

MARIANNE MOORE

(da "Studi Americani", n. 9, Roma 1964)

«Marianne Moore had two cords, cables rather, of red hair coiled around her small cranium when I first saw her...»; così W. C. Williams ci fa partecipi del proprio ricordo della poetessa, negli anni della loro gioventù¹, in un saggio del 1948 (pubblicato in quel numero della *Quarterly Review*, che dedicarono a Marianne Moore).² Leggiamo all'inizio:

The magic name, Marianne Moore, has been among my most cherished possessions for nearly forty years, synonymous with much that I hold dearest to my heart.³

Sempre Williams, nella sua autobiografia pubblicata anche essa nel '48, ci parla della crisi della poesia americana alla pubblicazione di *The Waste Land* e di ciò che Marianne Moore rappresentò per i poeti della sua generazione:

Our work staggered to a halt under the blast of Eliot's genius which gave the poem back to the academies. We didn't know how to answer him.

Marianne Moore like a rafter holding up the superstructure of our uncompleted building, a caryatid, her red hair plaited and round twice about her fine skull...

1. M. Moore e Williams erano stati studenti insieme all'Università di Pennsylvania. Nel 1915 Alfred Kreymborg fondava la rivista *Others*, che invitava alla collaborazione anche poeti esclusi da *Poetry*. Il gruppo che si formò intorno a questa nuova rivista, pubblicata irregolarmente dopo il 1916, comprendeva, tra gli altri, Williams e la Moore. La poetessa riconosce che «there was considerable unanimity about the group» (*Writers at Work*, New York, 1963).

2. *Quarterly Review of Literature*, 1948, vol. IV, n. 2.

3. *Ibid.*, p. 125.

Marianne Moore was our saint — if we had one — in whom we all instinctively felt our purpose come together to form a stream — everyone loved her.⁴

Abbiamo citato questi brani per offrire, attraverso una voce americana, un'immagine della poetessa che corrispondesse a quella che noi ci siamo fatti di lei. L'ultimo brano, a cui questo saggio tenterà di fornire una spiegazione, sarà qui avvicinato ad una breve lettera di Ezra Pound, che può servire anch'essa a dare una misura dell'importanza conferita a Marianne Moore dai suoi contemporanei.

In una lettera (Rapallo, 30 ottobre 1933)⁵, indirizzata a T. C. Wilson, Ezra Pound scrive nel suo caratteristico stile epistolare:

It'd be abs, useless to send the poems to Eliot. He don't even like the best of active Auth. or 'admit' any of it, save him, me and Marianne.

Le parti che citeremo da un autoritratto di Marianne Moore, possono avvicinarla a noi come persona viva:

Boiling point; malevolence that cannot be controlled; mob violence; buying a dog to make life pleasant, then turning it loose without its collar and going South in winter and North in summer.⁶
Personal panacea: God and family.

.....
The terrible temptation: to subside and not persevere.
Secret satisfaction; that a ball-player, just after I had been told by a writer that it was an affectation for me to pretend to be interested in baseball, entitled a piece «An hour well spent», in which he said, «She speaks to our condition as ballplayers».⁷

4. W. C. WILLIAMS, *Autobiography*, 1948, p. 146.

5. *The Letters of Ezra Pound, 1907-1945*, London, p. 331.

6. Parafrasi dell'ultimo verso della prima strofa di *The Waste Land*:
«I read much of the night and go south in Winter».

7. M. MOORE, «Self-Portrait», in *Esquire*, vol. 58, n. 1, luglio 1962.

* * *

Leggendo una raccolta di manoscritti, degli anni 1929-1932, due volumetti rilegati che la poetessa intitolò *Personal*⁸, (altri tre volumi si intitolano *Reading Transcripts*), siamo venuti a contatto con quell'aspetto della personalità di Marianne Moore che maturò in seno alla famiglia.

V'è anche, tra quelle pagine, un piccolo calendario degli avvenimenti più importanti dal 1916 al 1926, redatto su un biglietto da visita. Le date più significative, che abbiamo letto con imbarazzo, quasi palesassero un sentimento che si tace ad estranei, sono:

1918, July 29, Warner was married.
1919, Aug. They went to California
We to Albany.

Il matrimonio del fratello Warner rattristò Marianne e sua madre, recando loro un senso di solitudine, che non riuscirono mai a dissipare; avevano vissuto sempre insieme, prima in casa del nonno materno della poetessa⁹, e alla morte di questi, nelle varie sedi a cui Warner era chiamato dai suoi doveri di pastore della chiesa presbiteriana.¹⁰

Nel 1926, dunque, anno in cui fu redatto questo piccolo calendario, Marianne Moore vuole ancora ricordare a se stessa le date del matrimonio del fratello e della partenza della nuova famiglia per la California, rispettivamente di otto e nove anni prima. Forse la ferì ancora paragonare il suo breve viaggio ad

8. I manoscritti sono stati prestati alla Academy of Arts and Letters, da Marianne Moore, per l'estate 1962-63.

9. *Twentieth Century Authors*, a cura di S. KUNITZ e H. HAYCRAFT: a p. 979 è riportata una lettera di M. Moore a H. D. e R. Mc Almon (che pubblicarono ad insaputa della Moore una raccolta delle sue poesie, sotto il titolo di *Poems* nel 1921) con le seguenti note biografiche: «I am a Presbyterian and was brought up in the home of my grandfather, the Reverend J. M. Moore, who was for twenty seven years the pastor of Kirkwood Presbyterian church...».

10. Mentre Warner era pastore alla Ogden Memorial Church, di Chatham, New Jersey, Miss Moore e sua madre vissero a Chatham.

Albany (vicino a Chatham, New Jersey, dove avevano risieduto insieme) con quello di Warner.

Nei *Personal*, Marianne Moore riporterà, in data 10 dicembre 1934, le parole pronunciate dal fratello dopo aver ottenuto manifestazioni di stima e di simpatia da una congregazione che l'aveva invitato a tenere il sermone domenicale:

I spoke in Richard's church Sunday and it was a rich experience — The congregation gave me a rising vote of thanks after 'I set down' and craved that I would come again and finish what I had so 'beautifully begun'. Richard was almost out of his mind in 'satisfaction and pleasure over it all'.

In introducing me the pastor said: «I don't know anything about Chaplain Moore except that he is in the Navy and that brother Richard tells me he is a Christian gentleman; if he is a Christian gentleman that is enough for me and for you».

Warner portava il mondo esterno tra le pareti domestiche e lo presentava alle sue donne con il suo entusiasmo e il suo buonumore:

A colored man brought in the yard laundry. «Oh», I said, «thank you! You take good care of me». «Ah» smiled the colored man, «I always take care of de man dat carries de worrying for us».

Ella ricopierà una cartolina, indirizzata al fratello, che è ancora una testimonianza del benvolere di cui il cappellano è circondato nel suo ambiente di lavoro. La riportiamo perché ci sembra suggerisca la soddisfazione con cui la famiglia la lesse e Marianne la ricopiò:

Dear Father Moore: we depart for years, months and days but I do believe your name is still mentioned in Samoa because you have done a great work in Samoa, only good work.¹¹

11. La poetessa ne trascriverà un'altra in data 6 gennaio 1934: («Picture from Jack Kennedy») «To the Sailing Parson who won more iron points for its ship the Missy than any man or group of men. Chaplain John Warner Moore, U.S.N. a sailorman, a man's man and above all a God's man».

In un breve brano autobiografico, *If I were sixteen to-day*, Marianne parla in maniera esplicita del temperamento del fratello e lo confronta con il proprio:

I experienced society vicatiously; my brother was not introspective, or brooding or too diffident, and abounded in invitations. He did not exalt «the power of life to renew itself». He exemplified it.¹²

Ella considerò la poca socievolezza il punto debole del proprio carattere¹³ e vide la socievolezza di Warner, al contrario, come manifestazione di un temperamento felice che gli dava agio nella vita di muoversi senza indecisioni ed incertezze. Quando sentiva la vanità dei propri sforzi e delle proprie parole, egli diveniva ai suoi occhi esempio di vita che ha il potere di rinnovarsi e di risorgere per suo naturale vigore.

Warner, meno dedito ad introspezioni e più pratico di Marianne, le diceva di aver fiducia, di bruciare i ponti dietro di sé perché forse le sarebbe stato necessario diventare dura anche verso gli altri: «You may have to get tough ... A bear has paws and teeth and sometimes has to use them».¹⁴

Nei due versi iniziali della poesia «Efforts of Affection»:

Genesis tells us of Jubal and Jabal
One handled the harp and one herded the cattle.¹⁵

v'è forse un'allusione al loro tipo di amicizia.¹⁶

12. M. MOORE, «If I were sixteen today», in *World Week*, novembre 1958.

13. *Little Review*, maggio 1929: in una risposta ad una intervista ella addita «unsociability» come il proprio punto debole.

14. *A Marianne Moore Reader*, New York, 1962, p. 196.

15. Genesis 4, 20-21: «And Abal bare Jabal: he was the father of such as dwell in tents and of such as have cattle. And his brother's name was Jubal: he was the father of all such as handle the harp and organ».

16. Nei *Personal* è riportato un consiglio che probabilmente Warner dette a Marianne, in seguito ad un invito da lei ricevuto a collaborare per una rivista (20 marzo 1931): «Declining invitation to write for Paganity be serious and evasive».

In una maniera quasi civettuola Marianne Moore dichiarerà la sua dipendenza dal fratello per cose pratiche; nella ormai notissima corrispondenza

Dopo il matrimonio di Warner, il colloquio tra Marianne e sua madre divenne forse più intenso. I *Personal* raccolgono molte lettere, scritte da Mary Warner Moore¹⁷ e ricopiate dalla figlia. Non crediamo che Marianne Moore abbia cooperato a redigerle, ma che le abbia proprio trascritte per conservare testimonianza della religiosità della madre e della bellezza del suo stile epistolare. Sono quasi sempre lettere di condoglianze che la madre della poetessa mandò a conoscenti in occasione di lutti familiari.¹⁸

La morte viene in esse descritta «a door to the next phase of life», che dà a coloro che restano «a glimpse of the unseen, of the only realness there is». È la morte che ci fa conoscere «that which we strive after and blindly fail to find». Il passaggio sulla terra vale solo perché è voluto dal Signore e noi come «brave soldiers (whose warfare was never abated... each day may have its recorded victory... it is perpetually as if I saw an army led by Christ) ... have accepted so many daily tasks for the sake of obedience to the human intercourse». Un augurio alla fine di una di queste lettere legge: «May you each abide in the light that is for the children of light».

Le lettere comprendono anche piacevoli osservazioni di vita quotidiana scritte in un linguaggio semplice ed allo stesso tempo solenne:

I have been in bed in the couch by the wall in the living room, since May the fourth from where I am writing now and I have

tra Marianne Moore e la Ford, che chiese alla poetessa un nome adatto per un'automobile di recente produzione M. M. dimostra di essersi rivolta a Warner per aiuto: «I cannot resist the temptation to disobey my brother and submit turcontingo»; «Let me the coming week talk with my brother who would bring ardour and imagination to bear on the quest»; «My brother reminds me that such information is highly confidential». *A Marianne Moore Reader*, pp. 215-224.

Quando M. M. insegnò alla Carlisle Indian School in Pennsylvania «her brother volunteered to help her», nella preparazione delle lezioni su materie come la stenografia, dattilografia, diritto commerciale e aritmetica. «Best Living Poets», in *Newsweek*, 24 dicembre 1952.

17. La poetessa ricopia anche la firma.

18. Forse la maggior parte delle persone a cui Mary Warner Moore inviava queste lettere erano membri della congregazione di Warner.

learned over the hours the patterns of the wall and the going up and down of the flag...

Forse è anche dovuto alla penna di Mary Warner Moore¹⁹ questo piccolo brano che abbiamo letto su un foglio di carta da lettera, sparso tra le pagine di *Personal*:

Shadows are a proof of light. Resist the one, come into the other. Man is no less privileged than the grain on which he feeds. He must, however, himself, come out from shadow into light as the grain does.

Vi sono nei diari altri brani di difficile attribuzione accanto ai quali Marianne mette solo una data, come il seguente (giugno 1930):

Let the enemy shadows cover them and look at the glory of the setting sun. We can take a lesson from the objects of nature indistinguishable in the peace of such evening glory.

Il lettore del diario ha spesso l'impressione che molti brani siano stati scritti dalla stessa persona, quasi tra Marianne Moore e sua madre fosse avvenuta una sorta di identificazione spirituale; altre frasi sembrano riportate nei diari per comune desiderio di annotare quel che avevano letto od udito insieme, acciocché da entrambe potesse essere ricordato.

Un veloce ritratto di Mary Warner Moore negli anni della sua giovinezza, è contenuto in un articolo biografico sulla poetessa:

She was a vigorous fighter for causes she believed in, and these, when she was in her prime, ranged from woman suffrage, to crusading against cruelty to animals; ... she marched in parades... she

19. Non è la stessa grafia della Moore; il brano che citiamo è preceduto da: «Crowd out honid facts with unfading recollections of what facts there are that are good and that we can afford to make habitually dear».

stopped in the streets to remonstrate with drivers who were mistreating their horses.²⁰

Forse l'autore del brano è un po' ironico verso questa figura di suffragetta e lo zelo con cui combatté per le sue cause, ma l'energia con cui ella ebbe a superare le difficoltà che le si presentarono dopo il matrimonio, fu la stessa che aveva dimostrato del giovane.²¹ La religiosità instillatale dalla propria famiglia si univa in lei ad una forza di carattere e ad una cultura certamente superiore alla media (i brani delle lettere che abbiamo citato, a nostro avviso, ne sono testimonianza) che non poco contribuì a creare quell'ascendente che ella ebbe sui figli.

Mary Warner Moore seppe comprenderli e comunicare loro il suo ricco patrimonio spirituale, ma forse, per l'influenza che ella esercitò su entrambi, moralmente si impose loro e li dominò. In maniera differente però essi reagirono alla sua personalità. Warner si fece guidare e consigliare dalla madre, ma ne fu essenzialmente indipendente. Marianne, piena di una più intima e profonda ammirazione per lei, dotata di una sensibilità acutissima, volta continuamente all'analisi ed alla critica di se stessa, sentì sempre il bisogno di quell'appoggio spirituale: da qui nacque la sua posizione di dipendenza dalla madre e in parte crebbe l'insicurezza di se stessa.²²

* * *

The prey of fear, he, always
curtailed, extinguished, thwarted by the dusk,
work partly done,

20. «Humility, Concentration and Gusto». «A Profile of Marianne Moore», in *New Yorker*, 16 febbraio 1957, p. 54.

21. Nell'opera sopracitata a p. 55: «John Moore being something of a visionary, was obsessed with the idea of building a smokeless furnace, and not long after his marriage took his wife to Newton and against the advice of his father and uncle he put a factory of his own for that purpose». L'esperimento non riuscì ed egli subì un crollo psichico. Da allora Mary Warner Moore andò ad abitare nella casa paterna.

22. *A Marianne Moore Reader*, p. 195: «With every reason to feel confident except that we were in straightened conditions financially (my

says to the alternating blaze,
 'Again the sun!
 anew each day; and new and new,
 that comes into and steadies my soul'.²³

Il « pangolin » non è un animale bambino che solo il buio atterrisce. Il dovere quotidiano di vivere lavorando, che egli sente di avere in parte compiuto, fa di lui un adulto. Sulla notte egli proietta il suo buio, nato dalla paura di sentirsi inadeguato a continuare l'opera.

Ricorre nelle poesie della Moore un motivo guerresco: le immagini che lo compongono suggeriscono sforzo per il superamento di un ostacolo ed il pericolo della paura; in «Nevertheless»²⁴ è una fragola ad aver avuto battaglia²⁵:

Nevertheless
 you've seen a strawberry
 that's had a struggle; yet
 was, where the fragments met,

Forse dopo esser stato ferito, il piccolo frutto ha combattuto per comporre i suoi «segmenti»²⁶ in un organismo compatto; la tensione a cui s'è impegnato vien riprodotta dai suoni iniziali delle parole «strawberry», «struggle» e la proposizione «yet was where the fragments met» comunica la distensione che il conseguimento del fine ed il termine dello sforzo portano, almeno temporaneamente, seco.

brother, mother and I) I felt insecure, I did not like my face, and not many of my 'best' clothes; was an introvert».

23. «He» è il pangolino, nella poesia «The Pangolin». MARIANNE MOORE, *Collected Poems*, New York, 1961, p. 118.

24. *Collected Poems*, p. 127.

25. Si veda in EMILY DICKINSON, *Bolts of Melody*, New York, 1954, p. 159: «The blackberry wears a thorn in his side, but no man heard him cry».

26. In una lettera di Marianne Moore a chi scrive, citata nell'appendice a questo saggio, si manifesta il proposito di correggere la parola «fragments» con la parola «segments».

La poesia è raccontata dalla Moore²⁷ come fosse una fiaba; non si addice ad essa ritmo incalzante d'inno guerresco forse perché sono grandi azioni di piccole creature. Una foglia di pero ha lanciato al suolo, dall'alto di un filo spinato a cui è attaccata, una radice per affondare nella terra e crescere su se stessa:

... . Once where
there was a prickly-pear-²⁸
leaf clinging to barded wire,
a root shot down to grow
in earth two feet below;

Quel 'motivo' cementa le strofe di tutta la poesia:

... a grape-tendril
ties a knot in knots till
knotted thirty times — so
the bound twig that's under-
gone and over-gone, can't stir.
.....
What is there
like fortitude!

La fatica del traliccio (d'annodarsi) è segnata anche qui da una ripetizione di suoni simili («knot», «knots», «knotted», «tendril», «till», «thirty», «times») che seguono la ripetizione dello sforzo in momenti successivi²⁹; la calma è il premio: poiché s'è legato trenta volte il traliccio riesce a non muoversi più ad ogni alito di vento. Con l'uso della parola «fortitude», Marianne Moore trascura l'aspetto esclusivamente fisico della forza, per porre l'accento sul coraggio morale

27. La Moore recita la poesia *Nevertheless* in *Marianne Moore Reading her Poems and Fables from la Fontaine*, Caedmon, T. C. 1025.

28. Cfr. T. S. ELIOT, *Collected Poems*, «The Hollow Men»: «Here we go round the prickly pear».

29. Cfr. in MILTON, *Paradise Lost*, Book IV, vv. 306-307 quanto più facile e spontaneo sia lo stesso movimento: «in wanton ringlets waved as the vine curls her tendrils».

che la produce, fingendosi che anche le cose della natura siano vitalizzate da esso.

L'octopus (nella poesia *An Octopus*) uccide la preda «with the concentric crushing rigour of the python». L'azione gli richiede l'impiego di forza straordinaria (quella del pitone poteva non trovare paragoni), ma anche qui essa deriva da una sorta di autodisciplina che permette all'animale di radunare tutte le energie al momento in cui è necessario³⁰.

Il pellicano mantiene armonia di movimenti pur quando si muove rapido per inseguire la preda, perché sa essere superiore alle cose, quando ciò è più difficile³¹:

A marvel of grace, no matter how fast his
victim may fly or how often may turn.

Gli animali e le altre cose della natura sono, soprattutto nella lotta, immagini di un ideale di perfezione morale, incarnazione e, ad un tempo, astrazione di esso. Nasce quest'ideale da una vicenda interiore: nelle pagine private lo vediamo espresso in forma diretta, in piccole annotazioni che vogliono servire solo a se stessa. Qui la realizzazione dell'ideale appare come il dovere; ella scrive: «we must conquer sadness and frustration»³² e si propone la costruzione di una personalità che abbia saldo il volere, perché tristezza è frutto di volontà «tarpata» e frustrazione non è altro che l'accumularsi di obiettivi mancati.

La trasposizione dell'ideale nel mondo esterno, che nasce principalmente da un bisogno di obiettività e da una repulsione istintiva a trattare la materia personale, le offre la

30. 'Rigore' ella farà nascere nella poesia «Property» da «strength at the source». *Collected Poems*, p. 78.

31. «The Frigate Pelican» in *Collected Poems*, p. 31. Da «Newman XIV», p. 143, ella cita nei *Reading Transcripts*: «In the Middle Ages detachment was another name for faith».

32. Vedi anche, non datato, nei diari (*Personal*): «Remember to be patient with an early mistake»; in «If I were sixteen to-day», p. 196 di *A Marianne Moore Reader*: «Don't revive bad moments, or revive them for others».

possibilità di definire meglio l'ideale e di presentarlo nella sua complessità, con le mille forme che può assumere se proiettato sulle cose, arricchito dall'osservazione di esse.

Al mondo della natura la poetessa si volge perché trova ciò che è difficile trovare nell'uomo, ciò che non è artefatto, o 'provocato', o spurio: 'movimenti sinceri'. Guardando al mondo della natura ella si libera da ciò che dell'uomo non le piace:³³ l'uggia di se stesso, il non volere o saper trovare la propria strada, il pascersi dell'anima nella sua noia, l'incertezza:

Where there is personal liking we go
where the ground is sour; where there are
weeds of beanstalk height
snakes' hypodermic teeth, or
the wind brings the 'scarebabe voice'
.....
love won't grow.³⁴

Notiamo qui l'uso, peraltro assai frequente nella poesia della Moore, di simboli quali il serpente, quelli che l'insegnamento religioso le offriva,³⁵ i primi, forse, di cui si sia servita, prima ancora che nella poesia, per dare un nome a certe situazioni psicologiche, pesanti come il peccato per l'uomo religioso.

Ma tenere desta la volontà, non affondare negli stagni del ricordo,³⁶ saper scegliere tra ciò che bisogna rifiutare ed accettare, compiere il proprio dovere vincendo tristezza e scoraggiamento, sono soltanto il dovere dell'uomo verso se stesso. La lotta può porsi ad un altro livello, tendere al superamento

33. Si veda WALT WHITMAN, *Leaves of Grass*, The Modern Library, New York, 1944, p. 152: «They (animals) do not sweat or whine about their condition».

34. «The Hero», in *Collected Poems*, cit. p. 14.

35. *Psalms* 58: 3, 4: «The wicked are estranged from the womb, they go astray as soon as they be born, speaking lies – their poison is like the poison of a serpent».

36. Vorremmo qui distinguere tra 'ricordo' legato agli alti e bassi di una vicenda individuale e 'memoria', termine che sarà usato più avanti per indicare il materiale della creazione artistica.

di un limite invalicabile, sempre presente anche se indefinibile, davanti a cui l'arrendersi è il segno della massima saggezza:

He
sees deep and is glad, who
accedes to mortality
and in his imprisonment rises
upon himself as
the sea in a chasm, struggling to be
free and unable to be,
in its surrendering
finds its continuing.³⁷

Nessun animale può essere preso qui a modello per l'uomo: il mare può esprimere l'infinità del desiderio,³⁸ la grandezza della sconfitta, la continuazione ad un tempo mortale ed immortale dell'esistenza. Ma l'immagine sembrò forse troppo grandiosa alla Moore e l'ansimare per quell'angoscia un peccato di disperazione. Quella che segue sarà ancora l'immagine di un animale, più 'piccola', quasi sia obbligatorio tenersi al piccolo per vincersi; l'ansia si aggrappò ad oggetti circoscrivibili e semplici:

The very bird
grown taller as he sings, steels
his from straight up. Though he is captive,
his mighty singing says, satisfaction is a lowly
thing, how pure a thing is joy.

Nel luogo in cui è costretto a vivere, troppo piccolo per una sete infinita di vita, l'uccello canta di gioia; «to behave»

37. «What are years», in *Collected Poems, cit.*, p. 99.

38. Ci è sembrato di trovarne una definizione in un passo che Marianne Moore cita nei *Reading Transcripts*, da *The Art of Arthur Beardsley* di A. Symons: «His world is a world of phantoms in which the desire of the perfecting of mortal sensations, a desire of infinity, has overpassed mortal limits...».

è eliminare il desiderio di ciò che non potrà mai essere attuato, piuttosto che lasciarsene vincere.

Se, presentando il motivo della lotta nella poesia di Marianne Moore, avevamo trascurato questa esperienza 'metafisica' che la sua poesia vuole solo sottintendere, piuttosto che definire, era perché ci sembrava che la poetessa stessa non volesse darle eccessivo peso, preferendo contrapporre un'esperienza 'fisica', quella appunto degli oggetti circoscrivibili e semplici. La fuga che la sua opera compie dal mondo umano, per trovare un legame morale con il mondo extra-umano, è anche una fuga da ciò che non si spiega e non si capisce, dalla domanda:

What are years
What is our innocence and
What is our guilt...³⁹

* * *

In quel breve trattato di poetica che è la poesia *To A Snail*, Marianne Moore delinea un ideale artistico di stile. Non è solo l'azione a rivelare la virtù degli animali, poiché anche la forma di certi animali è, per così dire, virtuosa:

If 'compression is the first grace of style',
you have it. Contractility is a virtue
as modesty is a virtue.
It is not the acquisition of any one thing
that is able to adorn,
or the incidental quality that occurs
as a concomitant of something well said,
that we value in style,
but the principle that is hid:
in the absence of feet, 'a method of conclusions'

39. «What are Years», in *Collected Poems*, cit., p. 99.

‘a knowledge of principles’,
in the curious phenomenon of your occipital horn.⁴⁰

Caratterizza la forma della lumaca, nel disegno che ne fa questa poesia, un corno⁴¹ sul capo e l’assenza di piedi; il corpo della lumaca è capace di contrazione (usando il termine «contractility» la Moore considera solo il momento negativo del processo di dilatazione-compressione).

Con la frase «Contractility is a virtue as modesty is a virtue» la poetessa fa divenire sinonimi «contractility» e «modesty», la qualità quest’ultima di chi, lungi dal far mostra di ciò che non ha, sa ben celare all’occorrenza valore, o possesso; come per essere modesti bisogna divenire consapevoli della propria ricchezza, così la contrattilità del corpo della lumaca, il suo raggrinzirsi e rinchiudersi, suggeriscono alla Moore il pensiero che essa sia consapevole dell’importanza di ciò che vuol nascondere, per preservarlo intatto. Nella definizione «Compression is the first grace of style» (citata nel primo verso della composizione che stiamo esaminando) che la Moore ci avverte, nelle note alla poesia, di aver trovato in *Demetrius on Style*,⁴² «compression» significa capacità di sintesi dell’essenziale al momento della creazione artistica; il prodotto artistico suggerirà allora compattezza e rigore. Capacità di concentrarsi sull’essenziale, evitando ciò che non lo sia, si assomiglia a «contractility», che si riduce invece che espandersi ed a «modesty», che cela invece che mostrare. I primi tre versi della poesia valgono dunque a stabilire un parallelismo di significati fra tre ‘qualità’ che hanno come manifestazione esteriore l’essenzialità di forma dovuta al rifiuto del puro ornamento.

Una prima spiegazione della poesia «To A Snail» potrà per ora essere conclusa, parafrasandone i versi: stile non è

40. «To a Snail», in *Collected Poems*, cit., p. 91.

41. Nella poesia il singolare è usato al posto del plurale.

42. *Collected Poems*, cit., p. 167: «‘Compression is the first grace of style’. The very first grace of style is that which comes from compression. *Demetrius on Style*, translated by W. Hamilton Fyfe, Londra, 1932».

ornamento o qualità accidentale, ma il segno di un «principle that is hid». Quelle tre 'qualità', «contractility», «modesty» e «compression» sarebbero atte a suggerirne la presenza.

L'attenzione di Marianne Moore per la lumaca fu probabilmente destata dalla lettura di una poesia di Leigh Hunt che ella annota nei suoi *Reading Transcripts*:

His self-collecting power is such
He shrinks into his house
in much displeasure —.

Le parole «self-collecting power» le richiamarono forse alla mente la definizione di stile letta nel *Demetrius on Style*; a «self-collecting power» e a «compression» nella poesia *To A Snail* ella sostituì «contractility». ⁴³

Per spiegare le espressioni «method of conclusions» e «knowledge of principles» degli ultimi tre versi della poesia, dobbiamo ugualmente ricorrere ai *Reading Transcripts*, dove ella ricopia il brano seguente:

... is theology then properly a science? Duns will not deny it, but thinks it may be more properly called a «sapientia» since according to its nature it is rather a «knowledge of principles» than «a method of conclusions». ⁴⁴

Di qui si ricavano due definizioni, una di «sapientia» come «knowledge of principles» e una di «scientia» come «method of conclusions». La prima è per Scoto conoscenza per fede delle verità fondamentali⁴⁵ («credibilità», principalmente esistenza di Dio ed immortalità dell'anima: per il filosofo tale conoscenza sarebbe pratica, cioè atta a regolare la condotta umana), mentre la seconda è di natura più propriamente

43. Ci sembra che la Moore sia stata più colpita dall'immagine che il «self-collecting power» della lumaca le suscitò, che dai due versi successivi, anche se, come si vedrà, questi sono stati da lei presi in considerazione.

44. Il brano è stato ricopiato nei *Reading Transcripts* da *Medieval Mind*, vol. II, p. 156; l'autore del volume è Henry Osborne.

45. La Moore scrisse: «mystery is not just a nut that diligence can crack» (*Partisan Review*, febbraio 1950, vol. XVII, n. 2).

speculativa (la Moore dette a «scientia», crediamo, il significato di esperienza, un complesso di cognizioni ricavate dall'osservazione della realtà).

La lumaca si muove tra i due poli del suo soggettivismo, tra la sua 'visione' e la sua 'esperienza': il corno occipitale, proteso più verso il cielo che verso la terra, è l'organo direzionale (come la fede per Scotto); il suo «method of conclusions», testimoniato dall'assenza di piedi, l'ha portata ad un aristocratico rifiuto di ciò che non le è essenziale («the incidental quality») e che la porrebbe in contatto con un aspetto della realtà da cui ella rifugge (si veda ancora, dei tre versi di Leigh Hunt sopra citati: «He shrinks into his house in much displeasure»).

La lumaca è modello di stile: colui che l'osserva, per nulla distratto e tratto in inganno da elementi inessenziali, è in grado immediatamente di cogliere ciò che quella superficie nasconde. E giacché la Moore ha in mente l'opera d'arte, possiamo senz'altro dire che ella esprima anche la sua preferenza per la qualità del contenuto: amalgama di 'visibile' e 'invisibile' di ciò che è alla portata dell'occhio umano e di ciò che ne è lontano, che gli occhi degli uomini da soli non possono vedere.⁴⁶

Ma non interessa qui ampliare il concetto di «knowledge of principles» come fede o 'visione'. Si vuole invece porre l'accento sul «principle that is hid» (la Moore lo chiamerà altrove semplicemente «feeling») in quanto nascosto dalla superficie, interiore, ed allo stesso tempo manifestantesi all'esterno, in ciò che può essere visto, o letto. Il pellicano che nella lotta mantiene e rivela la sua grazia è modello di stile: la sua è una intimità creatrice che si esteriorizza in maniera ad essa adeguata, come quella del traliccio che si lega per non muoversi al vento.

46. He «Digested Harde Yron», in *Collected Poems, cit.*, p. 104: «The power of the visible is the invisible». Cfr. anche T. S. ELIOT, «The Rock»: «For man is joned spirit and body And therefore must serve as spirit and body. Visible and invisible, two worlds meet in Man; Visible and invisible must meet in his Temple».

La Moore non pone distinzioni nette tra problemi morali e problemi artistici; ella scrisse di non sapere «just why animals have the powerful attraction that they have, but rather do we know — really know — why we are impelled towards art».⁴⁷ Ella giudica l'uomo ed il suo operato con metro d'artista, poiché vede il problema dell'uomo come problema espressivo. Se è attratta verso il mondo degli animali è perché, noi crediamo, in essi sa scoprire la presenza di quei contenuti attraverso i quali la vita umana acquista valore e che sono nel contempo contenuto precipuo dell'arte.

Come in «To A Snail» il concetto a cui tutti i versi offrono una spiegazione è quello di stile, in «The Icosasphere» esso è «integration»; «style» e «integration», come si cercherà di dimostrare, sono concetti affini. In questa poesia gli uccelli animati da un sentimento d'amore per la prole, creano un nido di forma perfetta.⁴⁸

‘In Buckinghamshire hedgerows
the birds nested in the merged density,
weave little bits of strings and moths and feathers and
[thistledown,
in parabolic concentric curves’
and working for concavity leave spherical feats of rare
[efficiency
whereas through lack of integration,
avid for someone’s fortune,
three were slain and ten committed perjury,
six died, two killed themselves, and two paid fines for
[risks they’d run.⁴⁹

La citazione che forma i primi cinque versi è una frase di E. Mc Knight Kaufer che descrive il modo degli uccelli di

47. Lettera di M. M. a Lore Metzger, autrice di una tesi di M. A., *A Study in the Symbolism of Value* – June 1947 – Columbia University (non pubblicata).

48. Si colleghi la forma del nido in «parabolic concentric curves» con la forma della ‘casa’ della lumaca.

49. *Collected Poems*, cit., p. 142.

fare il nido,⁵⁰ gli ultimi quattro riportano per sommi capi una notizia di cronaca comparsa sul *New York Times*⁵¹;

... so bitter has the struggle been that at least three persons were reported slain in quarrels over the money, ten went to jail for perjury and other crimes committed to support their claims. A dozen or more were fined, six died and two killed themselves. Claimants came from 29 countries.

I versi che riassumono la notizia di cronaca per nulla attenuano la comicità di un così disastroso evento, quella che, ci sembra, l'articolista del *New York Times* ha giustamente messo in luce. Quando il discorso poetico, pur nella sua scientificità, rischia di divenire solenne, l'ironia spesso produce nella poesia della Moore questi felici anti-climax.

Con le parole «Whereas through lack of integration», la poetessa stabilisce un confronto tra coloro che hanno cercato di impossessarsi della fortuna della Signora Garret⁵² e gli uccelli tutti presi nella costruzione di un nido (si noti come solo indirettamente la Moore manifesti la sua simpatia per l'operato degli uccelli, invitando così il lettore a valutarlo per proprio conto); questi ultimi forniscono un esempio di 'integration', termine che la Moore stessa spiega con «unity of feeling and behaviour».⁵³ Coloro che si mostrano avidi dell'altrui fortuna, agiscono a quel modo, perché mancano di questa 'unità' tra sentimento e comportamento, quella che l'operato degli uccelli invece rivela.

Cupidigia non è «feeling», nel significato che la Moore dà a questa parola e nessuna «integration» è operabile; cupidigia è desiderio di impossessarsi di qualcosa che resterà sempre esteriore, («the acquisition of one thing which is able to adorn» della poesia «To A Snail»). Nel diario due brevi

50. *Collected Poems, cit.*, p. 174.

51. 15 dicembre 1949.

52. All'inizio dell'articolo sul *New York Times* si diceva il nome dell'ereditiera.

53. In una lettera a chi scrive.

note ci confermano il giudizio negativo che la Moore dà della ricchezza e quindi del desiderio di impossessarsene:

April 7 — 1930 — Apropos of wealthy people dissociated from their wealth.

e ancora:

April 17 — Richness without richness.⁵⁴

Se ci riportiamo alla poesia «To A Snail» non ci sarà difficile accostare «integration» e «style », «feeling» e «the principle that is hid», «contractility» e «behaviour». In «The Icosasphere» la Moore è ancora una volta alle prese con un problema espressivo e manifesta di nuovo la sua preferenza per la qualità del contenuto, determinando, per mezzo d'esso, una forma atta a rappresentarlo.

Nel mondo extra-umano, quello delle piante e degli animali, sentimento e comportamento sono per la Moore strettamente interdipendenti, giacché non v'è sentimento che non trovi una sua espressione veritiera e perciò stesso perfetta (come dimostra tutto ciò che della vita delle piante e degli animali la poetessa ci porta a conoscere). Se la Moore vuole sostituire ad istinto la parola sentimento, non è già per innalzare gli animali al livello umano — essi per la poetessa non ne hanno davvero bisogno. Ella sente invece che nell'uomo sono i moti istintivi alla radice del sentimento.

In *Predilections* la Moore scrive⁵⁵:

... art is but an expression of our needs; is feeling modified by the writer's moral and technical insights.

54. Nei *Personal*, in data 13 giugno leggiamo: «We would not wish to be the man who has plenty and nothing else». Cfr. *Proverbs*, 15: 27: «He that is greedy of gain troubleth his own house».

55. *Predilections*, New York, 1955, p. 11.

Le modifiche che lo scrittore apporta al ‘sentimento attraverso le sue intuizioni di natura tecnica e morale, sono una manifestazione del suo controllo su di esso, al momento creativo ed è questo controllo che dà capacità di utilizzarlo. (Gli uccelli non potrebbero costruire il loro nido se non esercitassero pieno controllo su loro stessi ed il materiale che usano). Nella frase che abbiamo appena citato la Moore adopera la parola «need» per darci modo di comprendere cosa ella intenda per «feeling» ed anzi costruisce il periodo in maniera tale che «need» e «feeling» risultino equivalenti (la sua definizione di cosa sia arte avrebbe potuto essere: «l’arte non è altro che sentimento modificato da intuizioni di natura morale e tecnica», oppure: «arte è un’espressione delle nostre esigenze», se ci sono consentite queste parafrasi); ella pone l’accento sull’urgenza e la necessità del sentimento, che ne assicurano il crescer genuino. «Need» e «feeling» sono ciò di cui parla Henry James in *The Spoils of Poynton* (il brano vien citato da Marianne Moore in *Predilections*):

The thing is to lodge somewhere at the heart of one’s complexity an irrepressible appreciation.⁵⁶

L’aggettivo «irrepressible» esprime sia l’urgenza del sentimento che la necessità di una continua vigilanza per mantenerlo intatto. Per James è dovere («The thing is to lodge») costruirsi questo nucleo vitale di «irrepressible appreciation»; il lavoro che lo scrittore propone è arduo quanto quello di *The Hero* della Moore, che vuole camminare soltanto sulla via del suo «personal liking» («feeling»). Egli dovrà sempre coraggiosamente combattere quanto potrebbe nel corso della vita farlo deviare dal suo proposito.

La Moore usò la parola «idiosyncrasy» per meglio definire cosa ella intenda per sentimento. Ancora in *Predilections* scrive:

56. Da K. BURKE, «Motifs and Motives in the Poetry of M. M.», in *Accent*, Spring 1942.

David Low, when carped at said: Ah, well — but he has never compromised; he goes on doing what idiosyncrasy tells him to do.⁵⁷

Compromesso è tradire un'esigenza emotiva, l'«idiosincratico», che sgorga naturalmente dall'intimo. Essere «idiosincratici» è, ancora nelle parole di Henry James, che la Moore annota in *Predilections*, non esser nessun altro che se stessi:

Don't try to be anyone else.

Gli animali sono «idiosincratici» perché ogni loro azione corrisponde ad una precisa esigenza; l'eroe della poesia «The Hero» è idiosincratico perché lascia da parte ciò che aborre e si dirige solo verso ciò che ama. Marianne Moore scrisse a W. C. Williams:

my work has just come to have one quality of value in it. It will not touch or have to do with things which I detest.⁵⁹

Per un continuo volgersi a cose preferite, selezionandole progressivamente, si chiarirà la stessa preferenza per esse: «idiosyncrasy» è simpatia «particolareggiata», curiosa⁶⁰ ricerca e scoperta di ciò che corrisponde ad una interiorità abituata a scoprire l'oggetto da amare e ad amarlo. La raffinatezza delle immagini nella poesia «The Steeple Jack», come ogni descrizione che la Moore fa di città e paesi cari alla memoria e all'immaginazione, è una delle più significative manifestazioni di «personal liking» «where love grows»⁶¹:

Dürer would have seen a reason for living
in a town like this, with eight stranded whales

57. P. 20.

58. P. 21.

59. *The Letters of Ezra Pound*, cit. In una nota a p. 22 si avverte che le parole della Moore sono state riportate in *Kora in Hell* di W. WILLIAMS, p. 112.

60. Il contrario di «love won't grow» della poesia *The Hero*.

61. *Idiosyncrasy and Technique*, Berkeley and Los Angeles, 1958, p. 21: la Moore cita Thoreau, «I am curiosity from top to toe». In *Predilections*,

to look at; with the sweet air coming into your house
 on a fine day, from water etched
 with waves as formal as the scales
 on a fish.

«Idiosyncrasy», la fitta rete che il poeta tesse tra sé e le cose, memoria che ne fa splendidi agglomerati, è generatrice di potenza. In una delle più belle poesie della Moore il verso pronto ad accogliere una maggiore ampiezza, si svincola dalla sua scientificità come un sermone religioso dalle pastoie di una esemplificazione tortuosa:

. this elephant skin
 which I inhabit, fibred over like the shell of
 the cocoanut, this piece of black glass which no light
 can filter — cut
 into checkers by rut
 upon rut of impreventable experience —
 it is a manual for the peanut-tongued and the
 hairy-toed. Black
 but beautiful, my back
 is full of the history of power.⁶²

L'esperienza, quella che non si può prevedere né prevenire, che «accade» e si accetta, quando si è pronti ad accettarla, costruisce uno schermo al mondo che è testimone di potenza. La Moore per rappresentare se stessa sceglie una forma chiusa che racchiudendo esprima, come la forma della lumaca e la concavità del nido. Il tono è quello biblico e del sermone, che per la Moore sono modelli di eloquenza — come

cita H. James: «It is 'in the waste of time, of passion, of curiosity, of contact, that true initiation resides'».

62. «Melanchton», in *Collected Poems, cit.*, p. 45. La poesia fu pubblicata con il titolo «Black Earth» in *Poems*, Londra, 1921. In questa edizione la parola «cocoanut» è scritta «coco-nut».

le parole del Cuyler alla cui lettura siamo pervenuti per una citazione della poetessa⁶³:

and he [the Christian] goes on in full play and full work blending power with power, affection with affection and all with God.⁶⁴

Qui, come nei versi della Moore che abbiamo prima riportato, v'è una magniloquenza che raramente la poetessa si concede, parola che incalza parola, ciascuna con quel calore e quell'estasi che sono il vero fascino dell'oratoria.

Intessendo le sue parole con quelle di Wallace Stevens ella parlò in *Predilections*⁶⁵ dell'occhio come «'the centre of a circle spread to the final full'; in it 'the part is equal to the whole' a self that touches all edges». È la risoluzione di una moralità faticosa che ha il suo punto di partenza nella lotta combattuta ogni giorno, chiusa alla fine del giorno. Nei versi che seguono, «desiderare» equivale già forse ad «essere», almeno nel momento finale, quando la poetessa, disegnando intuisce la potenza del suo disegno e sembra esserne tanto presa da dimenticarsi in esso:

O to be a dragon
If I like Salomon...
could I have my wish.
my wish... O to be a dragon,
a symbol of the power of Heaven — of silkworm⁶⁶
size or immense; at times invisible.
Felicitous phenomenon.⁶⁷

63. *A Marianne Moore Reader*, p. 182.

64. DR. CUYLER, *The Pulpit and the Rostrum. Sermon on Christian Recreation and Unchristian Amusement*, New York, 1858.

65. P. 38.

66. Nella poco soddisfacente traduzione italiana delle poesie di Marianne Moore, *L'insidiosa modestia della Corazza*, Parma 1962, la parola 'silkworm' è tradotta con 'verme'.

67. MARIANNE MOORE, «O To Be A Dragon», in *New Poems*, New York, 1959, p. 9. Le note ci rimandano ai simboli secondari del drago, descritti nel volume II del *The Tao of Painting*, tradotto e edito da Mai-Mai Sze, New York, Pantheon 1956. La citazione della Moore non è corretta. È infatti non nel primo, ma nel secondo volume che si parla dei simboli secondari

* * *

Marianne Moore impiegò nove anni a tradurre La Fontaine; nella poesia «Light is Speech», Paul Émile Littré, traduttore di Ippocrate, che si dedicò dal 1839 al 1862 a volgere in francese l'opera di lui,⁶⁸ merita per la Moore queste parole:

of Emile Littré
physiology's determined,
ardent eight-volume
Hippocrates-charmed
editor. A
man on fire, a scientist of
freedoms, was firm Maximilien
Paul Emile Littré.⁶⁹

Marianne Moore non aveva letto La Fontaine fino al 1945 «when at W. H. Auden's suggestion she embarked on this project.⁷⁰ Ancora nel 1948 la poetessa scriveva al direttore

del drago. A p. 40 leggiamo: «The figure of a circle with a dot is the original form of the character jiih (sun) and is also a symbol of the Tao, and the dragon is the creature associated with sun and the power of heaven or the spirit». In *Confucio* (Pierre Do Dihm, Milano 1962, p. 96), leggiamo: «L'eroe è il drago dalle imprevedibili metamorfosi che lo Y-ching ci presenta dapprima nascosto ed invisibile, in fondo all'acqua, simbolo dei saggi nascosti, poi come "chi appare nella pianura" quando il "tempo" è venuto».

68. *Oeuvres Completes d'Ippocrates*, Parigi, 1862. Nella introduzione egli scriveva: «il n'est pas d'exercice plus salutair, je l'ai senti moi même que de mediter avec les grandes esprits des temps passés, sur les doctrines, sur les observations, sur la marche de la science et c'est dans ce sense que j'ai pris pour épigraphe un mot de Galien plein de profondeur: familiarisez vous avec les livres des anciens hommes'».

69. «Light is Speech», in *Collected Poems*, cit., p. 101: la Moore dice di Maximilien Littré che era «a man on fire». Forse l'espressione ricalca quella usata dal traduttore dell'opera di VOLTAIRE, *The History and Misfortunes of John Calas, a victim to fanaticism* (Londra 1772), che la Moore cita, ad altro proposito, nelle note della stessa poesia *Light is Speech*; Mark Antony ad una persona che gli chiedeva poco prima del suicidio se avesse freddo, risponde: «I am a man on fire». Tali prestiti sono tutt'altro che rari nella poesia della Moore.

70. JOHN HUTCHINS, «Lady of the Fables», in *New York Herald Book Reviews*, 13 giugno 1954, p. 2.

della *Quarterly Review of Literature*, che l'aveva invitata a collaborare a quel numero della rivista completamente dedicato allo studio della sua opera:

Dear Mr. Weiss: It is a hardship to be helpful — prose or verse — beyond what you have. My versions of La Fontaine are as yet tentative and should not be presented as final. Certain of La Fontaine's precepts however reiterated throughout the fables have made on me so deep an impression they begin to assume for me a character of command. Might you care to publish the following? — placing first what has a thousand variants: «Be content with your lot» and «we deceive ourselves but cannot deceive God and can rarely deceive man, so let there be no lies even of expediency».⁷¹

Dei precetti del La Fontaine che la Moore fece seguire alcuni sono così vicini allo spirito delle poesie, che abbiamo citato e commentato nelle pagine precedenti, che non possiamo fare a meno di riportarli qui:

Greed is his own punishment.

Don't be covetous; during recent years, what multitude you have seen, who in one day lost all, hoping to have been prematurely prosperous.

Modesty is a good symptom, and mercenariness a bad one. There's my frog who tried to be an ox, she was grandiose.

Nel 1953, al discorso che Marianne Moore tenne per il conferimento di una medaglia d'oro per la sua produzione poetica ella per modestia assicurò la giuria:

that undeserved honors shall not make me La Fontaine's
[Aesopian frog]
 a little goose
 who tried to be an ox, she was grandiose.⁷²

71. *Quarterly Review of Literature*, (Marianne Moore's Issue) vol. IV, n. 2. 1948.

72. «Speech by Marianne Craig Moore accepting the Gold Medal for Poetry presented at the joint ceremony of the American Academy and

Vicino a quello della Moore è l'ideale di vita espresso in «La canna e la quercia» del La Fontaine, dove la canna manifesta il suo desiderio di rimanere da sola, lì dove si trova, piuttosto che ripararsi dal vento vicino alla quercia. Essa è autosufficiente come il pangolino «who endures exhausting solitary trips through unfamiliar ground at night, returning before sunrise».⁷³

La poesia «Marriage» dei *Collected Poems* sembra riecheggi il tono scherzoso e irridente del La Fontaine, quando parla del matrimonio in «A cat changed into a woman»:

He fondles her, she him: she is his pride;
She is the fairest of her kind,
a perfect woman to his mind.⁷⁴

In una lettera del '21 William Carlos Williams scriveva alla poetessa: «Sometimes marriage is gay! It is nearly always so when a wife can flatter her husband's vanity».⁷⁵ «Marriage», una poesia lunghissima, che compone argutamente ciò che molte menti possono pensare sul tema, è forse prima di tutto uno studio ad un tempo serio e scherzoso della vanità nel matrimonio. La Moore che è nubile premette con un risolino:

Psychology which explains everything,
explains nothing
and we are still in doubt.

Si potrebbero trovare altri punti di contatto tra l'opera dei due poeti anche se maggiori sono, a nostro avviso, le differenze

the National Institute of Arts and Letters», 27 maggio 1953, conservato presso la American Academy of Arts and Letters.

73. Per l'ideale di autosufficienza si veda anche la poesia della Moore *Silence* («My father used to say / superior people never make long visits»).

74. *The Fables of La Fontaine*, New York, 1954, p. 136.

75. *The Selected Letters of W. C. Williams*, New York, 1957, p. 53: 23 marzo 1921.

di sensibilità e di formazione artistica. Le loro opere si incontrano più facilmente nei precetti, o morali, che leggiamo in quasi tutte le favole del La Fontaine (tradotte in inglese potrebbero mescolarsi ai versi della Moore con non troppa difficoltà), mentre una lettura completa delle *Fables*, con la mente ancora ricca di impressioni suscitate dalla lettura delle poesie della Moore, fa avvertire più spesso dissimiglianze che simiglianze tra i due poeti.

La visione che La Fontaine ha dell'incontro tra gli uomini è pessimista: l'istinto umano come quello degli animali è per lo più cattivo, volto alla prevaricazione e al sopruso, mentre per la Moore l'istinto è buono e l'animale lo possiede nella sua forma più genuina, incontaminato. La poetessa inoltre concentra il suo interesse sull'uomo solo, anziché sull'uomo nella società dei suoi simili ed egli, non importa se fisicamente o socialmente in posizione di debolezza, può sviluppare la sua capacità di potenza.

Alcuni animali, le sue poesie dicono un piccolo numero, non piacciono alla Moore e sono contrapposti ad altri che valgono più di loro, ma i motivi della contrapposizione sono diversi che in La Fontaine: egli paragona l'agnello ed il lupo, non perché uno sia migliore dell'altro, ma perché la debolezza fisica che è caratteristica dell'agnello lo fa preda degli istinti aggressivi del lupo. La simpatia del poeta, se egli ne manifesta alcuna, va per il debole piuttosto che per il forte. Se invece la Moore, come nella poesia «The Frigate Pellican», pone a confronto il pellicano che vola e le formiche tutte affaccendate nelle loro piccole occupazioni terrestri,⁷⁶ non è la loro debolezza fisica che vuole porre in luce quanto la meschinità delle loro esistenze (si ricordi la contrapposizione che La Fontaine fa tra la cicala e la formica: la bilancia di giudizio del poeta saliva dalla parte di quest'ultima). Se le formiche divenissero

76. I versi «keeping house all their lives in the crack of their crag, with no view from the top», che facevano parte della poesia «The Frigate Pellican» nell'edizione del 1935 (*Selected Poems*, London) e si riferivano alle formiche, non sono stati ripubblicati nei *Collected Poems*.

preda del pellicano la poetessa non cambierebbe certo il proprio giudizio su di lui:

A marvel of grace no matter how fast
his victim may fly how often may turn.

Gli animali di cui trattano le fiabe del La Fontaine non sono copie dal vero; il poeta francese, dopo aver preso in considerazione alcuni istinti che egli giudica fondamentali nell'uomo, trasferisce il luogo d'incontro degli uomini nel mondo della natura. Ciò che succede agli animali delle sue favole non potrebbe mai di fatto verificarsi: gli animali non lo interessano in se stessi, quanto gli permettono allusioni agli uomini risparmiandolo dalle conseguenze di attacchi troppo diretti e pericolosi. Gli animali della Moore se non sono copie dal vero, pure non ne sono molti discosti, ma se nel caso del La Fontaine si poteva parlare di 'umanizzazione', nel caso della Moore si dovrebbe parlare di 'astrazione'. Per conoscere le abitudini e le caratteristiche fisiche degli animali la poetessa si serve di storie naturali, libri di viaggio, materiale fotografico o letterario (che annota con cura su vecchie agende con grafia microscopica e ferma). Quando nelle poesie parlerà di un animale di una qualunque specie o famiglia ella seguirà la sua fonte fino ad un certo punto, evitando poi quei particolari che non la interessano e ponendo invece l'accento su altri. È il caso della lumaca nella poesia «To A Snail» con il suo 'occipital horn' invece dei due che l'animale realmente possiede; se ella avesse parlato di due corni occipitali avrebbe distratto l'attenzione del lettore nel corso di una spiegazione difficile quale quella che ella dà dello stile.

Nella poesia «The Pangolin» leggiamo:

Another armored animal — scale
lapping scale with spruce-cone regularity until they
form the uninterrupted central
tail row!

Così scrive Lyddeker nella sua *Royal Natural History*:⁷⁷

Stranger even than armadillos are the endentates commonly known as pangolins, or scaly ant eaters which may be compared in appearance to an animated spruce fir-cone finished with a head and legs.

.....
The upper surface and sides of the body and the whole tail being covered with a number of large, overlapping horny scales.

Possiamo facilmente avvicinare «spruce-cone» e «scale lapping scale» della Moore e «overlapping horny scales», «spruce-fir cone» della *Royal Natural History*. La descrizione delle caratteristiche e delle abitudini dell'animale non si discosta molto nella poesia da quella che ne fa Lyddker, ma si noti:

Serpentined about a tree,
he draws
away from danger unpugnaciously
with no sound but a harmless hiss;

Lyddeker scriveva:

When irritated pangolins will give vent to a harmless hiss but at times they are believed to be silent.⁷⁸

L'entusiasmo del Lyddeker ed il suo modo di rappresentare il mondo degli animali, con passione d'artista, ha aiutato la Moore nella composizione dei suoi versi, ma ella, pur seguendo altrove nella poesia quasi parola per parola il testo del Lyddeker, qui prende solo in considerazione il fatto che il pangolino quando è assalito emetta un fischio, non tenendo in alcuna considerazione l'alternativa, offerta dal Lyddeker, che l'animale in quella situazione possa semplicemente tacere. La

77. RICHARD LYDDEKER, *Royal Natural History*, vol. II, Londra 1894-95, p. 227.

78. *Op. cit.*, p. 229.

prima versione, che egli emetta un fischio, soddisfa la poetessa più che la seconda. L'importanza del linguaggio, come la poesia «Light is Speech» vuole dimostrare, sta nell'esprimere quando è necessario approvazione o disapprovazione per quanto ci accade intorno: l'ambiente in cui l'uomo o l'animale vivono esige da loro un giudizio ed una testimonianza.

* * *

R. P. Blackmur, nel suo *Language as Gesture*, studiando la funzione delle virgolette, presenti in molti versi della Moore, scrisse:

Besides the normal uses to determine quotations or to indicate a special ironic sense in the material enclosed or a kind of minor italianization, they are used as boundaries for units of association, which cannot be expressed by grammar or syntax.⁷⁹

Non sempre riferendosi all'opera di un autore, o riportando brani di conversazione, la Moore sente il bisogno di citare nel modo convenzionale, cioè facendo uso di virgolette. Più spesso esse vengono usate, secondo la felice definizione del Blackmur, come «boundaries for units of association» ed ha poca importanza se queste «units» siano citazioni testuali, non lo siano che approssimativamente, o non lo siano affatto. Non è dunque, ogni volta un bisogno di erudita esattezza a far sì che la Moore chiuda alcune parti del suo discorso poetico entro virgolette, ma piuttosto una necessità di distinguere zone di pensiero e di sentimento, senza accavallarle, o sovrapporle.

La memoria è il materiale per la creazione e la mente ha l'onere della selezione, dell'ordine e della costruzione (*The Mind is an Enchanting Thing* è anche uno studio del momento

79. R. P. BLACKMUR, *Language as Gesture. Essays in Poetry*, New York, 1935, p. 262.

creativo e l'enucleazione delle sue componenti principali). Delimitando e chiudendo entro virgolette la Moore riproduce il momento creativo, lo scorrere della mente tra i diversi strati dell'accumulazione mnemonica. Citazioni vere o fittizie nascono pertanto dal suo bisogno di distinguere quello che nella memoria prima e nella mente poi si trova distinto. È questo modo di operare sulla memoria che fa della poesia della Moore una poesia di oggetti e di parole, o frasi, non completamente fuse, anch'esse oggetti da studiare ad un tempo nella loro separazione e nella mescolanza, di necessità difficile, con altri.

L'uso delle virgolette come delimitazione di «units of association» è chiaramente dimostrato laddove la Moore non si preoccupa di citare, facendo uso di virgolette, perché non lo ritiene importante da un punto di vista tecnico; non aggiunge, o toglie nulla ad una disposizione di 'oggetti' ottenuta con altri mezzi. Tale è il caso, ad esempio, della poesia «The Pangolin», che cita copiosamente dal Lyddeker, senza però far uso, come s'è visto, di virgolette.

Le prose (*Predilections* e *Idiosyncrasy and Technique*), della Moore, più che le poesie, offrono una chiave alla comprensione del momento creativo: v'è qui un maggiore abbandono al linguaggio come esso si formula spontaneamente. In *Idiosyncrasy and Technique*, non per difendere la presenza nelle sue prose di un così gran numero di citazioni, ma per spiegare, la poetessa scrive:

Odd as it seems that a few words of overwhelming urgency should be a mosaic of quotations...⁸⁰.

Il mosaico è appunto il suo sistema compositivo, e la Moore lo ha adottato prima di tutto per un'esigenza di sincerità: fondere quel che deve restare separato, perché lo si riconosce appartenente a regioni differenti, significherebbe tradire l'oggetto e l'emozione che lo incorpora. Non è per lei la

80. P. 14.

memoria delle cose e delle parole il risultato di 'likings'; e la scoperta di corrispondenza tra sé e le cose, siano esse viste e lette? La memoria è positiva⁸¹ come composto e nelle sue parti e son esse che devono essere distinte da quell'agglomerato e rivissute in momenti separati.

È naturale allora che i versi della Moore si raggruppino intorno ad un certo numero di punti focali e che tra l'uno e l'altro vi sia una breve sospensione (senza stasi⁸²) per la 'conclusione' dell'immagine: nella poesia «The Icosasphere», ad esempio, v'è una separazione tra l'immagine degli uccelli che costruiscono il nido e quella delle persone che l'avidità del denaro ha portato al disastro. La frase «whereas through lack of integration» che funge da *trait-d'union* tra le immagini le lega concettualmente, ma non le fonde. Quando in «Nevertheless» la Moore presenta esempi di 'fortitude' salvaguarda pienamente le immagini e la tensione 'separata' degli oggetti. Il pensiero nel momento creativo non è meno fedele della memoria e s'adopera a preservare l'integrità delle immagini, pur permettendo un passaggio veloce dall'una all'altra.

L'impulso lirico che poteva essere presente nel momento creativo è continuamente modificato da un bisogno di oggettività.⁸³ È come se le poesie avessero potuto esser scritte più direttamente,⁸⁴ con maggiore attenzione all'emozione che l'oggetto produce che all'oggetto stesso. V'è una sorta di riserbo della poetessa a manifestarla⁸⁵ e forse una certa impazienza. Così la composizione poetica è a zig-zag, fuggente da un fuoco all'altro.

81. In *Idiosyncrasy and Technique*, p. 15, la Moore parla di 'denigration as treason'.

82. G. DEBENEDETTI, *Intermezzo*, Milano, 1963, p. 28: «Si sa che la Manzini avanza tutta per immagini. La meraviglia è che riesca ad avanzare, visto che in generale le immagini, nel loro avido egocentrismo fabbricano stasi e non impulsi».

83. A. LOMBARDO, *La Ricerca del Vero*, Roma, 1961, p. 63: «una rappresentazione tutta oggettivata del reale, per una moralità ed un sentimento espressi per così dire dall'esterno».

84. W. C. WILLIAMS, *Paterson*, Book V (New York, 1958), «What but indirection will get to the end of the sphere? ».

85. *Predilections*, p. 5: «we must be as dear as our natural reticence allows us to be».

Qualora i nessi tra le immagini (saremmo a questo punto tentati di parlare di immagini-oggetto⁸⁶) fossero troppo chiari⁸⁷ le poesie sarebbero meno terse e tese e si perderebbe quello che la Moore chiamò «the lion's leap», per una

awkwardness which is surely brought to one in conversation.⁸⁸

LINA UNALI

86. *Predilections*, p. 18; la Moore parla di «helpless sincerity which precipitates a poem»; p. 5: «Ezra Pound never spoils his effects by over exposition».

87. Per un'analisi dell'oggettivismo nella poesia della Moore, termine che il Burke contrappone ad imagismo e simbolismo, cfr. anche l'articolo già citato di K. BURKE, «Motifs and Motives in the Poetry of Marianne Moore». Il brano seguente ci sembra di particolare interesse: «...in objectivism, though an object may be chosen because of its or subjective reference, once it has been chosen it is to be studied in its own right. A man might become an electrician, for instance because of some deep response to electricity as a symbol of power» (158).

88. *Predilections*, p. 5.