

CHARLES OLSON

**VERSO PROIETTIVO
POESIE SCELTE**

tratte da:

SELECTED POEMS

EDITED BY ROBERT CREELEY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS 1993

selezione, traduzione e introduzione di **ROBERTO COGO**

CHARLES OLSON

Charles Olson (1910-1970) nacque a Worcester, Massachusetts, figlio di un immigrato svedese e di una cattolica di origine irlandese.

Come lui stesso riferisce, fu “diseducato” nelle università di Wesleyan, Yale e Harvard. Insegnò alla Clark University di Worcester e, dal 1936 al 1939, a Harvard.

Tra il 1938 e il 1948 ebbe varie occupazioni, da mozzo su un peschereccio a funzionario del governo.

Dal 1951 al 1956, Olson fu rettore dell'allora quasi sconosciuto Black Mountain College, un'università che divenne presto, sotto la sua guida, punto focale di riferimento per i nuovi fermenti letterari e artistici. Sotto la sua direzione insegnarono, frequentarono o ebbero scambi diretti o indiretti con il college artisti, musicisti, coreografi e poeti tra cui, andando alla rinfusa, Denise Levertov, Robert Creeley, Robert Duncan, John Cage, Merce Cunningham, Jackson Pollock, Philip Glass, Allen Ginsberg e altri ancora, tra cui gli artisti dell'ambiente Pop legato a Andy Warhol.

Parallelamente, Olson portava avanti i suoi interessi e i suoi studi che spaziavano in modo molto eterogeneo dalla fisica nucleare alla geometria non-euclidea, dalla filosofia moderna alla cultura primitiva, dalle religioni orientali alla metalinguistica.

Il suo primo libro *Call Me Ishmael* (1947), uno studio critico su Melville, mette subito in evidenza il modo di operare di Olson che introduce nel saggio temi considerati ancora anti-letterari come la geografia e lo spazio (che egli, invece, reputa come un “fatto fondamentale per l'uomo e l'artista americano”).

Nel 1950 il suo celebre saggio *Projective Verse* aprì la strada alla definitiva ascesa dell'arte e dell'estetica nuova oltre la gerarchia letteraria del New Criticism (e di T. S. Eliot) ancora prevalente nella gran parte delle università.

Il saggio accese l'entusiasmo anche di William Carlos Williams che ne pubblicò una parte nella sua autobiografia riconoscendone l'importanza e la portata. In esso Olson andò delineando una forma dinamica e aperta della poesia che permettesse all'energia interna alle parole di liberarsi attraverso un 'atto dell'istante', così da trovare in modo autonomo la loro giusta collocazione all'interno del 'campo di forze' della pagina bianca (*composizione-campo*). Un'idea 'cinetica' del verso supportata dall'importanza accordata al respiro e alle 'spaziature significanti' possibili con l'uso

della macchina da scrivere, in netto contrasto con un'idea 'mimetica' di stampo classico basata sui concetti statici di unità, simmetria, intreccio e forma.

Le *Mayan Letters* (1953) illustrano i suoi studi dei geroglifici Maya condotti in Yucatan, dove visse dal 1950 al 1951, e testimoniano il grande interesse di Olson per le civiltà antiche e per le culture portatrici di valori, riferiti a modi e forme di pensiero ed espressione, non incanalabili all'interno delle categorie di stampo logico-razionale tipiche della tradizione del pensiero occidentale.

Dalla sua produzione poetica ricordiamo: *In Cold Hell, in Thicket*, 1953; *The Distances*, 1960.

Con la raccolta *The Maximus Poems* (1-10, 1953; 11-22, 1956, riunite nel 1960; *Maximus IV, V, VI*, 1968; *Maximus Poems*, vol. 3, 1975) Olson si inserisce nella grande tradizione epica americana, quella di Melville, di Crane, dei *Cantos* di Pound e del *Paterson* di Williams.

Il poeta morì di cancro nel 1970.

INTRODUZIONE

La realtà contenuta nei versi di Charles Olson si nutre degli stessi eclettici interessi del suo autore, si compone della sua stessa inesausta ricerca di conoscenze artistiche e letterarie (ma anche tecniche, scientifiche, storiche e antropologiche), innestata su una serie complessa e creativa di immagini e di libere associazioni della mente.

Le parole prescelte sono spesso quelle delle origini, quelle più remote ma ancora vitali, sempre diverse, in costante rinnovamento, cariche di storia, importanza e significato. Sono parole che incapsulano sillabe e suoni rintracciabili nelle culture e civiltà più lontane. Quella sillaba che lo stesso poeta americano definì “il punto di forza della versificazione, ciò che governa e tiene uniti i versi, le forme più grandi, di una poesia”.

I testi poetici di Olson, in particolare le sue ‘poesie lunghe’, emanano uno strano fascino magnetico, sembrano un prolungato invito a farci coinvolgere, catapultare e trasportare nei mondi molteplici e sfaccettati della loro vicenda storica, nella ricchezza delle stratificazioni e dei rimandi che si assommano nei loro versi.

Sono testi che ci lasciano leggermente frastornati alla prima lettura, ma anche disposti e pronti ad affrontarne un’altra e un’altra ancora, forse per il fatto di possedere in sé “il potere di continuare ad agire con le loro forze al di là di tale (primo) momento”. (Parole, queste ultime, di Montale in *Auto da fé*, il quale, in un passaggio poco precedente, ci rivela anche che questo era ciò che gli interessava di più in un’opera d’arte).

Solo dopo alcuni tentativi, infatti, si delineano alcuni percorsi possibili di senso e di interpretazione di questi testi. Essi pretendono pazienza, costanza e attenzione e, insieme, un alto grado di apertura mentale e di ricettività.

La poesia di Olson si caratterizza per uno stile asciutto e un tono solitamente pressoché piatto e colloquiale. Uno stile dalle rare impennate di ‘entusiasmo poetico’ e quindi, forse proprio per questo, tanto più coinvolgenti e toccanti.

Sottolineo la decisiva importanza di alcuni versi, quasi isolati e solitari, rispetto a un contesto globale sempre mobile, in movimento, progressivo e sinuoso. Un intrico di versi che si diramano, all’apparenza tutti attentamente collocati, eppure autonomamente tesi alla ricerca di una propria ‘giusta’ disposizione sullo sfondo bianco della *pagina-campo-di-forze* (come Olson ci riferisce nel suo celebre saggio del 1950 *Verso Proiettivo*, esso stesso con le caratteristiche di un’opera d’arte).

Sillabe e parole vengono quindi intese e trattate come *vettori di energia* in costante proiezione cinetica e tensione associativa.

Le sorprendenti leggi della fisica subatomica sembrano trasparire dalle strutture e dagli intrecci fonemati della sua poesia ricordandoci che il movimento e la costante trasformazione stanno alla base della vitalità della *materia-energia* di cui si nutre l’universo delle cose e, per Olson, anche quello delle parole e del linguaggio.

Il concetto di *immediatezza presentazionale* di Whitehead e il *principio di indeterminazione* di Heisenberg, molto cari a Olson, convergono e si rispecchiano nella lingua di una poesia che non si presta a riduzioni, quantificazioni o a cristallizzazioni in entità statiche o significati stabili. Inoltre, la molteplicità e la varietà mobile e policentrica del suo linguaggio — specchio e riflesso di un pensiero non-lineare che procede per nuclei di aggregazione semantica — rimandano costantemente alla presenza nel poeta di un forte senso dello spazio e del luogo, ad una profonda relazione del suo agire poetico con il vasto e vario territorio americano.

Olson mira spesso a un'immagine che riassume un'appartenenza e uno sprofondamento nel terreno concreto e vitale della cultura e della storia, rivelando, al di là dello specifico ambito americano, un'appartenenza ancora più ampia, universale e cosmica. La sua è poesia che cerca e non smette di cercare risvegliando domande che tendono ad assopirsi nel nostro immaginario. Poesia del movimento e dell'esplorazione tesa a fondere e trasformare i diversi materiale proveniente dalle fonti più svariate.

La ricerca di Charles Olson procede tessera dopo tessera così che, come scrive il suo grande amico e poeta Robert Creeley nell'introduzione ai suoi postumi *Selected poems*, la sua opera "...cresce in un complesso di direzioni apparenti, sia *fuori*, verso il cosmo, che *dentro*, verso le fonti intensive della natura, verso i particolari minuti di un *io*". Senza dimenticare che entrambi i poeti, anche se con esiti molto diversi, s'impegnarono a cercare strade e modi per evitare le trappole dell'egocentrismo, per porsi al di là delle proiezioni antropocentriche del pensiero e del linguaggio, nel tentativo di delineare un universo di cose della realtà che possa, così come può l'opera d'arte, "esistere per se stesso".

POESIE SELTE

Move Over

Merchants. of the sea and of finance

(Smash the plate glass window)

The dead face is the true face
of Washington, New York a misery, but north and east
the carpenter obeyed
topography

As a hand addresses itself to the care of plants
and a sense of proportion, the house
is put to the earth

Tho peopled with hants, New England

Move over to let the death-blow in,
the unmanned or the transvest, drest
in beard and will, the capillary

Seven years with the wrong man,
7 yrs of tristus and vibullation.
And I looked up to see a toad. And the boy sd:
"I crushed one, and its blood is green"

Green, is the color of my true love's green
despite
New England is
despite her merchants and her morals

Spostarsi

Mercanti. del mare e della finanza

(Rompi il vetro della vetrina)

Il volto morto è il vero volto
di Washington, New York una miseria, ma a nord e a est
il falegname ha ubbidito
alla topografia

Come una mano si rivolge alla cura delle piante
e al senso delle proporzioni, la casa
viene posta sulla terra

Sebbene abitato da spettri, il New England

Spostarsi per fare entrare il soffio letale,
il non-uomo o il travestito, indossa
barba e volontà, il capillare

Sette anni con l'uomo sbagliato,
7 anni di triste tribolazione.
Alzai lo sguardo per vedere il rospo. E il ragazzo disse:
"Ne ho schiacciato uno, e il suo sangue è verde"

Verde, il colore del mio vero amore è verde
nonostante
il New England
nonostante i suoi mercanti e la sua morale

La Chute

my drum, hollowed out thru the thin slit,
carved from the cedar wood, the base I took
when the tree was felled

o my lute, wrought from the tree's crown

my drum, whose lustiness
was not to be resisted

my lute,
from whose pulsations
not one could turn away

They
are where the dead are, my drum fell
where the dead are, who
will bring it up, my lute
who will bring it up where it fell in the face of them
where they are, where my lute and drum have fallen?

La Chute

il mio tamburo, scavato nella stretta fessura,
intagliato nel legno di cedro, la base la presi
quando l'albero fu abbattuto

o mio liuto, modellato nel legno della cima

il mio tamburo, con la sua
irresistibile passione

il mio liuto,
con le sue pulsazioni
che nessuno può sfuggire

Sono
dove sono i morti, il mio tamburo cadde
dove sono i morti, chi
lo solleverà, il mio liuto
chi lo solleverà da dove cadde in faccia a loro
lì dove sono, dove il liuto e il mio tamburo sono caduti?

The Kingfishers

1

What does not change / is the will to change

He woke up, fully clothed, in his bed. He remembered only one thing, the birds, how when he came in, he had gone around the rooms and got them back in their cage, the green one first, she with the bad leg, and then the blue, the one they had hoped was a male

Otherwise? Yes, Fernand, who had talked lispily of Albers & Angkor Vat. He had left the party without a word. How he got up, got into his coat, I do not know. When I saw him, he was at the door, but it did not matter, he was already sliding along the wall of the night, losing himself in some crack of the ruins. That it should have been he who said, "The kingfishers! who cares for their feathers now?"

His last words had been, "The pool is slime." Suddenly everyone, ceasing their talk, sat in a row around him, watched they did not so much hear, or pay attention, they wondered, looked at each other, smirked, but listened, he repeated and repeated, could not go beyond his thought "The pool the kingfishers' feathers were wealth why did the export stop?"

It was then he left

Martin pescatore

1

Quel che non cambia / è la voglia di cambiare

Si svegliò, nel suo letto, completamente vestito. Si ricordava una cosa soltanto, degli uccelli, di come appena entrato avesse girato per le stanze per rimmetterli in gabbia, prima la femmina verde, quella con la zampa malata, poi quella blu, che avevano sperato fosse un maschio

Che altro? Sì, di Fernand, che aveva farfugliato di Albers & Angkor Vat. Aveva lasciato la festa senza parlare. Non so proprio come si alzò, come si infilò la giacca. Quando lo vidi era all'uscita, ma che importava, stava già scivolando lungo il muro della notte, perdendosi in qualche crepa del disastro. Doveva essere stato lui a dire, "il martin pescatore! a chi interessano le sue piume ora?"

Le sue ultime parole furono, "lo stagno è melma." Tutti all'improvviso smisero di parlare, mettendosi seduti intorno a lui, osservavano senza badarci troppo, non prestando molta attenzione, si stupivano, guardandosi e sorridendosi, ma ascoltavano, mentre lui continuava a ripetere, incapace di andare oltre il suo pensiero "lo stagno le piume del martin pescatore erano una ricchezza perché l'esportazione è finita?"

Fu allora che se ne andò

I thought of the E on the stone, and of what Mao said
la lumiere”

but the kingfisher
de l’aurore”

but the kingfisher flew west
est devant nous!

he got the color of his breast
from the heat of the setting sun!

The features are, the feebleness of the feet (syndactylism of the 3rd & 4th digit)
the bill, serrated, sometimes a pronounced beak, the wings
where the color is, short and round, the tail
inconspicuous.

But not these things were the factors. Not the birds.

The legends are

legends. Dead, hung up indoors, the kingfisher
will not indicate a favoring wind,

or avert the thunderbolt. Nor, by its nesting,
still the waters, with the new year, for seven days.

It is true, it does nest with the opening year, but not on the waters.

It nests at the end of a tunnel bored by itself in a bank. There,
six or eight white and translucent eggs are laid, on fishbones
not on bare clay, on bones thrown up in pellets by the birds.

On these rejectamenta

(as they accumulate they form a cup-shaped structure) the young are born.

And, as they are fed and grow, this nest of excrement and decayed fish becomes
a dripping, fetid mass

Pensai alla E sulla pietra, e a ciò che Mao disse
la lumiere”

ma il martin pescatore
de l’aurore”

ma il martin pescatore volò a occidente
est devant nous!

prese il colore del petto
dal calore del sole al tramonto!

Le caratteristiche sono, la fragilità delle zampe (sindattilia del 3° e 4° dito)
il becco seghettato, talvolta pronunciato, le ali
colorate, piccole e arrotondate, la coda
irrilevante.

Ma non furono questi i motivi. Non gli uccelli.

Le leggende sono

leggende. Morto, appeso in casa, il martin pescatore
non può segnalare il vento favorevole,

o prevenire il fulmine. Nemmeno, facendo il nido
col nuovo anno, può calmare le acque per sette giorni.

È vero, nidifica all’inizio dell’anno, ma non sull’acqua.

Nidifica in fondo a un tunnel scavato nell’argine. Lì,
depone da sei a otto uova bianche e traslucide, non sulla nuda
terra, su lische di pesce che gli uccelli rigettano in palline.

Su questi scarti

(accumulandosi formano una struttura a forma di coppa) nascono i piccoli.

Mentre si nutrono e crescono, questo nido di escrementi e pesce corrotto diventa
una fetida massa grondante

Mao concluded:

nous devons
nous lever
et agir!

3

When the attentions change / the jungle
leaps in
even the stones are split
they rive

Or,
enter
that other conqueror we more naturally recognize
he so resembles ourselves

But the E
cut so rudely on that oldest stone
sounded otherwise
was differently heard

as, in another time, were treasures used:

(and, later, much later, a fine ear thought
a scarlet coat)

“of green feathers feet, beaks and eyes
of gold

“animals likewise,
resembling snails

Mao concluse:

nous devons
nous lever
et agir!

3

Quando mutano le attenzioni / la giungla
balza dentro
anche le pietre si spaccano
si lacerano

Oppure,
entrano
l'altro conquistatore che naturalmente riconosciamo
e ci assomiglia così tanto

Ma la E
scolpita con rudezza su quella antica pietra
aveva un altro suono,
era udita in modo diverso

così, in altri tempi, si usavano i tesori:

(e dopo, molto dopo, un fine orecchio ha pensato
un abito scarlatto)

“di piume verdi zampe, becchi e occhi
d'oro

“animali inoltre,
simili a lumache

“a large wheel, gold, with figures of unknown four-foots,
and worked with tufts of leaves, weight
3800 ounces

“last, two birds, of thread and featherwork, the quills
gold, the feet
gold, the two birds perched on two reeds
gold, the reeds arising from two embroidered mounds,
one yellow, the other
white.

“And from each reed hung
seven feathered tassels.

In this instance, the priests
(in dark cotton robes, and dirty,
their disheveled hair matted with blood, and flowing wildly
over their shoulders)
rush in among the people, calling on them
to protect their gods

And all now is war
where so lately there was peace,
and the sweet brotherhood, the use
of tilled fields.

4

Not one death but many,
not accumulation but change, the feed-back proves, the feed-back is
the law

“una grande ruota, d’oro, con figure di oscuri quadrupedi,
e decorata con ciuffi di foglie, del peso
di 3800 onces

“infine, due uccelli, di filo e piume intrecciati, le spille
d’oro, le zampe
d’oro, i due uccelli sistemati su due canne
d’oro, le canne che si levano da due tumuli decorati,
uno giallo, l’altro
bianco.

“E da ognuna delle canne pendono
sette nappi di piume.

In questo caso, i sacerdoti
(vestiti di cotone scuro, sporchi,
con i capelli sciolti macchiati di sangue, fluenti e incolti
sulle loro spalle)
si precipitano tra la gente, chiedendo
di proteggere i loro dei

Ed ora tutto è guerra
dove poco prima vi era pace,
e dolce fratellanza, l’uso
dei campi coltivati.

4

Non una morte ma molte,
non accumulo ma cambiamento, il feed-back lo dimostra, il feed-back è
la legge

Into the same river no man steps twice
When fire dies air dies
No one remains, nor is, one

Around an appearance, one common model, we grow up
many. Else how is it,
if we remain the same,
we take pleasure now
in what we did not take pleasure before? love
contrary objects? admire and/or find fault? use
other words, feel other passions, have
nor figure, appearance, disposition, tissue
the same?

To be in different states without a change
is not a possibility

We can be precise. The factors are
in the animal and/or the machine the factors are
communication and/or control, both involve
the message. And what is the message? The message is
a discrete or continuous sequence of measurable events distributed in time

is the birth of air, is
the birth of water, is
a state between
the origin and
the end, between
birth and the beginning of
another fetid nest

is change, presents
no more than itself

Nessuno entra due volte nello stesso fiume
Se muore il fuoco muore l'aria
Nessuno è, o rimane, uno

Intorno a un apparenza, a un unico modello comune, si diventa
tanti. Altrimenti, com'è,
restando noi stessi,
che ora ci piacciono
cose che prima non piacevano affatto? che amiamo
oggetti contrari? che ammiriamo e/o scopriamo difetti? che usiamo
altre parole, proviamo altre passioni, o non abbiamo
più la stessa figura, l'aspetto, la disposizione, la pelle
di una volta?

Assumere diverse condizioni senza cambiare
non è possibile

Possiamo essere precisi. I fattori sono
nell'animale e/o nella macchina i fattori sono
comunicazione e/o controllo, entrambi comportano
il messaggio. E cos'è il messaggio? Il messaggio è
una sequenza discreta o continua di eventi misurabili distribuiti nel tempo

è l'origine dell'aria, è
l'origine dell'acqua, è
una condizione tra
il principio e
la fine, tra
l'origine e l'inizio di
un altro fetido nido

è il cambiamento e non presenta
nient'altro che se stesso

And the too strong grasping of it,
when it is pressed together and condensed,
loses it

This very thing you are

II

They buried their dead in a sitting posture
serpent cane razor ray of the sun

And she sprinkled water on the head of the child, crying
“Cioa-coatl! Cioa-coatl!”
with her face to the west

Where the bones are found, in each personal heap
with what each enjoyed, there is always
the Mongolian louse

The light is in the east. Yes. And we must rise, act. Yet
in the west, despite the apparent darkness (the whiteness
which covers all), if you look, if you can bear, if you can, long enough

as long as it was necessary for him, my guide
to look into the yellow of that longest-lasting rose

so you must, and, in that whiteness, into that face, with what candor, look

and, considering the dryness of the place
the long absence of an adequate race

(of the two who first came, each a conquistador, one healed, the other
tore the eastern idols down, toppled
the temple walls, which, says the excuser
were black from human gore)

Cercando di afferrarlo con la forza,
mentre è compresso e concentrato,
lo si perde

Questo è proprio ciò che si è

II

Seppellivano i loro morti in posizione seduta
serpente bastone rasoio raggio di sole

Spruzzando acqua sulla testa del bambino, lei gridava
“Cioa-coatl! Cioa-coatl!”
con il viso rivolto a occidente

Lì dove si trovano le ossa, sotto ogni singolo cumulo
con gli oggetti cari ad ognuno, c'è sempre
il pidocchio della Mongolia

La luce è a est. Certo. E noi dobbiamo levarci, agire. Eppure
a ovest, malgrado il buio apparente (il biancore
che tutto ricopre) se guardi, se puoi sopportarlo, se ci riesci, abbastanza a lungo

tanto a lungo quanto fu necessario alla mia guida
per guardare nel giallo di quella più durevole rosa

così devi fare, e in quel biancore, in quel volto, con quel candore, vedere

e, considerando l'aridità del luogo
la lunga assenza di una stirpe adeguata

(delle prime due che vennero, entrambe *conquistador*, una sanò, l'altra
distrusse gli idoli orientali, fece crollare
le mura del tempio, con la scusa che
fossero nere di sangue umano)

hear
hear, where the dry blood talks
where the old appetite walks

la piu saporita et migliore
che si possa truovar al mondo

where it hides, look
in the eye how it runs
in the flesh / chalk

but under these petals
in the emptiness
regard the light, contemplate
the flower

whence it arose

with what violence benevolence is bought
what cost in gesture justice brings
what wrongs domestic rights involve
what stalks
this silence

what pudor peyorocracy affronts
how awe, night-rest and neighborhood can rot
what breeds where dirtiness is law
what crawls
below

III

I am no Greek, hath not th'advantage.
And of course, no Roman:

ascolta
ascolta, dove il sangue rappreso parla
dove il vecchio appetito cammina

*la piu saporita et migliore
che si possa truovar al mondo*

dove si nasconde, guarda
nell'occhio come corre
nella carne / gesso

ma sotto questi petali
nel vuoto
considera la luce, contempla
il fiore

da dove esso spuntò

con che violenza si compra la benevolenza
che costo comporta la giustizia nel gesto
che torti implicano i diritti di famiglia
che inganni
questo silenzio

che pudore offende la peggiocrazia
come il timore può guastare il vicinato e il sonno
cosa cresce dov'è legge la sporco
cosa striscia
al di sotto

III

Non sono un greco, non ne ho il vantaggio.
E di sicuro neppure un romano:

he can take no risk that matters,
the risk of beauty least of all.

But I have my kin, if for no other reason than
(as he said, next of kin) I commit myself, and,
given my freedom, I'd be a cad
if I didn't. Which is most true.

It works out this way, despite the disadvantage.
I offer, in explanation, a quote:
si j'ai du goût, ce n'est guères
que pour la terre et les pierres.

Despite the discrepancy (an ocean courage age)
this is also true: if I have any taste
it is only because I have interested myself
in what was slain in the sun

I pose you your question:

shall you uncover honey / where maggots are?

I hunt among stones

lui non sa prendersi rischi importanti,
tanto meno il rischio del bello.

Ma ho i miei legami, fosse per questa ragione soltanto
(come disse un parente stretto) mi impegno,
essendo libero, sarei un furfante
se non lo fossi. Il che è ancora più vero.

Funziona in questo modo, nonostante gli svantaggi.
Per spiegarmi, offro una citazione:
si j'ai du goût, ce n'est guères
que pour la terre et les pierres.

Nonostante il divario (un oceano il coraggio l'epoca)
anche questo è vero: se ho del buongusto
lo devo soltanto al mio interessamento
per quanto fu ammazzato sotto il sole

Ti pongo la tua stessa domanda:

si può trovare il miele / dove stanno le larve?

Vado in cerca tra le pietre

At Yorktown

1

At Yorktown the church

at Yorktown the dead

at Yorktown the grass

are live

at York-town the earth

piles itself in shallows,

declares itself, like water,

by pools and mounds

2

At Yorktown the dead

are soil

at Yorktown the church

is marl

at Yorktown the shallows

dive where it is greenest,

the hollows

are eyes are flowers, the heather,

equally accurate, is hands

A Yorktown

1

A Yorktown la chiesa

a Yorktown i morti

a Yorktown l'erba

sono vivi

a York-town la terra

si ammucchia sulle secche,

si proclama, come l'acqua,

con cumuli e pozze

2

A Yorktown i morti

sono suolo

a Yorktown la chiesa

è marna

a Yorktown le rondini

si tuffano dov'è più verde,

i vuoti

sono occhi sono fiori, l'erica,

ugualmente accurata, è le mani

at York-town only the flies
dawdle, like history,
in the sun
3
at Yorktown the earthworks
braw
at Yorktown the mortars
of brass, weathered green, of mermaids
for handles, of Latin
for texts, scream
without noise
like a gull
4
At Yorktown the long dead
loosen the earth, heels
sink in, over an abatis
a bird wheels

and time is a shine caught blue
from martin's
back

a York-town solo le mosche
ciondolano nel sole
come la storia
3
a Yorktown i terrapieni
sono eleganti
a Yorktown i mortai
d'ottone, divenuti verdi, le sirene
per maniglie, le iscrizioni
in latino, gridano
senza un rumore
come gabbiani
4
A Yorktown i morti da tempo
allentano la terra, i talloni
vi affondano, sopra le palizzate
volteggia un uccello

e il tempo è un riverbero azzurro
sul dorso di un
balestruccio

In Cold Hell, in Thicket

In cold hell, in thicket, how
abstract (as high mind, as not lust, as love is) how
strong (as strut or wing, as polytope, as things are
constellated) how
strung, how cold
can a man stay (can men) confronted
thus?

All things are made bitter, words even
are made to taste like paper, wars get tossed up
like lead soldiers used to be
(in a child's attic) lined up
to be knocked down, as I am,
by firings from a spit-hardened fort, fronted
as we are, here, from where we must go

God, that man, as his acts must, as there is always
a thing he can do, he can raise himself, he raises
on a reed he raises his

Or, if it is me, what
he has to say

1

What has he to say?
In hell it is not easy
to know the trceries, the markings
(the canals, the pits, the mountings by which space
declares herself, arched, as she is, the sister,

Nel freddo inferno, nel folto

Nel freddo inferno, nel folto, quanto
astratto (come le grandi menti, non come la libidine, come l'amore) quanto
forte (come montante o ala, come politopo, come una costellazione
di cose) quanto
teso, quanto freddo
può restare un uomo (gli uomini) messo così
a confronto?

Ogni cosa si fa ostile, perfino le parole
prendono un sapore di carta, si dispongono guerre
come soldatini di piombo
(nel solaio di un bimbo) allineati
per essere poi abbattuti, come me,
dai colpi di un fortino indurito di saliva, contrapposti
come noi, qui, a dove dobbiamo andare

Dio, quell'uomo, poiché i suoi atti devono, poiché c'è sempre
qualcosa che lui può fare, può levarsi, può levarsi
su una canna può levare il suo

Oppure, se sono io, ciò
che ha da dire

1

Che cos'ha da dire?
Non è facile all'inferno
capire le figurazioni, i segni
(i canali, i fossi, i supporti che lo spazio usa
per dichiararsi, curvo, com'è lei, la sorella

awkward stars drawn for teats to pleasure him, the brother
who lies in stasis under her, at ease as any monarch or
a happy man

How shall he who is not happy, who has been so made unclear,
who is no longer privileged to be at ease, who, in this brush, stands
reluctant, imageless, unpleasured, caught in a sort of hell, how
shall he convert this underbrush, how turn this unbidden place
how trace and arch again
the necessary goddess?

2

The branches made against the sky are not of use, are
already done, like snow-flakes, do not, cannot service
him who has to raise (Who puts this on, this damning of his flesh?)
he can, but how far, how sufficiently far can he raise the thickets of
this wilderness?

How can he change, his question is
these black and silvered knivings, these
awkwardnesses?

How can he make these blood-points into panels, into sides
for a king's, for his own
for a wagon, for a sleigh, for the beak of, the running sides of
a vessel fit for
moving?

How can he make out, he asks
of this low eye-view,
size?

goffe stelle disegnate come capezzoli per soddisfare lui, il fratello
che giace statico sotto di lei, a suo agio come un monarca o
un uomo felice

Come farà lui che non è felice, che è stato reso così oscuro,
che non ha più il privilegio di essere a suo agio, che se ne sta in questa boscaglia
riluttante, vuoto, dispiaciuto, preso in una sorta di inferno, come
farà a cambiare questo sottobosco, a mutare questo luogo indesiderato
a tracciare e curvare ancora
la dea necessaria?

2

I rami contro il cielo non sono utili, sono
già sfiniti, come fiocchi di neve, non servono, non possono servire
a chi deve alzarsi (Chi gli ha messo addosso questa dannazione della carne?)
può farlo, ma fino a che punto, potrà innalzare a sufficienza il folto di
questa desolazione?

Come potrà cambiare, è la sua domanda
questi tagli neri e argentati, queste
goffaggini?

Come potrà mutare in quadri questi punti di sangue, in pareti
per la casa di un re, per se stesso,
per un carro, per una slitta, per il becco di, i lati scorrevoli di
un vascello adatto
al movimento?

Come potrà ottenere, si chiede,
da questo vista abbassata,
una dimensione?

And archings traced and picked enough to hold
to stay, as she does, as he, the brother, when,
here where the mud is, he is frozen, not daring
where the grass grows, to move his feet from fear
he'll trespass on his own dissolving bones, here
where there is altogether too much remembrance?

3

The question, the fear he raises up himself against
(against the same each act is proffered, under the eyes
each fix, the town of the earth over, is managed) is: Who
am I?

Who am I but by a fix, and another,
a particle, and the congerie of particles carefully picked one by another,

as in this thicket, each
smallest branch, plant, fern, root
—roots lie, on the surface, as nerves are laid open—
must now (the bitterness of the taste of her) be
isolated, observed, picked over, measured, raised
as though a word, an accuracy were a pincer!

this

is the abstract, this
is the cold doing, this
is the almost impossible

So shall you blame those
who give it up, those who say
it isn't worth the struggle?

E arcate tracciate e scelte per reggere
e durare, come fa lei, e lui, il fratello, quando,
qui dov'è il fango, lui è bloccato e non osa
muovere i piedi dove cresce l'erba, per paura
di violare le sue dissolventi ossa, qui
dove vi è nel complesso troppo ricordo?

3

La domanda, la paura contro cui egli si solleva
(contro cui si manifesta ogni atto, sotto gli occhi
ogni dilemma, sopra la città della terra, è indubbia) è: Chi
sono io?

Chi sono io, tra un dilemma e un altro, se non
una particella, una congerie di particelle scelte con cura una dopo l'altra,

così in questo folto, ogni
minuscolo ramo, pianta, felce, radice
—le radici stanno in superficie come nervi scoperti—
ora deve (l'amaro del sapore di lei) essere
isolata, osservata, esaminata, misurata, elevata
come se una parola, un'esattezza, fosse una pinza!

questo

è l'astratto, questo
è l'atto freddo, questo
è il quasi impossibile

Si devono forse biasimare quelli
che rinunciano, quelli che dicono
che non vale la pena lottare?

(Prayer
Or a death as going over to—shot by yr own forces—to
a greener place?

Neither
any longer
usable)

By fixes only (not even any more by shamans)
can the trceries
be brought out

II

ya, selva oscura, but hell now
is not exterior, is not to be got out of, is
the coat of your own self, the beasts
emblazoned on you And who
can turn this total thing, invert
and let the ragged sleeves be seen
by any bitch or common character? Who
can endure it where it is, where the beasts are met,
where yourself is, your beloved is, where she
who is separate from you, is not separate, is not
goddess, is, as your core is,
the making of one hell

where she moves off, where she is
no longer arch

(this is why he of whom we speak does not move, why
he stands so awkward where he is, why
his feet are held, like some ragged crane's

(Preghiera
O morte come passaggio—colpito dalle tue stesse forze—verso
un luogo più verde?

Entrambe
non più
utilizzabili)

Solo coi dilemmi (neanche più con gli sciamani)
si possono spiegare
le figurazioni

II

sì, *selva oscura*, ma l'inferno ora
non è l'esterno, non è l'esserne fuori, è
l'abito del tuo stesso io, le belve
su di te come blasoni E chi
può rovesciare questa cosa totale, rivoltarla
per farne vedere le maniche logore
ad ogni cagna o personaggio comune? Chi
può sopportare che sia lì, dove s'incontrano le belve,
dove si trova l'io, la tua amata, dove lei
che da te è divisa, non è divisa, non è
dea, è, com'è il tuo nucleo,
il prodursi di un inferno

dove lei si diparte, dove lei
non è più arco

(ecco perché colui di cui parliamo non si muove, perché
se ne sta così goffamente lì dov'è, perché
i suoi piedi, come quelli di una logora gru, si tengono

off the nearest next ground, even from
the beauty of the rotting fern his eye
knows, as he looks down, as,
in utmost pain if cold can be so called,
he looks around this battlefield, this
rotted place where men did die, where boys
and immigrants have fallen, where nature
(the years that she's took over)
does not matter, where

that men killed, do kill, that woman kills
is part, too, of his question

2

That it is simple, what the difference is—
that a man, men, are now their own wood
and thus their own hell and paradise
that they are, in hell or in happiness, merely
something to be wrought, to be shaped, to be carved, for use, for
others

does not in the least lessen his, this unhappy man's
obscurities, his
confrontations

He shall step, he
will shape, he
is already also
moving off

into the soil, on to his own bones

fuori dal terreno più vicino, perfino dalla
bellezza della felce marcia che l'occhio
riconosce, quando guarda giù, quando
nell'estremo dolore se così si può chiamare il freddo,
si guarda intorno in questo campo di battaglia, questo
posto marcio di gente morta, dove ragazzi
e immigrati sono caduti, dove la natura
(con tutti gli anni in suo controllo)
non ha importanza, dove

l'uomo uccise, e uccide, la donna uccide,
anche questo fa parte della sua domanda

2

Che sia semplice, ciò che fa la differenza—
che ora un uomo, gli uomini, siano il loro legno
e quindi il loro inferno e paradiso
che siano, all'inferno o nella gioia, soltanto
qualcosa da fare, da modellare, da intagliare, a uso di, per
gli altri

non sminuisce per niente le oscurità di questo uomo
infelice, le sue
confrontazioni

Lui si dirigerà, lui
darà forma, lui
sta anche già
avviandosi

dentro il suolo, verso le sue ossa

he will cross

(there is always a field,
for the strong there is always
an alternative)

But a field
is not a choice, is
as dangerous as a prayer, as a death, as any
misleading, lady

He will cross

And is bound to enter (as she is)
a later wilderness.

Yet
what he does here, what he raises up
(he must, the stakes are such
this at least
is a certainty, this
is a law, is not one of the questions, this
is what was talked of as
—what was it called, demand?)

He will do what he now does, as she will, do
carefully, do
without wavering,
without

as even the branches,
even in this dark place, the twigs
how
even the brow
of what was once to him a beautiful face

lui passerà

(vi è sempre un campo,
per i forti vi è sempre
un'alternativa)

Ma un campo
non è una scelta, è
un pericolo come una preghiera, come una morte, come ogni
inganno, signora

Lui passerà

E dovrà entrare (così lei)
in una tardiva desolazione.

Tuttavia
ciò che qui sta facendo, ciò che sta sollevando
(deve farlo, la posta in gioco è tale
questo almeno
è una certezza, questo
è una legge, non è una delle domande, questo
è ciò di cui si è discusso in quanto
—come la si era chiamata, esigenza?)

Farà ciò che ora sta facendo, così lei, con
attenzione, senza
esitazioni,
senza

così pure i rami,
pure in questo luogo oscuro, le fronde
come
pure la fronte
di ciò che per lui fu un magnifico viso

as even the snow-flakes waver in the light's eye

as even forever wavers (gutters
in the wind of loss)

even as he will forever waver

precise as hell is, precise
as any words, or wagon,
can be made

così pure i fiocchi di neve oscillano nell'occhio di luce

così pure oscilla per sempre (gocciola
nel vento della perdita)

così pure lui per sempre oscilla

esatto come lo è l'inferno, esatto
come ogni vocabolo, o carro,
possono diventarlo

For Sappho, Back

I

With a dry eye, she
saw things out of the corner of,
with a bold
she looked on any man,
with a shy eye

With a cold eye, with her eye she looked on, she looked out, she
who was not so different as you might imagine from,
who had, as nature hath, an eye to look upon her makings, to,
in her womb, know
how red, and because it is red, how
handsome blood is, how, because it is unseen, how
because it goes about its business as she does,
as nature's things have that way of doing, as
in the delight of her eye she
creates constants

And, in the thickness of her blood, some
variants

II

As blood is, as flesh can be
is she, self-housed, and moving
moving in impeccability to be
clear, clear! to be
as, what is rhythm but
her limpidity?

She

Per Saffo, di ritorno

I

Con occhio asciutto, lei
vide le cose dall'angolo,
con fermezza
lei osservava ogni uomo,
con occhio schivo

Con occhio freddo, con il suo occhio osservava, stava a guardare, lei
che non era poi così diversa da come la si potrebbe immaginare,
che aveva, come ha la natura, un occhio per considerare le sue creazioni, per
sapere, nel suo grembo,
quanto sia rosso, e perché sia rosso, quanto
sia bello il sangue, quanto, perché sia invisibile, quanto
perché bada ai suoi affari come fa lei,
le cose della natura si comportano così, come
per la gioia dell'occhio lei
crei le costanti

E, per il suo sangue denso, qualche
variante

II

Com'è il sangue, come può essere la carne
così è lei, collocata, e mobile
mobile nell'impeccabilità di essere
chiaro, chiaro! di essere
come, cos'è il ritmo se non
la sua limpidezza?

Lei

who is as certain as the morning is
when it arises, when it is spring, when, from wetness comes its brightness
as fresh as this beloved's fingers, lips
each new time she new turns herself to
tenderness, she
turns her most objective, scrupulous attention, her own
self-causing

each time it is,
as is the morning, is
the morning night and revelation of her
nakedness, new
forever new, as fresh as is the scruple of her eye, the accurate
kiss

III

If you would know what woman is, what
strength the reed of man unknowns, forever
cannot know, look, look! in these eyes, look
as she passes, on this moving thing, which moves
as grass blade by grass blade moves, as
syllable does throw light on fellow syllable, as
in this rare creature, each hidden, each moving thing
is light to its known, unknown brother,
as objects stand one by one by another, so
is this universe, this flow, this woman, these eyes
are sign

che è certa come lo è il mattino
quando sorge, quando è fonte, quando, dalla pioggia viene lo splendore
fresca come le dita amate, le labbra
ogni volta che lei si rinnova volgendo alla
tenerezza, lei
vi rivolge la sua più oggettiva, scrupolosa attenzione, il suo essere
causa di se stessa

ogni volta è,
com'è il mattino, è
mattino notte rivelazione delle sue
nudità, nuova
sempre nuova, come il suo occhio scrupoloso, l'accurato
bacio

III

Se vuoi sapere cos'è la donna, di che
forza è all'oscuro il fragile uomo, cosa non conoscerà
in eterno, guarda, guarda! in quegli occhi, guarda
mentre lei passa, su questa mobile cosa, che si muove
come i fili d'erba l'uno accanto all'altro, come
la sillaba che getta luce sulla sillaba affine, come
in questa rara creatura, ogni cosa mobile, nascosta
diventa luce per il noto, ignoto fratello,
come gli oggetti stanno uno vicino all'altro, così
è questo universo, questo flusso, questa donna, questi occhi
sono un segno

IV

The intimate, the intricate, what shall perplex, forever
 is a matter, is it not, not of confusions to be studied and made literal,
 but of a dry dance by which, as shoots one day make leaves, as
 the earth's crust, when ice draws back, wrings mountains
 from itself, makes valleys in whose palms
 root-eating fisher folk spring up—
 by such a dance, in which the dancer contradicts
 the waste and easy gesture, contains
 the heave within,
 within, because the human is so light a structure, within,
 a finger, say, or there
 within the gentlest swaying of
 (of your true hips)

In such containment

And in search for that which is the shoot, the thrust
 of what you are
 (of what you were so delicately born)

of what fruits

of your own making you are

the hidden constance of which all the rest
 is awkward variation

this! this
 is what gives beauty to her eye, inhabitation
 to her tender-taken bones, is what illumines
 all her skin with satin glow
 when love blows over, turning

IV

L'intimo, l'intrico, ciò che lascia perplessi, è sempre
 una questione, non di confusioni da studiare e da rendere testuali,
 ma di asciutta danza con cui, come la gemma che darà origine alla foglia, come
 la crosta terrestre che sprema da sé le montagne, quando il ghiaccio
 si ritira, creando vallate e palme dove
 compare un popolo che si nutre di pesci e radici—
 con una simile danza, in cui il danzatore contraddice
 l'inutile e facile gesto, contenendo
 lo slancio dentro,
 dentro, perché la struttura umana è talmente leggera, dentro
 un dito, diciamo, oppure lì
 nel più dolce ondeggiare di
 (dei tuoi veri fianchi)

In tale contenimento

E nella ricerca di ciò che è il germoglio, la spinta
 di ciò che si è
 (di ciò per cui si è delicatamente nati)

dei frutti

della propria creazione che si è

la costanza nascosta di cui tutto il resto
 è goffa variazione

questo! è questo
 che dona bellezza al suo occhio, vivibilità
 alle sue tenere ossa, che illumina
 tutta la sua pelle di riflessi di seta
 quando l'amore vi soffia sopra, cambiando

as the leaf turns in the wind
and, with that shock of recognition, shows
its other side, the joy, the sort of terror of

a dancer going off

come cambia la foglia nel vento
e, per lo shock del riconoscimento, mostra
l'altro lato, la gioia, quella specie di terrore del

ballerino che esce di scena

The Moon is Number 18

is a monst'rance,
the blue dogs bay,
and the son sits,
grieving

is a grinning god, is
the mouth of, is
the dripping moon

while in the tower the cat
preens
and all motion
is a crab

and there is nothing he can do but what they do, watch
the face of waters, and fire

The blue dogs paw
lick the droppings, dew
or blood, whatever
results are. And night,
the crab, rays round
attentive as the cat to catch
human sounds

The blue dogs rue,
as he does, as he would howl, confronting
the wind which rocks what was her, while prayers
striae the snow, words blow

La luna è il numero 18

è un ostensorio
i cani azzurri latrano
e il figlio siede,
afflitto

è un dio che ghigna, è
la bocca di, è
la luna che gronda

mentre nella torre il gatto
si liscia
e tutto il movimento
è un granchio

e lui può fare solo ciò che gli altri fanno, guardare
il volto delle acque, e il fuoco

I cani azzurri raschiano
leccano le gocce, rugiada
o sangue, quali siano
le conseguenze. Di notte
il granchio s'irradia
attento come il gatto a cogliere
suoni umani

I cani azzurri si lamentano,
come fa lui, vorrebbe ululare, contro
il vento che culla ciò che lei era, mentre preghiere
striae la neve, parole soffiano

as questions cross fast, fast
as flames, as flames form, melt
along any darkness

Birth is an instance as is a host, namely, death

The moon has no air

In the red tower
in that tower where she also sat
in that particular tower where watching & moving are
there,
there were what triumph there is, is: there
is all substance, all creature
all there is against the dirty moon, against
number, image, sortilege—

alone with cat & crab,
and sound is, is, his
conjecture

così domande s'incrociano veloci, veloci
come fiamme che si formano, fondono
lungo qualsiasi buio

Nascere è un caso così com'è un'ostia la morte

Alla luna manca l'aria

Nella torre rossa
nella torre dove anche lei sedeva
in quella specifica torre dove sguardo e movimento sono,
lì,
lì dove il trionfo che c'è, è: lì
è tutta la sostanza, tutta la creatura
tutto lì è contro la sporca luna, contro
il numero, l'immagine, il sortilegio—

da solo con gatto e granchio,
e il suono è, è, la sua
congettura

The Ring of

it was the west wind caught her up, as
she rose
from the genital
wave, and bore her from the delicate
foam, home
to her isle

and those lovers
of the difficult, the hours
of the golden day welcomed her, clad her, were
as though they had made her, were wild
to bring this new thing born
of the ring of the sea pink
& naked, this girl, brought her
to the face of the gods, violets
in her hair

Beauty, and she
said no to zeus & them all, all were not or
was it she chose the ugliest
to bed with, or was it straight
and to expiate the nature of beauty, was it?

knowing hours, anyway,
she did not stay long, or the lame
was only one part, & the handsome
mars had her And the child
had that name, the arrow of

L'anello di

fu il vento dell'ovest che la raggiunse, quando
si levò
dall'onda
genitale, per condurla dalla schiuma
delicata, a casa
sulla sua isola

e agli amanti
del difficile, le ore
del giorno dorato la salutarono, la vestirono, come
se l'avessero fatta loro, furono ansiosi
di portare la nuova creatura
dell'anello del mare rosa
e nuda, questa bambina, la portarono
al cospetto degli dei, violette
tra i capelli

Bellezza, e lei
disse di no a zeus e a tutti gli altri, furono tutti o
fu lei che scelse il più brutto
per andarci a letto, o fu giusto
e per espriare la natura del bello, come fu?

comunque, conoscendo le ore
non rimase a lungo, o lo zoppo
fu solo una parte, e il piacente
marte la ebbe Così il bimbo
ebbe quel nome, la freccia di

as the flight of, the move of
his mother who adorneth

with myrtle the dolphin and words
they rise, they do who
are born of like
elements

come il volo di, il moto di
sua madre che adorna

di mirto il delfino e le parole
si levano, lo fa chi
è nato come dagli
elementi

An Ode on Nativity

I

All cries rise, & the three of us
observe how fast Orion
marks midnight
at the climax
of the sky

while the boat of the moon settles
as red in the southwest
as the orb of her was, for this boy, once,
the first time he saw her whole halloween face northeast
across the skating pond as he came down the ice, December
his seventh year.

Winter, in this zone,
is an off & on thing, where the air
is sometimes as shining as ice is
when the sky's lights... When the ducks
are the only skaters

And a crèche
is a commerciality

(The same year, a ball of fire
the same place—exactly through
the same trees
was fire:

the Sawyer lumber company yard
was a moon of pain, at the end of itself,
and the death of horses I saw burning,
fallen through the floors

Ode alla natività

I

Si levano tutte le grida, e noi tre
osserviamo con che fretta Orione
segna la mezzanotte
all'apice
del cielo

la barca della luna intanto si sistema
a sud-ovest rossa così
com'era rosso il suo globo allora, per questo ragazzo,
quando vide per la prima volta l'intera sua faccia da halloween a nord-est
oltre il laghetto ghiacciato dove scendeva a pattinare, nel dicembre
del suo settimo anno.

L'inverno, da queste parti,
è una cosa che s'accende e si spegne, dove l'aria
talvolta brilla come il ghiaccio
quando le luci del cielo... Quando le anatre
pattinano solitarie

E la culla
è un fatto commerciale

(Nello stesso anno, una palla di fuoco
nello stesso luogo—proprio attraverso
gli stessi alberi
vi fu l'incendio:

il deposito di legname della Sawyer
alla fine fu una luna dolente,
così la morte dei cavalli che vidi bruciare,
accasciati per terra

into the buried Blackstone River the city
had hidden under itself, had grown over

At any time, & this time
a city

jangles

Man's splendor
is a question of which
birth

II

The cries rise, & one of us
has not even eyes to see the night's sky
burning, or the hollows
made coves of mist & frost, the barns
covered over, and nothing in the night but two of us
following the blind highway to catch all glimpses
of the settling, rocking moon

December, in this year
is a new thing, where I whisper
bye-low, and the pond
is full to its shores again, so full
I read the moon where grass would not reveal it
a month ago, and the ducks make noises
like my daughter does, stir
in the crèche of things

(His mother, 80, and we
ate oysters after the burial: we had knelt
with his sister, now Mary Josephine,

la città si era rintanata dentro il fiume
sotterrato di Blackstone, crescendovi sopra

In ogni tempo, e così in questo
una città

stride

L'incanto dell'uomo
è una faccenda di cui
la nascita

II

Si levano le grida e uno di noi
non ha neppure occhi per vedere il cielo notturno
che brucia, o i vuoti
le insenature fatte di nebbia e gelo, i fienili
ricoperti, e niente nella notte a parte noi due
a seguire la cieca autostrada per cogliere di sfuggita
la luna che si culla calando

Quest'anno dicembre
è una cosa nuova in cui io sussurro
piano, e lo stagno
è di nuovo colmo fino all'orlo, tanto colmo
da farmi intravedere la luna dove l'erba un mese fa
la velava, e le anatre schiamazzano
come fa mia figlia, s'agitano
nella culla delle cose

(La madre ottantenne di lui, e noi
mangiammo ostriche dopo il funerale: in ginocchio
con sua sorella, ora Mary Josephine,

in the prayery of the convent of the church
where my mother & father had been married

And she told us tales of my family
I had not heard, how my grandfather
rolled wild in the green grass
on the banks of that same now underground river
to cool himself from the steel mill's fires
stripped down to his red underwear

she was that gay, to have seen her daughter
and that the two of us had had that car
to take the Sisters downtown and drop them
where they had to go

I had watched them
swirl off in their black habits
before I started the car again
in the snow of that street, the same street
my father had taken me too, to buy my first cap

At any time, & now, again, in this new year
the place of your birth, even a city, rings

in & out of
tune

What shall be
my daughter's second
birth?

nel pregatoio del convento della chiesa
dove si sposarono mia madre e mio padre

E lei ci narrò storie sulla mia famiglia
che non avevo mai udito, di come mio nonno
si rotolasse sfrenato nell'erba verde
sulle rive di quello stesso fiume ora interrato
per rinfrescarsi dal calore dell'acciaieria
svestito con le mutande rosse

era così felice di aver visto sua figlia
e che noi due avessimo quell'auto
per portare in città le Sorelle e lasciarle
dove dovevano andare

le avevo guardate
mulinare via nelle loro tonache nere
prima di riaccendere l'auto
in quella strada innevata, la stessa strada
in cui mio padre comprò il mio primo berretto

Sempre, e ancora adesso, in quest'anno nuovo
il tuo luogo di nascita, anche una città, risuona

intonata e
stonata

Cosa sarà
la seconda nascita di
mia figlia?

III

All things now rise, and the cries of men to be born
in ways afresh, aside from all old narratives, away
from intervals too wide to mark the grasses

(not those on which cattle feed, or single stars
which show the way to buy bad goods
in green & red lit stores, no symbols

the grasses in the ice, or Orion's sweep, or
the closeness of turning snows, these
can tell the tale of any one of us stormed or quieted
by our own things, what belong, tenaciously,
to our own selves

Any season, in this fresh time
is off & on to that degree that any of us miss
the vision, lose the instant and decision, the close
which can be nothing more and no thing else
than that which unborn form you are the content of, which you
alone can make to shine, throw that like light
even where the mud was and now there is a surface
ducks, at least, can walk on. And I
have company
in the night

In this year, in this time
when spirits do not walk abroad, when men alone walk

when to walk is so difficult

when the divine tempter also walks
renewing his offer—that choice

III

Adesso tutto si leva, anche le grida di chi nascerà
in modi nuovi, lontano da ogni vecchia storia, lontano
da intervalli troppo ampi per segnare l'erba

(non quella di cui si nutrono mandrie, o stelle singole
che indicano la via per comprare merce scadente
in negozi illuminati di verde e rosso, niente simboli

l'erba tra il ghiaccio, o il moto di Orione, o
la vicinanza della neve che gira, ecco cosa
riesce a narrare la storia di ognuno di noi scossi o placati
dalle nostre cose, quelle che, tenacemente, appartengono
al nostro stesso io

Ogni stagione di questo nuovo tempo
è spenta o accesa al punto che ognuno di noi manchi
la visione, perda l'istante e la decisione, quel termine
che non può essere altro e niente più
di quella forma non nata di cui si è il contenuto, che solo noi
possiamo far risplendere, proiettandola come luce
dov'era solo melma e adesso vi è una superficie
su cui almeno le anatre possono camminare. Ed io
non sono solo
nella notte

In quest'anno, in questo tempo
in cui gli spiriti non vanno in giro, in cui gli uomini vanno soli

in cui andare è così difficile

in cui anche il tentatore divino va
e rinnova la sua offerta—questa la scelta

(to turn
from the gross fire, to hide
as that boy almost did, to bury himself
from the fearful face—twice!—that winter

to roll like a dog or his grandfather
in the snowbank on the edge of the pond's ice

to find comfort somewhere, to avoid
the burning—To go to grass
as his daughter now suckles. Some way! he cries out
not to see those horses' agonies:

Is light, is there any light, any
to pay the price of
fire?

IV

The question stays
in the city out of tune, the skies
not seen, now, again, in
a bare winter time:

is there any birth
any other splendor than
the brilliance of the going on, the loneliness
whence all our cries arise?

(lasciarsi
alle spalle il fuoco grezzo, nascondersi
come quasi fece quel ragazzo, celarsi
dal viso tremendo—due volte!—in quell'inverno

rotolarsi come un cane o come il nonno
dal pendio innevato in riva allo stagno ghiacciato

trovare conforto da qualche parte ed evitare
di scottarsi—Andare nell'erba
mentre sua figlia s'allatta. In qualche modo! urla
per non vedere l'agonia di quei cavalli:

C'è luce, una luce qualsiasi
per ripagare il prezzo del
fuoco?

IV

Rimane il problema
nella città stonata, i cieli
non visti, adesso e ancora, nello
spoglio inverno:

può esserci nascita
altro splendore oltre
all'incanto del procedere, della solitudine
da cui si levano tutte le nostre grida?

The Thing Was Moving

It's so beautiful, life, goddamn death
that we have to die, only the mind knows
what lies next the heart or a five-petaled flower
restores the fringed gentians I used to so love
I'd lie amongst them in the meadow near the house
which was later covered by a dump to make an athletic field
and the brook was gone to which we tried to speed our sleds
from the hill the house stood on and which the dump
was meant to join, the loss punctuated by the shooting
my father taught me with the rifle he gave me from the back porch
of the three-decker, the rats living among the cans and peat
as the dump came closer, and I hated
all of it (the same porch the chameleon he had bought me
escaped from, from the cage I'd made it
of old screen when we brought it home from the circus

the smoke from the dump-fires all the time the thing was moving
toward us, covering the meadow, coming from the hill
(where we had had the single cable swing had broke
that day i was alone there and i had flown
out over all that space, and my glasses
beyond me, and my back to this day... and i groping
not to tell my parents, and to find the glasses
to find my way back. The fire-engines
in the evening dousing—and no flames but the littlest, all
smoke turning into steam there, but the excitement...

La cosa si muoveva

È così bella, la vita, dannata morte
poiché dobbiamo morire, solo la mente sa
cosa sta dopo il cuore o un fiore a cinque petali
rianima le genziane frangiate che amavo tanto
mi stendevo in mezzo a loro nel prato vicino a casa
che poi fu coperto da una discarica per farvi una pista d'atletica
e spari il ruscello verso cui tentavamo di accelerare le slitte
dalla casa sulla collina a cui il cumulo di rifiuti
doveva unirsi, la perdita punteggiata dai colpi di fucile
che mio padre mi regalò e mi insegnò ad usare dalla veranda sul retro
della casa a tre piani, coi topi tra le lattine e la torba
mentre il cumulo si avvicinava, e io odiavo
tutto questo (la stessa veranda da cui il camaleonte che lui mi aveva comprato
scappò dalla gabbia che avevo costruito
col vecchio retino quando lo portammo a casa dal circo

il fumo dai fuochi della discarica mentre la cosa si muoveva
verso di noi, coprendo il prato, avanzando dalla collina
(dove avevamo avuto l'altalena con una fune spezzatasi
quel giorno mentre ero là da solo ed ero volato
via sopra tutto quello spazio, e gli occhiali
ancora più in là, e la mia schiena quel giorno... e io a tentoni
per non dirlo ai miei e per trovare gli occhiali
e la strada del ritorno. I pompieri
che spengono il fuoco di sera—niente fiamme solo minime, tutto
il fumo che diventa vapore, ma che eccitazione...

the concrete sections, when the dump began to reach
the brook, to put it under, like hoops we could not roll
in which—they were so high—we lost ourselves
like tunnels, or took it we were five-figured forms
fit to fill a circle and be acrobats, our heads
wedged but no movement of those sections even
when we pried them and were unknowingly in such danger
as when we built the club-house of railroad ties
on the edge of another flat, the swamp where the man
and his horse and team went down in the quicksand, and we
did not know until after the cops had broken down the structure
and even later when the auto showrooms covered it, and piles
had to be driven... the hunting, of each other, before the brook
was let in and only way above, or below at Chandler Street
was it any more where I had sunk in, where the irises where,
where I had seen my first turtle, or further up, where
girls had swum naked that day I had tittupped
from the piano lesson, seeking my friends, and suddenly,
coming on the pool, had heard the voices first, and slowed
so that I saw them from the bushes (the older woman
turning me back... the invasion

or the ford (below Dick Marsden's house) horses crossed
and we sailed boats, or made dams, the wonder
of the way the hill sloped up there, the gradual way
before it became a suburb and was still the West
(the trench we were sure had been emplacements
of King Phillip's Wars ended before the ford, before
the whole brook system got transverse to what it was below
near where I lived, Hill's Farm getting its fields

le sezioni di cemento, quando il cumulo infine raggiunse
il ruscello per ricoprirlo, cerchi impossibili da far girare
—così alti—che ci perdevamo dentro
come nei tunnel, oppure ci fingevamo forme pentagonali
adatte a riempire un cerchio ed essere acrobati, spingendo
con le teste senza riuscire a smuovere quelle sezioni anche
quando facemmo leva, inconsapevoli del pericolo,
come quando ci costruimmo la capanna con le traversine
sul bordo di un terreno basso, la palude in cui l'uomo
e il suo cavallo e il carro finirono nelle sabbie mobili, e noi
lo scoprimmo solo dopo che i poliziotti demolirono la struttura
e anche più tardi, quando un'esposizione di auto la ricoprì, e dovettero
piantarci dei pilastri... il nostro rincorrerci prima che il ruscello
fosse interrato e sopra solo una strada, o giù, a Chandler Street,
non era più là dove vi ero caduto dentro, dov'erano gli iris,
dove avevo visto la mia prima tartaruga, o più in là, dove
delle ragazze nuotarono nude, quel giorno in fuga
dalla lezione di piano in cerca degli amici, all'improvviso,
giungendo alla pozza, avevo dapprima udito delle voci e rallentato,
così da scorgerle dai cespugli (la donna più anziana
mi fece recedere... l'invasione

oppure il guado dei cavalli (sotto la casa di Dick Marsden)
e noi sulle barche o a fare le dighe, lo stupore
della pendenza della collina lassù, il modo graduale
in cui divenne un sobborgo ed era ancora il West
(eravamo sicuri che la trincea che arrivava fino al guado
fosse una postazione delle Guerre di Re Filippo, prima
che tutto l'impianto del ruscello l'attraversasse fino a giù in basso
vicino a dove abitavo io, la Fattoria di Hill ottenne i propri campi

from the change of direction of its flow,
and the topography
the flowers (as well as the ball field)
were located, in my space, by this curving
from west to south, the farm marking the change
and running against the foot of my house, the brick wall
on which all the wood stood which shook
when the wind bellied down that valley and struck
the broad back of the house and I used to think
why the whipping of the house on that third-floor
didn't throw it down, and only that the storm
was not like marching men on a bridge, was out of step
was irregular as men are, and as multiple, the times we are
and our materials are so much more numerous
than any such thing as the heart's
or the sun's coming up, why
man is man's delight, and there is no backward
except his, how far it goes, as far
as any thing he's made, dug up or lighted
by a flare in some such cave as I never knew
except as that concrete hid my brook and I was as large
(before they put the pieces in below ground) inside any one hoop
as any pentamerous thing, this figwort
which provokes me
and I study
bract thallus involucre whorl
of all my life, of torus I am, holding
all I shall be, hungry

dal cambiamento di direzione del suo corso,
e della topografia
nel mio spazio, i fiori
(come i campi da gioco) erano collocati lungo la curvatura
da ovest a sud, la fattoria segnava il cambiamento
giungendo fino ai piedi di casa mia, il muro di mattoni
su cui stava tutta la legna che vibrava
col montare del vento giù nella valle e colpiva
l'ampio retro della casa e io mi chiedevo
come mai le sferzate contro la casa al terzo piano
non la buttassero giù, solo che la burrasca
non era come una marcia di uomini sul ponte, perdeva il passo
era irregolare come gli uomini, e altrettanto vario, i tempi che siamo
e i nostri materiali sono di gran lunga più numerosi
di qualunque altra cosa come il flusso del cuore
o il sole che sorge, perché
l'uomo è la gioia dell'uomo, e non c'è ritorno
eccetto il suo, quanto lontano giunge, lontano
come ogni cosa fatta, scavata o accesa
con una fiamma in una di quelle grotte che non ho mai visto
eccetto quella di cemento che coprì il mio ruscello e in ognuno dei cerchi
(prime che i pezzi finissero sotto terra) ero grande
come ogni cosa pentametra, questo ranuncolo
che mi provoca
e io studio
la foglia tallo involucro verticillo
di tutta la mia vita, la protuberanza che sono, trattenendo
tutto quanto io sarò, desideroso

that it should never end, that my throat
which has no longer thymus and all that went with it
might speak forever the glory of
what it is to live, so bashful as man is
bare

che non debba mai finire, che la mia gola
senza più il timo con tutto quello che ne seguiva
possa dire per sempre la gloria di
che cos'è vivere, così modesto come l'uomo è
spoglio

Merce of Egypt

1 I sing the tree is a heron
I praise long grass.
I wear the lion skin
over the long skirt
to the ankle. The ankle
is a heron

I look straightly backward. Or I bend to the side straightly
to raise the sheaf
up the stick of the leg
as the bittern's leg, raised
as slow as
his neck grows
as the wheat. The presentation,
the representation,
is flat

I am followed by women and a small boy in white carrying a duck,
all have flat feet and, foot before foot, the women with black wigs
And I intent
upon idlers,
and flowers

2 the sedge
as tall as I am, the rushes
as I am

 as far as I am animal, antelope
with such's attendant carnivores

Merce d'Egitto*

1 Canto l'albero come airone
celebro l'erba alta.
Indosso la pelle del leone
sulla gonna lunga
fino alla caviglia. La caviglia
è un airone

Guardo dritto indietro. O mi curvo dritto di lato
per innalzare il covone
sopra uno stecco di gamba
come la zampa del tarabuso, che si alza
lenta come
lento cresce il suo collo
come il grano. La presentazione,
la rappresentazione,
è piatta

Mi seguono donne e un bambino vestito di bianco con un'anatra,
tutti hanno piedi piatti e, passo dopo passo, donne con parrucche nere
Ed io assorto
tra gli oziosi
e i fiori

2 il falasco
alto quanto me, il giunco
quanto me

 per quanto io sia animale, antilope
con tali carnivori al seguito

and rows of beaters
drive the game to the hunter, or into nets,
where it is thick-wooded or there are open spaces
with low shrubs

3 I speak downfall, the ball of my foot
on the neck of the earth, the hardsong
of the rise of all trees, the jay
who uses the air. I am the recovered sickle
with the grass-stains still on the flint of its teeth.
I am the six-rowed barley
they cut down.

I am tree. The boy of the back of my legs
is roots. I am water fowl
when motion is the season of my river, and the wild boar
casts me. But my time
is hawkweed,

4 I hold what the wind blows, and silt.
I hide in the swamps of the valley to escape civil war,
and marauding soldiers. In the new procession
I am first, and carry wine
made of dandelions. The new rites
are my bones

I built my first settlement
in groves

5 as they would flail crops
when the spring comes, and flood, the tassels
rise, as my head

e schiere di battitori
conducono le prede al cacciatore, o nelle reti,
dove il bosco è fitto o negli spazi aperti
con cespugli bassi

3 Parlo di caduta, la danza del piede
sul collo della terra, il cantoduro
degli alberi in crescita, la ghiandaia
che usa l'aria. Sono il falchetto ritrovato
con le macchie d'erba ancora sulla selce dei denti.
Sono le sei file d'orzo
che loro falciano.

Sono albero. Il ragazzo dietro alle mie gambe
è la radice. Sono uccello acquatico
quando il moto è stagione per il mio fiume e il cinghiale
mi abbatte. Ma il mio tempo
è pianta di sparviere,

4 Trattengo quel che il vento solleva, e sedimento.
Mi nascondo nelle paludi della valle per sfuggire alla guerra civile
e al saccheggio dei soldati. Sono il primo della nuova
processione e porto il vino
fatto col tarassaco. I nuovi riti
sono le mie ossa.

Ho costruito il primo insediamento
tra gli arbusti

5 quando loro battono il raccolto
in primavera con le alluvioni, s'innalzano
i pennacchi, come la mia testa

* Merce Cunningham, coreografo e ballerino amico di Olson

The Distances

So the distances are Galatea
and one does fall in love and desires

mastery

old Zeus—young Augustus

Love knows no distance, no place
is that far away or heat changes
into signals and control

old Zeus—young Augustus

Death is a loving matter, then, a horror
we cannot bide, and avoid
by greedy life

we think all living things are precious
—Pygmalions

a German inventor in Key West
who had a Cuban girl, and kept her, after her death
in his bed

after her family retrieved her
he stole the body again from the vault

Torso on torso in either direction,
young Augustus

out via nothing where messages
are

Le distanze

Così le distanze sono Galatea
e ci s'innamora e si desidera

maestria

vecchio Zeus—giovane Augusto

L'amore non conosce distanze, nessun luogo
è troppo lontano né il calore muta
in segnali e controllo

vecchio Zeus—giovane Augusto

La morte è una questione amorosa, poi, un orrore
inatteso e inevitabile anche
vivendo avidamente

reputiamo ogni essere vivente prezioso
—Pigmalioni

a Key West un inventore tedesco
che aveva una ragazza cubana, se la tenne a letto
anche dopo morta

quando la famiglia se la riprese
lui ne trafugò di nuovo il corpo dalla tomba

Torso su torso in entrambe le direzioni
giovane Augusto

fuori nel nulla dove i messaggi
sono

or in, down La Cluny's steps to the old man sitting
a god throned on torsos,

old Zeus

Sons go there hopefully as though there was a secret, the object
to undo distance?

of the shaft, against one young bum They huddle there, at the bottom
or two loving cheeks,

Augustus?

You can teach the young nothing all of them go away, Aphrodite
tricks it out,

old Zeus—young Augustus

You have love, and no object or you have all pressed to your nose
which is too close,

old Zeus hiding in your chin your young
Galatea

the girl who makes you weep, and you keep the corpse live by all
your arts

whose cheeks do you stroke when you stroke the stone face
of young Augustus, made for bed in a military camp,
o Caesar?

o dentro, giù per le scale di La Cluny al vecchio seduto
un dio in trono sui torsi,

vecchio Zeus

I figli ci vanno speranzosi come se ci fosse un segreto, lo scopo
annullare la distanza?

alla scala, contro un giovane culo Si radunano là, in fondo
o due adorabili guance,

Augusto?

Non puoi insegnare nulla ai giovani se ne vanno tutti, Afrodite
li frega,

vecchio Zeus—giovane Augusto

Si ha l'amore e nessuno scopo oppure tutto preme contro il naso
che è troppo vicino,

vecchio Zeus che nascondi nel mento la tua giovane
Galatea

la ragazza che ti ha fatto piangere, e tu ne tieni in vita il cadavere in ogni
maniera

a chi carezzi le guance quando carezzi la faccia di pietra
del giovane Augusto, fatto per il letto in un campo militare,
o Cesare?

O love who places all where each is, as they are, for every moment,
yield

to this man

that the impossible distance

be healed,

that young Augustus
an old Zeus

be enclosed

“I wake you,
stone. Love this man.”

O amore che metti tutto al suo posto, così com'è, in ogni istante,
concedi

a quest'uomo

che l'impossibile distanza

sia sanata,

che il giovane Augusto
e il vecchio Zeus

siano congiunti

“To ti sveglio,
pietra. Ama quest'uomo.”

May 31, 1961

the lilac moon of the earth's backyard
which give silence to the whole house
falls down
out of the sky
over the fence

poor planet
now reduced
to disuse

who looks so big
and alive
I am talking to

The shades
on the windows
of the Centers'
place
half down
like nobody else's
lets the glass lower halves
make quiet mouths at you

lilac moon

old backyard bloom

31 maggio 1961

la luna di lillà nel cortile della terra
dona silenzio all'intera casa
e precipita
fuori dal cielo
oltre lo steccato

povero pianeta
ora caduto
in disuso

sembra così grande
e vivo
gli sto parlando

Le tapparelle
alle finestre
del Centro
mezze
abbassate
come nessun'altra
così la metà bassa del vetro
pare farti segno di star zitto

luna di lillà

vecchio cortile in fiore

Maximus, to himself

I have had to learn the simplest things
last. Which made for difficulties.
Even at sea I was slow, to get the hand out, or to cross
a wet deck.

The sea was not, finally, my trade.
But even my trade, at it, I stood estranged
from that which was most familiar. Was delayed,
and not content with the man's argument
that such postponement
is now the nature of
obedience,

that we are all late
in a slow time,
that we grow up many
And the single
is not easily
known

It could be, though the sharpness (the *achiote*)
I note in others,
makes more sense
than my own distances. The agilities

they show daily
who do the world's
businesses
And who do nature's
as I have no sense
I have done either

Maximus, a se stesso

Ho dovuto imparare le cose più semplici
alla fine. Questo ha creato delle difficoltà.
Persino in mare ero lento a far uscire il mozzo o a percorrere
un ponte bagnato.

Infine, il mare non fu il mio mestiere.
Ma anche praticandolo non ero partecipe
a quanto era più familiare. Ero tardo,
mai contento di chi questionava
che tale rinvio
sia la natura stessa
dell'obbedienza,

che siamo tutti in ritardo
nel tempo lento,
che cresciamo in molti
E che non si conosce
facilmente
l'individuo

Può anche essere, sebbene l'acume (l'*achiote*)
che noto negli altri,
ha più senso
delle mie stesse distanze. L'agilità

che dimostra chi
ogni giorno svolge le cose
del mondo
E quelle della natura
poiché io non penso
di averne fatta alcuna

I have made dialogues,
have discussed ancient texts,
have thrown what light I could, offered
what pleasures
doceat allows

But the known?
This, I have had to be given,
a life, love, and from one man
the world.

Tokens.
But sitting here
I look out as a wind
and water man, testing
And missing
some proof

I know the quarters
of the weather, where it comes from,
where it goes. But the stem of me,
this I took from their welcome,
or their rejection, of me

And my arrogance
was neither diminished
nor increased,
by the communication

Ho fatto dialoghi,
ho discusso testi antichi,
ho fatto luce dove potevo, offerto
quei piaceri
che il *doceat* permette

Ma il conosciuto?
Quello mi è stato donato,
una vita, l'amore, e da un uomo
il mondo.

Segni.
Ma seduto qui
sto in guardia come uomo
di vento e acqua, esamino
E mi perdo
qualche prova

Conosco le direzioni
del tempo, da dove proviene,
dove è diretto. Ma la mia origine,
quella l'ho avuta dal loro benvenuto,
o da loro rifiuto, di me

E la mia arroganza
non è diminuita
né accresciuta,
con la comunicazione

2

It is undone business
I speak of, this morning,
with the sea
stretching out
from my feet

2

È di cose non fatte
che parlo stamattina,
con il mare
che si estende
dai miei piedi

Charles Olson

VERSO

PROIETTIVO

(proiettivo (percussivo (prospettico

vs.

Il NON-Proiettivo

(ovvero quello che un critico francese chiama verso “chiuso”, quel verso stampato che è il massimo che abbiamo avuto, e che ancora abbiamo, in inglese e in americano, nonostante il lavoro di Pound e Williams:

ciò portò Keats a vederlo (quello di Wordsworth, di Milton), già un centinaio d’anni fa, sotto la luce del “Sublime Egotistico”; e perdura nei tempi più recenti come ciò che si potrebbe chiamare l’anima-privata-su-ogni-pubblico-muro)

Se il verso ora, 1950, deve andare avanti e diventare di uso *essenziale*, esso deve, penso, afferrare e introdurre in sé certe leggi e possibilità della respirazione, del respiro di chi scrive, così come del suo ascolto. (La rivoluzione dell’orecchio, 1910, lo slancio trocaico, lo richiede ai poeti più giovani.)

Voglio fare due cose: primo, cercare di mostrare cos'è il verso proiettivo o APERTO, che cosa esso implica nell'atto della sua composizione, come si realizza, distinguendosi da quello non-proiettivo; e II, suggerire alcune idee riguardo alla posizione nei confronti della realtà che tale verso porta in essere, cosa comporta questa presa di posizione, sia per il poeta che per il suo lettore. (La nuova posizione implica, per esempio, un cambiamento che va oltre, e in senso più ampio, rispetto a quello tecnico, e potrebbe portare ad una nuova poetica, ad una nuova concezione da cui potrebbe, forse, emergere una qualche sorta di drammatica o, anche, di epica.)

I

Per iniziare, alcune cose semplici che s'imparano lavorando nell'APERTO, ovvero in ciò che può anche essere chiamata COMPOSIZIONE–CAMPO, in opposizione all'eredità del verso, della strofa, della forma assoluta, di ciò che è la “vecchia” base del non-proiettivo.

(1) la *cinetica* della cosa. Una poesia è energia trasferita da dove il poeta la riceve (ne avrà diverse causalità), attraverso la stessa poesia, completamente, al lettore. Bene. Allora la poesia stessa dev'essere, necessariamente, un costrutto ad alta energia e, necessariamente, uno scarico di energia. Così, come fa il poeta a portare a compimento la stessa energia? come ci riesce? qual è il processo necessario che permette al poeta di incanalare energia almeno equivalente all'energia che lo aveva messo in moto in un primo momento e, tuttavia, un'energia che è peculiare al verso soltanto e che sarà, senza dubbio, diversa dall'energia che il lettore, che è il terzo termine, si porterà via?

Questo è il problema particolare con cui si confronta qualsiasi poeta che muova dalla forma chiusa. E ciò implica tutta una serie di nuovi riconoscimenti. Dal momento in cui egli si avventura nella COMPOSIZIONE–CAMPO — collocandosi nell'aperto — non può seguire una traccia diversa da quella che la poesia sotto mano delinea, per se stessa. Egli si deve comportare in questo modo, ed essere consapevole, istante dopo istante, di alcune forze che solo ora cominciano ad essere esaminate. (Questo impulso è molto maggiore rispetto a quello datoci, per esempio, da Pound, pur così saggiamente, per farci partire: “la frase musicale”, seguite quella, ragazzi, piuttosto del metronomo).

(2) è il *principio*, la legge che presiede in modo cospicuo a questa composizione, che, se obbedito, è il motivo per cui una poesia proiettiva può essere tale. Ed è questo: LA FORMA NON È MAI PIÙ DI UN' ESTENSIONE DEL CONTENUTO. (Almeno, così è stato formulato da R. Creeley, ed è assolutamente sensato per me, con questo possibile corollario, cioè: la giusta forma di ogni poesia data, è la sola estensione esclusivamente possibile del contenuto in questione). Eccola lì, fratelli, lì seduta, pronta all'USO.

Adesso (3) il *processo* della cosa, come il principio possa essere reso tale da modellare le energie che si realizzano nella forma. E penso che lo si possa condensare in una affermazione (ficcatami in testa per la prima volta da Edward Dahlberg): UNA

PERCEZIONE DEVE PORTARE IMMEDIATAMENTE E DIRETTAMENTE AD UNA PERCEZIONE ULTERIORE. Il che significa esattamente ciò che dice, è un dato di fatto, in *ogni* suo punto (anche, vorrei dire, per quanto riguarda la nostra gestione della realtà quotidiana e del lavoro quotidiano) si tratta di procedere, di continuare a muoversi, di tenersi dentro, di velocità, di nervi, della loro velocità, di percezioni, della loro, di atti, di atti secondi divisi, di tutto un affare da tenere in movimento il più veloce che puoi, cittadino. E se poi pretendi anche di essere un poeta, USA USA USA il processo in ogni suo punto, in ogni poesia data, sempre, sempre una percezione deve deve deve MUOVERE, ALL'ISTANTE, ALLA SEGUENTE!

Così eccoci, velocità, questo è il dogma. Con la sua scusa, la sua fruibilità, messe in pratica. Il che ci porta, dovrebbe portarci, dentro il macchinario, ora, 1950, per capire com'è fatto il verso proiettivo.

Se martello, se chiamo, e continuo a richiamare in causa il respiro, distinguendolo dall'ascolto, è a causa, è per insistere sul ruolo che il respiro gioca nel verso che non è (per via, penso, del soffocamento del potere del verso a causa di un concetto troppo rigido di piede) e non è mai stato abbastanza osservato o praticato, ma che dovrà esserlo, da ora in avanti, se si vuole che il verso proceda in direzione della sua giusta forza e del suo giusto posto. Penso che il VERSO PROIETTIVO insegni, e sia, questa lezione, cioè che il verso funzionerà soltanto se il poeta sarà in grado di registrare sia le acquisizioni del suo orecchio che le pressioni del suo respiro.

Partiamo dalla particella più piccola di tutte, la sillaba. Essa è il punto di forza della versificazione, ciò che governa e tiene uniti i versi, le forme più grandi, di una poesia. Vorrei dire che il verso qui e in Inghilterra, dal tardo periodo Elisabettiano fino a Ezra Pound, abbandonò questo segreto, lo perse, nella dolcezza del metro e della rima, in un pensiero mellifluido. (La sillaba è uno dei modi per riconoscere il successo originario del blank verse, e la sua caduta, con Milton).

È attraverso le sillabe che le parole si giustappongono nel bello, attraverso queste particelle di suono, tanto distintamente quanto attraverso il senso delle parole che esse stesse compongono. In ogni esempio dato, poiché vi è una scelta di parole, questa scelta, se dentro vi è l'uomo, sarà, spontaneamente, l'obbedienza dell'orecchio alla sillaba. La finezza, e l'esercizio, stanno lì, al minimo grado e all'origine della parola.

*O western wynd, when wilt thou blow
And the small rain down shall rain
O Christ that my love were in my arms
And I in my bed again*

Non sarebbe poi male — come atto di correttezza nei confronti della prosa e del verso, così come li si usa ora — che sia la rima che il metro, e nel complesso le parole, sia il senso che il suono, fossero meno in primo piano nella mente rispetto alla sillaba; che alla sillaba, quella bella creatura, fosse maggiormente permesso di condurre l'armonia. Con questo avvertimento a chi vuol provarci: fare un passo indietro nel luogo degli elementi primari del linguaggio, significa assumere la parola dove essa è meno trascurata — e meno logica. L'ascolto delle sillabe deve essere così costante e scrupoloso, l'esattezza così totale, che la

sicurezza dell'orecchio possa essere venduta — per 40 ore al giorno — al prezzo più alto. Così, dalla radice, da tutto ciò che le sta intorno, viene la sillaba, la danza, con le sue figure:

“Is” deriva dalla radice ariana *as*, respirare. L'inglese “not” corrisponde al sanscrito *na*, che potrebbe derivare dalla radice *na*, perdersi, perire. “Be” viene da *bhu*, crescere.

Nomino la sillaba, regina, e ciò è spontaneo, per questo motivo: l'orecchio, l'orecchio che ha raccolto, che ha ascoltato, l'orecchio, che è così vicino alla mente, che è della mente, che ha la velocità della mente...

le è vicino, anche in un altro modo: la mente è la sorella di questo fratello, a causa della sua vicinanza, è la forza che prosciuga, l'incesto, ciò che affina...

è dall'unione della mente e dell'orecchio che nasce la sillaba.

Ma la sillaba è soltanto il primo nato dall'incesto della poesia (sempre quella cosa egiziana che produce gemelli!). L'altro è il VERSO. Insieme, la sillaba e il verso, fanno una poesia, fanno quella cosa, quel — come dobbiamo chiamarlo, il Capo di tutto, la “Singola Intelligenza”. E il verso deriva (lo giuro) dalla respirazione, dal respiro di chi scrive, mentre scrive, ed è così che l'operare quotidiano, l'OPERA, entra, poiché solo chi scrive può proclamare, in ogni momento, il verso, la sua metrica e il suo termine — là, dove il suo respiro giungerà ad una conclusione.

Secondo me, il problema della maggior parte delle opere, dal momento dello stacco da versi e strofe tradizionali, e da opere unitarie come il *Troilo* di Chaucer o il *Lear* di Shakespeare, è questo: i poeti contemporanei s'impigriscono **PROPRIO LÌ DOVE NASCE IL VERSO**.

Per dirla in parole povere. Le due metà sono:

la TESTA, attraverso l'ORECCHIO, alla SILLABA

il CUORE, attraverso il RESPIRO, al VERSO

E il jolly? è nella prima parte della proposizione, nella composizione, che lo si fa entrare in gioco; ed è nella seconda parte, sorpresa, in cui il VERSO, cioè il bambino che prende l'attenzione, il controllo di come viene fatta la poesia, è proprio lì, nel verso, che prende luogo il modellamento, in ogni istante del processo.

Voglio essere dogmatico riguardo al fatto che la testa conduce alla sillaba. La danza dell'intelletto è lì, tra di loro, prosa o verso che sia. Considerate le migliori menti che conoscete in questo campo: dov'è che la testa si fa vedere se non precisamente lì, nelle rapide correnti della sillaba? potete non chiamarlo cervello, una volta visto ciò che fa, proprio lì? È vero quel che dice il maestro, cioè di avere raccolto dalla Confusione: tutto ciò di cui gli uomini sono capaci può essere contenuto nel retro di un francobollo. Pertanto, non è proprio del GIOCO di una mente che stiamo parlando? non è proprio questo che dimostra la presenza stessa della mente?

E il cortile della danza? Può essere qualcosa che non sia il VERSO? E quando il verso sembra, è smorto, non pare un cuore divenuto pigro? improvvisamente, non sono proprio le cose lente come le similitudini, gli aggettivi, o tali, che ci vengono a noia?

Poiché adesso c'è un intero gruppo di espedienti retorici che dev'essere messo sotto tiro, proprio ora che stiamo prendendo di mira il verso. La similitudine è solo un uccello che atterra con troppa facilità. In generale, nel verso proiettivo, le funzioni descrittive devono essere controllate ogni secondo, a causa della loro facilità e, di conseguenza, per il loro consumo dell'energia che la composizione-campo immette nella poesia. Qualsiasi noncuranza abbassa il livello dell'attenzione (quella cosa cruciale) dal lavoro in mano, dall' *impulso* del verso sotto mano in quel momento, sotto l'occhio del lettore nel suo momento. Qualsiasi tipo di osservazione è, come l'argomentazione nella prosa, propriamente precedente all'azione poetica e, se fatta entrare, deve essere giustapposta, apposta, inserita in modo tale da non fiaccare, neppure per un istante, l'energia corrente del contenuto verso la sua forma.

Con ciò si giunge all'aspetto complessivo dei problemi più recenti. (Infatti, stiamo per entrare nella grande area della poesia nel suo insieme, nel CAMPO, se volete, dove tutte le sillabe e tutti i versi devono essere trattati per il loro rapporto reciproco). In fondo, si tratta di una questione di OGGETTI, di ciò che essi sono, di ciò che essi sono all'interno di una poesia, di come essi siano arrivati lì e di come, una volta arrivati lì, debbano essere usati. Voglio arrivare a questo punto anche per altra via nella seconda parte del saggio, ma, per il momento, lasciatemi segnalare questo, cioè, che ogni elemento di una poesia aperta (la sillaba, il verso, così come l'immagine, il suono, il senso) deve essere considerato come partecipe alla cinetica della poesia stessa, tanto concretamente quanto si è soliti fare con gli oggetti della realtà; e che questi elementi devono essere visti come creatori delle tensioni di una poesia, in modo così totale come lo sono gli altri oggetti per la creazione di ciò che conosciamo come mondo.

Gli oggetti che si presentano ad ogni momento dato della composizione (possiamo chiamarlo, riconoscimento) sono, possono essere, devono essere trattati esattamente così come si presentano in quel momento e non attraverso idee o preconetti esterni alla poesia; essi devono essere maneggiati come una serie di oggetti in campo, in modo tale che una serie di tensioni (poiché sono anche questo) possano essere trattenute, e mantenute esattamente all'interno del contenuto e del contesto della poesia che si è aperta un varco, attraverso di loro e attraverso il poeta, verso l'esistenza.

Poiché il respiro riammette *tutta* la forza orale del linguaggio (la voce è la parte "solida" del verso, è il segreto dell'energia di una poesia), poiché adesso una poesia, attraverso la voce, ha una solidità, tutto in essa può essere trattato come i solidi, gli oggetti, le cose; e, pur insistendo sull'assoluta differenza tra la realtà del verso e quell'altra cosa dispersa e distribuita, tuttavia, ad ognuno di questi elementi di una poesia è concesso di tenere in gioco la propria particolare energia e, una volta ben composta la poesia, di mantenere il loro naturale grado di confusione, così come fanno anche gli altri oggetti.

Il che ci porta, ci fa sbattere direttamente contro i tempi verbali, contro la sintassi, contro la grammatica in generale, così cioè come l'abbiamo ereditata. Non si devono forse buttare all'aria e riconsiderare in modo nuovo anche i tempi verbali, in modo che il Tempo, l'altro governante assoluto, possa essere immediato, contemporaneo (così come devono esserlo le tensioni spaziali) all'azione-su-di-noi della poesia? Vorrei qui anche sostenere che la LEGGE DEL VERSO, che il verso proiettivo crea, deve

essere seguita, obbedita, e che le convenzioni imposte dalla logica alla sintassi devono essere ridiscusse, con tranquillità, così come si deve fare con il piede troppo rigido della vecchia versificazione. Ma un'analisi di quanto un nuovo poeta possa forzare le convenzioni su cui riposa la comunicazione linguistica sarebbe troppo lunga per queste note, che intendono, spero sia chiaro, soltanto far partire le cose.

Lasciatemi aggiungere questo: ho l'impressione che tutte le parti del discorso improvvisamente, nella composizione-campo, si rinnovino, sia nell'uso sonoro sia in quello percussivo; che spuntino come sconosciute piante senza nome sul terreno in primavera, se lo si lavora. Ora, si prenda Hart Crane. Ciò che mi colpisce in lui è la singolarità della spinta al nominativo, la sua spinta lungo quell'arco di novità, il suo tentativo di tornare alla parola come appiglio. (Se il logos è parola quale pensiero, la parola quale nome è come dire, passatemi questa, così come usava chiedere Newman Shea seduto a tavola in cambusa, metti su un fiocco al sangue, capito?). Ma in Crane manca qualcosa di cui Fenollosa era del tutto conscio, nella sintassi, la frase come primo atto di natura, come lampo, come passaggio di forze dal soggetto all'oggetto, velocemente, come in questo caso, da Hart a me, come in ogni caso, da me a te, il VERBO, tra due nomi. Con tale spinta così isolata, Hart Crane non ha forse perso i vantaggi, il punto essenziale dell'intero fronte della sillaba, del verso, del campo, e di tutto ciò che è accaduto al linguaggio, e alla poesia stessa, come risultato?

Ora vi rimando a Londra, agli inizi, alla sillaba, per puro piacere, per una pausa:

*If music be the food of love, play on,
give me excess of it, that, surfeiting,
the appetite may sicken, and so die.
That strain again. It had a dying fall,
or, it came over my ear like the sweet sound
that breaths upon a bank of violets,
stealing and giving odour.*

Ciò di cui abbiamo sofferto è il manoscritto, la stampa, la rimozione del verso dal suo produttore e dal suo riproduttore: la voce. Una rimozione da uno, da due luoghi: quello della sua origine e quello della sua destinazione. Poiché il respiro ha un doppio significato che il latino non aveva ancora perduto.

Ironia vuole che dalla macchina sia venuto un vantaggio non ancora considerato e usato a sufficienza, ma che porta direttamente al verso proiettivo e alle sue conseguenze: il vantaggio della macchina da scrivere che, per la sua rigidità e la sua precisione nelle spaziature, può indicare con esattezza al poeta il respiro, le pause, le sospensioni, persino delle sillabe, e le giustapposizioni, persino di parti di frasi, che egli si prefigge. Per la prima volta il poeta possiede il rigo e la barra del musicista. Per la prima volta egli può registrare l'ascolto al proprio discorrere senza la convenzione della rima o del metro, indicando con quell'atto come vorrebbe che ogni lettore desse voce alla sua opera, silenziosamente o in qualche altra maniera.

È giunta l'ora di raccogliere i frutti degli esperimenti di Cummings, Pound, Williams, ognuno dei quali, a suo modo, ha già usato la macchina come tabella per la propria composizione, come copione per la sua vocalizzazione. Si tratta ora soltanto di riconoscere le convenzioni della composizione-campo e dar vita ad un verso aperto che sia formale come quello chiuso, con tutti i suoi tradizionali vantaggi.

Se un poeta contemporaneo lascia uno spazio vuoto, lungo come la frase che lo precede, egli vuole che quello spazio prenda al respiro una uguale misura di tempo. Se sospende una parola o una sillaba a fine verso (questa aggiunta si deve perlopiù a Cummings), egli intende evidenziare il tempo — quel filo di tempo sospeso — che ci mette l'occhio a passare al verso seguente. Se poi vuole una pausa così breve da non separare le parole, e tuttavia non vuole una virgola — che è un'interruzione di significato più che della sonorità del verso —, seguitelo mentre usa un simbolo che la macchina da scrivere ha a portata di mano:

What does not change / is the will to change

Osservatelo mentre trae vantaggio dai margini multipli della macchina, per giustapporre:

Sd he:

to dream takes no effort

to think is easy

to act is more difficult

but for a man to act after he has taken thought, this!

is the most difficult thing of all

Ognuno di questi versi è un procedere innanzi, sia del significato che del respiro; poi diventa un sostegno all'idea, senza alcun progresso o un qualsiasi tipo di movimento esterno all'unità di tempo localizzato in essa.

C'è ancora molto da dire per fare in modo che questa convenzione venga riconosciuta; specialmente, per fare in modo che la rivoluzione da cui essa proviene possa continuare, fino alla pubblicazione di opere che contrastino l'attuale reazione che tende a far ritornare il verso a forme ereditate di cadenza e rima. Ma ciò che voglio qui enfaticamente, ponendo l'accento sulla macchina da scrivere quale personale e istantaneo registratore del lavoro del poeta, è la natura proiettiva dei versi che i figli di Pound e Williams stanno già praticando. Essi stanno già componendo come se nel verso la lettura debba essere coinvolta dalla scrittura, come se non l'occhio ma l'orecchio debba essere la sua misura, come se gli intervalli della sua composizione possano essere annotati così attentamente fino a diventare precisamente gli intervalli della sua registrazione. Ora che il poeta possiede i suoi mezzi, l'orecchio — che una volta veniva animato dal bagaglio della memoria (rime e cadenze regolari venivano in suo aiuto e sono sopravvissute nella stampa anche con il finire delle necessità orali) — può essere di nuovo la soglia del verso proiettivo.

II

Il che ci porta a quanto promesso, cioè al grado per cui il proiettivo induce ad una presa di posizione nei confronti della realtà esterna alla poesia, così come ad una nuova presa di posizione rispetto alla realtà della poesia stessa. Che è una questione di contenuti, il contenuto di Omero o di Euripide o di Seami distinto da quello di coloro che potrei chiamare i maestri più “letterari”. Dal momento in cui viene riconosciuto lo scopo proiettivo della versificazione, il contenuto cambia, deve cambiare. Se il respiro è inizio e fine, voce nel suo senso più ampio, allora il materiale del verso muta. Deve mutare. Esso parte con colui che compone. La dimensione stessa del suo verso cambia, per non parlare del cambiamento nel suo modo di concepirlo, dell’argomento a cui si rivolgerà, della scala su cui immaginerà di usare quell’argomento. Vorrei io stesso mettere in risalto la differenza con un’immagine fisica. Non è a caso che sia Williams che Pound fossero variamente coinvolti in un movimento chiamato “oggettivismo”. Ma quel termine veniva allora usato in una sorta di disputa necessaria, penso, con il “soggettivismo”. Non è più tempo di preoccuparsi per quest’ultimo, visto che si è eccellentemente procurato la morte da sé, anche se ne siamo tutti coinvolti. Mi sembra che una formula più adatta all’uso presente possa essere “oggettismo”, un termine che può essere usato per definire il tipo di relazione tra uomo ed esperienza e che un poeta potrebbe interpretare come la necessità per un verso o per un’opera di essere come il legno, di essere pulito come il legno quando esce dalle mani della natura, di essere modellato come può esserlo il legno quando l’uomo vi ha messo mano. Oggettismo significa liberarsi dell’interferenza lirica dell’individuo quale ego, del “soggetto” e della sua anima, di quella particolare presunzione per cui l’uomo occidentale si è interposto tra ciò che egli è come creatura naturale (con determinate istruzioni da eseguire) e le altre creazioni della natura che possiamo chiamare, senza per questo sminuirle, oggetti. Poiché l’uomo stesso è un oggetto, qualsiasi vantaggio egli possa ritenere di avere, più verosimilmente, egli può riconoscere se stesso come il maggiore dei suoi vantaggi, in particolare nel momento in cui raggiungerà un grado di humilitas sufficiente per rendersi disponibile.

Il che ci porta a questo: l’uso di un uomo, per se stesso e così per gli altri, sta nella sua idea di relazione con la natura, quella forza a cui egli deve la sua alquanto piccola esistenza. Se egli si abbandona, troverà ben poco da cantare che non se stesso, e canterà (la natura ha queste modalità paradossali) attraverso forme artificiali a lui esterne. Ma se rimane dentro di sé, se è contenuto all’interno della sua natura, così come egli è parte di una forza più grande, sarà in grado di ascoltare, e il suo sentire attraverso se stesso gli darà segreti che gli oggetti condividono. E per una legge inversa le sue forme troveranno da sole la loro strada. In questo senso l’atto proiettivo, che è l’atto dell’artista nel più ampio campo degli oggetti, porta a dimensioni più grandi dell’uomo. Perché il problema dell’uomo, nel momento in cui egli assume la parola nella sua interezza, è di dare serietà al suo lavoro, una serietà capace di far trovare alla cosa realizzata il proprio posto accanto alle altre cose della natura. Questo non è facile. La natura procede dal rispetto, anche nelle sue distruzioni (le specie declinano di schianto). Ma il respiro è il requisito

speciale dell'uomo in quanto animale. Il suono è una dimensione che egli ha esteso. Il linguaggio è uno dei suoi atti più superbi. E quando un poeta riposa in queste cose nel modo in cui esse sono in lui (nella sua fisiologia, se preferite, ma la vita è in lui per questo motivo), allora egli sceglie di parlare da queste radici, di agire in nel luogo in cui la natura gli ha dato una dimensione, la dimensione proiettiva.

Il dramma *Le Troiane* possiede questa dimensione proiettiva poiché è in grado di stare accanto all'Egeo così come fa il suo popolo (non è forse vero?) — senza che Andromaca o il mare ne subiscano una riduzione. In una dimensione forse meno “eroica” ma ugualmente “naturale”, Seami fa in modo che il Pescatore e l'Angelo si tengano lontani in *Hagoromo*. E Omero è un cliché talmente incontrollato che non penso di avere bisogno di insistere sul modo in cui le ragazze di Nausicaa si lavino i vestiti.

Vorrei sostenere che tali opere — e uso queste semplicemente perché i loro equivalenti non sono ancora stati fatti — non potevano che scaturire da persone che concepivano la poesia in piena attinenza con la voce umana e in relazione alla provenienza dei versi nell'individuo che scrive. Non mi sembra neppure un caso che, a questo punto finale della questione, io debba usare come esempi due drammaturghi e un poeta epico. Così vorrei azzardare l'ipotesi che, se il verso proiettivo verrà praticato sufficientemente a lungo, se verrà portato avanti abbastanza nel percorso che penso esso delinei, la poesia potrà di nuovo portare molto più materiale nella nostra lingua di quanto ne abbia portato dal tempo degli elisabettiani. Ma non si può saltare oltre. Siamo soltanto agli inizi, e se penso che i *Cantos* abbiano un senso “drammatico” maggiore dei drammi del Sig. Eliot, non è perché penso che essi abbiano risolto il problema, ma perché la metodologia dei versi in loro indica una strada che potrebbe, un giorno, portare a risolvere il problema dei più ampi contenuti e delle più ampie forme. Eliot, infatti, è la riprova di un pericolo attuale ad andare “con troppa facilità” a una pratica della poesia come la si è praticata, invece di come la si *deve* praticare. Non vi è dubbio, per esempio, che il verso di Eliot, da “Prufrock” in poi, abbia una forza orale, sia “drammatico”, essendo, in effetti, uno dei versi più considerevoli dai tempi di Dryden. Immagino che gli sia scaturito direttamente da Browning, così come molte delle prime cose di Pound. In ogni caso, il verso di Eliot ha ovvie relazioni nel passato con gli elisabettiani, specialmente con il monologo. Tuttavia, il pur meritevole Eliot *non* è proiettivo. Si potrebbe perfino sostenere che (e dico ciò con attenzione, così come ho fatto con tutto ciò che riguarda il non-proiettivo, dopo avere considerato come ognuno di noi cerchi di preservarsi seguendo il proprio stile, e anche quanto ognuno di noi si debba, per questo motivo, al non-proiettivo, e si continuerà a dovergliene, poiché essi procedono l'uno accanto all'altro) ma, appunto, si potrebbe sostenere che Eliot abbia fallito come drammaturgo proprio perché egli è rimasto all'interno del non-proiettivo — perché la sua radice è la mente soltanto, e una mente scolastica inoltre (non vi è alto *intelletto* nonostante la sua apparente chiarezza) — e che nei suoi ascolti egli sia rimasto lì dove sono l'orecchio e la mente, che con il suo fine orecchio egli sia andato verso fuori invece di scendere, così come deve fare il poeta proiettivo, attraverso l'azione della gola, verso il luogo da cui viene il respiro, dove il respiro ha origine, da dove viene il dramma, dove vi è la coincidenza e ogni atto nasce.

NOTA FINALE

la selezione delle poesie di Charles Olson è tratta da:

SELECTED POEMS

EDITED BY ROBERT CREELEY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS 1993

ISBN 0-520-21232-0

1.	Move Over	p. 3
2.	La Chute	p. 4
3.	The Kingfishers	p. 5
4.	At Yorktown	p. 13
5.	In Cold Hell, in Thicket	p. 15
6.	For Sappho, Back	p.22
7.	The Moon is Number 18	p. 26
8.	The Ring of	p. 40
9.	An Ode on Nativity	p. 42
10.	The Thing Was Moving	p. 47
11.	Merce of Egypt	p. 51
12.	The Distances	p. 91
13.	May 31, 1961	p. 95
14.	Maximus, to himself	p. 101

- la traduzione del saggio *Projective Verse*, è presente in « Testuale » n. 34-35, 2003
- la traduzione della poesia *The Kingfishers*, è presente in « Atelier » n. 34, giugno 2004

Roberto Cogo