

FRANCESCO GIUSTI

*Il cerchio che non chiude:  
forme della temporalità nella poesia contemporanea*

1. *Una fine che non si compie*

La poesia lirica, come genere letterario, ha sempre avuto un rapporto piuttosto problematico con la “fine”; le dinamiche del rapporto, però, possono assumere forme diverse nel corso dei secoli. L’interesse qui non è rivolto tanto alla fine come tema dei versi, quanto alla modalità discorsiva della lirica, cercando di rilevare possibili mutamenti in alcuni testi composti dopo il 1945. Per discuterne, in ogni caso, è necessario distinguere preliminarmente tra due accezioni in cui è possibile intendere la parola fine: come “conclusione” di un’operazione e come “compiutezza” dell’opera. In quanto “artefatto” disponibile per la ripetizione – su questa dimensione, che riprende da Greene (1991), insiste Jonathan Culler nella sua recente proposta di una teoria della lirica in prospettiva tran-storica (2015) – il testo deve giungere a una conclusione, cioè a un certo punto l’opera deve sottrarsi al divenire. Non è affatto scontato, però, che raggiunga anche una sua compiutezza, la perfetta realizzazione delle istanze che l’hanno generata e la risoluzione definitiva delle sue tensioni interne.

A partire dal celebre saggio di Frank Kermode, il problema della *closure* narrativa ha suscitato un notevole interesse in quanto legata alla costruzione di una temporalità chiusa in cui gli eventi avvengono e la storia si organizza linearmente tra un punto d'inizio e un momento finale (1966). Nella poesia, invece, la complessa tessitura di temporalità multiple rende difficile collocare l'evento del testo o gli eventi in esso riportati tra il tic e il toc di una scansione cronologica unitaria e lineare, e resta piuttosto problematico anche definire cosa si intenda per fine<sup>1</sup>. Nella nota formulazione di I. A. Richards – “una poesia comincia creando un problema linguistico la cui soluzione attraverso il linguaggio costituirà il raggiungimento della sua fine” (1963: 168, trad. mia) – il singolo testo sembra pervenire a una risoluzione interna (*end* come la fine e come il fine) con una certa autonomia rispetto al suo esterno. Nello studio di Barbara Herrnstein Smith, il senso di *closure* “è una funzione della percezione di una struttura” e produce dinamicamente, nel lettore, un effetto di “completezza”, “integrità” e “stabilità” (1968: 4, trad. mia). Tale chiusura non è necessariamente il punto finale di una sequenza temporale, quanto “un punto di stabilità che è determinato da, oppure soddisfa, i principi strutturali formali e tematici della poesia” (Smith 1968: 35, trad. mia). Questo punto “permette al lettore di essere soddisfatto della mancanza di una prosecuzione o, detto altrimenti, crea nel lettore l'aspettativa di niente”; da questa posizione gli elementi precedenti e le relazioni che li legano possono essere retrospettivamente percepiti come “parte di un progetto significativo” (Smith 1968: 36, trad. mia). Timothy Bahti, invece, sembra voler minare l'idea per farne una soglia che talvolta può riportare al principio: “Le poesie liriche iniziano e finiscono, ma con la loro fine hanno rovesciato la fine nel suo opposto, una non-fine” (1996: 13, trad. mia; cfr. Bahti 1990). Il problema resta perciò aperto nella sovrapposizione di una temporalità metrico-ritmica, che crea un posizio-

namento del lettore tra memoria e aspettative, una temporalità del contenuto, spesso colta in una crisi tra il presente dell'enunciazione e varie forme di *recollection* (cfr. Giusti 2016: 170-189 e 2017), e una temporalità della lettura, che sembra richiedere la ripetizione dell'artefatto verbale e del gesto che presenta.

In un saggio intitolato *La fine del poema* e raccolto in seguito in *Categorie italiane*, Giorgio Agamben osserva in termini più radicali:

Come se il poema, in quanto struttura formale, non potesse, non dovesse finire, come se la possibilità della fine gli fosse radicalmente sottratta, poiché essa implicherebbe quell'impossibile poetico che è la coincidenza esatta del suono e del senso. Nel punto in cui il suono sta per rovinare nell'abisso del senso, il poema cerca scampo sospendendo, per così dire, la propria fine in una dichiarazione di stato di emergenza poetica (1996: 117).

Agamben arriva a questa considerazione trattando della poesia di Baudelaire, ma il breve saggio fa della non coincidenza tra piano semantico e piano semiotico, che impedisce al testo di compiersi, un tratto generale della poesia<sup>2</sup>. Si vuole qui conservare l'idea dell'incompiutezza come carattere strutturale della lirica per concentrarsi però non tanto sull'opposizione tracciata da Agamben, quanto sul carattere fallimentare del processo conoscitivo e creativo che il testo affronta al suo interno. Questa impostazione del problema permetterà di offrire delle osservazioni sul carattere aperto della lirica e sui possibili cambiamenti storici interni alle strategie testuali e alle strutture epistemologiche che vi sono sottese.

## 2. *La traiettoria dell'immaginazione*

Per cogliere lo spostamento della posizione da cui si parla all'interno del testo, è utile tornare a una celebre poesia per ipo-

tizzare un potenziale modello del progetto cognitivo della lirica moderna nella sua prima fase romantica. Si tratta di “Ode on a Grecian Urn” (1819) di John Keats. In quest’ode il soggetto seleziona un oggetto preciso come polo verso cui si muove il suo desiderio, un’opera d’arte creata da un qualche antico genio che Nietzsche avrebbe probabilmente definito apollinea (vv. 1-10):

Thou still unravish’d bride of quietness,  
 Thou foster-child of silence and slow time,  
 Sylvan historian, who canst thus express  
 A flowery tale more sweetly than our rhyme:  
 What leaf-fring’d legend haunt about thy shape  
 Of deities or mortals, or of both,  
 In Tempe or the dales of Arcady?  
 What men or gods are these? What maidens loth?  
 What mad pursuit? What struggle to escape?  
 What pipes and timbrels? What wild ecstasy?<sup>3</sup>

In questa prima stanza un io non espresso, ma che possiamo immaginare come soggetto dell’apostrofe, si posiziona nel presente del vocativo e si rivolge all’urna definendola in vario modo: “unravish’d bride of quietness”, “foster-child of silence and slow time”, “Sylvan historian”. L’urna è identificata come un’opera dal complesso statuto ontologico – una forma umana e divina allo stesso tempo, perfetta e silenziosa, al di fuori del tempo e della finitezza – ma quel che importa qui è che venga individuata direttamente come oggetto di percezione e conoscenza. Spinto da un qualche moto interiore, l’io, pieno di meraviglia, comincia a rappresentare verbalmente la forma che racconta di un’altra vita e di un tempo remoto. Sorge così una prima serie di domande che colloca il soggetto dalla parte della frammentazione dionisiaca. Le possibilità di comunicazione sembrano progressivamente infrangersi o, per meglio dire, si matura progressivamente una consapevolezza della loro rottu-

ra. Il soggetto non può avere comprensione immediata dell'alterità dell'urna ed è proprio nello spazio aperto da tale impossibilità che l'io può parlare e avere qualcosa da dire.

Attraverso la vista e il linguaggio il soggetto prova gradualmente a entrare nella scena scolpita rivolgendosi al suonatore che vi è raffigurato<sup>4</sup>: un tentativo dell'uomo-nel-tempo di accedere a una scena-senza-tempo, dove il desiderio può restare per sempre sospeso nell'attesa perché sottratto alla temporalità lineare che porta a compimento i processi. Ma le forme immortali dell'arte non sembrano avere contatti con il mondo delle passioni umane e non dischiudono le loro verità all'osservatore appassionato. L'urna, infatti, resta chiusa nel suo segreto. L'io può soltanto tentare di penetrarlo formulando ripetutamente domande che aprono spazi di possibilità all'immaginazione, ma sono condannate a restare prive di risposta. Davanti a tale impenetrabilità, la conoscenza si limita all'interrogazione. O, più precisamente, si tenta di includere una risposta nella stessa formulazione delle domande: una costruzione retorica che permette di proporre immaginari significati senza imporli all'oggetto osservato.

Ma la "silent form" infrange il pensiero umano. Lo sforzo cognitivo, nell'ultima stanza, è costretto ad arrestarsi (vv. 41-50):

O Attic shape! Fair attitude! with brede  
Of marble men and maidens overwrought,  
With forest branches and the trodden weed;  
Thou, silent form, dost tease us out of thought  
As doth eternity: Cold Pastoral!  
When old age shall this generation waste,  
Thou shalt remain, in midst of other woe  
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,  
"Beauty is truth, truth beauty," - that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know<sup>5</sup>.

Quando il tempo della poesia – che è il ciclo vitale dell'io – si è concluso, la "Attic shape" è ancora lì, e lo sarà per sempre, a ricordare che "Beauty is truth, truth beauty". La sola verità a disposizione dell'essere umano è nella bellezza; si ferma al rapporto con la superficie visibile degli oggetti<sup>6</sup>. L'opera si conclude, certo, ma non si compie pienamente. L'ode è un tentativo fallito di composizione circolare che non riesce a chiudere il suo cerchio. Si apre, nella prima stanza, con una "unravish'd bride" che attrae lo sguardo, un oggetto di desiderio visivo che, potenzialmente, potrebbe ancora essere posseduto<sup>7</sup>. Se al principio la "Sylvan historian" sembra poter ancora "express / A flowery tale more sweetly than our rhyme" (v. 3-4), nell'ultima stanza diventa una forma indubbiamente bella, ma muta. L'urna rimane inviolata e si rivela una "Cold Pastoral" che l'amore umano non riesce a riportare alla vita. Alla fine il pensiero giunge al suo fallimento. L'apostrofe iniziale apre una distanza tra il soggetto e l'oggetto in cui il desiderio può esercitarsi, ma nell'apostrofe finale lo spazio non si è minimamente ridotto e il desiderio arriva a una rassegnata constatazione della sua frustrazione. Se l'ode vuole offrirsi come artefatto analogo all'urna, deve accettare anche per sé l'impossibilità di penetrarne il senso – come le iniziali fanciulle riluttanti si sottraggono al "mad pursuit" -, la sospensione della tensione nell'incompiutezza e la necessità di un lettore che provi comunque a riportarla in vita, a compiere l'opera.

È significativo che, per spiegare il finale dell'ode, Smith deve supporre che, alla fine, "l'esperienza immaginativa evocata dall'urna era così attenuata che l'inevitabile ritorno alla *realtà* era la sola progressione possibile" (1968: 231, trad. mia). Deve quindi affidarsi a ragioni che non sono propriamente strutturali, ma alla temporalità del poeta e dei suoi processi mentali, altrimenti la sentenza gnomica resterebbe per lei un finale piuttosto bizzarro. Il testo, infatti, è analizzato nel paragrafo intitolato

“Failures of Closure”, perché, secondo la studiosa, gli ultimi cinque versi hanno una “relazione tenue e forse spuria con la struttura dell’ode” e la conclusione epigrammatica “trasmette effetti espressivi che potrebbero essere sentiti come incongrui in una tale poesia” (1968: 232, trad. mia). Smith considera anche la possibilità che le parole dell’urna possano “rispecchiare un’idea giustificata dallo sviluppo tematico dell’ode”, ma ribadisce che una chiusura debole sarebbe stata preferibile a una conclusione autoritaria non giustificata; l’idea, in fondo, era già implicita “nella struttura della poesia” (1968: 232, trad. mia). Eppure, dandole voce, la poesia conferma proprio quel che l’urna afferma: nell’impossibilità di penetrare l’oggetto, esso si può almeno far parlare nell’immaginazione, chiudendo così lo spazio dialogico aperto dall’apostrofe. L’asserzione finale illumina una lettura retrospettiva del testo o, più precisamente, chiede una rilettura dell’opera: è da questo posizionamento nell’umano che l’io inaugura il testo per poi tentare di superarlo. Si tratta forse di una forma di quella circolarità che Bahti (1996) individua a più riprese nelle modalità di lettura che la lirica spesso richiede e che impediscono una lettura compiuta e definitiva.

Sebbene il processo cognitivo non si compia, però, il soggetto non si ritrova alla fine nella medesima posizione in cui era al principio del suo tentativo. Il punto finale non coincide con quello iniziale e il cerchio non sembra affatto chiudersi. Qualcosa accade nel mentre, per il soggetto come per il lettore. Se non si arriva a sapere molto di più dell’urna, si matura però una consapevolezza dello stesso processo cognitivo, delle sue modalità operative, sintetizzata proprio nella massima “Bellezza è verità, verità bellezza”. In questo modo l’io riconosce quali siano le possibilità e i limiti dell’immaginazione – lo spazio della sua creazione – e indica questo residuo potere come propriamente umano: una potente facoltà di mediazione con l’oggetto che resta di per sé impenetrabile. La conoscenza, per riprende-

re una riflessione dell'epistemologo Georges Canguilhem, non può produrre niente autonomamente: "quando decidiamo di procedere e lo facciamo, la conoscenza può soltanto connettere il punto d'arrivo al punto d'inizio. Ma agire, in senso proprio, è aprirci una strada che non esisteva prima delle nostre tracce" (1938, trad. mia). È quel che sembra accadere nell'ode: la conoscenza, arrivando alla fine del processo creativo, connette la conclusione al principio e meditando sulla loro non-coincidenza può pervenire alla dichiarazione sulla bellezza.

### 3. *Le tracce del reale*

Cosa succede al processo cognitivo delineato all'interno di "Ode on a Grecian Urn" quando si arriva alla poesia del secondo Novecento? Per indagare i possibili mutamenti si possono osservare i testi di due poeti che, per quanto stilisticamente molto diversi, presentano delle affinità rilevanti: Wallace Stevens ed Eugenio Montale. Alla fine della stagione modernista, di cui sono stati entrambi grandi protagonisti, Stevens e Montale condividono alcune posizioni: la fine di ogni possibile spiegazione metafisica che possa conferire un senso all'esistenza; la ricerca, quindi, di una forma di sopravvivenza nell'immanente; la ricerca di una poesia che sia più vicina alle cose del mondo e all'esperienza della realtà; un'idea di poesia, perciò, non come strumento per il conseguimento e la comunicazione di verità, bensì come una pratica costante che non matura conoscenze sulla realtà ma è parte della realtà.

In *Auroras of Autumn* (1950) si trova una breve poesia intitolata "Beginnings" e, sebbene il titolo faccia pensare al rovescio del tema della conclusione, si osserva subito la tendenza di Stevens a vedere il principio e la fine come due momenti coincidenti (Woodland 2005: 134-168; Mazur 2005: 61-87):



So summer comes in the end to these few stains  
And the rust and rot of the door through which she went.  
The house is empty. But here is where she sat  
To comb her dewy hair, a touchless light,  
Perplexed by its darker iridescences.  
This was the glass in which she used to look  
At the moment's being, without history,  
The self of summer perfectly perceived,  
And feel its country gayety and smile  
And be surprised and tremble, hand and lip.  
This is the chair from which she gathered up  
Her dress, the carefulest, commodious wave  
Invoven by a weaver to twelve bells...  
The dress is lying, cast-off, on the floor.  
Now, the first tutoyers of tragedy  
Speak softly, to begin with, in the eaves.<sup>8</sup>

Il testo non fornisce tanto una riflessione sul lavoro poetico – una modalità molto presente in Stevens, si pensi solo a “Of Modern Poetry” (in *Parts of a World*, 1942)<sup>9</sup> – quanto una sua incarnazione. Oggetto della poesia è una figura femminile andata via con l'estate, ma non si tenta di coglierla nella sua presenza, bensì si cerca nelle sue tracce autunnali, negli oggetti materiali che portano memorie di lei: la porta da cui è uscita, coperta da macchie di ruggine e di marcio, la casa che abitava, lo specchio in cui si rimirava, la sedia e la sua stessa veste. Non c'è volontà di rendere nuovamente presente nell'immagine poetica la donna o la passata stagione, ma un gusto per la sua ricerca nell'autunno che è sia periodo dell'anno sia stagione della vita<sup>10</sup>. Il poeta non può essere davvero nella pienezza dell'estate, un tema caro a Stevens, anche se il desiderio di esserlo sembra sotteso all'intera raccolta.

La questione più interessante, qui, non è tanto la sparizione dell'evento come possibilità di rivelazione e neppure lo spostamento dell'attenzione dall'ideale al reale, quell'estate che pure conserva tratti di idealità come l'essere senza storia, il percepire se stessa alla perfezione, la gioia silvestre che promana, ma piuttosto che il principio a cui Keats giungeva alla fine della sua ode diventi in Stevens il principio ormai interiorizzato da cui muove la poesia. Pur sapendo fin dal principio che un senso trascendente non c'è e, se pure ci fosse, certamente non si rivelerebbe in alcun evento, il poeta non può fare a meno di portare avanti il suo esercizio dell'immaginazione. L'operazione si dà anche con la consapevolezza ormai (storicamente) maturata del suo carattere fallimentare. La poesia allora si cerca nella realtà: in Stevens l'esercizio dell'immaginazione poetica e la realtà che possiamo esperire coincidono, come recita il titolo di una delle sue poesie più famose "The World as Meditation" (in *The Rock*, 1954). La poesia inizia nella consapevolezza di parlare già dopo la fine. Tuttavia, anche così, la poesia continua a concludersi senza compiersi, perché non ha più un oggetto esterno a cui corrispondere, da comprendere nella rappresentazione; ne restano solo le tracce e sono queste a diventare il reale dei versi. L'ultimo distico rileva, nel presente, una possibilità per la voce: "I primi tutoyer della tragedia / Ora parlano piano, dapprima, nelle gronde" (vv. 15-16). I primi testimoni della fine dell'estate – i *tutoyer*, coloro che si rivolgono dando del tu e in cui si può vedere un riferimento alla forma apostrofica dell'ode o dell'elegia – possono adesso cominciare a parlare: l'inizio della parola, si può dedurre, è nella fine della pienezza (cfr. Lensing 2001: 22-24).

È noto l'ironico antistoricismo del tardo Montale, poeticamente sintetizzato in "La storia" (in *Satura*, 1971), un rifiuto rivolto a tutte le filosofie che vedono nella storia una forma di progresso teleologico verso un "grande show finalistico": la religione, lo storicismo idealista e il marxismo (Montale 1996:

1703 e 1712)<sup>11</sup>. Il tempo non ha un'Alfa e un'Omega ("A un ge-  
suita moderno") e gli eventi non si dispongono affatto in "una  
catena / di anelli ininterrotta" ("La storia I", vv. 2-3); viviamo  
piuttosto in una temporalità dispersa, priva di apocalissi con-  
clusive e giudizi finali ("Götterdämmerung", in Montale 2009:  
100-101, 88-89, 105). In queste condizioni collassa l'illusione  
di attingere per uno sforzo dell'immaginazione a un evento  
dell'oggetto, a una rivelazione fuori dal tempo. Resta la timida  
attesa di un casuale incepparsi dello svolgimento consueto del-  
le cose che possa aprire un pertugio verso un fuori, ma questo  
torna quasi esclusivamente nelle forme del ricordo, dove non  
c'è neppure la certezza del passato accadimento ("Auf Wieder-  
sehen", in Montale 2009: 175), soltanto la conservazione di una  
sua traccia nella memoria personale. Allora la poesia si fa per lo  
più momento satirico-critico nell'attualità: il mondo è assorbito  
nella mente nelle forme della riflessione, della dichiarazione,  
della contrapposizione individuale al "si dice" o "si pensa" dei  
vari discorsi in circolazione. L'andamento dei testi si lega a co-  
struzioni interne al linguaggio più che tentare di approssimarsi  
a una realtà esterna: strutture anaforiche, contrapposizioni lo-  
giche, associazioni foniche, giochi pseudoetimologici.

Spesso, quando si fa riferimento a un evento esterno, questo  
è già racchiuso e ripetuto nella memoria. Esempio è il caso di  
"Il lago di Annecy", raccolto in *Diario del '71 e del '72* (1973), il  
volume di versi successivo a *Satura*:

Non so perché il mio ricordo ti lega  
al lago di Annecy  
che visitai qualche anno prima della tua morte.  
Ma allora non ti ricordai, ero giovane  
e mi credevo padrone della mia sorte.  
Perché può scattar fuori una memoria  
così insabbiata non lo so; tu stessa  
m'hai certo seppellito e non l'hai saputo.

Ora risorgi viva e non ci sei. Potevo chiedere allora del tuo pensionato, vedere uscirne le fanciulle in fila, trovare un tuo pensiero di quando eri viva e non l'ho pensato. Ora ch'è inutile mi basta la fotografia del lago (2010: 110-114).

Le venture dell'io dipendono dalla scomparsa del tu: "della mia sorte" (v. 5) riprende in rima "della tua morte" (v. 3). La poesia si apre con il ricordo o, più precisamente, con un'associazione di memorie al presente che non trova giustificazione immediata: soltanto oggi il tu, che più tardi si rivelerà essere una donna, si lega al lago di Annecy. L'io cosciente non è padrone delle operazioni della propria memoria, non si dà un atto volontario di *recollection* dell'esperienza passata. Durante l'effettiva visita ad Annecy, l'io non aveva pensato a lei, a quel tempo non c'era spazio per i ricordi, si potevano ancora avere esperienze. La donna torna nella mente dell'anziano attraverso una connessione che evidenzia un atto mancato: il non aver dato alla memoria di lei un luogo concreto quando avrebbe potuto farlo. Adesso la donna ricompare d'improvviso attraverso un ulteriore grado di mediazione: una fotografia del lago. È quest'immagine, si scopre alla fine, a suscitare l'associazione che apre il testo.

Non si tenta di riportare la donna al cospetto dell'io, sia pure nello spazio dei versi; non ci si rivolge al tu invocandone la presenza, ma solo per stabilire una comunicazione ora impossibile sia nello spazio sia nel tempo. Se la donna non era lì al momento della visita avvenuta tanti anni prima, adesso è anche scomparsa. La fotografia è tutto ciò che resta, non soltanto di lei, ma della possibilità di azione nel reale. La poesia si risolve nella testimonianza dell'occasionale memoria involontaria, costruita su una serie di impossibilità e di reciproche mancanze ora come allora: "Non so" (v. 1), "non ti ricordai" (v. 4), "non lo so" (v. 7),

“non l’hai saputo” (v. 8), “non ci sei” (v. 9), “non l’ho pensato” (v. 13), “ora ch’è inutile” (v. 13). Nella sua apparente semplicità, il breve testo spalanca lontananze tra la donna e un soggetto vittima dei suoi processi mentali (De Rosa 1996: 140). L’io, mai del tutto presente a se stesso, non si costruisce neppure adesso nel tentativo di superare o almeno ridurre la distanza, ma se ne fa osservatore esterno e inerme. La rassegnata chiusa del testo si limita a ribadire l’inutilità di qualsiasi azione nel presente; il supporto visivo di memorie è sufficiente all’io (Ricci 2005: 114).

In “Beginnings” Stevens tenta di compiere il gesto che aveva proposto in “Of Modern Poetry” come possibilità per “The poem of the mind in the act of finding / What will suffice” (vv. 1-2): una delle soddisfazioni che la poesia poteva cercare era fin da allora nella “woman / combing” (vv. 27-28, in Stevens 1997: 218-219) che si ritrova ai versi 3-4 di “Beginnings”<sup>12</sup>. Montale, in “Il lago di Annecy”, da un lato riprende meccanismi memoriali vicini al modello luttuoso degli *Xenia* per la moglie Mosca che costituiscono le prime due sezioni di *Satura*, dall’altro non si discosta dall’andamento generale inaugurato proprio da *Satura* e rafforzatosi nel *Diario*: la singole poesie come modeste osservazioni aneddotiche proprie della quotidianità in cui si collocano. Più che costituire forme autonome e risolte in se stesse nella cui traiettoria interna l’io si iscrive ed esaurisce le sue funzioni, le due poesie mostrano il loro far parte di una pratica di scrittura più ampia, come serie di gesti minimi e reiterabili, e l’ocasionalità opaca del singolo testo chiarisce le tensioni che la animano soltanto nella dimensione più ampia della sequenza, del libro o di più libri, nelle risonanze che si producono nel ripetersi dell’operazione (cfr. Hines 1976: 222-223)<sup>13</sup>.

#### 4. *Asincronie dell’Io*

Tornando al posizionamento dell’io rispetto al ciclo stagionale visto in Stevens, è interessante il caso di “To Autumn” (in

*The House on Marshland*, 1975) di Louise Glück, in cui si rileva la discordanza tra io, natura e poesia:

Morning quivers in the thorns; above the budded snowdrops  
 caked with dew like little virgins, the azalea bush  
 ejects its first leaves, and it is spring again.  
 The willow waits its turn, the coast  
 is coated with a faint green fuzz, anticipating  
 mold. Only I  
 do not collaborate, having  
 flowered earlier. I am no longer young. What  
 of it? Summer approaches, and the long  
 decaying days of autumn when I shall begin  
 the great poems of my middle period (1995: 72)<sup>14</sup>.

Nel confronto con “To Autumn” di Keats e con un certo Romanticismo, il testo rileva la separazione tra il mondo immanente e la parola di un corpo che invecchia. La rappresentazione, scrive Daniel Morris, è “un’immagine residua che, come l’io spera, possa compensare per l’inquietante materiale che ispira le sue poesie sulla nascita, l’invecchiamento, la maternità e la sessualità, ma che è anche associato con l’esilio dal mondo reale del puro essere” (2006: 165, trad. mia). Se Keats suggeriva di non pensare alle canzoni primaverili e invocava una musica propria dei piaceri autunnali, Glück sottolinea la scissione del suo individuale corpo fisico dalla ciclicità naturale: “Only I / do not collaborate, having / flowered earlier” (vv. 6-8). Non può “collaborare” alla rinascita primaverile perché la sua primavera c’è già stata e non è ripetibile. La risposta, però, è un’intenzione affidata proprio a quella ciclicità: dopo la primavera verrà l’estate e, dopo di essa, l’autunno, quando potrà comporre le “grandi poesie” del suo “periodo di mezzo”. L’allusione ironica è alla prassi della critica letteraria di suddividere le stagioni creative di un autore: nel suo *middle period*, tra il settembre del 1818

e il settembre del 1919, Keats compose le sue grandi odi, tra cui proprio "To Autumn". La scansione cronologica, quindi, potrà essere riconosciuta solo a posteriori e da parte di qualcun altro.

L'esuberanza linguistica e sensuale della prima parte della poesia sembra suggerire verbalmente la vivacità del rinnovamento primaverile con modalità piuttosto tradizionali; l'io però, al centro del testo, si sottrae recisamente alla partecipazione per rimandare una coincidenza tra soggetto, poesia e stagione alla fase di decadimento propria delle giornate autunnali che arriveranno. Per Morris la poesia dovrà "compensare la deprivazione dell'esperienza" e cita un'osservazione di Suzanne Matson: "l'io si rivolge a processi naturali [...] ma mostra come il tempo e l'arte l'abbiano resa immune a essi. [...] Da questa prospettiva il delicato equilibrio della primavera pre-caduta non deve essere invidiato, perché l'incombente perdita che la rende bella crea anche un tumulto da sopportare. [...] Sembra che l'autunno sia benvenuto per ristabilire la privacy e l'interiorità necessarie per l'arte" (Morris 2006: 165-166, trad. mia)<sup>15</sup>. Ma l'io sembra sottrarsi al testo, collocarsi fuori dalla produzione verbale dei primi cinque versi e solo in quanto istanza esterna sembra poter rispondere alla domanda "What / of it?" (vv. 8-9). Si presenta un problema opposto e simmetrico a quello di "Ode on a Grecian Urn": non è lo sforzo linguistico-immaginario a non coincidere con l'oggetto, ma è l'io che non coincide con tale sforzo. La soluzione futura, velata d'ironia, offerta alla fine del testo sembra prodursi non come conseguenza di quello sforzo, ma piuttosto di una presa di posizione dell'io che non si riconosce nella tradizionale fioritura verbale della poesia.

In "And Ut pictura poesis Is Her Name" (in *Houseboat Days*, 1977) John Ashbery offre a un non identificato "tu" una riflessione sul fare poesia nei nuovi tempi, un gesto simile a quello compiuto da Stevens in "Of Modern Poetry", ma in cui la posizione dell'io si mostra ancor più problematica:

You can't say it that way any more.  
 Bothered about beauty you have to  
 Come out into the open, into a clearing,  
 And rest. Certainly whatever funny happens to you  
 Is OK. To demand more than this would be strange  
 Of you, you who have so many lovers,  
 People who look up to you and are willing  
 To do things for you, but you think  
 It's not right, that if they really knew you . . .  
 So much for self-analysis. Now,  
 About what to put in your poem-painting:  
 Flowers are always nice, particularly delphinium.  
 Names of boys you once knew and their sleds,  
 Skyrockets are good—do they still exist?  
 There are a lot of other things of the same quality  
 As those I've mentioned. Now one must  
 Find a few important words, and a lot of low-keyed,  
 Dull-sounding ones. She approached me  
 About buying her desk. Suddenly the street was  
 Bananas and the clangor of Japanese instruments.  
 Humdrum testaments were scattered around. His head  
 Locked into mine. We were a seesaw. Something  
 Ought to be written about how this affects  
 You when you write poetry:  
 The extreme austerity of an almost empty mind  
 Colliding with the lush, Rousseau-like foliage of its desire  
     to communicate  
 Something between breaths, if only for the sake  
 Of others and their desire to understand you and desert you  
 For other centers of communication, so that understanding  
 May begin, and in doing so be undone (2008: 519-520)<sup>16</sup>.

L'affermazione del primo verso, "Non puoi più dirlo in quel modo", sembra essere un commento sul titolo stesso della poesia. Cosa non si può più dire in quel modo? Non si può più prestar fede all'asserzione oraziana? È ormai impossibile fare della



poesia una fedele rappresentazione? La poesia non può più incarnare la presenza o almeno un tentativo di presentificazione? O, forse, non si può continuare a rappresentare al femminile o nelle tradizionali forme liriche? In ogni caso, la poesia prosegue non rappresentando un oggetto, ma offrendo suggerimenti su come scrivere poesia. Secondo Gillian White, Ashbery “mostra quanto le convenzioni dell’espressione di sé siano esaurite, nevrotiche, eppure quasi inevitabili – una maschera discorsiva che la poesia non può fare a meno di indossare” (2014: 240-241, trad. mia). Eppure quel che risulta in questa riflessione sul fare poetico è che il testo non cerca di incarnare la poesia da scriversi e l’amante-poeta è dislocato in un tu (che sia Ashbery stesso o qualcun altro poco importa) esterno alla voce del testo o di chi prende voce in esso. Rispetto al modello di “Ode on a Grecian Urn”, in cui il soggetto keatsiano è interessato a produrre una bellezza equivalente all’urna, qui non si tenta di rievocare in forma verbale le meraviglie della persona desiderata.

Si può leggere un tentativo di tale poesia dalla seconda metà del verso 18, “She approached me...”, fino a “We were a see-saw” al verso 22 (Altieri 2006: 209-212), ma sembra non si eviti una certa ironia. Nei versi successivi, secondo Gerald L. Burns, Ashbery cerca di formulare quel che è la poesia, cioè “una sorta di contraddizione performativa”; “La poesia non è un oggetto; è un evento – chiamatelo un evento ‘accusativo’ invece che ‘dichiarativo’, un puro rivolgersi a un altro che è una condizione necessaria, se non sufficiente, della comprensione, poiché ciò di cui è mancante è un messaggio o [...] ciò che contiene è qualcosa perduto nella traduzione, o nell’assoluto eccesso del linguaggio” (2006: 31, trad. mia). La comprensione nasce dall’incontro fisico, ma nel linguaggio la particolarità del “desire to communicate / Something between breaths” (v. 26) della mente intenta a scrivere è perduta; il punto in cui inizia è già il principio del suo disfarsi, “so that understanding / May begin,

and in doing so be undone” (vv. 29-30). Così termina la poesia, lasciando un’incertezza: la comprensione è l’oggetto, il testo stesso, il suo fine o la sua lettura? Il pieno trasferimento della presente singolarità dell’incontro sembra essere impossibile nella sua pienezza. Quel che la poesia può tentare di incarnare è il desiderio sotteso al linguaggio tra l’incontro e l’abbandono: “their desire to understand you and desert you” (v. 28). Il fugace *kairós*, che nasce nel momento reale dell’incontro per rientrare poi nella mera successione degli eventi, non è cristallizzato nella poesia a partire dalla realtà del *chrónos*; piuttosto la poesia – come costruzione nel tempo – deve affidarsi ai suoi effetti per mostrarne almeno una traccia del desiderio concentrato nel *seesaw* – l’oscillante altalena del vedere e non vedere, ma essere visti, che stabilisce un “noi” – su colui che scrive la poesia ed è costretto quindi a porsi al di fuori di quel “noi”.

### 5. Un gesto ripetibile

Nell’ultima sezione del suo studio Smith rileva, nella poesia e nell’arte moderna, una tendenza verso l’*anti-closure*, la chiusura debole, l’anti-teleologia e, in ultima analisi, verso una *anti-structure* (1968: 234-260). Eppure sembra che per Smith sia più un’aspirazione che un’effettiva realizzazione nei testi, che conservano forme di separazione dal discorso ordinario che non rendono la poesia radicalmente diversa dalle sue incarnazioni precedenti. Un’osservazione della studiosa è però rilevante qui:

[...] una delle funzioni o degli effetti della forma poetica è di incorniciare [*frame*] l’enunciato poetico: per mantenere la sua identità come distinta da quella del discorso ordinario, per tracciare una linea che la racchiuda, in altre parole, che segni il confine tra “arte” e “realtà”. Ora, è chiaro che nella misura in cui l’appropriatezza di quella linea di confine è messa in questione, così lo sarà l’appropriatezza dei suoi effetti di chiusura (1968: 238, trad. mia).

È proprio questa demarcazione a perdere nettezza nei testi presi in considerazione, non solo per un indebolirsi della chiusura formale e tematica dei testi. Episodi più sperimentali di poesia come *objet trouvé*, come testo prodotto da computer o come frammento del discorso quotidiano, espongono, in direzione opposta, proprio la labilità di tale delimitazione.

Nel modello ideale stabilito al principio, "Ode on a Grecian Urn", la poesia si presenta come incarnazione dello sforzo immaginativo di comprendere nel linguaggio un oggetto evocato come esterno ad esso. Pur ammettendone i limiti, si riconosce la potenza dell'immaginazione umana. Pertanto la poesia è al contempo lo spazio circoscritto, lo strumento e il risultato di uno sforzo cognitivo che percorre il suo arco per ripiegarsi maturando riflessioni sulla sua stessa operazione. Nei testi successivi il distacco pare attenuarsi e le singole poesie si presentano come momenti di un discorso più ampio, privo di ambizioni conclusive al suo interno. La poesia perde, in parte, di integrità, stabilità e completezza, nella misura in cui decresce il suo grado di separazione da una realtà più vasta, in cui si colloca come una pratica tra altre pratiche. Per questa ragione la poesia sembra diventare ripetibile non soltanto nella circolarità del testo e nelle successive letture, ma anche nella potenziale serialità della sua produzione. Si pensi alla domanda con cui Robert Lowell apre l'"Epilogue" al volume *Day by Day* (1977): "Those blessed structures, plot and rhyme – / why are they no help to me now / I want to make / something imagined, not recalled?" (2003: 838)<sup>17</sup>. Quesito non troppo lontano, forse, dalla raccomandazione di "fare / un bel falò di tutto che riguardi / la mia vita, i miei fatti i miei nonfatti" (*Per finire*, vv. 3-5, in Montale 2010: 427) con cui Montale chiude il *Diario*, relativizzando l'opera di chi è partito "sempre dal vero" perché incapace di "inventare nulla"<sup>18</sup>. Come nel rifiuto di Glück di assecondare una stagione che non è quella dell'io, la vita si fa prossima a una poesia che

non vuole o non sa distaccarsi dalla realtà per trasfigurarla in un autonomo e concluso atto immaginativo.

Nella difficoltà di sottrarsi al flusso del reale per riflettere su un suo dettaglio identificato come significativo, di estrarci dai tempi del mondo per inscrivere l'esperienza nel processo racchiuso nel testo, gioca un ruolo critico anche una visione più problematica della temporalità nella prospettiva dello scrivere dopo la fine. È un tema ben noto, nel tardo Montale, quello della sparizione tanto del "miracolo" che dischiuda un senso quanto della Storia, della mancanza di un progresso lineare e riconoscibile. Ma questa scomparsa dall'orizzonte della credibilità non sembra esser dovuta tanto a un sottrarsi della storia in sé, quanto all'impossibilità per l'uomo di farsene protagonista. Non è tanto rilevante che esista o meno una qualche forza progressiva in azione nel tempo o un qualche dio a garanzia dell'ordine del sistema, quanto che queste ipotesi non riguardino in ogni caso l'esistenza umana. L'emersione della soggettività non si posiziona in un'attività volontaria nel presente di fronte a eventi esterni individuati, bensì è parzialmente passiva e diffusa in una rete di temporalità molteplici<sup>19</sup>. Si problematizza così l'idea stessa di presente per farne una stratificazione di passati in continuo mutamento che mette in crisi da un lato la presunta autonomia del soggetto, dall'altro l'univocità dell'interpretazione dell'oggetto.

In Stevens e Montale l'operazione creativa si attiva a partire da questa fine già accaduta. Rispetto a "Ode on a Grecian Urn", è come se la poesia avesse già consapevolezza del suo fallimento nella ricerca di un contatto diretto con l'oggetto esterno. Il cerchio che non si chiude dell'ode ha già fatto il suo primo giro negli esempi successivi: inizia già dalla coscienza del dover lavorare con delle tracce e può perciò ripetere il suo giro. In uno sforzo efrastico paragonabile a quello keatsiano, in "Self-Portrait in a Convex Mirror" (nella raccolta omonima del 1975)

Ashbery ammette un limite prossimo a quello affermato alla fine dell'ode: "But your eyes proclaim / That everything is surface. The surface is what's there / And nothing can exist except what's there" (vv. 79-81, in Ashbery 2008: 476)<sup>20</sup>. L'osservazione, tuttavia, non segna il punto terminale, una cognizione acquisita alla fine del processo creativo, e il poemetto infatti prosegue per centinaia di versi (cfr. Heffernan 1993: 169-189, Rogers 1994: 65-98). L'anticipazione non impedisce la tensione: anche nella consapevolezza dell'impossibilità di raggiungere una pienezza del senso, il processo si attiva e il testo si produce (cfr. Edelman 1986)<sup>21</sup>. Quel che conta, però, è ormai l'operazione sottesa ad esso e non l'aspettativa del suo successo. In Keats era la resistenza dell'urna a impedire la sua piena conoscenza, adesso è la sparizione del limite oggettuale a rendere impossibile l'adempimento dell'operazione. Se nell'ode c'era ancora tensione tra il voler essere un analogo dell'urna e un'incarnazione singolare del desiderio, la poesia contemporanea si muove sempre più verso il secondo polo.

Sottoposto a una memoria imprevedibile, al proliferare delle interpretazioni, alla circostanzialità delle percezioni e al fluttuare dell'attenzione, l'io non si compie mai perché il processo è (potenzialmente) infinito. Si scopre essere un punto di vista mobile e mutevole sull'esperienza più che un suo interprete esterno solidamente identificato. L'io è in una incessante operazione. In riferimento ad Ashbery, John E. Vincent osserva che la poesia, nella sua "difficoltà", non chiede al suo lettore una "penetrazione" del senso e propone invece "il piacere di un accesso incompleto" al testo; essa "tematizza e attualizza le difficoltà della parola umana, offrendo a lettori che non sanno una domanda vuota, priva di risposta sulla loro comprensione, oppure, al lettore che sa: un momento evanescente di presenza che non può propriamente essere conosciuto, ma soltanto sentito come prossimità, sfidando, per così dire, il suo non sapere,

ma *anche* il suo sapere” (2002: 11, trad. mia). Si potrebbe dire che quella difficoltà che il soggetto keatsiano scopre alla fine del suo tentativo di accesso all’urna e che ci spinge a rileggere in maniera diversa il testo, in alcune esperienze poetiche del secondo Novecento diventa il punto da cui l’io parla e il testo si offre al lettore, sottraendosi a un processo cognitivo inscritto e concluso nel testo che il lettore possa ripercorrere. Il *cerchio che non chiude* sembra costituire allora una forma plausibile della temporalità per la lirica che non insegue un percorso lineare teso ad un fine – racchiuso e organizzato tra un tic e un toc della finzione – ma accoglie fin dal principio l’errare insito nel suo sforzo.

## NOTE

<sup>1</sup> Interessante la distinzione tra fine come “estremità materiale”, “esito logico-cronologico” e “télós” proposta in Benzoni 2003-2004. Importanti considerazioni anche in Hult 1984.

<sup>2</sup> Per la connessione tra temporalità del testo poetico e quel che definisce “tempo messianico”, con particolare riferimento alla rima e alla struttura metrica, si veda Agamben 2000: 77-84

<sup>3</sup> “Tu, non ancora violata sposa della quiete, / tu figlia adottiva del silenzio e della lentezza / storica silvana, che sai esprimere così / una favola fiorita più dolcemente delle nostre rime: / quale leggenda contornata di foglie pervade la tua forma di dei o mortali, o di entrambi / a Tempe o nelle valli d’Arcadia? / Quali uomini o dei sono questi? Quali fanciulle riluttanti? / Quale folle inseguimento? Quale lotta per sfuggire? / Quali flauti e quali cembali? Quale estasi selvaggia?” (Keats 1990: 288, trad. mia).

<sup>4</sup> Per una differenziazione tra l’*address* a un essere umano e l’apostrofe a un oggetto inanimato cfr. Waters 2003: 1-17.

<sup>5</sup> “O forma attica! Bella composizione! Riccamente elaborata / con un intreccio d’uomini e fanciulle di marmo, / con rami di foreste ed erbe calpestate; / Tu, forma silente, ci fai perdere la ragione / come fa l’eternità: Fredda Pastorale! / Quando la vecchiaia distruggerà questa generazione, / tu resterai, in mezzo a sofferenze diverse / dalle nostre, amica dell’uomo, a cui dicesti, / ‘bellezza è verità, verità bellezza’ – questo è tutto ciò / che sapete sulla terra, e tutto quel che vi occorre sapere” (Keats 1990: 289, trad. mia).

<sup>6</sup> “La poesia, allora, accetta l’urna per l’immediato piacere meditativo e immaginativo che essa può dare, ma definisce fermamente i limiti della verità artistica. In ciò è pienamente coerente con tutta la grande poesia dell’ultimo periodo creativo di Keats” (Evert 1965: 319, trad. mia).

<sup>7</sup> “È erroneo presumere che qui Keats stia semplicemente denigrando la sposa di carne unita all’uomo e glorificando la sposa di marmo unita alla quiete. Egli avrebbe potuto ottenere quel semplice effetto più abilmente con qualche altra immagine piuttosto che l’ambivalente sposa non violata, che comunica [...] un accenno di discredito: è naturale per le spose essere possedute fisicamente [...], è innaturale per loro non esserlo” (Patterson 1968: 49-50). Anche John Jones sottolinea la dimensione sensuale paragonando l’Eva di Adamo e l’urna-sposa (1969: 176 e 220). Helen Vendler sviluppa l’idea: “la mente complessa che scrive l’urna connette immobilità e quiete alla violenza carnale alla sposa”; nella seconda stanza Keats “dà voce al motivo generativo della poesia: l’auto-esaurimento e l’auto-perpetuazione necessari del desiderio sessuale” (1983: 140-142).

<sup>8</sup> “Così alla fine l’estate si riduce a queste poche macchie / Di ruggine e di marcio sulla porta da cui lei è uscita. // La casa è vuota. Ma qui è dove sedeva e si pettinava / I capelli di rugiada, una luce immacolata, // Perplesso da più scure iridescenze. / Questo era lo specchio in cui era solita mirare // L’essere dell’istante, senza storia, / Il sé dell’estate percepito alla perfezione, // E sentire la sua gioia silvestre e sorridere / E sorprendersi e tremare, mano e labbro. // Questa è la sedia da cui raccoglieva / La propria veste, il più studiato, il più ampio // Tessuto intessuto da un tessitore al suono / Di dodici campane... La veste giace a terra, // Abbandonata. I primi tutoyer della tragedia / Ora parlano piano, dapprima, nelle gronde” (Stevens 2014: 84-85).

<sup>9</sup> A proposito del fatto che la *fiction*, nella lirica, sia spesso inscritta nel tentativo fallimentare di crearla e in una riflessione su tale gesto – una modalità di *framing* che sembra essere strutturale al discorso lirico per presentarlo come un’enumerazione non finzionale – è interessante l’uso che Kermode fa, in vari luoghi, delle citazioni da Stevens: non esempi di *fiction*, ma sostegno teorico al valore del crearla (1966: 155 e altrove).

<sup>10</sup> “Il passato è affermato senza essere reso presente, così come la presenza del momento presente è soppressa” (Shaviro 1985, trad. mia).

<sup>11</sup> Cfr. le discussioni della temporalità montaliana in Graziosi 1978, Blasucci 2002 e Scaffai 2008.

<sup>12</sup> “La poesia della mente nell’atto di trovare / quel che sarà sufficiente”, “donna che si pettina” (trad. mia). Per un tentativo di leggere la chiusura formale del testo lirico in termini di un’etica, se non della “pienezza”, almeno della “soddisfazione” cfr. Cole 2011.

<sup>13</sup> Si pensi, per Montale, al fatto che “Il lago di Annecy” si lega ad altre poesie costituendo, per il riferimento alla medesima figura femminile e l’impiego di un sistema ricorrente di motivi, un “ciclo di Arletta” che attraversa i singoli volumi

di versi. Maria Antonietta Grignani esplora tali “occasioni diacroniche” rese particolarmente chiare “nell’attitudine autoglossatoria tardo-montaliana” che espone “la filigrana biografica, la persistenza di nuclei tematico-simbolici” in cui l’io lirico e l’io empirico non si escludono a vicenda (1987: 49).

<sup>14</sup> “Il mattino freme nelle spine; sopra i bucaneeve fioriti / cosparsi di rugiada come piccole vergini, il cespuglio di azalea / protende le sue prime foglie, ed è di nuovo primavera. / Il salice attende il suo turno, la costa / è coperta di lanugine verde tenue, che anticipa / la muffa. Solo io / non collaboro, essendo / fiorita prima. Non sono più giovane. E / quindi? L’estate s’approssima, e le lunghe / giornate d’autunno in disfacimento, quando inizierò / le grandi poesie del mio periodo di mezzo” (trad. mia).

<sup>15</sup> L’osservazione è tratta da Matson 1994. Sull’evoluzione in *Wild Iris* (1992) di tale scissione in Glück, cfr. Collins 2012.

<sup>16</sup> “Non puoi più dirlo in quel modo. / Interessato alla bellezza devi / venir fuori all’aperto, in una radura, / e riposare. Certamente qualsiasi cosa buffa ti capiti / va bene. Chiedere di più di questo sarebbe strano / da parte tua, tu che hai così tanti amanti, / persone che ti cercano e vogliono / fare cose per te, ma tu pensi / non sia giusto, che se ti conoscessero davvero... / Basta con l’autoanalisi. Ora, / a proposito di cosa mettere nel tuo dipinto-poesia: / i fiori sono sempre belli, soprattutto il delphinium. Nomi di ragazzi che conoscevi e dei loro slittini, / i fuochi d’artificio vanno bene – esistono ancora? / Ci sono tante altre cose della stessa qualità / di quelle che ho nominato. Ora si devono / trovare alcune parole importanti e molte di basso profilo, / dal suono sordo. Lei mi avvicinò / per vendere il suo tavolo. Improvvisamente la strada era / tutta follia e fragore di strumenti giapponesi. / Monotoni testimonianze erano sparse in giro. La testa di lui / fissa nella mia. Eravamo un’altalena. Si dovrebbe / scrivere qualcosa su come questo abbia effetti / su di te quando scrivi poesia: / l’estrema austerità di una mente quasi vuota / che si scontra con il rigoglioso fogliame simil-Rousseau del suo desiderio di comunicare / qualcosa tra i respiri, anche solo per il bene / degli altri e del loro desiderio di capirti e di abbandonarti / per altri centri di comunicazione, così che la comprensione / possa iniziare e, nel farlo, disfarsi” (trad. mia).

<sup>17</sup> “Quelle strutture, trame e rime benedette – / perché non mi sono d’aiuto adesso / che voglio fare / qualcosa d’immaginato, non ricordato?” (trad. mia). Cfr. Schweizer 1997: 163-169 e Vendler 2003: 1-17.

<sup>18</sup> Dalla lettera a Glauco Cambon del 16 ottobre 1961, in Montale 1980: 946.

<sup>19</sup> Osservazioni interessanti sulle concezioni della soggettività nella poesia americana post-1945 si trovano in Skillman (2016: 21 e nota 29) in cui si fa riferimento all’idea di Charles Altieri secondo cui la poesia postmoderna americana mostra “il necessario in opposizione al creativo” (Altieri 1973: 613).

<sup>20</sup> “Ma i tuoi occhi rivelano / Che tutto è superficie. La superficie è quel che c’è / E niente può esistere eccetto quel che c’è” (trad. mia).



<sup>21</sup> Edelman offre osservazioni importanti anche sui titoli delle poesie di Ashbery che, come nel caso discusso, entrano a far parte del testo e non si impongono su di esso dall'esterno.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Agamben, Giorgio (1996), "La fine del poema", *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio: 113-119.
- (2000), *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Altieri, Charles (1973), "From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics", *boundary 2*, 1: 605-642.
- (2006), *The Art of Twentieth-Century. American Poetry: Modernism and After*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Ashbery, John (2008), *Collected Poems 1956-1987*, ed. Mark Ford, New York, The Library of America.
- Bahty, Timothy (1990), "End and Ending. On the Lyric Technique of Some Wallace Stevens Poems", *MLN*, 105/5: 1046-1062.
- (1996), *Ends of the Lyric: Direction and Consequence in Western Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Benzoni, Pietro (2003-2004), "Chiuse poetiche e senso della fine. Spunti per una tipologia", *Quaderns d'Italia*, 8-9: 223-248.
- Blasucci, Luigi (2002), "Percorso di un tema montaliano: il tempo", *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino: 87-111.
- Burns, Gerald L. (2006), *On the Anarchy of Poetry and Philosophy: A Guide for the Unruly*, New York, Fordham University Press.
- Canguilhem, Georges (1938), "Activité technique et creation", *Communications et Discussions de la Société toulousaine de philosophie*: 81-86.
- Cole, Rachel (2011), "Rethinking the Value of Lyric Closure: Giorgio Agamben, Wallace Stevens, and the Ethics of Satisfaction", *PMLA*, 126/2: 383-397.

- Collins, Lucy (2012), "The One Continuous Line: Louise Glück and the Necessity of Writing", *Aberration in Modern Poetry*, ed. Lucy Collins; Stephen Matterson. Jefferson-London, McFarland & Company: 110-125.
- Culler, Jonathan (2015), *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- De Rosa, Francesco (1996), "Riapparizioni di Clizia", AA. VV., *La virtù del nome, Quinto quaderno di filologia, lingua e letteratura italiana*, Verona, Università di Verona: 103-145
- Edelman, Lee (1986), "The Pose of Imposture: Ashbery's *Self-Portrait in a Convex Mirror*", *Twentieth Century Literature*, 32/1: 95-114.
- Evert, Walter H. (1965), *Aesthetics and Myth in the Poetry of Keats*, Princeton, Princeton University Press.
- Giusti, Francesco (2016), *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza*, Roma, Carocci.
- (2017), "The Lyric in Theory: A Conversation with Jonathan Culler", *Los Angeles Review of Books*, [08/02/2018], <<https://lareviewofbooks.org/article/the-lyric-in-theory-a-conversation-with-jonathan-culler/>>.
- Glück, Louise (1995), *The First Four Books of Poems: Firstborn, The House on Marshland, Descending Figure, The Triumph of Achilles*, New York, Ecco.
- Graziosi, Elisabetta (1978), *Il tempo in Montale: storia di un tema*, Firenze, La Nuova Italia.
- Greene, Roland (1991), *Post-Petrarchism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton, Princeton University Press.
- Grignani, Maria Antonietta (1987), "Occasioni diacroniche nella poesia", *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo: 49-70.
- Heffernan, James A. W. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Hines, Thomas J. (1976), *The Later Poetry of Wallace Stevens. Phenomenological Parallels with Husserl and Heidegger*, Lewisburg, Bucknell University Press.

- Hult, David F., ed. (1984), *Concepts of Closure*, New Haven, Yale University Press.
- Jones, John (1969), *John Keats's Dream of Truth*, London, Barnes and Noble.
- Keats, John (1990), *John Keats*, ed. Elizabeth Cook, Oxford, Oxford University Press.
- Kermode, Frank (1966), *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press.
- Lensing, George S. (2001), *Wallace Stevens and the Seasons*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- Lowell, Robert (2003), *Collected Poems*, ed. Frank Bidard, David Gewanter, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Matson, Suzanne (1994), "Without Relation: Family and Freedom in the Poetry of Louise Glück", *The Mid-American Review*, 14/2: 88-109.
- Mazur, Krystyna (2005), *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*, New York-London, Routledge.
- Montale, Eugenio (1980), *L'opera in versi*, ed. Rosanna Bettarini, Gianfranco Contini, Torino Einaudi.
- (1996), *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, ed. Giorgio Zampa, Milano, Mondadori.
- (2009), *Satura*, ed. Riccardo Castellana, Milano, Mondadori.
- (2010), *Diario del '71 e del '72*, ed. Massimo Gezzi, Milano, Mondadori.
- Morris, Daniel (2006), *The Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction*, Columbia-London, University of Missouri Press.
- Patterson, Charles I. (1968), "Passion and Permanence in Keats's *Ode on a Grecian Urn*", *Twentieth Century Interpretations of Keats's Odes*, ed. Jack Stillingr. Englewood Cliffs, Prentice-Hall: 48-57.
- Ricci, Francesca (2005), *Guida alla lettura di Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci.
- Richards, Ivor A. (1963), "How Does a Poem Know When It Is Finished?", *Parts and Wholes*, ed. Daniel Lerner. New York, Free Press of Glencoe: 163-174.

- Rogers, William E. (1994), *Interpreting Interpretation: Textual Hermeneutics as an Ascetic Discipline*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- Scaffai, Niccolò (2008), "Sul tempo in Montale (con un'interpretazione di *Finisterre*)", *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, ed. Elisabetta Graziosi. Bologna, Clueb: 109-128.
- Schweizer, Harold (1997), *Suffering and the Remedy of Art*, Albany, State University of New York Press.
- Shaviro, Steven (1985), "'That Which is Always Beginning': Stevens's Poetry of Affirmation", *PMLA*, 100/2: 220-233.
- Skillman, Nikki (2016), *The Lyric in the Age of the Brain*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Smith, Barbara Herrnstein (1968), *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press.
- Stevens, Wallace (1997), *Collected Poetry and Prose*, ed. Frank Kermode, Joan Richardson, New York, Library of America.
- (2014), *Aurore d'autunno*, ed. Nadia Fusini, Milano, Adelphi 2014.
- Vendler, Helen (1983), *The Odes of John Keats*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- , ed. (2003), *The Anthology of Contemporary American Poetry*, London-New York, I.B. Tauris.
- Vincent, John E. (2002), *Queer Lyrics: Difficulty and Closure in American Poetry*, New York, Palgrave Macmillan.
- White, Gillian (2014), *Lyric Shame: The "Lyric" Subject of Contemporary American Poetry*, Harvard (MA)-London, Harvard University Press.
- Woodland, Malcolm (2005), *Wallace Stevens and the Apocalyptic Mode*, Iowa City, University of Iowa Press.