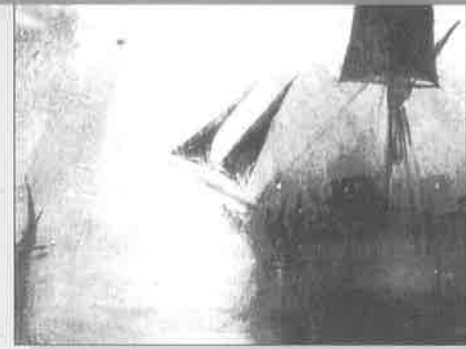


Giornale di Bordo

Saggi sull'immagine poetica del mare



a cura di Agostino Lombardo

ESTRATTO

BULZONI EDITORE

Maria Valentini

WHITMAN E LA NATURA DEL NUOVO MONDO

Jonathan Raban, nella sua introduzione all'*Oxford Book of the Sea*¹ propone una generica distinzione tra la rappresentazione del mare da parte degli scrittori inglesi rispetto agli americani, prendendo in considerazione gli elementi storici, geografici e politici che ne hanno determinato la costruzione immaginifica. Il mare per gli inglesi è intriso di significato storico; è il terreno su cui erano state combattute le battaglie più importanti, ma anche ciò che definiva e difendeva la nazione. John of Gaunt in *Richard II* parlando dell'Inghilterra dà voce a questo rapporto privilegiato con il mare:

This royal throne of kings, this sceptered isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi-paradise,
This fortress built by nature for herself
Against infection and the hand of war,

¹ J. Raban (Ed.), *The Oxford Book of the Sea*, Oxford, Oxford University Press 1992. Il libro offre una vasta selezione di poesia e prosa riguardante il mare. Come dice il curatore stesso «My general emphasis... has been on the sea in literature rather than on the "literature of the sea". Generic sea stories, sea shanties, and associated nauticalia are well represented in other collections...», (p. xvii). I brani antologizzati, tutti di lingua inglese, partono dal classico anonimo *The Seafarer*, del decimo secolo e arrivano alla poesia di Derek Walcott. Una ricchissima introduzione percorre la storia del mare nella letteratura, la continuità e i mutamenti nelle sue varie rappresentazioni.

This happy breed of men, this little world,
This precious stone set in the silver sea,
Which serves it in the office of a wall,
Or as a moat defensive to a house
Against the envy of less happier lands.

England, bound in with the triumphant sea,
Whose rocky shore beats back the envious siege
Of watery Neptune...

(II, i 40-49, 62-63)

Il mare inglese è la strada per raggiungere i mercati, la rotta per l'impero, ma anche il terreno sconosciuto e desolato, un altrove dove mettere alla prova la propria maturità. I viaggiatori famosi come Drake e Raleigh viaggiano per mare, c'è la famosa canzone, «*Britannia rules the waves*». Emerson osservava che gli inglesi si comportavano come se il mare fosse una loro colonia personale.

Diversa è l'attitudine dello scrittore americano. Raban cita Bradford in *Of Plymouth Plantation* che vedendo la terra ringrazia il Signore per avergli fatto superare il «vast and furious ocean» e avere permesso agli uomini «again to set their feet upon the firm and stable earth, their proper element»². Era la terra a testimoniare l'impulso ad esplorare, ed era soprattutto la terra del nuovo continente ad essere sconosciuta. Il mare è inizio dei viaggi inglesi e termine di quelli americani; la vera *wilderness* americana si trovava all'interno, verso la frontiera. Non per questo l'americano non è attirato dal mare, ma ne parla con accenti di diverso sapore; Franklin ad esempio ne parla in senso naturalistico: nel suo *Journal of a voyage*, osserva gli animali, il mutare della vegetazione, insomma il mare come fenomeno naturale che tutto assorbe e non come profondo simbolo nazionale. Liberato il mare dal peso della storia esso viene affrontato con atteggiamenti diversi; pur essendo come quello inglese regno del pericolo perché le navi vi affondano e vi affogano i marinai, è perce-

² Cfr. Raban, *op. cit.*, p. 21.

pito in toni meno foschi. Significativo è l'esempio dell'inglese Marryat, capitano in marina e scrittore di storie di mare paragonato all'americano Dana, politico e giurista, imbarcatosi nel 1834 e che al suo ritorno scrisse della sua esperienza in mare; in *Mr Midshipman Easy* del 1836, Marryat descrive la vita in mare come educazione alla disciplina, al dovere, alla tradizione mentre in *Two years before the mast* del 1840, che pure parla del passaggio all'età adulta e della società sulla nave come di una società esemplare, Dana spinge a studiare le meraviglie del mondo naturale. Questo aspetto si ritrova in molta letteratura americana: in Thoreau che parla di Cape Cod, in Melville nel famoso quasi trattato di cetaceologia, in Crane che parla come un oceanografo nel descrivere la formazione di un'onda. Insomma in America scrivere di mare è stato contiguo con lo scrivere della natura, come se il mare non fosse un «altro mondo» bensì un prolungamento liquido delle foreste e della natura terrestre. La classica opposizione tra terra «addomesticata» e mare selvaggio, e quindi cultura-natura, non si applica all'esperienza americana. Il mare non è l'unica rotta per l'avventura anche solitaria, come lo era per gli inglesi, potendo gli americani «esplorare» per terra³.

Questo aspetto naturalistico del mare certo non significa, che il mare non abbia significato simbolico per gli scrittori americani, i quali anzi, forse proprio in un realismo simbolico trovano la loro espressione più compiuta⁴. E tanto meno in Whitman la cui poesia spessissimo parla di mare e in cui l'oceano è legato ma mai limitato a simbologie anche comuni. Così fin dall'inizio di *Leaves of Grass* nella poesia *In Cabin'd ships at sea*⁵ il libro diventa «lone bark», una

³ Cfr. Raban, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁴ Cfr. A. Lombardo, *Realismo e Simbolismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1957, p. 30.

⁵ Nella prima sezione di *Leaves of Grass*, *Inscriptions*, p. 3. L'edizione qui usata è la Bantam Classic, 1983 che riproduce l'edizione definitiva del 1892. Per le versioni in italiano si veda *Foglie d'Erba*, edizione integrale, versioni e prefazione di Enzo Giachino, con un saggio introduttivo di Franco Buffoni, Torino, Einaudi 1993 e *Foglie d'Erba*, traduzione di Ariodante Marianni, con prefazione di Giorgio

nave che attraversa il «boundless blue» che è unione di tutti i mari e quindi inteso come il tutto, o nella sezione di *Leaves* chiamata *Sea-Drift*, in cui tutte le poesie, inclusa naturalmente *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, trattano del mare, o nelle poesie che parlano di Paumanok, nome indiano di Long Island, dove Whitman è nato, troviamo, spesso, le tipiche associazioni del mare come «old mother», come fonte di vita. In *As I ebb'd with the Ocean of Life*, il poeta si identifica con l'oceano stesso, diventa parte di esso. Ma il mare di Whitman è anche un mare fisico, naturale come diceva Raban, come in *The World below the Brine*, in cui si parla di «Forests at the bottom of the sea, the branches and leaves, Sealettuce, vast lichens»⁶ e in cui troviamo il classico catalogo whitmaniano, questa volta degli esseri che vivono in mare, e ciò in senso schiettamente naturalistico, per passare poi a descrivere gli uomini, senza cambiare registro, con fluidità, confermando questa sorta di integrazione e complementarità di mare e terra, di natura e umanità⁷. (Questa idea di armonia con la natura, di immanenza del divino nella natura, questa sorta di panteismo, fanno parte della filosofia di Whitman che subisce varie influenze, ma, come è noto, soprattutto, almeno inizialmente, dal trascendentalismo di Emerson). Molti esempi si potrebbero fare, ma essenzialmente Whitman può attingere al mare come ad un elemento che si è liberato del peso del vecchio mondo e a cui può attribuire significati nuovi, propri del nuovo mondo. La posizione di Whitman è espressa chiaramente nella «post-fazione» a *Leaves*: «the old world has had the poems of the myths, fictions, feudalism, conquest, caste, dynastic wars, and splendid exceptional characters and affairs, which have been great. But the New world needs

Manganelli e introduzione e note di Biancamaria Tedeschini Lalli che ha effettuato anche la selezione delle poesie, Milano, Rizzoli 1995. Le note di questa edizione sono ricche e di particolare utilità.

⁶ *Leaves of Grass*, cit., p. 210.

⁷ Sul «catalogo» whitmaniano si è espresso, tra gli altri, Cesare Pavese, in un saggio che ben identifica alcuni nodi nella poetica whitmaniana; «Interpretazione di Walt Whitman poeta», in *La Cultura*, luglio-settembre 1933, ora in *La Letteratura Americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1990, pp. 127-148.

the poems of realities and science and of the democratic averages and basic equality, which shall be greater»⁸. A proposito del passato aveva detto: «Even Shakespeare <...> belongs essentially to the buried past. Only he holds the proud distinction for certain important phases of that past, of being the loftiest of the singers life has yet given voice to»⁹. Finché l'America sarà priva di una poesia autoctona e rimarrà legata alla poesia del vecchio mondo non potrà diventare nazione di primaria importanza.

Questa poesia è data, a parere dell'autore, da *Leaves of Grass*, la cui prima edizione esce nel 1855, con 1000 copie stampate da Whitman, distribuite da lui stesso, che manda copie gratis ai poeti più famosi e si scrive recensioni elogiative. Lunga e nota è la storia delle varie edizioni, (ne escono 7 nel corso della sua vita, più 2 raccolte, e in ognuna il materiale viene riorganizzato, alcuni componimenti modificati) e proprio a testimoniare il suo attaccamento particolare verso questo libro Whitman aveva detto «this is no book, Who touches this touches a man»¹⁰. Il libro è anche il mondo, è il vero campo di battaglia ed è costruito anche nella sua esteriore architettura con attenzione, ogni sezione ha un suo tema ed una particolare collocazione all'interno dell'opera.

La sezione *Sea-drift* contiene appunto poesie che parlano del mare e del tempo. La poesia principale, *Out of the cradle endlessly rocking*, è una poesia della memoria, il ricordo di una esperienza chiave nell'infanzia del poeta. Essa subisce cambiamenti nel corso delle varie riedizioni, anche per quel che riguarda il titolo: nasce come *A boy's reminiscence*, diventa poi *A word out of the sea*, passa attraverso *Out of the rocked cradle* per giungere al titolo definitivo nel quale sono già evocati il tema del tempo, della nascita e del mare di cui la culla può essere metafora. La costante presenza del mare è suggerita anche dal ritmo del verso composto da un dattilo e un tro-

⁸ *Leaves of Grass*, *A Backward Glance O'er Travel'd Roads*, cit., p. 449.

⁹ *Ibid.*, pp. 448-9.

¹⁰ «So Long!», *Leaves of Grass*, cit., p. 401.

cheo, prima e dopo la cesura, che in qualche modo riproducono il suono delle onde¹¹.

I primi ventidue versi della poesia, considerati tra i più efficaci della produzione whitmaniana¹², formano un'unica frase detta periodica e cioè una frase in cui il significato complessivo è differito e giunge solo al termine. Il soggetto infatti appare alla terzultima riga, il verbo è l'ultima parola e il complemento oggetto la penultima:

Out of the cradle endlessly rocking,
 Out of the mocking bird's throat, the musical shuttle,
 Out of the Ninth-month midnight,
 Over the sterile sands and the fields beyond, where the child
 leaving his bed wander'd alone, bareheaded, barefoot,
 Down from the shower'd halo,
 Up from the mystic play of shadows twining and twisting as if they
 were alive,
 Out from the patches of briars and blackberries,
 From the memories of the bird that chanted to me
 From your memories sad brother, from the fitful risings and
 fallings I heard,
 From under that yellow half-moon late risen and swollen as if with
 tears,
 From those beginning notes of yearning and love there in the mist,

¹¹ Cfr. la nota introduttiva alla poesia, in *Foglie d'Erba*, a cura di B. Tedeschini Lalli, cit., p. 233.

¹² «These lines are perhaps the best realization in all *Leaves of Grass* of Whitman's ideal of organic form, the natural fusion of form and substance, the one supporting and giving emphasis to the other at every turn», J. E. Miller, Jr., *Leaves of Grass, America's Lyric-Epic of Self and Democracy*, New York, Twayne Publishers 1992. Su questa poesia in particolare si veda L. Spitzer, «Explication de texte applied to Walt Whitman's poem "Out of the Cradle Endlessly Rocking"», in *English Literary History*, 16, Sept. 1949, pp. 229-249, S. E. Whicher, «Whitman's Awakening to Death», in *A century of Whitman Criticism*, edited by E. H. Miller, Bloomington & London, Indiana University Press 1965, pp. 285-292, (inizialmente in *Studies in Romanticism* (Boston University), I (1961), pp. 9-10, 22-28, M. Bauerlein, *Whitman and the American Idiom*, Baton Rouge and London, Louisiana University Press 1991, specialmente pp. 142-152.

From the thousand responses of my heart never to cease,
 From the myriad thence-arous'd words,
 From the word stronger and more delicious than any,
 From such as now they start the scene revisiting,
 As a flock, twittering, rising, or overhead passing,
 Borne hither, ere all eludes me, hurriedly,
 A man, yet by these tears a little boy again,
 Throwing myself on the sand, confronting the waves,
 I, chanter of pains and joys, uniter of here and hereafter,
 Taking all hints to use them, but swiftly leaping beyond them,
 A reminiscence sing.

L'io emerge con ancora maggiore forza e autorità dopo l'attesa data dal lungo elenco di stimoli e sensazioni provenienti da ogni direzione¹³ – out, over, down, up, from – e si definisce poeta, cantore di gioie e dolori. La sua capacità poetica è dichiarata con fermezza dogmatica negli ultimi tre versi: egli è in grado di fondere il presente con il futuro, di raccogliere e interiorizzare ogni dettaglio, ma ha la capacità di tesaurizzarlo, presumibilmente per trasportarlo nell'universale artistico: come osserva B. Tedeschini Lalli questa è «una delle più concise definizioni della funzione del poeta in genere, e dell'io narrante in particolare in questa poesia»¹⁴. Il rapido susseguirsi delle molteplici esperienze presenta, anche visivamente, un magma di frammenti di memoria da cui pare impossibile districarsi; il desiderio di raccontare la propria storia proviene da una serie di ricordi che vanno dalla propria nascita, alla canzone del «mocking-bird»¹⁵ che ha spinto il bambino ad alzarsi e ad andare ad ascoltarlo e pro-

¹³ «The longer the sentence, the longer the reader must wait for its subject, the more we sense the feeling of triumph once this subject is reached: the Ego of the poet that dominates the cosmos», L. Spitzer, *op. cit.*, p. 236.

¹⁴ *Foglie d'Erba*, a cura di B. Tedeschini Lalli, cit., p. 235.

¹⁵ In italiano mocking-bird viene tradotto come tordo beffeggiatore o mimo o mimo poliglotta, termini adattati non essendo questo un uccello europeo, e che mi sembra «stonino» nel contesto della poesia. Ritengo più opportuno quindi riferirsi al mocking-bird con il suo nome originale, essendo importante anche l'«americanità» dell'uccello.

viene anche dalla sua reazione a questo canto (From the thousand responses of my heart never to cease), ma pure «From the word stronger and more delicious than any», che per il momento non ci viene rivelata. L'insorgere della memoria è rappresentato dall'immagine degli uccelli che volano a rivisitare la scena del passato, a suggerire «l'autonomia» del ricordo che porta indietro il poeta. Questo scarto temporale – «A man, yet by these tears a little boy again» – e poi «A reminiscence sing», stabilisce appunto una distanza tra tempo del significante e tempo del significato e ha anche lo scopo di sottolineare il dominio poetico sul materiale e sul linguaggio, (dominio stabilito anche dal sicuro emergere dell'io poetico di cui si diceva), ma i ventidue versi che compongono il proemio si svolgono in un unico piano temporale, essendo il passato venuto ad occupare la sfera del presente attraverso la memoria¹⁶. Le voci introdotte nel proemio sono tre: quella del poeta, quella dell'uccello e quella del mare. Ciascuno dei tre attanti occuperà di volta in volta il centro del palcoscenico per recitare la propria parte; il mare svolgerà

¹⁶ Il concetto di «reminiscence» è stato introdotto solo in un secondo momento. «In most versions the distinction of the poet that is and the boy that was is made sharp and distinct:

I, chanter of pains and joys, uniter of here and hereafter...
A reminiscence sing.

Such a bardic line implies firm poetic control, emotion recollected in tranquillity. But neither this line nor the following one is in the 1859 version, where the poet therefore seems much more under the spell of the memories that have seized him:

A man – yet by these tears a little boy again,
Throwing myself on the sand, I,
Confronting the waves, sing.

What has actually seized him, of course, is the meaning *now* to him of these images, so much so that in the first version he has a hard time keeping the presentness of his feelings from bursting through and destroying his narrative fiction», S. E. Whicher, *op. cit.*, p. 286.

nel corso della poesia un importante ruolo di sottofondo, e, quando spetterà a lui l'assolo, pronuncerà una sola parola, ma sarà il tassello mancante.

Segue, in quella che possiamo chiamare la seconda parte del componimento, il racconto dell'esperienza del poeta-bambino intervallato dai canti degli uccelli, vere e proprie arie, come vengono definite, prima dei «two together» e poi del maschio che ha perso la sua compagna. L'arrivo dei «two feather'd guests from Alabama» (v. 26) che costruiscono il nido e del bambino che li osserva «... never too close, never disturbing them, / Cautiously peering, absorbing, translating» (v. 31) è descritto con una sintassi che non indica il fluire storico del tempo; aggettivi e participi sono legati ai sostantivi con assenza di copule dando l'impressione di immagini fissate ma in movimento:

And every day the he-bird to and from near at hand,
And every day the she-bird crouch'd on her nest, silent,
with bright eyes,

(vv. 28-29)

Questa tecnica «impressionistica» conferma le sensazioni momentanee del bambino com'era nel proemio e verrà ripresa e notevolmente ampliata nell'ultima sezione. In questa fase prelude alla «traduzione» del canto gioioso della coppia di mocking-birds che traggono forza dalla loro unione e sembrano sfidare gli elementi. Con l'annuncio della sparizione della «she-bird» inizia lo sviluppo del ruolo del mare che non era stato evocato nella prima parte del canto in cui trovavano invece posto il sole, i venti, i fiumi e le montagne. Adesso vi è soltanto il canto luttuoso dell'uccello rimasto solo il cui lamento risuona con il «sound of the sea» (v. 46), e il «hoarse surging of the sea» (v. 48) che gli fanno da sottofondo, e che invoca i «sea-winds» (v. 53) gettandosi «Down almost amid the slapping waves» (v. 57). Ed è durante questo canto di perdita che riemerge la voce del poeta a ricordarci che «He [il mocking-bird] pour'd forth the meanings which I of all men know» (v. 60), ribadendo la sua capacità interpretativa, ma proponendo anche una identificazione tra

se stesso e l'uccello le cui pene riesce a comprendere¹⁷. Dirà infatti nell'ultima parte «O you singer solitary, singing by yourself, projecting me» (v. 150), e qui, prima del lungo canto «of lonesome love» del mocking-bird riappare il concetto di traduzione; continua questa sorta di antropomorfizzazione dell'uccello che attraverso il suo interprete rende in parole «umane», segnalate come in precedenza tipograficamente dal corsivo, la sua sofferenza. Osserva Spitzer «I know of no other poem in which we find such a heart rending impersonation of a bird by a poet, such a welding of bird's voice and human word, such an empathy for the joy and pain expressed by nature's singers»¹⁸, e indubbiamente oltre all'efficacia sonora di questi versi (che, come il resto della poesia sono maggiormente apprezzabili se letti ad alta voce), la disperazione del mocking-bird che si illude di scorgere ovunque la sua compagna e il dolore straziato della sua rassegnazione finale non possono non essere umanamente sentiti. Sempre su quest'idea della traduzione, Bauerlein, dopo aver indicato che le «parole» dell'uccello occupano quasi metà della poesia e quindi quelle del poeta fungono come una sorta di commento sulle condizioni della sua traduzione, osserva che «The original song, then, is not a pure self-identical, non-semantic, Orphic outburst of feeling: the "notes" contain "meanings which I, of all men know". If the song were not representational, if it did not have a memorial signified "behind" it, then the boy could not translate it» e aggiunge che proprio la natura di questo uccello, di essere appunto mimo, imitatore di altri uccelli, significa che il suo canto è già un'imitazione, «Just as the boy questions him, "Is it indeed toward your mate you sing? or is it mostly to me?"» (v. 156) and then recasts the songs as his own individual lament, so the "mocking-bird" borrows others' calls to express his particular sorrow... Whitman places himself, the boy he was, and the bird that inspired him in a chain of interpreta-

¹⁷ Comunque, come nota B. Tedeschini Lalli, «Il rapporto tra la parola e significato/i è al centro di tutta la tensione poetica ed esistenziale di Whitman», *Foglie d'Erba*, cit., p. 237.

¹⁸ L. Spitzer, *op. cit.*, p. 242.

tions without an absolute beginning or end»¹⁹. Sembra esserci, comunque, un canale diretto tra uccello e uomo, tra natura e trasmissione umana che può forse contrapporsi ad alcuni esempi simili «europei»: Shelley diceva alla sua Sky-lark «What thou art we know not; / What is most like thee?» e «Teach us, Sprite or Bird, / What sweet thoughts are thine»; l'allodola è libera dal dolore umano, non teme la morte; e così il Nightingale di Keats non muore, il suo canto sopravvive e il poeta dubita perfino della sua percezione «Was it a vision, or a waking dream? / Fled is that music: – Do I wake or sleep?»²⁰. In «Out of the Cradle Endlessly Rocking» l'uccello non solo è compreso, ma è, appunto, tradotto dal poeta, e, come il poeta, è soggetto al dolore, anzi sono proprio le sue sofferenze «umane» ad accomunarli. Il mocking-bird non è immortale, non appartiene ad un'altra sfera sovrumana o ultramondana che attira e affascina l'uomo. Anche l'uccello, come avveniva per il mare, si è liberato dal peso di una vecchia simbologia, e vi è una contiguità tra uomo e uccello, e quindi in un certo senso uomo e natura, assente nei componimenti di Shelley e di Keats. Anche quando Yeats desidererà trasformarsi in uccello di oro battuto in *Sailing to Byzantium* sarà appunto per sfuggire alla sua mortalità, e quando il concetto è ripreso in *Byzantium*, si tratterà di «Miracle, bird or golden handiwork, / More miracle than bird or handiwork». Il simbolo è di qualcosa che, pur con i suoi limiti, trascende la natura e contemporaneamente trascende l'uomo per entrare nella sfera dell'atemporale e quindi dell'eterno. La «she-bird» nella poesia whitmaniana muore, e il canto del suo compagno non la riporta in vita, non sortisce per lui alcun risultato «And I singing uselessly, uselessly all the night» (v. 124). Sarà il poeta a imparare qualcosa, e imparerà proprio attraverso questa comunione, attraverso questo piano unico in cui si trova con la natura

¹⁹ M. Bauerlein, *op. cit.*, p. 144. Questa nozione di ciclicità è intrinseca alla poesia, ed emergerà, in particolare alla fine.

²⁰ P. B. Shelley, *To a Sky-lark*, J. Keats, *Ode to a Nightingale*. Per un excursus sugli «uccelli letterari» cfr. L. Spitzer, *op. cit.*, pp. 229-239.

che gli consente di comprendere le note del canto e gli consentirà di capire le parole sussurrate dal mare.

Nel canto di perdita del *mocking bird* che occupa circa sessanta versi, la scena è mutata rispetto al precedente canto gioioso dei due. Ora al posto del giorno e del sole ci sono la notte, le stelle, la luna e il mare. Come osserva Whicher, «The sea as dramatic character in this poem has two phases. In the earlier part, before the boy turns to her for his answer, she is a background voice blending with the drama of bird and boy but essentially not a part of it»²¹. Ma, sebbene il mare non abbia ancora assunto il suo ruolo centrale, la sua presenza è sempre più sentita: inizia dolcemente, «Close on its wave soothes the wave behind» (v. 72), e poi si rinvigorisce quasi a preannunciare il momento in cui darà la sua risposta, «O madly the sea pushes upon the land» (v. 77) e poi: «.. you husky-nois'd sea» (v. 107).

Quando il racconto è ripreso dalla voce del poeta, in quella che possiamo considerare l'ultima parte della poesia (dal verso 130 in poi), il mare è diventato «fierce old mother incessantly moaning» (v. 133); è ripresa quella tecnica «impressionistica» della prima parte, con il catalogo di ricordi, frammenti di scena descritti sempre dai gerundi quasi a segnalare un'atmosfera d'attesa. Il canto è svanito, ma la sua eco si fonde con il suono del mare e il bambino è in contatto con tutti gli elementi:

The yellow half-moon enlarged, sagging down, drooping, the
face of the sea almost touching,
The boy ecstatic, with his bare feet the waves, with his hair
the atmosphere dallying,
The love in the heart long pent, now loose, now at last
tumultuously bursting,
The aria's meaning, the ears, the soul, swiftly depositing,
the strange tears down the cheeks coursing,
The colloquy there, the trio, each uttering,

²¹ S. E. Whicher, *op. cit.*, p. 290.

The undertone, the savage old mother incessantly crying,
To the boy's soul's questions sullenly timing, some drown'd
secret hissing,
To the outseting bard.

(vv. 135-143)

In quest'estasi sensuale il bambino coglie un primo significato, è una sorta di epifania che rende comprensibile qualcosa dell'«aria» dell'uccello che la semplice traduzione non aveva rivelato, e che ora provoca il pianto. E tutto sembra partecipare a questo evento che è poi la nascita del poeta nel bambino che viene qui finalmente definito come «outsetting bard». Il «trio», nella sua unione ha creato le condizioni per questa epifania; il bambino con le sue «soul's questions», il *mocking-bird* e il mare il quale sta già sussurrando il suo segreto²².

Il risveglio che il canto dell'uccello ha provocato nel bambino lo induce a chiedere se non fosse di fatto indirizzato a lui, poiché da quel momento «... I, that was a child, my tongue's use sleeping, now I have heard you, / Now in a moment I know what I am for, I awake» (vv. 146-47), ma questa presa di coscienza gli ha fatto perdere per sempre la tranquillità, la serenità («Never again leave me to be the peaceful child I was before...» (v. 154) e oltre ad aver risvegliato in lui la funzione bardica ha risvegliato «the sweet hell within, / The unknown want, the destiny of me» (vv. 156-57). Ciò che è stato rivelato va completato, vi è un «clue» che era stato annunciato nel proemio. Questa richiesta per la «parola» subisce una variazione in questa versione finale della poesia; fino al 1881 c'era una stanza che precedeva gli ultimi ed esplicativi trenta versi circa che iniziano con

²² L. Spitzer, invece, ritiene che il «trio» debba intendersi come composto da «ears», «soul» e «tears» del bambino (cfr. L. Spitzer, *op. cit.*, pp. 241-2) ma mi sembra più probabile che siano intesi i tre «attanti» della poesia come dice J. E. Miller «The trio participating in the "colloquy" in this passage is made up of the he-bird with his song, the boy with his "soul's questions", and the sea ("the savage old mother") hissing her "drowned secret", *op. cit.*, p. 79.

«A word then, (for I will conquer it), / The word final, superior to all» (vv. 160-61). Erano versi che esprimevano un'urgenza e un timore che, a parere di Whicher – che dà una lettura autobiografica della poesia – erano più vicini alle emozioni dell'uomo del 1859 piuttosto che a ciò che Whitman è poi diventato. Nei primi versi della stanza poi omessa si leggeva:

O a word! O what is my destination?
 O I fear it is henceforth chaos!
 O how joys, dreads, convolutions, human shapes, and all
 shapes, spring as from graves around me!

Al di là dei sempre pericolosi riferimenti autobiografici, è forse più utile notare, come lo stesso Whicher fa, che in realtà in quest'ultima fase della poesia dove i piani temporali sono in delicato equilibrio e in cui vuol essere chiaro che la parola dal mare è giunta al bambino, questi toni quasi apocalittici sono troppo chiaramente espressione del poeta adulto²³.

È dal mare che deve giungere la risposta, ma è qualcosa che c'è sempre stato e che solo ora risulta comprensibile «Are you whispering it, and have been all the time, you sea-waves?» (v. 163). Ed è forse qualcosa che giunge sia dal mare ma anche dalla sua inestricabilità dalla terra «Is it from your liquid rims and wet sands?» (v. 164) proprio a conferma di una continuità che attraversa gli elementi oltre a unire uomo e natura. Finalmente il mare pronuncia il suo assolo, assume il centro del palcoscenico, ma non si esprime in tono declamatorio bensì sussurra privatamente al bambino la risposta che egli attendeva, il «clue» che gli mancava per completare la sua esperienza:

Whereto answering, the sea,
 Delaying not, hurrying not,
 Whisper'd me through the night, and very plainly before daybreak
 Lisp'd to me the low and delicious word death,

²³ Cfr. S. R. Whicher, *op. cit.*, pp. 289-90.

And again death, death, death, death,
 Hissing melodious, neither like the bird nor like my arous'd
 child's heart,
 But edging near as privately for me rustling at my feet,
 Creeping hence steadily up to my ears and laving me softly all
 over,
 Death, death, death, death, death.

(vv. 165-173)

Diversamente dal canto dell'uccello, qui non c'è bisogno di traduzione. Il tono suggerisce una sorta di intuizione quasi mistica con una forte enfasi data al contatto fisico con l'acqua e alla sensualità di questo secondo risveglio. La ripetizione della parola «death» richiama e si contrappone alla ripetizione di «loved» (v. 127) nel canto luttuoso del mocking-bird, ma è comunque definita «delicious» e svelata con espressione ossimorica in cui la minacciosità di «hissing» è fortemente mitigata dall'armoniosità di «melodious» sottraendole qualsiasi traccia di pericolosità.

Nell'ultima stanza si è tornati al presente, ma vi è fusione nella memoria degli avvenimenti; il canto dell'uccello, suo «fratello» è andato ad amalgamarsi con le «thousand responsive songs at random» (v. 177), ed è dichiarato al verso successivo che «My own songs awaked from that hour», rendendo esplicito il momento del passaggio, della sua conoscenza del suo ruolo di poeta che ha coinciso con il momento in cui ha udito «the word up from the waves» (v. 179), vera «chiave» dell'esperienza. Di nuovo la parola è connotata positivamente e negli ultimi versi viene riassorbita nell'immagine iniziale della culla dondolante:

That strong and delicious word which, creeping to my feet,
 (Or like some old crone rocking the cradle, swathed in sweet
 garments, bending aside),
 The sea whisper'd me.

L'analogia «rocking cradle» / mare è quindi resa palese con l'indicazione della somiglianza con la vecchia comare curva che fa don-

dolare la culla²⁴. Queste poche parole riassumono i temi della vecchiaia e della morte, della nascita e della vita, che vengono inseriti in un unico ciclo di esperienza senza rappresentare quindi punti di partenza o di arrivo, ma immessi in un movimento incessante sempre suggerito nel corso della poesia dal ritmo del mare e delle sue onde, e la loro naturale associazione con la ciclicità e il rinnovamento. L'apparente paradosso del mare, tradizionale fonte di vita, che sussurra la parola «morte», non va inteso quindi come una rinuncia alla vita o come minaccia imminente da temere o da sfuggire²⁵. Vita e morte sono parte di una esperienza umana che a sua volta è parte di un ciclo naturale di cui fanno parte tutti gli elementi. Quest'armonia con la natura, questa ricerca della costanza nel mutamento fanno naturalmente parte, come già osservato, del trascendentalismo assorbito da Emerson e che in Whitman andrà poi a sfociare in un idealismo spiritualista e nell'accentuarsi del suo nazionalismo. Ma qui, è ancora l'individualismo e la fede nel potere bardico che si trovano in primo piano, potere dato da questo momento di conoscenza che porta però con sé anche quello «sweet hell within» (v. 156).

Nell'ultimo verso «The sea whispered me», il «me» suona quasi sottotono, e sebbene sia la continuazione di «The strong and delicious word which...», l'interruzione parentetica e la scelta transitiva di «whisper'd» accentua quella fusione di umano e naturale, quasi come se il mare sussurrasse il nome del poeta. Spitzer propone un'interessante analogia con Dante, osservando che così come Dante è presente nella sua *Commedia* «... a representative of Christendom on its voyage to the Beyond» così Whitman si pone al centro della

²⁴ Sulle ultime due strofe e sul ruolo del mare cfr. anche *Foglie d'erba*, a cura di B. Tedeschini Lalli, cit., p. 242.

²⁵ Sul significato di questa parola «death», Bauerlein offre un diverso approccio: «In asking for a sign and not a presence, the boy resists the vanity and fruitlessness of trying to penetrate the essence of nature and instead acknowledge the inevitable prevalence of mediation. And the sea-waves instead of unveiling a "transcendental signified" that would organize and delimit the anxiety-causing play of semiosis... can proffer only an empty signifier, an enigmatic name devoid of any fixed meaning or reference», M. Bauerlein, *op. cit.*, p. 150.

sua poesia come rappresentante della cultura democratica americana, e che il mare deve sussurrare il suo oracolo privatamente a Whitman così come Beatrice aveva chiamato Dante per nome²⁶.

Comunque, almeno a un primo livello, il testo sembra voler indicare che il mare sussurra la parola «death» che risveglia del tutto l'animo del poeta, gli consente di completare il suo percorso: nella canzone del mocking bird amore e morte erano inconciliabili mentre il mare sembra poter fondere dolcezza e melodia nella parola morte. Del resto questa connotazione «positiva» della morte la troviamo anche in altri componimenti whitmaniani come in *Scented herbage of my breast* nella sezione *Calamus* in cui si dice «Death or life, I am then indifferent,.. the high soul of lovers welcomes death most»²⁷ o in *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* dove si legge «I float this carol with joy, with joy to thee O death»²⁸ e dove la morte è invocata, come premio, come unica felicità.

Spitzer nel suo articolo conclude che questa poesia è un'ode, un componimento che celebra un evento significativo, ne elenca i tratti distintivi, il tono solenne, la struttura lirico-epica, le variazioni stilistiche e osserva che la mitologia è stata sostituita dalla natura e le forze eterne sono quelle familiari agli americani: l'oceano non è Nettuno, ma «savage old mother» e l'uccello non è Filomela (trasformata dagli dei in usignolo per sfuggire a Tereo), ma il «mocking-bird» americano, e l'evento solenne non è la consacrazione per esempio, di un atleta greco aristocratico, ma di un bambino americano che diverrà il poeta nazionale democratico²⁹. Queste osservazioni si riallacciano a quelle fatte da Jonathan Raban, da cui siamo partiti, a proposito del nuovo atteggiamento verso il mare, da parte degli scrittori del Nuovo Mondo. La storia europea e il suo bagaglio simbolico seppure trasferiti e assorbiti dai poeti americani (e Whitman stesso si vantava della sua conoscenza dei «classici») non possono più esprimere questa

²⁶ Cfr. L. Spitzer, *op. cit.*, p. 237 e nota 2.

²⁷ *Leaves of Grass*, cit., p. 93.

²⁸ *Ibid.*, p. 270.

²⁹ Cfr. L. Spitzer, *op. cit.*, p. 248-49.

nuova realtà. Dice infatti Whitman: «The New World receives with joy the poems of the antique, with European feudalism's rich fund of epics, plays, ballads – seeks not in the least to deaden or displace those voices from our ear and area – holds them indeed as indispensable studies, influences, records, comparisons»; ma poi aggiunge: «I say no land or people or circumstances ever existed so needing a race of singers and poems differing from all others, and rigidly their own, as the land and people and circumstances of our United States need such singers and poems to-day and for the future»³⁰.

³⁰ *Leaves of Grass, A Backward Glance o'er Travel'd Roads*, cit., pp. 448 e 456.