

Robert Frost e Edward Thomas: poesie e preghiere di primavera

Giuseppe Nori

Robert Frost (californiano di nascita, ma di origini della Nuova Inghilterra) e Edward Thomas (londinese di Lambeth, ma di origini gallesi) si conoscono a Londra nella prima metà degli anni Dieci del Novecento. La frequentazione che avviano dopo il loro primo incontro caratterizzerà in modo indelebile, da un lato, il cosiddetto periodo inglese (1912-1915) del poeta americano e trasformerà in modo inaspettato, dall'altro, la scrittura del critico e prosatore inglese¹. Entrambi ultratrentenni, i due uomini si ritrovano ben presto non solo a diventare amici e ammiratori reciproci, ma anche a coltivare prospettive letterarie e meditare insieme su progetti di vita lungo strade venutesi a incrociare da direzioni diverse fino a sovrapporsi, per poi dividersi e proseguire verso destinazioni opposte. Lunga e ricca di conseguimenti e riconoscimenti si rivelerà la strada presa dall'americano, tornato in patria nel febbraio del 1915 dopo aver coronato il tanto atteso esordio poetico proprio in Inghilterra tra il 1913 e il 1914: Frost morirà a Boston, prossimo agli ottantanove anni, il 29 gennaio 1963. Breve e tragica sarà invece quella del britannico: Thomas cadrà in battaglia a trentanove anni sul fronte francese nei pressi di Arras, il 9 aprile 1917, essendosi arruolato nel luglio del 1915, pur con moglie e tre figli, a un'età che (prima del secondo «Service Act» britannico del maggio 1916) lo avrebbe comunque salvaguardato dall'obbligo del primo conflitto mondiale, a seguito dell'entrata in guerra della Gran Bretagna, dopo l'invasione tedesca del Belgio, il 4 agosto 1914.

1 Cfr., tra gli altri studi, JOHN EVANGELIST WALSH, *Into My Own: The English Years of Robert Frost, 1912-1915*, New York 1988; SEAN STREET, *All the Difference: Robert Frost in England, 1912-1915*, in MARK RICHARDSON (Ed.), *Robert Frost in Context*, Cambridge 2014, pp. 271-278; EDNA LONGLEY, *An Atlantic Chasm? Edward Thomas and the English Lyric*, in «Literary Imagination» 16, 2 (2014), pp. 233-247.

Our year

In una lettera a Amy Lowell dell'ottobre 1917, è lo stesso Frost a riassumere e suggerire, con profonda, elegiaca commozione, questo quadro di intensa amicizia. Alla scrittrice bostoniana che aveva assunto la guida del gruppo imagista, scalzando Pound e usurpando il suo posto (a detta dei detrattori della donna), così Frost afferma in un passo molto personale e intimo:

I don't know that I ever told you, but the closest I ever came in friendship to anyone in England or anywhere else in the world I think was with Edward Thomas who was killed at Vimy last spring. He more than anyone else was accessory to what I had done and was doing. We were together to the exclusion of every other person and interest all through 1914 – 1914 was our year. I never had, I never shall have another such year of friendship.²

Dopo aver venduto la sua fattoria a Derry, New Hampshire, Frost arriva con la famiglia in Gran Bretagna (Scozia – Glasgow) il 2 settembre 1912, per poi sistemarsi a Beaconsfield, non distante da Londra. L'americano ha 38 anni, non ha pubblicato ancora un libro di poesie, sebbene un libro lo abbia già pronto con sé, e per il quale è in cerca di un editore proprio oltreoceano. *A Boy's Will*, questo il titolo scelto, con un richiamo a Longfellow³, verrà accettato per la pubblicazione da Marie Louise Nutt, della storica casa editrice David Nutt di Londra. La buona notizia arriva il 26 ottobre 1912, meno di due mesi dopo il suo sbarco in terra britannica. Il libro uscirà a inizi aprile dell'anno dopo. Tra gennaio e aprile del 1913 Frost incontra e frequenta varie personalità letterarie – non solo il gruppo degli imagisti («des Imagistes») intorno a Pound, al

2 LAWRENCE THOMPSON (Ed.), *Selected Letters of Robert Frost*, New York 1964, p. 220. In una precedente lettera del 29 aprile 1917 a Edward Garnett Frost aveva affermato: «Edward Thomas was the only brother I ever had», ivi, p. 217.

3 Come noto, il titolo di Frost riprende il ritornello di *My Lost Youth* (1855) di Longfellow, «A boy's will is the wind's will, / And the thoughts of youth are long, long thoughts», che il poeta di Harvard cita nella poesia alla fine di ognuna delle dieci strofe come un verso di un canto lappone («a verse of a Lapland song») che riverbera nella sua mente. Cfr. HENRY WADSWORTH LONGFELLOW, *Poems and Other Writings*, J. D. McCLATCHY (Ed.), New York 2000, pp. 337-340, e ivi, per la fonte tedesca di Longfellow (l'antologia di Herder), p. 839: «Lapland folksong included in Johann Gottfried von Herder's anthology of popular poetry, *Die Stimmen der Völker in Liedern* [1778-79]; Longfellow is remembering the lines, "Knabenwille ist Windeswille, / Jünglings Gedanken lange Gedanken"».

quale viene presentato da F.S. Flint, ma anche il gruppo dei cosiddetti georgiani («Georgian Poets») – facendo via via sempre più emergere la sua presenza, non senza qualche frizione (ad esempio, e non solo, con lo stesso Pound), soprattutto nella seconda metà dell'anno, dopo la pubblicazione di quel suo primo volume di versi⁴.

Nell'agosto del 1913 Frost conosce il poeta georgiano Wilfrid Gibson, che lo mette in contatto con un altro poeta del gruppo, Ralph Hodgson: scrittore, quest'ultimo, che, dopo due raccolte poetiche (una del 1907 e l'altra del 1918), avrà un'interessante evoluzione transnazionale, prima in Giappone e poi negli Stati Uniti, con un ultimo volume di versi del 1958, che includerà anche memorabili epigrammi⁵. È Hodgson che a sua volta organizza l'incontro tra Frost e Thomas il 6 ottobre 1913. Dall'iniziale conoscenza si svilupperà una sintonia crescente che sfocerà in quella memorabile «amicizia» di un anno, tanto rimpiaanta dall'americano.

Il luogo dell'incontro a Londra è un ristorante vegetariano, il St. George Restaurant, St. Martin's Lane, West End, un posto abituale per le riunioni di scrittori che Thomas organizzava e presiedeva. Già dal 1911 Thomas godeva di fama e autorevolezza come giornalista e critico letterario. Oltre all'esordio poetico con *A Boy's Will*, la molla che fa scattare queste connessioni e questi incontri con i letterati britannici è anche una poesia che Frost stava facendo circolare in manoscritto, *The Death of The*

4 L'incontro tra Frost e l'imagista F.S. Flint (punto di diramazione dei successivi contatti letterari dell'americano a Londra, tanto da riconoscergli il merito di essere stato «the man who opened England to me») avviene l'8 gennaio del 1913 all'inaugurazione della «Poetry Bookshop» di Harold Monro a Bloomsbury, Devonshire Street. Cfr. sia L. THOMPSON (Ed.), *Selected Letters of Robert Frost*, cit., pp. 50, 152; sia STREET, *All the Difference*, cit., p. 272. Di lì a poco Monro diventerà un riferimento per molti poeti, tra cui, appunto, i Georgiani, di cui pubblicherà le antologie, cinque volumi di *Georgian Poetry*, curati da Edward Marsh, tra il 1912 e il 1922, variamente dedicati a personalità letterarie quali, nell'ordine, Robert Bridges, Rupert Brooke e James Elroy Flecker (*in memoriam*), Edmund Gosse, Thomas Hardy, e Alice Meynell. A queste antologie faranno da contrappunto quelle degli imagisti, a partire dalla prima curata da Pound, *Des Imagistes*, la cui edizione su rivista («The Glebe» 1,5, February 1914) sarà riproposta nel corso dello stesso anno in formato libro a New York da Boni, a Londra dallo stesso Monro. Tra i vari studi, cfr. RENNIE PARKER, *The Georgian Poets: Abercrombie, Brooke, Drinkwater, Gibson and Thomas*, Plymouth 1999.

5 Ad esempio, per restare in tema di preghiera e poesia, cfr. i seguenti epigrammi, uno su disperazione e speranza: «Oaths in anguish rank with prayers»; l'altro su fede e visione: «Some things have to be believed to be seen», in RALPH HODGSON, *Collected Poems*, New York 1961, pp. 171, 173.

Farm Hand, e che poi col titolo definitivo *The Death of the Hired Man* verrà inclusa nel suo secondo libro, *North of Boston*, pubblicato sempre a Londra da Nutt, a metà maggio del 1914, l'anno suo e di Thomas.

Nel corso di quest'anno ineguagliabile, irripetibile, i due scrittori si frequentano sempre più assiduamente. A testimonianza della stima e dell'amicizia crescenti c'è anche la corrispondenza epistolare, che evidenzia il fruttuoso scambio tra i due – con le loro visioni sul mestiere di vivere e di scrivere, gli apprezzamenti e i commenti, le oneste, reciproche *responses* a opere *in fieri* o di fresca pubblicazione – lungo un arco di tempo che va da metà dicembre 1913 a inizi aprile del 1917, quando, una settimana prima di cadere in battaglia, Thomas vergherà quella che si rivelerà essere la sua ultima lettera all'amico tornato oltreoceano⁶. Tra i vari argomenti occasionali o specifici toccati (con entusiasmo o riserva) nella corrispondenza iniziale di quell'anno spiccano: la struttura dialogica di *The Death of The Farm Hand*; un numero della rivista americana «Poetry», del febbraio 1914, dove era apparsa *The Code: Heroics*, poesia anch'essa poi inclusa da Frost in *North of Boston*; un potenziale libro sulla lingua parlata e la letteratura che Thomas ritiene debba essere scritto al più presto da Frost («you really should start doing a book on speech and literature»), a rischio, altrimenti, che possa scriverlo lui stesso al suo posto; la profetica proiezione del prosatore Thomas verso la poesia, quasi a chiedere ulteriore conferma all'amico americano («I wonder whether you can imagine me taking to verse»); nonché l'ammissione, a riprova di questa latente o repressa propensione lirica, di lasciarsi sempre più andare, di recente, alla scrittura di annotazioni spontanee («brief unrestrained impressions of things lately seen») che Thomas reputa, per percezione e soggetto, essere simili a quelle dell'amico, al punto da chiedersi e chiedergli: «Is this North of Bostonism?»⁷.

6 Per la corrispondenza tra i due scrittori vedi MATTHEW SPENCER (Ed.), *Elected Friends: Robert Frost & Edward Thomas to One Another*, Foreword by MICHAEL HOFMANN; Afterword by CHRISTOPHER RICKS, New York 2003. Si veda anche EDNA LONGLEY (Ed.), *A Language Not to Be Betrayed: Selected Prose of Edward Thomas*, New York 1981.

7 M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., pp. 6, 8, 9, 10, 11. Secondo R. PARKER, *The Georgian Poets*, cit., p. 39, da queste lettere scritte a Frost tra febbraio e maggio del 1914, si evincono vari fattori che stavano predisponendo Thomas verso una possibile svolta poetica, non tutti riconducibili alla nuova amicizia con l'americano, anche se questa resta cruciale: «Firstly, there was the enormous amount of contemporary verse which he read and reviewed for money; [...]. Secondly, he had several friends who tried

The flowers I love

In una lettera di inizio giugno 1914 Thomas informa Frost che sta intanto leggendo le poesie di *North of Boston* in manoscritto, una ogni notte, a tarda ora, essendo da una parte sovrastato dal lavoro («I am so plagued with work»), e dall'altra rammaricato per il fatto di non avere ancora ricevuto il libro, uscito a maggio («the book is out, & yet I have not got it from anywhere»)⁸. A inizio luglio, con in mano finalmente il volume, che porta con sé in treno, Thomas conferma la ripetuta lettura delle poesie dell'amico. «There is not a bad one among them», gli dice, «not one I haven't enjoyed very much»⁹, per poi metterlo al corrente di un progetto editoriale (inconsueto, ma congeniale per l'inclinazione di entrambi verso il paesaggio e gli ambienti naturali e agresti) in cui ha intenzione di coinvolgerlo, includendo alcune sue liriche tratte dalla precedente raccolta *A Boy's Will*:

Now I've promised to make an anthology of Flower poems for a publisher who preferred it to an original essay on what not. Will you tell me of some? And I might just possibly be able to find room for "A Tuft of Flowers" if you agreed & if I am not compelled to use a large leaven of garden poems – the book being mostly pictures of mostly garden flowers. Or "A Late Walk" is more practicable in length, or "Mowing". But remember I have got to include, so to speak, Shakespeare & Jesus Christ.¹⁰

L'opera – un vero e proprio progetto intersemiotico, con ventiquattro tavole a colori dell'acquarellista scozzese Katharine Cameron, intercalate a settanta poesie floreali scelte da Thomas – prenderà poi lentamente forma nel corso dell'anno successivo e uscirà col titolo *The Flowers I Love* prima a Londra, nel 1916, per i tipi di T.C. & E.C. Jack, e dopo a New York, nel 1917, per quelli di Stokes¹¹. Significativo è senz'altro il

to persuade him that his talents were being used wrongly, and that he ought to write poems». Quindi sebbene Frost sia riconosciuto (a torto o a ragione) come «the "only begetter"», anche «Gordon Bottomley, John Freeman, Walter de la Mare, and Eleanor Farjeon», sottolinea Parker, «had already raised the matter with him».

8 M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., p. 12.

9 Ivi, p. 14.

10 Ivi, p. 15.

11 *The Flowers I Love: A Series of Twenty-Four Drawings in Colour by Katharine Cameron, with an Anthology of Flower Poems, selected by Edward Thomas*, London 1916. In America viene pubblicata con lo stesso titolo.

fatto che le poesie di Frost menzionate da Thomas, come se la scelta, già in sé stessa limitata, dovesse essere obbligatoriamente in alternativa tra loro, verranno invece incluse tutte e tre nel volume¹². Nell'ordine dell'indice, *Mowing* appare alle pp. 6-7 (sesta poesia della raccolta dopo Shakespeare, Milton, Herrick, Tennyson, Walter de la Mare); *A Tuft of Flowers* alle pp. 42-43; e infine *A Late Walk* alle pp. 71-72.

Nel frattempo, nel corso dell'estate di quel 1914, Thomas pubblica ben tre recensioni di *North of Boston*, di cui memorabile resta l'attacco della prima, apparsa il 22 luglio sul «Daily News», storico quotidiano londinese fondato da Dickens nel 1846, intitolata, con la suggestiva, grande semplicità di un saluto inaugurale, *A New Poet*: «This is one of the most revolutionary books of modern times», afferma deciso il recensore, «but one of the quietest and least aggressive. It speaks, and it is poetry»¹³. Le altre due che appaiono in agosto – anch'esse con titoli semplici: *Robert Frost*, l'una, su «The New Weekly», e *Poetry*, l'altra, su «The English Review» – non sono da meno¹⁴. Tutte celebrano, tra le altre qualità, soprattutto il parlato dell'americano, che secondo Thomas costituisce la principale e grande originalità dell'opera. Così recita l'incipit della sua seconda recensione di *North of Boston*:

This an original book which will raise the thrilling question, What is poetry?, and will be read and re-read for pleasure as well as curiosity, even by those who decided that, at any rate, it is not poetry. At first sight, some will pronounce simply that anyone can write this kind of blank verse, with all its tame common words, straightforward constructions, and innumerable perfectly normal lines. Few that read it through will have been as much astonished by any American since Whitman.¹⁵

Reiterando l'enfasi sul «common speech» della prima recensione, Thomas fa continui richiami al suo utilizzo e alla sua valorizzazione, con espres-

12 D'altronde, nella lettera del 19 maggio 1914, aveva già espresso a Frost il suo compiacimento per due delle tre poesie menzionate: «I am pleased with myself for hitting on "Mowing" & "The Tuft of Flowers"». For I forgot the names of those you meant me particularly to read, these I suppose being amongst them». In aggiunta, *Mowing* verrà citata per intero da Thomas nella sua seconda recensione di *North of Boston* quando richiama l'attenzione sul suo primo libro *A Boy's Will*. Cfr. M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., p. 14, pp. 22-23.

13 Ivi, p. 16.

14 Ivi, pp. 20-25.

15 Ivi, p. 20.

sioni sparse quali: «common words», «colloquialisms», «the predominance of conversation», «a terse, plain phrase», «the ordinary English speech», o, più semplicemente e in generale, «speech», «language» e «plain language»¹⁶. Non astenendosi, inoltre, dal ripetere anche la parola tabù, «prose», già pronunciata e argutamente elaborata in chiusura della prima recensione, così egli coglie l'essenza della poetica frostiana del «sentence sound»¹⁷:

With a confidence like genius, [Mr Frost] has trusted his conviction that a man will not easily write better than he speaks when some matter has touched him deeply, and he has turned it over until he has no doubt what it means to him [...]. It is a beautiful achievement, and I think a unique one [...].¹⁸

The language ranges from a never vulgar colloquialism to brief moments of heightened and intense simplicity. There are moments when the plain language and lack of violence make the unaffected verses look like prose, except that the sentences, if spoken aloud, are most felicitously true in rhythm to the emotion.¹⁹

Se Thomas coglie il valore poetico di Frost, Frost, a sua volta, non solo coglie la vocazione poetica di Thomas, ma in qualità di attento lettore delle sue opere ne conferma anche il compimento, vale a dire la piena realizzazione, già conseguita e in essere, nella sua stessa prosa. Come affermerà in retrospettiva in una lettera di fine giugno 1921 a Grace Walcott Conkling, sarebbe un errore esagerare il debito dell'uno nei confronti dell'altro e viceversa: «Anything we may be thought to have in common we had before we met», precisa Frost alla collega della Bread Loaf School of English. «The most our congeniality could do was confirm us both in what we were. There was never a moment's thought about who may have been influencing whom»²⁰. Escludere la questione

16 Ivi, pp. 20, 23, 24.

17 Tra i vari pronunciamenti al riguardo, la nota definizione di Frost («I give you a new definition of a sentence: // A sentence is a sound in itself on which other sounds called words may be strung»), corredata di varie spiegazioni e vari esempi, cade all'interno di una lunga lettera del 22 febbraio 1914, scritta proprio da Beaconsfield in Inghilterra, indirizzata all'amico di famiglia John T. Bartlett. Cfr. L. THOMPSON (Ed.), *Selected Letters of Robert Frost*, cit., pp. 110-114. Sulla teoria poetica di Frost, relativa alla voce e al suono, alla versificazione e al parlato, si veda PAOLA LORETO, *La voce di Robert Frost: un timbro grave sotto un tono leggero*, Milano 1999, tra l'altro l'unica monografia interamente dedicata al poeta americano nel nostro paese.

18 M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., pp. 20, 23.

19 Ivi, pp. 24-25.

20 DONALD GERARD SHEEHY et al. (Eds.), *The Letters of Robert Frost. Volume 2, 1920-1928*, Cambridge 2016, p. 172.

di una qualche influenza diretta tra i due, a senso unico o a doppio senso, non significa però ignorare o sminuire gli effetti di quell'affinità che anni dopo Frost definirà «a relation of elected friends»²¹. «I dont mean that we did nothing for each other», chiarisce infatti Frost. «He gave me standing as a poet – he more than anyone else». Di converso, egli continua, «I dragged him out from under the heap of his own work in prose he was buried alive under». Disseppellirlo da sotto tutta quella prosa – non solo quella già scritta («on what not») su commissione, ma anche quella che, in prospettiva, era ancora da scrivere – aveva semplicemente contribuito a fare emergere la poesia che già c'era:

He was throwing to his big perfunctory histories of Marlborough and the like written to order such poetry as would make him a name if he were but given credit for it. I made him see that he owed it to himself and the poetry to have it out by itself in poetic form where it must suffer itself to be admired. It took me some time. I bantered, teased and bullied all the summer we were together at Leddington and Ryton. All he had to do was put his poetry in a form that declared itself. The theme must be the same, the accent exactly the same. He saw it and he was tempted. It was plain that he had wanted to be a poet all the years he had been writing about poets not worth his little finger.²²

In un *memoir* sugli ultimi anni della vita di Thomas, dedicato alla vedova del poeta, così Eleanor Farjeon, amica di famiglia e sua confidente epistolare, conferma quel momento cruciale di svolta. Nel 1914, ella afferma, Thomas «discovered his deepest friendship in the American poet Robert Frost, and made in himself the even greater discovery of the English poet Edward Thomas»²³. Alcuni anni dopo, nel saggio introduttivo a una scelta di poesie del britannico, da lei curata, questa volta dedicata ai tre orfani del poeta, Farjeon reitera il valore del dono reciproco, uno scambio che raggiunge la massima intensità durante la frequentazione estiva nel mese di agosto tra le contee di Gloucester e Hereford (l'«estate [...] a Leddington e Ryton» che Frost menziona proprio nella lettera alla Conkling). Richiamando una poesia di Thomas composta nel maggio del

21 È questo il verso che chiude la poesia, *Iris by Night*, l'ultima delle tre liriche che Frost dedica a Edward Thomas, pubblicata prima sulla «Virginia Quarterly Review» nell'aprile del 1936 e poi inclusa nel suo sesto volume di versi, *A Further Range*, dello stesso anno.

22 D. G. SHEEHY et al. (Eds.), *The Letters of Robert Frost. Volume 2*, cit., p. 173.

23 ELEANOR FARJEON, *Edward Thomas: The Last Four Years*, London 1958, p. 55.

1916, *The Sun Used to Shine*, che prende spunto dalle lunghe camminate estive dei due scrittori nell'agosto del 1914, Farjeon osserva:

"The Sun Used to Shine" is Edward's special poem for the man with whom he could talk, or not-talk, of anything and everything above and below the surface, with whom he could travel a road, or rest on it, as with nobody else. This poem says more than any other what walking with Edward Thomas could be when two are in perfect accord, as these two were; when the talk roved naturally from men and poetry to the wars of the present and past; when the silences fell easily on speech and thought, and their kindred senses absorbed the pallor of autumn crocus, the flavour of wasp-stung apples, the glitter of water in the moonlight. This was the poets' walk, taken when Edward Thomas was making England realise the poet in Robert Frost, Robert was making Edward realise the poet in himself. These were the two friends' gifts to one another.²⁴

Se il 1914 si conferma dunque come l'*annus mirabilis* dell'amicizia tra i due scrittori, allora l'agosto di quell'anno può essere considerato il *mensis mirabilis* che porta a compimento lo scambio dei doni. E se, come dice sempre Farjeon, «[t]o go for a walk with Edward Thomas was a sure way of discovering something you hadn't noticed about a tree, a weed, a flower»²⁵, gli elementi naturali che entrambi mettono al centro della loro scrittura – e in particolare i fiori – spiccano per concentrazione stilistica e semantica.

A Boy's Will di Frost è infatti anche una raccolta di fiori: fiori variamente rappresentati o richiamati dal poeta in senso non solo simbolico («window flower», «buried flower», «faded flowers gay», «flowers [...] plucked [and] cast», «a flower unplucked», «a flower of gold», «fond flowers», a «gem-flower»), ma anche generico («orchard white», «a blossom», «many flowers», «spikes of flowers», «tuft of flowers», «roadside flowers»), oltre che specifico («aster», «pogonias», «orchises», «roses», «flowers of witch hazel»). Le opere di Thomas, da parte sua, sono ugualmente costellate di fiori: fiori che nel momento in cui dalla prosa egli decide di fare infine emergere la poesia li riposta, e quindi a dare a essa quella forma che la dichiarasse tale, come suggeriva con impeto Frost, vanno di conseguenza a confluire, a volte anche *verbatim*, in molti dei versi che il britannico inizia prima ad appuntare e poi a comporre a partire dai mesi finali di quell'anno e che continuerà a produrre anche dopo l'arruolamento fino all'anno della sua tragica morte.

24 ELEANOR FARJEON, *Walking with Edward Thomas*, in *The Green Roads: Poems by Edward Thomas*, ELEANOR FARJEON (Ed.), London 1965, pp. 21-22.

25 Ivi, p. 8.

È così, ad esempio, che *The Sun Used to Shine* emergerà dal breve, intenso saggio *This England* del novembre 1914, in cui Thomas ricorda i giorni estivi passati insieme a Frost, con le loro escursioni rurali e le soste, le conversazioni e i dubbi, gli sguardi pensosi all'orizzonte lontano dischiuso da qualche avvallamento o apertura nel paesaggio:

If talk dwindled in the traversing of a big field, the pause at gate or stile braced it again. Often we prolonged the pause, whether we actually sat or not, and we talked – of flowers, childhood, Shakespeare, women, England, the war – or we looked at a far horizon, which some dip or gap occasionally disclosed.²⁶

Il fatto che i «fiori» aprano l'elenco di Thomas (senza sminuire gli altri argomenti che enumera, incluso quello più doloroso della guerra appena scoppiata), è di per sé eloquente. Tra le 142 poesie che tra dicembre 1914 e gennaio 1917²⁷ danno forma e sostanza alla sua produzione in versi, ampio al riguardo è il relativo campo semantico-lessicale. La *imagery* floreale di Thomas, infatti, è varia e sparsa, a volte pervasiva, costituita tanto da iperonimi (quali i più generici «flower/s», «blossom/s», «bloom», «petals»), quanto da iponimi (nomi di fiori al singolare e/o al plurale, sia in se stessi specifici, sia associati o meno alle loro piante o erbe e alle loro infiorescenze, quali, per richiamarne solo alcuni, «rosemary» e «lavender», «elder-flower» e «wild rose», «mistletoe» e «cowslip», «mugwort» e «sunflowers», «crocus» e «betony», «buttercup» e «kingcup», «hawthorn» e «celandine»). La prosa lirica *This England*, per esempio, inizia con la rievocazione di un soggiorno d'infanzia in una canonica della contea di Hereford, il cui nome, pur senza alcun ricordo preciso di quell'evento lontano, è sempre risaltato nella sua mente con un significato distinto, agreste e nobile al contempo: «it stood out among county names», Thomas afferma, «as the most delicately rustic of them all, with a touch of nobility given it long ago, I think, by Shakespeare's "Harry of Hereford, Lancaster, and Derby"».

26 EDWARD THOMAS, *This England*, in M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., p. 33.

27 Al di là degli appunti, o passi precedenti di prosa (pubblicata o meno) a cui Thomas attinge, la Longley stabilisce l'intervallo di tempo della produzione poetica, dal 3 dicembre 1914 (col primo componimento, *Up in the Wind*) al 13 gennaio 1917 (con l'ultimo, *The Sorrow of True Love*). Cfr. EDNA LONGLEY, *Introduction*, in EDWARD THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, EDNA LONGLEY (Ed.), Tarsset 2008, p. 11, nonché, della stessa, l'imponente apparato critico al volume, tra cui in particolare la sezione delle *Notes*, pp. 143-321.

Poi, con un'avversativa che staglia il tempo cronologico, muove subito dal passato al presente: «But now I was here for the third time since the year began»²⁸, afferma lo scrittore, puntualizzando le tre occasioni, da primavera a fine agosto, di quel fatidico 1914. Ognuna di esse (oltre che da alberi e frutteti, orti e prati, rovi e felci, campi e pascoli, ruscelli e sentieri, cancelli e siepi, animali da pastura e canti di uccelli) è dai fiori che è proprio anche e inevitabilmente caratterizzata: «apple trees in flower», «daffodils» e «may-blossom» (tra aprile e maggio); «the white and the pink wild roses» (a metà estate); e infine «the purple headed wood-betony with two pairs of dark leaves on a stiff stem» (sotto la luna nuova di agosto, il mese lì passato con Frost). Eletta a sentinella del paesaggio inglese in tempo di guerra, è la «betonica» che porta al culmine la *imagery* floreale del saggio, per poi tornare con un ossimoro («the stateliest of small flowers on earth») in *The Sun Used to Shine*, la poesia che celebra il momento forse più alto della loro comunione personale e artistica: un tributo a Frost, che Frost ricambierà anni dopo, *in memoriam*, con *Iris by Night*.

Springtime prayers

I fiori, in Frost, sono spesso rappresentati come le forme più emblematiche della primavera, in particolare di inizio primavera, «early springtime, in its fresh, frail, and transient beauty»²⁹. Come tali, tanto più preziosi in quanto tra i più effimeri esistenti in natura, essi diventano spesso veicoli simbolici che tendono a trasformare le poesie in preghiere proprio a fronte della fragilità e caducità del vivente: ossia «prayers or spells against the law of growth in nature which predicates the inevitability of the season's death»³⁰.

In *A Boy's Will*, che tanto aveva colpito Thomas proprio per il folto campo lessicale dei fiori, *A Prayer in Spring* è in tal senso un vero e proprio «example of the prayer kind of poem»³¹. Oltre alla funzione meta-linguistica e quindi meta-poetica assegnata al titolo della lirica (costituita

28 E. THOMAS, *This England*, cit., pp. 31-32.

29 RICHARD FOSTER, *Leaves Compared with Flowers: A Reading in Robert Frost's Poems*, in «The New England Quarterly» 46, 3 (1973), p. 403.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

da quattro quartine in distici baciati), emblematica, fin dal verso iniziale, è anche la funzione conativa che caratterizza l'invocazione di apertura. «Oh, give us pleasure in the flowers today», recita l'incipit: un verso che avvia nelle prime tre unità strofiche una serie in parte anche anaforica di implorazioni affinché si salvaguardi il presente primaverile («the springing of the year»), tutte rivolte a Dio, come poi si scopre nell'ultima strofa: un «God above» che li farà la sua apparizione, in rima anti-grammaticale col sostantivo «love», quale destinatario delle suppliche³².

Questa lirica esemplare della forma poesia-preghiera è ancor più significativa, si potrebbe aggiungere, anche per la sua collocazione sequenziale nella silloge. Da un lato, *A Prayer in Spring*, è preceduta da *To the Thawing Wind*, dove anche qui la funzione conativa, rafforzata dall'interiezione e dall'esclamativo, viene attivata fin dall'incipit: «Come with rain, O loud Southwester!». Con questo verso che avvia la preghiera, l'io lirico invoca il vento di sud-ovest quale auspicato portatore del disgelo, vale a dire la fine dell'inverno che segna l'inizio della primavera e tutto il risveglio, l'impeto e il moto a essa a più di un livello associati. Dall'altro lato, la poesia è seguita da *Flower-Gathering*, già eloquente fin dal titolo per il richiamo floreale, sebbene meta-poeticamente più complicata, nonché resa a tratti ambigua dalla sua struttura proairetica. È questa costituita da una sequenza logico-temporale di congiunzione e disgiunzione dell'io lirico con la controparte femminile (l'uomo che parte al mattino, la donna al suo fianco che, dopo averlo accompagnato per un breve tratto, resta invece a casa), a cui segue, al termine del viaggio giornaliero di andata e ritorno dell'uomo («the ages of the day»), la ricongiunzione della coppia. Se l'uno è il mittente e protagonista attivo, l'altra è la destinataria (privilegiata, o meno) non solo della comunicazione verbale (contorta da quattro interrogative a lei rivolte a cavallo delle due ottave), ma anche, infine, di quei «faded flowers gay», ossimorico cor-

32 EDWARD CONNERY LATHEM (Ed.), *The Poetry of Robert Frost*, New York 1967, p. 12.

Tutte le citazioni dalle opere poetiche di Frost sono tratte da questa edizione, mentre le traduzioni italiane dei versi citati o richiamati sono di chi scrive. In italiano l'opera poetica di Frost è stata tradotta in genere con scelte rappresentative dalle sue varie raccolte. Tra le edizioni si segnalano *Poesie scelte*, con testo a fronte, versioni e introduzione di FRANCO DE POLI, Parma 1961; *Conoscenza della notte e altre poesie*, scelta e tr. it. di GIOVANNI GIUDICI, Torino 1965; *Fuoco e ghiaccio: poesie*, con testo a fronte, tr. it. di Silvia Bre, a cura di OTTAVIO FATICA, Milano 2022.

relativo oggettivo dei fiori/versi che l'amato ha raccolto/scritto allontanandosi dall'amata, e che all'amata, con cui si ri-unisce al ritorno, affida poi in custodia: un omaggio con la preghiera implicita (posta in chiusa) di accettarli a compensazione dell'assenza subita: «They are yours, and be the measure / Of their worth for you to treasure / The measure of the little while / That I've been long away»³³.

La poesia successiva, *Rose Pogonias*, è anch'essa una preghiera forse ancor più emblematica di *A Prayer in Spring*³⁴, in cui Frost ripropone la coppia precedentemente messa in scena in *Flower-Gathering*. Se i due protagonisti erano prima distinti nei ruoli della comunicazione verbale («I» / «you»), separati quindi dall'azione, e infine riuniti dal dono che concilia, essi sono ora, in *Rose Pogonias*, dall'io lirico messi entrambi attivamente in scena, per un'altra raccolta di fiori, in prima persona plurale, «we». La scena è lo spazio sacro che la natura sembra aver predisposto per loro – «A temple of the heat» – alla cui descrizione è riservata per intero la prima delle tre ottave di «fourteeners» bipartiti che costituiscono la poesia:

A saturated meadow,
Sun-shaped and jewel-small,
A circle scarcely wider
Than the trees around were tall;
Where winds were quite excluded,
And the air was stifling sweet
With the breath of many flowers,
A temple of the heat.

Con la tipica strategia emersoniana di omologazione estetica tra natura (americana) e arte (europea), lo spazio verde viene qui a essere configurato come una vera e propria opera architettonica dell'uomo. La mirabile simmetria che in questo senso caratterizza il posto – un prato pieno e saturo, «a forma di sole e piccolo gioiello», di ampiezza circolare quasi perfettamente corrispondente all'altezza degli alberi che lo racchiudono – connota lo spazio dell'incontro con la bellezza della natura all'esterno (le «pogonie rosa» del titolo, orchidee autoctone del Nord-America orientale) come uno spazio interno non solo circoscritto ma anche chiu-

33 Ivi, pp. 11-12, 12-13.

34 Ivi, pp. 13-14.

so. È questo un luogo protetto, in cui non accede né circola nemmeno l'aria; «i venti [sono] del tutto esclusi», al punto da renderlo «dolcemente soffocante», a causa dell'intenso profumo esalato dall'enorme quantità di fiori lì concentrata. «Un tempio del tepore» davvero. È questo l'edificio sacro che la natura ha predisposto per l'esperienza epifanica dei due protagonisti, ai quali essa dà quindi loro accesso, nelle due unità strofiche a seguire, per il rituale³⁵ dell'«adorazione» («worship»), prima, e della «preghiera» vera e propria («prayer»), subito dopo.

La seconda ottava sembra dare per implicito il passaggio iniziatico della soglia. Se, prima, si può immaginare la coppia in posizione pro-fana di pellegrini/spettatori all'esterno o sul bordo del sacro recinto (dove l'esperienza estetica si consuma come semplice fruizione visiva del bello), ora essa viene invece rappresentata in azione, oltre il *limen*, all'interno dell'anello luminoso e odoroso del tempio:

There we bowed us in the burning,
As the sun's right worship is,
To pick where none could miss them
A thousand orchises;
For though the grass was scattered,
Yet every second spear
Seemed tipped with wings of color,
That tinged the atmosphere.

I due protagonisti «si inchinano nel calore» verso il suolo erboso. E chini, se non proprio inginocchiati, come la prossemica vuole per chi si pone in adorazione della divinità (laddove il sole in alto, al pari di ogni altro elemento del creato, anche quello più vile e oscuro, viene visto come manifestazione e parte del Dio vivente, essendo la natura «the living garment of God»)³⁶, essi iniziano la raccolta. Tuttavia, in devoto rispetto di questa manifestazione vivente del divino, che va venerata e

35 Nell'Indice della prima edizione (sia inglese, sia americana) del volume, suddiviso in tre sezioni, tutte le poesie di *A Boy's Will* (tranne due) erano accompagnate da brevi glosse esplicative. Quella di *Rose Pogonias* recitava: «He is no dissenter from the ritualism of nature». Cfr. *A Boy's Will*, New York 1915, p. VIII.

36 Per la visione dell'idealismo post-kantiano che da Goethe, Schlegel e Novalis si trasmette fino a Coleridge, Carlyle e Emerson si rinvia a GIUSEPPE NORI, *Garment of the Unseen: The Philosophy of Clothes in Carlyle and Emerson*, in CRISTINA GIORCELLI, PAULA RABINOWITZ (Eds.), *Fashioning the Nineteenth Century: Habits of Being 3*, Minneapolis 2014, pp. 52-81.

non violata, l'azione ha luogo in aree del prato in cui l'abbondanza dei fiori (in iperbole, «migliaia di orchidee») non renderebbe percepibile la perdita (la loro «mancanza»). Se da un lato si evita così la deturpazione del luogo sacro, dall'altro si salvaguarda l'aura estetica della potenziale fruizione visiva altrui (dato che ogni «altro stelo», a fronte del fiore colto, è coronato da «ali colorate», ossia dai delicati petali alati, tipici della ponia rosa nord-americana).

Dopo la raccolta rispettosa, che, in quanto tale, viene rappresentata come armonica e funzionale, in accordo dunque essa stessa con l'«adorazione» della natura (e che al presente si definirebbe proto-ecologica, ossia responsabile e sostenibile rispetto all'ambiente), c'è il momento devozionale vero e proprio:

We raised a simple prayer
 Before we left the spot,
 That in the general mowing
 That place might be forgot;
 Or if not all so favoured,
 Obtain such grace of hours,
 That none should mow the grass there
 While so confused with flowers.

L'ultima ottava chiude dunque la poesia con una «preghiera» che viene innalzata dalla coppia, passata (verosimilmente) dalla posizione china dell'adorazione durante la raccolta dei fiori alla posizione eretta al momento dell'invocazione, prima di uscire dal tempio. La prossemica verticale colloca i due protagonisti tra il prato in basso e il cielo in alto, pur non venendo attivata alcuna funzione conativa dall'io lirico verso un destinatario esplicito, presumibilmente posto, tuttavia, al di sopra di loro, in sintonia con le parole che si elevano in forma di supplica («We raised»). La preghiera, tuttavia, non è così semplice o umile («simple») come viene definita dall'io lirico quale portavoce della coppia. O meglio, la sua semplicità o umiltà, rispetto a ciò che gli oranti sperano che venga concesso, è complicata da rimandi teologici impliciti ed espliciti, evocati dal termine cruciale «grazia», in linea con la gerarchia delle due opzioni augurate, quella prioritaria e quella in subordine, ai fini della salvezza auspicata dei fiori.

L'auspicio primario espresso dalla preghiera, dovendo l'erba del prato essere prima o poi necessariamente tagliata, è quello dell'oblio, si

che «quel posto possa essere dimenticato», e quindi tralasciato da parte dell'agente preposto al compito: in questo caso da parte dell'uomo che, nel naturale periodo della «falciatura generale», verrebbe così a essere strumento allegorico o iconografico della *grim reaper*, la morte, quale “mietitrice trista” che reca in mano la fienaja. Ma non è all'agente umano (volontario o involontario) che la preghiera sembra essere rivolta, bensì a un agente superiore, come se qui Frost invocasse una Potenza più grande, somma, innominabile, che potesse applicare al rovescio la dottrina teologica della preterizione. È questa, infatti, la dottrina calvinista per cui, sulla base di un qualche insondabile disegno, Dio sceglie di “passare oltre” (*praeterire*), e quindi tralasciare (abbandonandole a se stesse), alcune creature in quanto non destinate alla salvezza, quindi escluse, imper-scrutabilmente, dal dono della Sua grazia. Applicare al contrario questa dottrina significherebbe così assegnare alla dimenticanza del luogo e delle creature che lo animano la funzione opposta, ossia il potere di elargire, pur per un periodo determinato, la grazia salvifica. In subordine a tale privilegio, dovesse essere impossibile concederlo, la preghiera ripiega sulla richiesta di una «grazia» per così dire inferiore, più limitata nel tempo («a grace of hours»), sicché la “mietitrice trista” posponga l'ora fatale, e non operi quando i fiori, pur nella caducità che li contraddistingue, sono ancora un tutt'uno estetico con l'erba.

Questo auspicio che si possa evitare l'inevitabile in natura (un paradigma frostiano) ritorna in *Spring Pools*, la lirica di apertura di *West-Running Brook* (1928), la poesia forse più famosa in questo senso, tra le altre, del poeta americano. Per quanto impersonale e oggettiva, è anch'essa una preghiera di fine inverno e inizio primavera tesa a invocare la salvaguardia delle forme del vivente. Da proteggere, in questo caso, sì da scongiurarne la perdita, sono tanto le pozze d'acqua di neve sciolta in una radura nei boschi (un altro tempio, pur non del tepore, bensì del freddo e dei brividi nel passaggio delle stagioni), quanto i fragili fiori spuntati accanto a esse:

These pools that, though in forests, still reflect
 The total sky almost without defect,
 And like the flowers beside them, chill and shiver,
 Will like the flowers beside them soon be gone,
 And yet not out by any brook or river,
 But up by roots to bring dark foliage on.

The trees that have it in their pent-up buds
 To darken nature and be summer woods –
 Let them think twice before they use their powers
 To blot out and drink up and sweep away
 These flowery waters and these watery flowers
 From snow that melted only yesterday.³⁷

Composta da due sestine (ognuna, per schema rimico, suddivisibile in un distico baciato e una quartina a rima alternata), *Spring Pools* è leggibile come un'operazione poetica di intenzionalità autoriale a livello sia meta-formale, sia più ampiamente meta-generico. In virtù della supplica devozionale con cui nella chiusa l'io lirico implora infine gli alberi che dall'alto dominano la scena (in realtà un auspicio ai limiti dell'ammonimento: «Let them think twice»), la poesia mira sì a evitare la distruzione violenta, ancorché naturale e non imputabile all'attività umana («To blot out and drink up and sweep away»), dell'equilibrio sottostante di acqua e fiori, ossia di quell'incanto speculare di nitore e tremolio veicolato dal chiasmo «These flowery waters and these watery flowers» che verrebbe in tal modo a dissolversi. Nel contempo, però, essa sembra anche proporsi come un tentativo di eludere la conseguente ripercussione per così dire formale dell'evento indesiderato sulla stessa arte verbale, ossia quella di dover dare forma al lamento o canto dolente che in genere si intona per compensare (o rassegnarsi a) una perdita subita. In questo senso *Spring Pools* può essere interpretata come un'attestazione pre- o anti-elegiaca, tanto più netta quanto più rarefatta, vale a dire un'esortazione a opporsi o quanto meno a sottrarsi criticamente all'elegia non solo come specifica forma poetica, ma anche come genere più ampio e tradizionale, a fronte dell'insufficienza o dell'inadeguatezza del suo intento consolatorio.

Wreaths and requiems

Thomas non avrebbe avuto modo di leggere *Spring Pools* o qualsiasi altra lirica di *West-Running Brook*. Ma per lo scrittore britannico la poesia come preghiera, anche (e soprattutto) quando questa diventa elegia, non sembra essere oggetto di critica come in Frost, sebbene anche in Frost inevitabili «tracce» elegiache siano spesso presenti quali residui ine-

37 E. C. LATHEM (Ed.), *The Poetry of Robert Frost*, cit., p. 245.

ludibili del genere e delle sue varie forme poetiche³⁸. Anzi, l'elegia sembra tanto più affine all'inclinazione nostalgica e malinconica di Thomas (un'inclinazione spesso al limite della pulsione di morte attraverso acute fasi depressive e autodistruttive) quanto più il prosatore si scopre poeta.

Al di là di una sola lirica intitolata *Prayer* (un titolo poi ridimensionato a proto-titolo o titolo alternativo)³⁹, la poesia che può essere più direttamente associata alla preghiera è la ben nota *Rain*, scritta da Thomas il 7 gennaio 1916⁴⁰. Composta da diciotto versi, la lirica è sintatticamente divisa in due parti, due frasi complesse, che di fatto possono essere lette come due unità strofiche distinte, pur non separate dallo spazio testuale che a livello grafologico le renderebbe tali. La prima unità è costituita da sei versi. Nell'incipit la «pioggia» batte il ritmo del verso con una triplice ripetizione del titolo stesso, quasi a rappresentare anche al livello fonologico (testuale e referenziale) il suono che essa produce all'ascolto di chi la ode cadere:

Rain, midnight rain, nothing but the wild rain
On this bleak hut, and solitude, and me
Remembering again that I shall die
And neither hear the rain nor give it thanks
For washing me cleaner than I have been
Since I was born into this solitude.

È dunque la pioggia notturna che scende incessante sulla baracca (una delle tante nel campo di addestramento della base militare di Hare Hall, a Romford, Essex) a indurre l'io lirico al raccoglimento: un'intensa concentrazione mentale e spirituale che, pur all'apparenza diversissima, rinvia a una delle meditazioni notturne più toccanti della poesia

38 Cfr. GUY ROTELLA, *Robert Frost and the Vestiges of Elegy*, in «Literary Imagination» 14, 1 (2012), pp. 88-102.

39 Al componimento, menzionato come «prayer», si allude in una lettera del 15 luglio 1915 di Thomas alla Farjeon, quindi nel titolo (tra parentesi quadre) della poesia *For These [Prayer]* in *The Collected Poems of Edward Thomas*, R. GEORGE THOMAS (Ed.), Oxford 1978, pp. 239, 402-403.

40 E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, E. LONGLEY (Ed.), cit., p. 105. Tutte le citazioni dalle opere poetiche di Thomas sono tratte da questa edizione, mentre le traduzioni italiane dei versi citati o richiamati sono di chi scrive. Il vuoto italiano su Thomas è stato colmato da *La strada presa: poesie scelte*, con testo a fronte, a cura di PAOLO FEBBRARO, Roma 2017, un'edizione corredata di un'estesa *Introduzione*, pp. 9-33 (dove si tratta anche del rapporto con Frost) e relativi apparati critici.

inglese. Come l'ascolto del canto notturno dell'usignolo spinge il poeta romantico ad abbandonarsi al suo desiderio di morte, così l'ascolto della pioggia notturna spinge il poeta soldato, nella sua più profonda solidità, a cui sembra destinato fin dalla nascita, a fare riemergere il pensiero ricorrente della sua fine. «Darkling I listen; and, for many a time / I have been half in love with easeful Death», dice Keats nella sua ode più famosa, fino a contemplare l'epilogo indolore della sua vita proprio al culmine della «mezzanotte» («to cease upon the midnight with no pain»). L'auspicio tenebroso trasforma così il canto di gioia dell'uccello in una preghiera per i defunti («thy requiem», «thy plaintive anthem»)⁴¹. Il *memento mori* di Thomas durante la «pioggia di mezzanotte» («Remembering again that I shall die») è ripetitivo («again») nella meditazione della poesia, in quanto continuamente presente e reiterato anche nella vita e nella sua scrittura (privata e pubblica). In *Rain*, tuttavia, il *memento* si arricchisce non solo di un esercizio affine, per quanto lugubre, quale la *praemeditatio mortis*, ma anche di una duplice dimensione devozionale. La *praemeditatio* chiude la prima parte della poesia. Essa prospetta la liberazione dell'io lirico per sottrazione, proiettandolo mentalmente verso la privazione tanto dell'ascolto della pioggia («neither hear the rain») quanto dell'atto del ringraziamento da esprimere alla stessa («nor give it thanks») per la purificazione che opera su di lui («washing me cleaner»). Lo sviluppo devozionale vero e proprio, invece, spetta alla seconda parte della poesia, un'unità che per intensità stilistica e semantica può essere considerata, a mio avviso, all'altezza della chiusa di *The Dead*, nei *Dubliners* di Joyce.

La seconda parte della lirica è costituita anch'essa da un'unica frase, ancor più complessa, non solo per il raddoppiamento dell'estensione testuale (dodici versi rispetto alla prima di sei), ma anche per la transizione apparentemente contraddittoria da un momento devozionale all'altro. Il passaggio tra questi due momenti è immediato, a inizio di unità, dove alla lapidaria benedizione del verso di apertura della strofa segue subito l'avvio della preghiera vera e propria che, ininterrotta come la pioggia, continua per gli undici versi successivi fino al termine della lirica:

41 JOHN KEATS, *Ode to a Nightingale* in *Selected Poems and Letters*, DOUGLAS BUSH (Ed.), Boston 1959, pp. 206-207, vv. 51-52, 56, 60, 75.

Blessed are the dead that the rain rains upon:
 But here I pray that none whom once I loved
 Is dying to-night or lying still awake
 Solitary, listening to the rain,
 Either in pain or thus in sympathy
 Helpless among the living and the dead,
 Like a cold water among broken reeds,
 Myriads of broken reeds all still and stiff,
 Like me who have no love which this wild rain
 Has not dissolved except the love of death,
 If love it be towards what is perfect and
 Cannot, the tempest tells me, disappoint.

Il verso iniziale è un'auto-citazione, di fatto ripresa *verbatim* da *The Icknield Way*, un'opera in prosa del 1913, dove al termine di una cupa meditazione sulla pioggia Thomas esprime la convinzione che prima o poi scoprirà il vero senso delle parole che un tempo tanto amava: «“Blessed are the dead that the rain rains on”»⁴². Gesto simbolico o comportamentale, atto linguistico o enunciato performativo, la benedizione è anche un vero e proprio lemma biblico a sé stante, ai cui diversi termini e impieghi nella lingua di origine l'inglese della «King James Version» (*bless*, *blessing*, *blessed*) rende solo parzialmente giustizia⁴³. Nello specifico, la benedizione (ri)pronunciata qui nella poesia può essere comunque associata alla categoria dell'invocazione del divino da parte delle creature umane per augurare il bene o il favore ad altre creature, situazioni o anche cose all'interno della stessa sfera umana e naturale⁴⁴. Se da un lato, in traduzione, il termine «blessed» si rileva più frequentemente nella formula di benedizione dei Salmi e dei Proverbi, dall'altro esso raggiunge il culmine, a fronte dell'equivalente greco neo-testamentario (*makários*, ossia beato, felice), nelle beatitudini evangeliche del discorso della montagna (Matteo 5). La problematicità di questa seconda parte della poesia (che si riflette poi sull'intero componimento) è però data dal passaggio in avversativa dalla benedizione iniziale («Blessed are») alla preghiera («But here I pray») con cui l'io lirico esprime l'auspicio che – al presente, in quella stessa notte di pioggia («to-night») – nessuno di coloro

42 EDWARD THOMAS, *The Icknield Way*, London 1913, p. 283: «In a little while or in an age – for it is all one – I shall know the full truth of the words I used to love, I knew not why, in my days of nature, in the days before the rain; “Blessed are the dead that the rain rains on”».

43 Cfr. F. RACHEL MAGDALENE, *Bless, Blessing*, in *Eerdmans Dictionary of the Bible*, DAVID NOEL FREEDMAN (Ed.), Grand Rapids 2000, p. 192.

44 *Ibidem*.

che ha amato stia morendo o giaccia sveglio e solo, nel dolore o nell'impotenza della compassione, come in una lacerante condizione liminale tra vita e morte. È questa una condizione che viene inoltre resa complessa dalle due subordinate comparative di secondo grado che si susseguono in anafora, la prima impersonale («Like a cold water among broken reeds»), la seconda, invece, espressione diretta della personalità («Like me who have no love»). Entrambe culminano nel *cupio dissolvi* che chiude la poesia-preghiera. Accentuato dalla triplice ripetizione del termine chiave «love», è questo un desiderio sacro-secolare di estenuazione totale, un dileguamento nella pioggia che lava e dissolve tutto, come ha già lavato e dissolto ogni «amore» dell'io lirico, tranne quello per la morte stessa. Se è vero che l'amore autentico è solo «amore per ciò che è perfetto», perfetto allora è, appunto, «l'amore per la morte». In quanto tale – recita il messaggio che il canto ossessivo della pioggia di mezzanotte reca al poeta soldato, non meno di quello estasiante che l'usignolo reca al poeta romantico – è quello il solo amore a cui affidarsi in quanto amore che «non può [...] deludere».

Rain è una poesia che, tra le tante, dimostra come le opere in versi di Thomas siano in sostanza estratti concentrati di quelle che lui considerava le parti migliori delle sue opere in prosa. Questo è quanto l'autore stesso, in via generale, aveva espresso l'anno prima in una lettera dell'8 marzo 1915 a John Freeman (richiamandosi in paragone, tra l'altro, anche a Frost, da pochi giorni tornato in America):

By the way what I have done so far have been like quintessences of the best parts of my prose books – not much sharper or more intense, but I hope a little: since the first take off they haven't been Frosty very much or so I imagine and I have tried as often as possible to avoid the facilities offered by blank verse and I try not to be long – I even have an ambition to keep under 12 lines (but rarely succeed).⁴⁵

A distanza di un anno, in una lettera del 16 marzo 1916 indirizzata allo stesso Frost, Thomas menziona proprio *Rain* a conferma precisa di questa tecnica compositiva, la tecnica sollecitata dall'americano, di cui cita il suggerimento (rimando scatologico scherzoso a parte) dato a suo tempo: «Your letter of February 24 only reached me yesterday», scrive Thomas proprio da Hare Hall Camp in risposta a una lettera ricevuta dall'amico oltreoceano. «It referred to some verses I had sent – dismal ones, I gather. Perhaps one

45 JOHN MOORE, *The Life and Letters of Edward Thomas* (1939), Gloucester 1983, p. 326.

was called "Rain". A form of excrement you hoped it was when you said "work all that off in poetry and I shan't complain". Well I never know»⁴⁶.

Se Thomas riesce perfettamente a creare opere in versi come estratti quintessenziali della sua prosa, meno riuscito è l'intento di perseguire le forme della *brevitas*. Tuttavia alcune delle sue poesie meno lunghe, soprattutto quando arrivano a concentrarsi in pochi versi, meno ancora dei suoi dodici auspicati nella lettera a Freeman, possono davvero essere considerate «quintessences of a quintessence»⁴⁷. È questo il caso di quattro poesie uniche, che Thomas limita alla singola forma della quartina. In particolare tre di queste rappresentano, nel loro insieme, momenti diversi tra fine inverno e primavera, come quelli tanto cari al suo amico americano di *A Boy's Will*. Ed è proprio a Frost, sempre nella lettera sopra citata del 16 marzo 1916 da Hare Hall, che Thomas ne descrive uno. «Nearly all the work is indoors, & the weather is changing at last», scrive all'amico. «The snow has melted. The sun is very warm. The rooks in the camp trees are nesting»⁴⁸. Il passo, in realtà, era già diventato poesia pochi giorni prima, una quartina dal titolo eloquente, *Thaw*:

Over the land freckled with snow half-thawed
The speculating rooks at their nests cawed
And saw from elm-tops, delicate as flowers of grass,
What we below could not see, Winter pass.⁴⁹

Sebbene in questa poesia del «disgelo» siano i «corvi» i protagonisti, attori e spettatori dall'alto del passaggio tra fine inverno e inizio primavera, la delicatezza dei «fiori di campo» menzionata per richiamare quella delle «cime degli olmi» è indice della stagione che si apre e preludio alle tante fioriture che seguiranno.

Nelle altre due poesie, attinenti tanto al tema primaverile quanto alla *brevitas* formale, i fiori sono infatti centrali, e, come in Frost, vengono messi in risalto per meditare sulla fragilità e sulla caducità del vivente, non tanto o non solo però nel senso simbolico della stagione, quanto e anche nel senso storico della stagione di guerra disseminata di morti.

46 M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., p. 126.

47 Così le definisce E. LONGLEY in nota a E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, cit., p. 284.

48 M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., p. 126.

49 E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, cit., p. 114.

Di conseguenza, sembra inevitabile che esse finiscano per assumere una forma elegiaca che va a sovrapporsi sia a quella civica della commemorazione dei caduti (sebbene «no orthodox war memorial»)⁵⁰ sia a quella devozionale della preghiera per i defunti.

In ordine di composizione, scritta il 6 aprile 1915 (martedì dopo Pasqua di quell'anno), così recita *In Memoriam (Easter, 1915)*:

The flowers left thick at nightfall in the wood
 This Eastertide call into mind the men,
 Now far from home, who, with their sweethearts, should
 Have gathered them and will do never again.⁵¹

La visione dei fiori lasciati non colti al calar della sera nei boschi sollecita una triste e pensosa rammemorazione degli uomini lontani da casa. Poiché non potranno mai più raccogliermi insieme alle loro amate, si presuppone che essi non torneranno mai più («never again») da loro. La meditazione diventa così preghiera per i defunti, un *requiem* pasquale in cui la morte – nonostante la perdita di uomini su questa terra, assoluta per le amate, il paese e l'umanità – dovrebbe essere compensata dalla speranza consolatoria della resurrezione che si celebra nel giorno della festività a essa dedicata. *The Cherry Trees*, composta tra il 7 e l'8 maggio 1916, rappresenta un altro sommesso lamento elegiaco per l'assenza dell'evento rituale per eccellenza della comunità, lo sponsale degli amati che più non si celebra, vanificato dalle perdite causate dalla guerra:

The cherry trees bend over and are shedding
 On the old road where all that passed are dead,
 Their petals, strewing the grass as for a wedding
 This early May morn when there is none to wed.⁵²

Come i fiori non raccolti al calar della sera nei boschi a Pasqua, così i petali caduti dei fiori di ciliegio nel mattino di maggio, sparsi tra l'erba sulla vecchia strada che custodisce il ricordo pietoso di coloro che lì più non passano, né passeranno, perché morti, vanno a formare le ghirlande spontanee che la natura offre a primavera per la commemorazione dei

50 Cfr. E. LONGLEY in nota a E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, cit., p. 225.

51 E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, cit., p. 80.

52 Ivi, p. 120.

caduti. Con queste ghirlande⁵³ di fiori Edward Thomas accompagna i suoi *requiem*, quasi in rituale premonizione di un destino che è ad attendere il poeta soldato, solo e lontano da casa, la casa a cui nemmeno lui farà ritorno⁵⁴, per portare a compimento il suo amore per ciò che è perfetto, l'unico designato a non deludere i mortali.

53 «Wreath» è il termine qui preso in prestito dall'annotazione della LONGLEY in riferimento alla poesia *In Memoriam* (*Easter, 1915*), in E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, cit., p. 225. In riferimento invece alla poesia *The Cherry Trees*, sempre a mo' di chiosa, è opportuno ricordare che nella tradizione britannica il ciliegio è anche un albero cimiteriale, la cui presenza non è infrequente nei luoghi verdi di sepoltura inglesi.

54 Edward Thomas, caduto in azione, Battaglia di Arras, 9 aprile 1917, lunedì dell'angelo, sepolto nel Cimetière militaire d'Agny, Francia.