

## John Ashbery, ovvero quel che è reale è irrazionale

di Marco Giovenale

Sesto volume della collana "arte poetica" di Luca Sossella Editore, esce un'amplessima antologia di testi del poeta statunitense John Ashbery: *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*. La curano Damiano Abeni, Joseph Harrison e Moira Egan.

Il fatto di non poter leggere fino a ora un'opera simile in Italia era paragonabile, per gravità, a quel che sarebbe stato nel secolo scorso non disporre per una cinquantina d'anni di traduzioni organiche/ampie di autori come Eliot e Pound. Certo, la raccolta di Ashbery *Autoritratto in uno specchio convesso* era stata curata per Garzanti da Aldo Busi nel 1983; e *Flow chart* compariva grazie a Paolo Prezzavento per le Edizioni del bradipo nel 1997; come nel 1999 Edoardo Albinati per il Labirinto traduceva *Syringa e altre poesie*. (E per altri dettagli su Ashbery in Italia si può rinviare all'articolo di Massimo Gezzi uscito nel gennaio di quest'anno su "Poesia"). Ma di fatto è essenzialmente il volume edito da Sossella ad avere il merito di cancellare un'assenza troppo prolungata.

Abeni – a cui tra l'altro si deve la conoscenza in Italia anche di autori come Mark Strand e Charles Simic – preparava da anni il volume antologico, e aveva già nel 2007 licenziato una sequenza di traduzioni per L'obliquo (*Fiumi di ali*). Il nuovo e vasto excursus di *Un mondo che non può essere migliore*, con una prefazione assai utilmente "storicizzante" del curatore Harrison, dà adesso il maggiore e più dettagliato quadro del lavoro poetico di Ashbery: selezionando pagine da oltre venti raccolte: da *Some Trees* (1956) fino al recente *A Worldly Country* (2007).

Nonostante sia individuabile un percorso preciso – da Harrison puntualmente annotato – nella scrittura di Ashbery, va detto che una coerenza o coesione o compattezza di fondo connota il suo stile da sempre, e da subito: da quell'esordio negli anni cinquanta, segnato dal consenso di Auden, fino alle cose recentissime. Accade, nel laboratorio e nella fitta ipotassi dell'autore, qualcosa che senza troppo semplificare paragonerei a un processo di irraggiamento di getti irregolari e rami (alieni?) dotati di un imprevisto raziocinio proprio. Da uno o più segmenti dichiarativi se ne dipartono di imprevedibili, mutazione o stravolgimento o rovescio dei generanti, loro deformazione ("Prenditi questo, metamorfosi", sorride l'autore battagliando col testo, in una poesia di *Wakefulness*, 1998). E ogni invenzione e gemmazione si ha senza che se ne possa risalire e circoscrivere l'origine. Processo e procedimento che del resto ha la sua poetica:

... Sarebbe

come risalire un fiume fino alla sorgente,  
impossibile. I fiumi sono senza sorgente.  
Appaiono automaticamente e basta, in un posto  
in cui si fanno più ampi, ...

(*Myrtle*, p. 211)

La frase di Ashbery coinvolge di suo – e si direbbe per statuto – piani immateriali e piani concretissimi.

Più o meno all'ora in cui il sole comincia a tagliare obliquo  
l'emisfero occidentale con le sue ombre, gli echi dei luna-park,  
le terre fuggiasche s'affollano sotto nomi distinti.  
È il vuoto che insegue l'allegria, e l'Uomo Qualunque deve allontanarsi  
là fuori nella notte arenata, perché il suo destino  
è di tornare infecondo via dalla leggerezza  
che il passare del tempo evoca. Erano solo  
castelli in aria, esperti a confiscare il passato  
e a possederlo, con il far del male. E la strada è sgombra  
adesso per l'agire lineare in quel tempo  
nella cui massa corrosiva lui scoperse la prima volta come respirare.

(*The Task*, p. 59)

Ma dire di una sovrapposizione di dichiarazione e racconto, aforisma e dato, riflessione sul soffrire ed evento o microevento di fondo, è poca cosa. Non basta far riferimento a questi *mille plateaux* del flusso poetico di Ashbery. Va sottolineato che oltre a unirli non più per giustapposizione surrealista bensì seguendo già negli anni Cinquanta e Sessanta linee strategiche e di divertimento da Photoshop (o google-sculpting!), Ashbery *fonde* i piani in unità singolarissime. Li tratta come superfici digitali sommabili e sintetizzabili in oggetto ulteriore (mai *ultimo*). È questo il suo testo poetico compiuto. Compiuto dalle e nelle variazioni che si sono date. È dunque un compiere=disfare.

E ciò accade come se il variare – ossia il meccanismo generale della mutazione e ricodifica – prendesse sì il sopravvento in quanto meccanismo, ma mantenendo la centralità dei materiali che coinvolge. Senza cioè smarrire il ruolo di protagonisti che questi detengono.

Lo potevamo vedere arrivare dal sempre,  
poi semplicemente fu qui, parallelo  
al passeggio del giorno. A quel punto eravamo noi  
a essere scomparsi, nella galleria di un libro.  
Alzandoci tardi la sera, ci uniamo alla corrente  
delle notizie di domani. Perché no? Diversamente  
da alcuni altri, non abbiamo niente da chiedere né  
da prendere in prestito. Siamo solo pezzi di geometria solida:

(*The Love Interest*, p. 284)

È strano (o è solo semplicemente *ashberiano*): i meccanismi in campo, gli spiazzamenti, i cambi di scenario nella apparente narrazione, la velocità delle immagini, il cinema della scrittura, sono in primo piano. Ma noi, pur avvertendolo, non soffriamo questo fatto come un'u-



surpazione, proiezione forzata, un protagonismo di ingranaggi testuali che azzerano "cose". Anzi, mai come in questi labirinti testuali, mai come "in Ashbery", si verifica che i materiali siano *personaggi*, e le cose nominate in posizione rilevata. Né sono (né noi le scambiamo per) pretesti. Sono giustamente e veramente attori della scena-pagina. Compaiono case e strade, che si perdono nell'astrazione di un'ipotesi, di un paragone inatteso, o di un'avversativa all'apparenza irrelata, o dentro un paradosso, ma senza dissiparsi.

Allo stesso tempo, un rischio che Ashbery non per astuzia ma con pura nonchalance evita, è il versante tedioso del continuo cambio di scena. Va sottolineato: un flickering di pelli-cola e un rapido susseguirsi di scenari è nel suo lavoro percettibile senza che gli oggetti vi spariscano, ma anche senza noia per lo *spettatore*. Proprio perché pur in primo piano, il variare medesimo è non l'attore di tutto, ma solo l'acqua o amnio dove per necessità lo sguardo viene persuaso a nuotare, mentre le immagini nascono. Intorno ai fuochi mai banali dei paesaggi.

In effetti, non è per niente chiaro se ci sia *un* segno caratteristico della scrittura di Ashbery. Sicuramente molti vettori e forze dei suoi stili conducono o convergono su questa costante (e) constatazione: *la realtà articola un linguaggio che già e sempre la eccede*. Non appena le parole fanno oscillare la navicella di storie che trasportano, già la costituiscono e la trasformano, e ne vengono a loro volta mutate. Pianamente, già la nave è acqua e il fiume è prua.

Di qui, certo, la tensione testuale tra materia e parola, anzi tra oggetti e dubbio (o tentazione surreale, semplificando). O forse va aggiunto che Ashbery mette in gioco una costante ontologia dell'irrazionale. Sfoggia così una eccellente presa – da *catcher* accorto – del reale: perché il reale è irrazionale.

Non per altro è così frequente nei testi il ricorso a verbi al passato: come per chiudere e fissare in storia accertata quel che mai diresti ragionevolmente fisso o certo. Le varie forme di passato verbale incidono il sigillo della verifica, e danno per noto quello che noto non è, quello che semmai avanza e scarta, delirante, ben umbratile e opaco. Il verbo essere è impiegato e piegato per portare alla superficie prossimità e identità e dati che non osservavamo, e che – sotto la luce linguistica di Ashbery – oltre che illuminati appaiono ridefiniti, nuovi:

Sono di indole amichevole ma mi dimentico le cose, anche se tendo a dimenticarmi solo le cose importanti. Alcune mattine fa me ne stavo a letto ad ascoltare il suono di un pacato martellare che proveniva da un edificio adiacente. Per non so che motivo mi ha fatto pensare alla primavera, e lo è.

(*A Nice Presentation*, p. 264)

E ancora:

Ma c'è un'ultima cosa che devo sapere di te.

Ti ricordi una fucina a mezzanotte

attorno cui strisciavano gli spettri dei lebbrosi, che erano fabbri ferraj  
in un tempo persistentemente non identificabile ...

(*Mordred*, p. 270)

I "ghosts" erano ("were") direttamente "blacksmiths". Senza altra giustificazione, si direbbe, all'infuori della prossimità consonantica (gHoSTS/blackSmiTHS, così come "strisciavano" si lega a "lebbrosi" perché "cREPt" si lega a "lePERs", forse). Il verbo essere, al passato ("were"), ha *già* ridisegnato il paesaggio. Lo dà per acquisito.

Altrove e altrimenti (= ugualmente), in differenti pagine, lo stesso verbo può introdurre un predicato nominale che predica e predice e produce l'inatteso, lo scaleno, l'asimmetria che il reale già è in sé, per sé. Può insomma produrre la non coincidenza anzi l'eccedenza del mondo significato sia rispetto ai segni noti sia a "se stesso" (ovvero rispetto al quid che nessuno vedrà).

Ecco allora daccapo sintetizzati due termini del lavoro testuale: l'essere che, declinato, porta maieuticamente nel mondo l'assurdo cioè il mondo medesimo; e gli accostamenti e sequenze surreali, gli elementi incongrui del vivere, che chiedono spiegazioni mentre per primi ne offrono di devianti. Questa doppia via, che in verità andrebbe integrata da altre osservazioni su diversi aspetti dell'operare dell'autore (per esempio la ricorrente e suadente compulsione accumulativa, elencatoria), è anche una doppia descrizione dei suoi lettori, o dell'effetto che sui lettori hanno queste poesie.

Il lettore è persuaso da Ashbery per l'ottima ragione che il Novecento ha verificato e constatato con determinazione l'indeterminazione, e il suo principio (insieme all'imprescrittibilità dell'oggetto estetico). Il Novecento ha cioè innestato, innescato e visto nella percezione ombre che pochi poeti sono riusciti con tanta coerenza e costanza a nominare o rinominare. Ombre che siamo. In sostanza: "The poem is you", *La poesia è te*, come conclude una poesia in *Shadow Train* (1981).