campionari di stati d'animo, sdilinquiti timismi e più o meno prevedibili principi morali, s'imbatterebbe comunque in una catasta di oggetti, perché anche la psiche del poeta Movement è empirica e arredata in stile *Neue Sachlichkeit*. Niente rimasugli routinari del piccolo borghese timorato di Dio, ma un pavimento mal ridotto, quasi fosse il coperchio di una bara (nell'animo del poeta qualcosa è morto), una statua greca lesa nelle parti intime (l'olimpica vita del corpo è deturpata dalla morbosa sessualità moderna), soldi, un guanto da signora, un mastello per risciacquare i sentimenti (ovunque traspare un senso d'impurità). Insomma, tante *realtà* contraddittorie, espresse con il linguaggio proprio dell'epoca della tecnica; realtà corredate di un qualche significato, non si sa quale, e, al contempo, della sua confutazione: "She'd be stopping her ears against the incessant recital / Intoned by reality, larded with technical terms, / Each one double-yolked with meaning and meaning's rebuttal".⁶ È l'io dell'*idem* e della *mêmeté*, si direbbe con Ricoeur: è acronico, non cambia mai. Privo di passato e di futuro, senza memorie o progetti significativi, si è inesorabilmente rassegnato a un eterno presente: "the past is past and the future neuter".⁷ Non sa cosa siano la costruzione di piani di vita o un'elementare *praemeditatio malorum*. Non conosce gli indispensabili tesauri esperienziali che, soli, danno senso alla più umile storia personale. Fra le altre meraviglie che, per avventura, si paleserebbero all'Alice intronata, spiccano semmai, vistosamente, le inconfessabili pulsioni sessuali dell'io. Il loro sordidume è esasperato da coloriture animalesche: guizza, in mezzo alla regnante cosalità, una bestiale luce marrone-scimmia o grigio-pesce. Il pavimento della psiche – "unwholesome", malsano e malfermo – non può reggere l'edificazione di alcunché. L'io di *If, My Darling*, contorto, sozzo, necrotizzato, alienato nel plumbeo micro-orizzonte del presente e della provincia, è dunque un catalogo di oggetti oppressi dalla distimia. Lungi dal notomizzarlo – la turpe materia certo non incoraggia scavo analitico e curiosità psicologica: 'il piacere dell'analisi' diceva Foucault, evocando secoli di confessionalismo in materia sessuale –⁸ Larkin schizza l'arredamento dell'io con incontinenza elencatoria e trascuratamente giustappositiva. Adotta, cioè, una pratica che ossequia fedelmente l'idea di fondo dell'empirismo, ovvero che la natura, se non fosse importunata da anticipazioni e pregiudizi, racconterebbe da sé la propria storia. Non fosse per le convenzioni sociali, che impongono continue dissimulazioni e infingimenti; o se la cultura non si ostinasse nella perversa pratica di subli-

⁶ P. LARKIN, *If, My Darling*, in *The Less Deceived, Collected Poems*, p. 42.

⁷ *Ibid.*

⁸ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 66.

mizzare la natura; o, ancora, se morali e religioni non imponessero l'adibizione di una linguistica reticente per dire e non dire questa imbarazzante natura, essa, per umana o extra-antropica che sia, parlerebbe proprio come fa in *If, My Darling*: come un nudo ed eloquente agglomerato di oggetti. In particolare proprio per quanto riguarda la rappresentazione della sessualità, la lirica larkiniana consuona con il Wittgenstein dell'immediato dopoguerra, il quale vedeva nella psicoanalisi una pratica meramente consolatoria e in Freud poco più che il creatore di "una mitologia che ha molto potere".⁹ Benché l'analisi sia fondamentalmente dannosa, osservava Wittgenstein, per l'io può infatti essere di grande conforto scoprire che quanto di "disgustoso" o troppo "lurido" alberga entro di sé non è inadatto a "costituire l'argomento di una tragedia".¹⁰ Questo lordume recherebbe infatti, ci rassicura Freud, l'impronta di una fatale *Urszene*, una scena originaria finalmente sottratta allo squallore delle incarnazioni pratiche e destinata ad essere infinitamente rielaborata nel solenne vocabolario degli archetipi. Larkin e Wittgenstein, di contro, desublimizzano il vocabolario freudiano, riconducendo la sessualità, specie per quanto riguarda Larkin, alla logica implacabile dell'empirismo, alla datità senza sovrastrutture di un crudo, onnipotente principio di realtà.

E proprio da qui, da questo lutulento nadir della psiche e dell'eros,¹¹ da un soggetto certo solo della propria destituzione e attraversato da pulsioni animalesche avvertite come ripugnanti perché represses e distorte dal moralismo puritano, prende idealmente le mosse la vicenda dell'io poetico hughesiano. La poesia che apre l'omonimo volume di esordio di Hughes, *The Hawk in the Rain* (1957), subito introduce questo io destituito mentre affonda nel fango:

I drown in the drumming ploughland, I drag up
Heel after heel from the swallowing of the earth's mouth,
From clay that clutches my each step to the ankle
With the habit of the dogged grave, but the hawk

Effortlessly at height hangs his still eye.
His wings hold all creation in a weightless quiet,
Steady as a hallucination in the streaming air,
While banging wind kills these stubborn hedges,

5

⁹ L. WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰ *Ibid.*, p. 137.

¹¹ Giustamente è stato notato che buona parte della poesia inglese del dopoguerra (Larkin, Davie, Gunn, Hughes, Tomlinson, Hill) è attraversata da un senso "of litter, both material and moral", a cui non di rado i poeti reagiscono sviluppando "a form of burdensome guilt", M. WOOD, "We All Hate Home: English Poetry since World War II", *Contemporary Literature*, XVIII, 3, 1977, pp. 305-306.

Thumbs my eyes, throws my breath, tackles my heart,
 And rain hacks my head to the bone, the hawk hangs 10
 The diamond point of will that polestars
 The sea drowner's endurance: and I,

Bloodily grabbed dazed last-moment-counting
 Morsel in the earth's mouth, strain towards the master-
 Fulcrum of violence where the hawk hangs still. 15
 That maybe in his own time meets the weather

Coming the wrong way, suffers the air, hurled upside down,
 Fall from the eye, the ponderous shires crash on him,
 The horizon trap him; the round angelic eye
 Smashed, mix his heart's blood with the mire of the land.¹²

Un rapido esperimento di lettura facilmente rivela, in pelle al testo, una poetica radicalmente altra rispetto al siccativo 'classicismo' larkiniano:¹³ la poetica dell'arcaismo pre-umanistico, incline, semmai, alla cacofonia aspra e chioccia di Hopkins (patenti i parallelismi con *The Windhover*) e memore dell'espressività ancestrale fiorita in Inghilterra prima che la politezza latina e romanza ne infrollisse il vigore. Un'espressività rinverdita dal vitalismo di Lawrence, come attestano, oltre ai prestiti diretti da *Love Storm*, lirica lawrenciana del 1928, i rimandi al sangue, all'animalità e alla perfino guignolesca violenza. Un senso di incoercibile energia, posseduta o bramata, pervade in effetti la scena poetica, che ospita una situazione presto consueta nella poesia di Hughes: il confronto fra un essere umano ed un animale del quale l'uomo patisce la superiorità, il naturale vigore e l'aura quasi mitica. Mentre l'uomo a fatica incede nel fango, lo sguardo impassibile del falco racchiude una forza che l'animale amministra in maniera istintiva, senza le ubbie e le remore della psicologia umana. Il sintagma incipitario, "I drown", dichiara la goffa interazione dell'io con la natura. La faticosa allitterazione ("drown"- "drumming"- "drag") – congrua la definizione del testo come "capolavoro di espressività consonantica" –¹⁴ con la sua arcaica logica catenativa anglo-sassone, mima

¹² T. HUGHES, *The Hawk in the Rain*, in ID., *The Hawk in the Rain, Collected Poems*, London, Faber, 2003, p. 19. I successivi riferimenti alle poesie di Hughes provengono da questa edizione.

¹³ Per un'attenta lettura fonosimbolista della poesia, vedi R. AUTERA JOHNSON, "Alliteration, Assonance and Phonosymbolism in Ted Hughes's *The Hawk in the Rain*", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, XXI, 1-2, 1978, pp. 177-88.

¹⁴ N. GARDINI, "Profili delle raccolte e note di commento: *The Hawk in the Rain*", in N. GARDINI, A. RAVANO (a cura di), T. HUGHES, *Opere*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2008, p. 1394.

gli sforzi dell'uomo in impacciato movimento nel terreno arato. Con evidenza epanadiplosica, la poesia oppone poi l'io allo sguardo del falco, mediante l'omofonia di "I" e "eye" (vv. 1, 5). Al trepestare impacciato del soggetto e alle sofferenze infertegli dalle ingiurie meteorologiche, si contrappongono lo sguardo imperturbato e il sovrano volo dell'uccello. Il falco, quasi imperscrutabile ierofania, pare fonte di ogni energia. Mentre l'io incespica in mezzo ai campi, assoggettato all'elemento naturale, l'occhio del falco è stella polare per chi rischia l'annegamento in mare. Quando l'uccello inaspettatamente cade, a sua volta sopraffatto dal vento, il sangue che gli prorompe dall'occhio si mischia col fango. Il principio della vita e della fertilità si unisce alla polvere, da cui scaturisce e verso cui tende ogni forma vivente. L'alto, l'angelico, l'animale ed il vitale incontrano il basso, l'umano ed il mortale, ripristinando l'organicità naturale nella sua completezza.¹⁵ Con l'urgenza del pronunciamento giovanile, insomma, Hughes enuncia qui il programma poetico di molti anni a venire: il poeta nuovo non media cautamente fra opposti, ma fonde cultura e natura, umano e animale, morte e vita, rimuovendo quella che lo psicoanalista Wilfred Bion chiamava la "contact-barrier" frapposta tra conscio e inconscio, e ripristinando quindi l'unità psichica dell'individuo, la sua primeva continuità con l'elementare ed il pre-logico.¹⁶

The Hawk in the Rain come discorso narrativo-argomentativo

A porre a programma la ri-definizione dell'io in relazione a storia, mito e cultura è del resto l'intero libro esordiale di Hughes, la cui struttura tematico-argomentativa sembra distribuirsi in quattro sequenze principali e un epilogo solo apparentemente irrelati o blandamente connessi. Occorre, infatti, respingere la tentazione di specillare i valori singoli del libro, disuguale quanti altri mai fra quelli di Hughes, per leggerlo invece come macro-unità narrativa, un tutto semantico che, in assenza di giunti elementari evidenti, si costituisce progressivamente per tacita suturazione di testi e sequenze interfunzionali sul

¹⁵ Fuorviante, quindi, dal mio punto di vista, l'idea che "the poem insinuates the delusive mechanics at work behind the 'metaphysical' self, a self that seeks its ideal unity only at the cost of repressing its bodily reality", P. BENTLEY, *The Poetry of Ted Hughes: Language, Illusion and Beyond*, London and New York, Routledge, 2013, p. 15.

¹⁶ L'appunto che chiude un saggio incompiuto di Keith Sagar costituisce un buon compendio di quanto espresso dalla poesia: "Perhaps the most important sense the poet needs is the sense of interconnectedness, interdependence, with the rest of Nature that we now call the holistic sense. The indivisibility of Nature. Gaia. Wordsworth", K. SAGAR, "Ted Hughes and the Fitful Sixth", *The Ted Hughes Society Journal*, IV, 1, 2014, p. 152.

piano argomentativo, se non sempre solidali su quello della continuità macro-tematica:

I sezione: cinque poesie sugli animali: falco, giaguaro, macao, volpe, cavalli. In questo blocco, fra i più compatti del libro, quasi invariabilmente si tematizza l'umana insipienza a fronte della primitiva energia naturale della bestia; all'occasione, l'io addirittura scompare, come marca pronominale e presenza psicologica, dinanzi all'oggettiva maestosità del ferino.

II sezione: dodici poesie sui rapporti interumani, soprattutto fra uomini e donne. Le prime due, *Famous Poet* e *Song*, sono in realtà testi metapoetici nei quali Hughes delinea altrettante forme antitetiche del poetare: quella, sballata e obsoleta, incarnata dal poeta laureato, uno stegosauo in gabbia che dà goffo spettacolo di sé ma ha perso ogni ardore, e quella propria del poeta della Lady, il quale, invece, con coscienza e dignità, venera il femminile e il selenico in quanto fonti di energia, anticipando così il culto della Dea bianca gravesiana officiato da Hughes in tutta la sua poesia matura. I testi successivi, spesso di tono satirico o sarcastico, presentano rispettivamente una scena di coppia in salotto, una segretaria, il misantropo, l'allevatore di colombe e, nei sei casi seguenti, una varia fenomenologia, in genere fallimentare, di interazione fra i sessi. In questa sezione Hughes esplora infatti l'inefficienza esistenziale e, in primo luogo, erotica, dell'essere umano. Deficitato da inibizioni puritane e psico-sociologiche, questi deflette dalla natura e vanamente ossequia i codici della cultura tecnicizzata.

III sezione: sedici poesie, a iniziare da *The Decay of Vanity*, di carattere prevalentemente culturo-sapienziale, incentrate, come si evince da temi e protagonisti, su religione, mito, fiaba e natura: il re e la regina, la sacerdotessa del demonio, Maria, i Fetonti, le teste d'uovo, la goccia d'acqua come germe di conoscenza, l'incontro con una capra, il vento, l'ottobre, la vigilia di Natale, un vampiro, il mistero della nascita, la strega, il paese dei gatti, un invito alla danza. I personaggi, da comuni e familiari, si fanno qui archetipici ed emblematici: la coppia reale, Caino e Abele, Faust, la vergine. Oppure, all'individuo empirico subentrano prosopopee paradigmatiche: ad esempio, "History", "forgetfulness", e "madness", triade, vedi caso, squisitamente nietzscheana. S'intravede comunque, nelle poesie di questo gruppo, un repertorio mitico-sapienziale che, se riconosciuto e fatto proprio dall'uomo, potrebbe forse salvarlo dal prepotere del mondo amministrato. Ma, incerto e anfanante, egli non si sforza di ri-sillabare l'alfabeto della primigenia grandezza e permane quindi oggetto di scherno da parte del poeta.

IV sezione: sei poesie sulla guerra, segnatamente incentrate su un caduto, l'assalto alla baionetta, il dolore per i morti in battaglia, sei giovani vittime, due saggi generali, gli antichi eroi vs il moderno pilota bombardiere. In

quest'ultima sequenza, altro blocco facilmente riconoscibile, i codici logico-repressivi sembrano prevalere definitivamente su ogni tentativo di emancipazione. L'energia repressa, una volta irrigiditasi nelle strettoie della cultura, non può che sortire esiti nichilistici e distruttivi su larga scala: in primo luogo, la guerra. Una guerra ancor più disumanizzante – polemica anche questa già lawrenciana, basti pensare al racconto “England, My England” – perché condotta non combattendo faccia a faccia, come facevano gli antichi eroi, ma a cauta distanza, con gli strumenti di distruzione di massa propri della tecnica moderna.

Epilogo: una poesia sul martirio del vescovo Farrar. Come può accadere in Hughes, esemplare il caso di *Crow*, una volta che la vicenda narrata o adombrata in un libro raggiunge il suo acme nichilistico, sopravviene un'inaspettata epifrasi che teatralmente contraddice e rovescia la negatività precedente.¹⁷ In questo caso l'*explicit* antitetico s'incentra sull'autodafé del remoto avo di Hughes, un martire che, pur di testimoniare la propria fede, nel 1555 salì al rogo per ordine di Maria la Sanguinaria. Questo lancinante ma asciutto *exemplum* addita l'unica via d'uscita dal nichilismo apparentemente praticabile: sciogliere l'antinomia fra *logos* e *bios*, cultura e vita. Per uscire dal mondo amministrato, occorre assumerne totalmente la distruttività cambiandola di segno. L'energia animale, istintuale, pathica si traduce così in produttivo sacrificio di sé. Per Farrar, il modo migliore di rendere testimonianza al Verbo che si è fatto Carne è che la Carne si faccia a sua volta Verbo vivente e persuasivo. Le lingue di fuoco ed il fumo, che consumano il corpo di Farrar prorompendo gloriosamente dalla bocca del martire, divengono i suoi sermoni più efficaci: “Out of his mouth, fire like a glory broke, / And smoke burned his sermons into the skies” (p. 49). E, naturalmente, questa lingua di fuoco, questo vivente concentrato di forza e tensione, sono equivalenti della poesia, a sua volta deputata a sanare miticamente la frattura fra corpo e mente, natura

¹⁷ Il valore antitetico delle poesie finali di Hughes è stato trascurato sia da molti recensori, che hanno spesso giudicato amorale e integralmente ‘nero’ il mondo di Hughes, sia, meno comprensibilmente, da quei critici che hanno bollato come nichiliste opere come *Crow*. Una buona sintesi di questi e consimili argomenti agitati contro Hughes si trova in P. BENTLEY, “The Debates about Hughes”, in T. GIFFORD (ed.), *The Cambridge Companion to Ted Hughes*, Cambridge, Cambridge U.P., 2011, pp. 27-39. È noto che il poeta attribuì il livore di certi giudizi sulle sue prime raccolte al provincialismo degli interpreti: “He [Peter Levi] said he didn't like my book – ‘too American’ [...] What a dim muddy glow there is lighting this goldfish bowl of the English intelligentsia. Nothing exists for them later than 1948, or outside the Charing Cross noise perimeter. America – the word itself, pronounced, acts on them like an obscene private joke. Europe is a ‘hard cutaneous’ area over the two frontal lobes”, Letter to Lucas Meyers, Early 1960, in C. REID (ed.), *Letters of Ted Hughes*, London, Faber, 2007, p. 157.

e cultura.¹⁸ Pratica, vale la pena di notare, che, dopo il disprezzo per la “myth kitty” ostentato da Larkin e dai suoi seguaci, consacra gli Hughes e Hill degli esordi come capifila di una nuova stagione mitopoietica della poesia inglese, da entrambi i poeti eloquentemente battezzata nel sangue.¹⁹

L'io mostruoso e altre declinazioni della soggettività

Proviamo, adesso, a dettagliare il dire e l'agire dell'io poetico in *The Hawk in the Rain*. Segno con un asterisco le poesie in cui il locutore che dice ‘io’ è il protagonista di un monologo drammatico o, comunque, un personaggio diverso dal ‘poeta’, inteso quest’ultimo sia come mero soggetto dell’enunciato, sia come occhieggiante io biografico:²⁰

“I drown [...] I drag up [...] I [...] strain” (*The Hawk in the Rain*, p. 19); “I imagine” [...] I see” (*The Thought-Fox*”, p. 21); “I climbed [...] I came out [...] I saw [...] I passed [...] I listened [...] I turned [...] And came [...] May I still meet” (*The Horses*, pp. 22-23); “I follow [...] I shall have lost you” (*Song*, 24); “If I should touch her” (*Secretary*, p. 25); “Whenever I am got under my gravestone [...] As I look round

¹⁸ Nel saggio “The Poetic Self”, Hughes contrappone l’impersonalità dello sciamano, e tale sarebbe ad esempio T.S. Eliot, al “secular ego”; il “miracle” compiuto dal poeta sciamanico è appunto che lo “spirit is incarnated” in un individuo in certa misura speciale, T. HUGHES, “The Poetic Self”, in ID., *Winter Pollen: Occasional Prose*, London, Faber, 1994, p. 271. James Booth ha suggerito che proprio Larkin, lo sprezzante apologeta dell’egoismo di *Self’s the Man*, rappresenta la versione più eminente di questo ‘ego secolare’, in quanto autore di versi che sono, secondo l’autodefinizione del poeta, “nothing if not personal”, J. BOOTH, “Competing Pulses: Secular and Sacred in Hughes, Larkin and Plath”, *Critical Survey*, XII, 3, 2000, p. 4.

¹⁹ Un’analoga petizione mitico-martirologica, stavolta in chiave cristiana, chiude infatti anche *Genesis*, testo incipitario di *For the Unfallen* di Hill, uscito nel 1959: “There is no bloodless myth will hold”, G. HILL, *Genesis*, in *For the Unfallen, New and Collected Poems 1952-1992*, Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 2000, p. 5. Sulla dimensione mitica della poesia di Hughes, vedi C. SERANI, *The Creation of Civilization. Cosmogonia e mito eroico nell’opera di Ted Hughes*, Pisa, ETS, 2007.

²⁰ Non seguono quanti interpretano come ‘monologhi drammatici’ testi quali *The Decay of Vanity*, *Soliloquy* o *Fair Choice* (cfr., ad es., N. GARDINI, *Profili delle raccolte e note di commento*, cit., pp. 1401, 1404). A mio avviso in queste poesie mancano, infatti, evidenti marche di differenziazione del locutore rispetto al ‘poeta’. Persino la voce di *Soliloquy*, ad esempio, pur provenendo dalla tomba, potrebbe benissimo costituire un macabro escrescere proiettivo del poeta. In secondo luogo, non sempre risulta chiaramente identificabile un locutore in prima persona. Né considero il modo allocutivo di alcuni di questi testi, effettivamente rivolti a un tu, ragione sufficiente perché sia consigliabile, in assenza di un uditorio manifestamente intradiegetico, intenderli come monologo drammatico.

[...] But I shall thank God" (*Soliloquy*, pp. 25-26); "I have looked [...] I have found [...] I walk about in my blood [...] Love you I do not say I do or might [...] I am driven [...] dispropertied as I am [...] I do not hold you" (*Billet-doux*, p. 27); "And I, having what I have [...] and what I have chosen [...] am poor enough [...] Whilst I am this muck of man [...] I shall not seek more" (*Fallgrief's Girl-Friends*, pp. 29-30)*; "I mourn" (*Two Phases*, p. 30); "I did heart brokenly / Embalm your remains [...] I let your eye shrink [...] And had forgotten [...]" (*The Decay of Vanity*, p. 31); "I am black" (*The Conversion of the Reverend Skinner*, p. 32); "I scaled along the house [...] I dared once to look up"; "I see" (*The Hag*, p. 40); "I did it, I" (*Law in the Country of the Cats*, p. 41)*; "you and I // come" (*Two Wise Generals*, p. 46)*; "I can boast [...] I am pale [...] I imagine [...] And hear" (*The Ancient Heroes and the Bomber Pilot*, p. 48)*.

Inevitabile concludere, in base alla compagine verbale assemblata, che l'io di *The Hawk in the Rain* risulta particolarmente attivo sul piano della percezione fisico-sensoriale e del movimento nello spazio; è un soggetto che vede, ode, osserva, tocca, esce, cammina, sale, scala, affonda, segue. Più rari i verbi e le locuzioni che dichiarano stati emotivi ("I mourn", "I am black"), per di più volentieri ascrivibili a personaggi diversi dal poeta, come la maschera monologante di Fallgrief ("I am this muck of a man") o il pilota bombardiere. Questo io agente si completa facendosi compiutamente senziente solo nella poesia finale, quella sul martirio di Farrar, dove la soggettività peraltro scompare entro un testo scandito in terza persona. Qui, patire, agire e dire divengono finalmente un tutt'uno di carne e verbo.

Detto ancora del rovesciamento semantico 'in positivo' attuato da questa poesia rispetto a quanto lungamente la precede nel libro, non vanno d'altra parte trascurati altri segnali di contraddizione rispetto alla pressoché uniforme disforia di *The Hawk in the Rain*. Il più cospicuo di questi indizi è senza dubbio la celebrata *The Thought-Fox*, la più nota poesia manifesto di Hughes. Qui si declina, infatti, un'esperienza immaginativa entro cui la 'libidine dell'agire' è finalmente sottratta al conflitto e alla contraddizione:

I imagine this midnight moment's forest:
Something else is alive
Beside the clock's loneliness
And this blank page where my fingers move.

Through the window I see no star:
Something more near
Though deeper within darkness
Is entering the loneliness:

5

Cold, delicately as the dark snow,
 A fox's nose touches twig, leaf; 10
 Two eyes serve a movement, that now
 And again now, and now, and now

Sets neat prints into the snow
 Between trees, and warily a lame 15
 Shadow lags by stump and in hollow
 Of a body that is bold to come

Across clearings, an eye,
 A widening deepening greenness,
 Brilliantly, concentratedly,
 Coming about its own business 20

Till, with a sudden sharp hot stink of fox
 It enters the dark hole of the head.
 The window is starless still; the clock ticks,
 The page is printed. (p. 21)

Come la precedente lirica programmatica, *The Hawk in the Rain*, la poesia inizia con il pronome 'io', stavolta seguito dal più romantico dei verbi: 'immagino'. L'oggetto-soggetto dell'immaginazione è una volpe, emissario dell'inconscio e creatura di sogno. Provenendo dalla foresta e dalle tenebre (l'informe e l'oscuro come fonti primarie della poesia; nelle profondità tenebrose del corpo abita Dio, secondo Hughes), essa s'inoltra per radure innevate (gli spazi chiari della consapevolezza razionale e gli spazi bianchi della pagina, parimenti ostili allo sforzo creativo), sino a penetrare la mente del poeta, anch'essa tenebrosa e ricettiva ("dark hole", v. 22), proprio mentre questi è intento alla scrittura. Le impronte ("prints") lasciate dalla volpe sul terreno equivalgono ai segni che coprono la pagina bianca. Il tempo, per tutta la durata della fase ideativo-compositiva della poesia, è sospeso: un'epochè temporale mimata dalla continuità sintattica di un periodo che si estende per diciotto, interminabili versi (vv. 5-22). Anziché dalla diacronia di momenti successivi, la temporalità sembra costituita da una sillessi sincronica di 'adesso': "And again now, and now, and now". Mentre la volpe-pensiero attraversa lo spazio, il tempo è sospeso; si rimetterà in moto ("the clock ticks", v. 23) solo quando l'atto creativo sarà ormai giunto a termine.

Anche in 'The Thought-Fox' ricorre il gioco omofonico "I"- "eye" (vv. 1, 5 e 17). L'io poetico, che immagina ma non riesce a vedere, si identifica con l'occhio percipiente della volpe. L'occhio dell'animale concentra in sé l'essenza stessa della natura ("greenness"), che, da forma esteriore, diventa energia introiettata dal poeta entro il "dark hole of the head". La volpe in-

cede, allo stesso tempo, entro la natura (“leaf” inteso come ‘foglia’) e nella mente dello scrivente, il quale automaticamente trasferisce sulla carta (“leaf” come ‘foglio’, pagina da scrivere) i segnali dell’inconscio. E, a mezzanotte, ora delle trasformazioni magiche, la transustanziazione si attua: la volpe-pensiero, non un’idea della volpe, ma, stando all’autocommento più usufruito, la sua vivente, maleodorante ‘vera presenza’, diviene poesia: “The page is printed”. Nell’*explicit* testuale, si segnala l’ambivalenza semantica proprio di “printed”, termine inteso sia come ‘pagina stampata’, sia come ‘coperta di impronte’; le orme dell’animale sono divenute i segni grafici dei quali si è coperto il foglio. Notevole, nel finale, è inoltre l’adibizione della forma passiva del verbo. La poesia si era aperta con l’energica affermazione dell’attivismo creativo: “I imagine”. La chiusa in forma passiva, come se la pagina si fosse stampata da sola, trasforma invece il poeta in docile stenografo dell’inconscio, strumento agito dall’immaginazione.²¹ Pratiche, quelle evocate, per quanto contraddittorie, entrambi sottoscritte da Hughes, il quale, nel saggio *Poetry in the Making*, paragona ad esempio lo scrivere poesia all’attività, parimenti ancestrale ed intenzionale, della caccia, ma intende altresì il poetare come creazione di nuova vita dalle opposte disposizioni di “excitement” ed “involuntary concentration”:²² un misto di attiva partecipazione e di disponibilità a lasciarsi attraversare dal linguaggio. Un punto di equilibrio, tutto sommato, prevedibile fra le dottrine contraddittorie del genio romantico quale onnipotente creatore semi-divino e l’altrettanto romantica ‘saggia passività’ dell’artista recettore.

Riguardo alla caratura pathica della poesia di Hughes, del resto, si è non a caso insistito su un ascendente romantico, in particolare blakeano. E certo l’empito visionario, sciamanico, di questi versi, sia pure con un surplus di faticosamente perissologico che aggiorna il barocco shakespiriano, la barbara oscurità di Hopkins o la più fresca *fumisterie* di Thomas, ampiamente attinge a quell’archetipo, magari ringiovanito dai detriti verbali generosamente depositati sulla pagina di Hughes da certa cultura americana contemporanea (Ransom, Jeffers).²³ Ma già il parziale repertorio sopra delineato di per sé dimostra che, per quanto attiene allo statuto del soggetto, il programma poetico di Hughes pressoché infallibilmente dirama in direzioni ben diverse da idealismo

²¹ Riprendo la sostanza dell’interpretazione di *The Thought-Fox* dal mio *Mondo e dizione. La poesia in Gran Bretagna e Irlanda dal 1945 a oggi*, Pisa, ETS, 2007, p. 105 e sgg., cui rimando per la contestualizzazione dell’esperienza poetica di Hughes.

²² T. HUGHES, *Poetry in the Making*, London, Faber, 1967, p. 17.

²³ Dico ‘cultura’ e non ‘poesia’, memore dell’influenza esercitata su Hughes anche dal *New Criticism* americano, L. SCIGAJ, *The Poetry of Ted Hughes: Form and Imagination*, Iowa City, University of Iowa Press, 1986, p. 43 e sgg.

romantico, espressione lirico-confessionale e monismo epistemico, i segni più storicamente marcati della vanagloria dell'io. Non solo, infatti, la poesia di *The Hawk in the Rain*, solitamente priva della marca pronominale 'I', è descrittiva, narrativa o satirica prima che lirica. Ma, fatto più notevole, almeno in tre casi essa aggredisce frontalmente l'io in quanto radice corrotta della genealogia della morale. Eloquente, al riguardo, il caso di *Law in the Country of the Cats*. Tra i due uomini che, in questo testo, s'incontrano per strada, fatalmente insorgono le più violente affezioni dell'anima. Con inesplicito automatismo, uno assassina l'altro, per poi subito costituirsi, avido di punizione: "Then one man letting his brains gently to the gutter, / And one man bursting into the police station / Crying: 'Let Justice be done. I did it, I'" (p. 41). Come altre iperboli efferate dello Hughes giovane, l'apologo spiacque ai recensori meno rabdomantici, ma, almeno in questo caso, non pregiudizialmente fuorviati dagli immiti ideologemi e da altre esuberanze, per così dire, 'allogrie', di un esordiente audace. Didascalìa obliabile non perché troppo rilevata ma in quanto assai poco conturbante, infatti, è quella che confuta cristianesimo ("Love of humanity and each fellow man"), teosofia ("universal brotherhood") e illuminismo kantiano ("the growing likelihood of perpetual peace"), da cui l'iscrizione delle relazioni umane in un quadro ineluttabile di inimicizia e sopraffazione. E troppo programmatica riesce la trascuratezza dell'esecuzione, anche per chi faticosamente testimoni una provocatoria estetica del brutto.

Ma al di là di urticazioni formali e apodissi flebilmente *tranchant*, risulta che, per Hughes, la violenza della natura è, per l'appunto, 'naturale', pre-morale, energia autogiustificata. Essa non serve a selezionare il 'più adatto'. Produce, semmai, un flusso estuoso e inarrestabile che tutto accoglie e preserva, il fango e il cielo, la vittima come il carnefice, la scoria insieme al distillato. Né Hughes coltiva l'idolatria del divenire, così accusata in tanti poeti della sua generazione. Per lui, il vero progresso consiste anzi nel risalire addietro nella filogenesi per ri-accedere gli strati profondi e animali della coscienza, quelli sedimentati nel *cerebellum*, il più antico sistema nervoso dell'uomo, connesso al linguaggio 'audiovisceromuscolare' e antitetico al cerebrale dio *Logos*, la razionalità comunicativa. Solo allora, entro il flusso, ci si possono aspettare emancipazione della specie e miglioramento delle individue competenze esistenti, vuoi nella cura del sé, vuoi nella sfera delle sociabilità o finanche in quella etico-comportamentale. Il problema nasce, semmai, quando gli esseri umani, opponendosi al flusso con la pretesa di educare la natura, innescano una violenza diversa, distruttiva e nichilista. Allora la 'naturalità' dell'uomo viene guastata dal *logos*, che per Hughes significa scientismo astratto, legge morale e, nella sua incarnazione tipicamente inglese, anzitutto, puritanesimo. È infatti il puritanesimo che, con la demonizzazione del sesso e con la tetra

solitudine a due che lega l'io-coscienza al Dio-legge, ha finito per sottrarre il soggetto alla vita naturale e comunitaria, rinchiudendolo in una monade auto-sufficiente e fintamente solida: "Qui io sto saldo. Non posso fare altrimenti", aveva esemplarmente asseverato Lutero.²⁴ L'uomo di Hughes, che uccide il suo simile senza apparente ragione, paradossalmente discende da questo 'io saldo'. Il suo non è un atto gratuito, un'eco 'letteraria' della vacua *ennui* alla Gide. Parimenti estranea gli resta ogni suggestione penitenziale dostoevskijana, intrisa di sofferto escatologismo. Né, come pure dichiara, quest'uomo uccide perché perde il lume della ragione ("went helpless black-out") o perché ogni suo sforzo di comunicazione pare destinato al fraintendimento. La vera motivazione della sua violenza è che la morale positiva si è troppo dissociata dalla natura per divenire autentico abito esistenziale. Posto dinanzi a pulsioni distruttive che non ha mai elaborato ma solo rozzamente represso, l'uomo le subisce come ritorno distorto, si trasforma insensibilmente in assassino e, quindi, in penitente che invoca su di sé la sanzione della legge. Brama, cioè, il soccorso di quella morale che, a giustificazione delle sue 'opere', gli conferma 'che non può fare altrimenti' perché ogni cosa è pre-stabilita, il suo delitto, il castigo, la ri-allocazione entro i saldi confini della vita normata *per solam fidem* nel *logos*: "Let Justice be done. I did it, I". Il tutto gridato, peraltro, in un emistichio dalla struttura significativamente epanadiplosica, a dar salienza alla monade inconcussa entro cui 'saldamente' si rinserra l'io: "I [...] I".

Come capita in Hughes, il verso finale di *The Hawk in the Rain*, in apparenza così perentorio e univoco, è però sottilmente anamorfico e si apre a significati plurimi, eversivi. Significa 'Sono stato io, io', ma anche, risolvendo il problema della non citabilità del 'pronome io', come direbbe Uspenskji, 'è stato l'io'. Dietro all'ammissione di colpa e all'invocata espiazione, s'intravede dunque un aspro giudizio sull'ipertrofia del soggetto, malattia già diagnosticata da Herzen, e sulla genealogia della morale che quel soggetto ha plasmato.²⁵

Altra poesia, di ben più vittoriosa fattura, in cui l'io è esplicitamente sot-

²⁴ Per Hughes l'eroe manicheo, l'antieroe assassino che, accecato dall'ideologia, massacrò per errore la propria famiglia, è non a caso anzitutto un *typus* religioso, San Giorgio. "Throughout Hughes's work we find a rejection of the self-sufficient ego, in the guise of spirit, or of intellect, or of heroic endeavour, and of the embattled, suppressive attitude to matter and darkness that is figured in the myths of Primaeval Man and St George", T. GIFFORD, N. ROBERTS, "Introduction" to (IID.), *Ted Hughes: A Critical Study*, London and Boston, Faber, 1981, p. 15.

²⁵ Secondo Faas e Sagar, dopo *A Modest Proposal* e *The Dove Breeder*, scompare in Hughes la fede nel rito cerimoniale come modalità di controllo e incanalamento delle pulsioni violente, cfr. E. FAAS, *Ted Hughes: The Unaccommodated Universe*, Santa Barbara, Ca: Black Sparrow Press, 1980, p. 58. Sola forma di risanamento possibile permane dunque la poesia.

toposto a scherno, è *The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water*. Anche in questo caso, è il finale del testo che vitupera la soggettività, stavolta, senza mezzi termini, in quanto addirittura ‘mostruosa’: “monstrous ‘I’” (p. 35). Protagonista della poesia è una gocciolina d’acqua, che giunge da molto lontano e ha molto studiato: una vetusta sapiente che ha conosciuto ogni estremo, le alte cattedrali del cervello come i bassifondi degli intestini del cane. L’uomo, a sua volta ansioso di conoscere ciò che in realtà da sempre sa ma ha dimenticato, vanamente interroga la goccia sui suoi segreti; irridente e imperscrutabile, essa rimane eloquentemente muta come un apologo zen o un assoluto nietzscheano, che dica tacendo e giocando. Inaccessibile, dunque, permane la sua sapienza, da quando, con inaudito *Urschrei*, l’uomo precipitò nella storia – nella rete del senso (“into the mesh of sense”) – sotto forma di un grottesco Atlante che sostiene il mondo sulle spalle. Non, quindi, come chi partecipa della grande vicenda naturale, ma come uno che crede di doversene assumere la responsabilità. S’innesta anche qui, su strati orientali, schopenhaueriani e nietzscheani, un intermedio lascito romantico: l’io che medita è, come voleva Rousseau, un animale depravato. La volontà di potenza e l’ineluttabile desiderio di sottomettere cognitivamente la natura lo rendono sordo alla sua lingua. Fosse consapevole della propria naturalità, non s’incaricherebbe di interpretare ciò che apertamente risplende in quanto pre-compreso. *Incipit tragoedia*. Deriva da questo equivoco fondamentale la moderna tragedia del senso in tutte le sue declinazioni, dall’orgoglioso progetto illuminista di dominare la natura e sottrarre alle tenebre l’umana creatura (“Spark upon darkness”, *ibid.*), fino alla cessione di significato da parte di ogni piano di vita sancita nel Novecento, quando, come diceva Cioran, ormai il senso non è più in voga. A questa secolare infatuazione per l’intelletto, l’antropologia primitivista di Hughes, sacrificatore all’indissolubilità organica di mente e natura, vorrebbe porre rimedio a forza di mito e biologia. Non perché essi cautamente equilibrino dissonanze, ma perché, soli, consentono di risantificare ciò che il *logos* ha relegato nelle discariche della storia. Per quanto lo circonfonda un’aura da eresiarca, Hughes è quindi, in questo senso profondo, autore devozionale, persino religioso, se alla religione spetta il compito primario di produrre la non contemporaneità mediante il ricordo, l’attualizzazione e la ripetizione.²⁶

Un ultimo, rapido accenno, in materia di sarcastica perorazione anti-io, si deve a *Egg-head*, poesia fin dal titolo polemica con gli araldi del *logos*. L’uomo moderno, l’uomo testa d’uovo, si difende qui dall’alterità della foglia (“a

²⁶ J. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997, p. 55.

leaf's otherness", p. 33) e della natura grazie a oblio e follia, e tutto sperimenta pur di asserire la sua arrogante, cerebrale egoticità, culminante nel quasi biblico "staturing 'I am'" (p. 34), l'io di 'io sono colui che è'.

Né, per inseguire ulteriormente l'isotopia del sacro, questo giunto mnemonico con il religioso risulta isolato in *The Hawk in the Rain*. Hughes ricorre al libro di Giobbe per evocare la più potente delle bestie sulla terra, il leggendario behemoth (*The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water*). Evoca Calvino, Tyndale e, in genere, il protestantesimo, richiamando le "living images" di Dio (*Roarers in a Ring*, p. 38), la forma autentica e visibile assunta dalla divinità, in particolare secondo quei pensatori, quando essa si trasferisce nell'umana finitudine. O, per addurre un esempio che più direttamente coinvolga gli itinerari dell'io, il poeta apre *The Hawk in the Rain* con le parole "I drown", 'io affondo', e lo chiude con l'ascesa "into the skies" dei sermoni di carne e fuoco del vescovo Farrar, attore ormai ridotto alla modestia grammaticale della terza persona. Per confutare l'ego razionalista il primo Hughes – ma il sincretismo mitico-religioso sarà prassi costante di questo fervido lettore di Eliade – dà quindi inaspettatamente adito al grande codice della cultura occidentale persino per quanto attiene alla presto deprecata *imagery* della verticalità.

I contesti dell'io: lo spazio-tempo e la lingua

Chiami in causa la Bibbia, lo zodiaco o l'universo mondo, la supponente autoposizione dell'io va comunque considerata in relazione alla dilatazione spazio-temporale del palcoscenico apparecchiato in *The Hawk in the Rain*. Tanto la poesia del Movement si contenta di un circoscritto qui e ora, quanto quella hughesiana patisce ogni gabbia (*The Jaguar, Macaw and Little Miss*) e trascorre freneticamente libera, avanti e indietro, lungo la linea del tempo: "When archaeologists dig their remainder out –" (*The Ancient Heroes and the Bomber Pilot*, p. 47). Ma è soprattutto lo spazio a esplodere; le locazioni 'reali' e gli sfondi metaforicamente evocati, spesso enormi, sono paradigmatici o cosmologici: "earth", "stars", "skies", "planet", "universe", "world", "horizons", "heaven", "hell". Il tratto slimitante più singolare riguarda forse il lemma 'orizzonte': "The horizon trap him" (*The Hawk in the Rain*, p. 19), "Over the cage floor the horizons come" (*The Jaguar*, p. 20); "patient as the horizons [...] Hearing the horizons endure" (*The Horses*, p. 23); "Hearing

the stone cry out under the horizons” (*Wind*, p. 37).²⁷ Per l’esegeta di media iniziativa, gli orizzonti di *The Hawk in the Rain* sono quel quid di indefinito e illimitato che, penetrando nel finito e nel limitato della gabbia o sovrastando, pateticamente fallaci, le pene della pietra o, per altro verso, ergendosi incommensurabili a sfondo della ieraticità dei cavalli, dichiarano la profondità della prospettiva mitica ancor prima di quella fisica: le radici e la camera di risonanza, si direbbe ‘cosmica’, di ogni micro-evento, piuttosto che la sua determinazione topografica. Per il *closer close reader*, gli altri cavalli (ben diversi dagli omologhi larkiniani ridotti a un ruminante inglorioso dopo una vita di celebrazioni nel mondo delle corse), la prigionia (delle belve allo zoo), la natura ferita e clamante (le pietre), risultano invece – o meglio, per altra, tortuosa strada, si confermano – prodotti del peggior mostro, ovvero ‘la figliolanza dell’io’ (*or I sons*). *Radix malorum est subiectivitas*.

Venendo a questioni di lingua, si è detto sopra della modesta coagulabilità semantica delle poesie di *The Hawk in the Rain*, un dato che, per quanto esatto a livello macrotematico, risulta pervicacemente contraddetto da una continuità lessicale invece marcata a livello di micro-motivi. Frequenti, infatti, lemmi quali “monster” (tali l’io e il poeta laureato: i due massimi distorcimenti del ‘naturale’; tali le figure dello zodiaco, proiezione ‘colonialista’, in cielo, dell’arroganza antropocentrica), “earth”, “love”, “horizons”, “blood”, “land”, “skies”, “cries”, “sounds”, “home”, utilizzati, spesso, come *climax* o magniloquenti terminali delle poesie. Del resto, anche una qualche compatibilità tonale, se non proprio continuità, è garantita da un linguaggio in certo senso sintetico e, allo stesso tempo, espressionista. È un espressionismo, quello hughesiano, che persegue violenza centrifuga e distorsiva, la decomposizione e non l’intensificazione dell’io. Nondimeno, la linguistica hughesiana tiene miracolosamente insieme quanto preme per erompere in

²⁷ Sull’associazione vento-creatività, ampiamente attestata in ambito romantico (cfr., ad es., M.H. ABRAMS, “The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor”, *The Kenyon Review*, XIX, 1, 1957, pp. 1-30), Hughes si pronuncia in *Poetry in the Making*, dove stabilisce precisi raccordi fra io e natura: “A strong wind certainly stirs your mind up, as if it actually could enter your head, and sometimes on such occasions you get the feeling of having lost your bearings, and that something terrible is about to happen, almost as if it were the beginning of an earthquake. On and off I live in a house on top of a hill in the Pennines, where the wind blows without obstruction across the tops of the moors. I have experienced some gales in that house, and here is a poem I once wrote about one of them”, T. HUGHES, *Poetry in the Making*, cit., p. 33. Christian La Cassagnère, invece, interpreta *Wind* come lacaniano “rencontre du réel”, valorizzando essenzialmente l’esperienza che origina traumi, C. LA CASSAGNÈRE, “Ted Hughes’s Crying Horizons: *Wind* & the Poetics of Sublimity”, in J. MOULIN, *Ted Hughes: Alternative Horizons*, London & New York, Routledge, 2005, pp. 32-39.

tutte le direzioni. In questo senso, un comburente sintetico palese è dato dalle formazioni composte, a due o più termini: “heart-head-nerve [...] earth-centering [...] Droplet-kin [...] hour-old [...] baby-talk [...] alone-in-creation cry [...] world-shouldering” (*The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water*, p. 35), “hedge-scratched pig-splitting arm” (*Complaint*, p. 32), “cat-indolence and shrew-mouth [...] meat-and-potato fact” (*Fallgrief's Girl-Friends*, pp. 32-33), “beast-death [...] god-head [...] wide-eyed [...] force-feed [...] dilemma-feeble” (*Fair Choice*, pp. 31-32), “cold-chisels [...] Hammer-blows [...] endless / Without-world” (*Incompatibilities*, p. 28), notevoli non per numerosità, ma per libertà di conio e concentrazione (tendenzialmente, o Hughes non ricorre affatto ai *compounds*, o ne aggrega filze entro la stessa poesia).

Più sostanziale la funzione di collante esercitata dal lessico espressionista che, in *The Hawk in the Rain*, ha statuto direi quasi proverbiale a partire naturalmente dal grido originario: “that first alone-in-creation cry” (*The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water*, p. 35), echeggiato da innumeri declinazioni di “shriek” e “cry”. Ma si vedano anche la tipica effusione di morte e sangue: “the bang of blood in the brain” (*The Jaguar*, p. 20), “spilt blood” (*Fair Choice*, p. 32), “Silence drink blood” (*Roarers in a Ring*, p. 38), “bursting with your blood” (*Vampire*, p. 39); tenebre: “The maelstrom dark of the other” (*Incompatibilities*, p. 28); assassinio, violenza e tortura: “torturer's iron instrument” (*Macaw and Little Miss*, p. 20), “Upon his sinews torturers had grown strong” (*Invitation to the Dance*, p. 42), “they murder each other” (*Fallgrief's Girl-Friends*, p. 30), “Imprisonment” (*Two Phases*, p. 30), “The abattoir of the tiger's artery” (*The Man Seeking Experience Enquires His Way of a Drop of Water*, p. 35), “massacred” (*Two Wise Generals*, p. 47); sofferenza: “painful burning of the coal in its heart” (*A Modest Proposal*, p. 27), “his whole agony” (*The Martyrdom of Bishop Farrar*, p. 49), “grief by the ounce” (*Griefs for Dead Soldiers*, p. 45); turpitudini, marciume e contaminazione: “the quick ankles of whores [...] the ditch to pitch abortions in [...] heaven itself must blacken with the rot [...] and blest only what was defiled” (*The Conversion of the Reverend Skinner*, p. 32); menomazione: “Now that he has / No spine” (*The Casualty*, p. 42), “morsel” (*The Hawk in the Rain*, p. 19), “a lame / Shadow” (*The Thought-Fox*, p. 21); rabbia e follia: “Angrier, angrier, suddenly the near-madman” (*Phaetons*, p. 33), “a mad eye” (*Wind*, p. 36), “the madman's eye-corner” (*Childbirth*, p. 40). Per non dire, su un piano squisitamente funzionale, dei tanti verbi iperdinamici che denotano strappo e rottura violenta: *break, strike, toss, fling, jolt, smash, shake, strain, struggle, twitch, burst*, ecc. E qui ribadisco il paradosso decisivo inerente a *The Hawk*

in the Rain: se il contenuto semantico di certi lessemi destabilizza ogni compattezza inducendo un senso di rottura e dissipazione, questi ritorni e ri-usi fatalmente stabiliscono, a livello di micro-motivo, una regolarità di tipo quasi sub-strutturante.

Analogia relazionale si determina, a livello ‘narrativo’, nella storia dell’io quale è virtualmente svolta nel primo libro di Hughes. La vicenda si propaga in una serie dispersiva di episodi isolati, allusivi a un’insensatezza a lungo tenuta per immedicabile. Essi acquistano valore solo in grazia di qualche evento carismatico, improvvisamente formante: lo scarto immaginativo della volpe-pensiero; il martirio di John Farrar, da cui l’esalazione del Verbo. In quei momenti l’io infimo della fattispecie, l’io ordinario che ha allignato continuativamente per quasi l’intera raccolta, entra in contatto con quello che Hughes, junglianamente, denominava ‘l’anima’, assimilandosi infine, vita creativa e politico-religiosa comprese, al flusso naturale. Il riscatto del mondo desemiottizzato implica, insomma, l’equiparazione miracolosa, forse ancora oggi scandalosa, di storia e natura, con evidente approssimazione a quella che Kojeve chiamava la situazione post-istorica, in cui l’umanità è ridivenuta animale e la biologia è assunta come ultimo, impolitico mandato. Per parafrasare Rorty, che ha parlato di Heidegger e Derrida come ottimi filosofi ‘privati’, e disparando nettamente da critici come Paul Bentley e soprattutto Tom Paulin,²⁸ capzioso sostenitore dell’equivalenza fra l’estetica di Hughes e l’individualismo liberista di epoca thatcheriana, si può quindi concludere che anche Hughes è un pensatore poetico di tipo ‘privato’, se con ciò s’intende un autore che non ha molto di significativo da dirci su questioni di classe o ortopedia sociale. Nondimeno, lo Hughes sciamano ha coltivato fondate ambizioni antropogenetiche, che vanno ben oltre la semplice delineazione di una nuova stilistica dell’esistenza personale: ha ridefinito il nesso umano-naturale e, contemperando gli eccessi burocratici con il mito, ha perorato la ri-distribuzione dei rapporti di forza fra l’io e le matrici di potere-sapere. Curando le ferite inferte alla psiche da inconsapevolezza, illibertà e cieca inimicizia fra co-appartenenti destinali, intra- ed extra-specifici, ci ha indicato come sottrarre il sé – e almeno alcune delle nostre *we-intentions*, le primarie pratiche comuni – alla primazia della tecnopolitica.

²⁸ P. BENTLEY, *Ted Hughes: Class and Violence*, London, Bloomsbury, 2014; T. PAULIN, “Laureate of the Free Market? Ted Hughes”, in ID., *Minotaur: Poetry and the Nation State*, London, Faber, 1992, pp. 252-75. Più mirato il recente Y. REDDICK, “Henry Williamson and Ted Hughes: Politics, Nationhood, and Nation Writing”, *English*, LXII, 239, 2013, pp. 353-74, in cui il pensiero ‘naturale’ di Hughes è puntualmente distinto dall’ideologia reazionaria di Williamson.