

ROBERT CREELEY

supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova
supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova
supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova
supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova
supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova
supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova
supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova supernova

MUL TI PLA ZIO NI

Robert Creeley

MULTIPLAZIONI

Non solo poesia di Robert Creeley

A cura di Giovanna Covi



SUPERNOVA

INDICE

<i>Introduzione</i>	5
« <i>Return</i> ».....	18
« Ritorno » (da <i>The Charm</i>).....	19
« <i>Three Fate Tales</i> ».....	20
« Tre racconti del fato ».....	21
« <i>The Lover</i> ».....	36
« L'amante ».....	37
« Nota sull'obiettività ».....	50
« <i>Oh No</i> ».....	52
« Oh no » (da <i>For Love</i>).....	53
« <i>If You</i> ».....	54
« Se tu » (da <i>For Love</i>).....	55
« <i>For W.C.W.</i> ».....	56
« Per W.C.W. (da <i>For Love</i>).....	57
« <i>For W.C.W.</i> ».....	58
« Per W.C.W. » (da <i>Words</i>).....	59
« <i>The Awakening</i> ».....	60
« Il risveglio » (da <i>For Love</i>).....	61
« P.S. ».....	64
« P.S. » (da <i>Pieces</i>).....	65
« <i>The House</i> ».....	66
« La casa » (da <i>For Love</i>).....	67
« <i>The Door</i> ».....	68
« La Porta » (da <i>For Love</i>).....	69
« Nota ».....	76
« Perché prendersela? ».....	78
« Il senso della misura ».....	80
« <i>The Language</i> ».....	84
« La lingua » (da <i>Words</i>).....	85
« <i>Walking</i> ».....	86
« Camminare » (da <i>Words</i>).....	87

« <i>The Measure</i> »	88
« La misura » (da <i>Words</i>)	89
« <i>The Pattern</i> »	90
« Lo schema » (da <i>Words</i>)	91
« <i>Going</i> »	92
« Andare » (da <i>Words</i>)	93
« Note a proposito del verso libero »	94
« Il creativo »	100
« <i>The Messengers</i> »	122
« I messaggeri » (da <i>Words</i>)	123
« <i>For Allen</i> »	124
« Per Allen » (da <i>In London</i>)	125
« <i>As Real ...</i> »	126
« Vero come... » (da <i>Pieces</i>)	127
« <i>Thinking</i> »	130
« Pensare » (da <i>In London</i>)	131
« <i>A Piece</i> »	134
« Un pezzo » (da <i>Words</i>)	135
« <i>Numbers</i> »	136
« Numeri » (da <i>Pieces</i>)	137
« Quella era una poesia vera o se l'è appena inventata? »	168
« <i>A Step</i> »	182
« Un passo » (da <i>Pieces</i>)	183
« <i>Could Write of Fucking</i> »	184
« Potrei scrivere di scopare » (da <i>Pieces</i>)	185
« <i>Diction</i> »	186
« Stile » (da <i>Pieces</i>)	187
« <i>America</i> »	188
« America » (da <i>Pieces</i>)	189
« <i>They</i> »	190

« Loro » (da <i>Pieces</i>).....	191
« Here ».....	192
« Qui » (da <i>Thirty Things</i>).....	193
« There... ».....	194
« Là... » (da <i>Away</i>).....	195
« So There ».....	196
« Ehi là » (da <i>Hello</i>).....	197
« Xmas ».....	204
« Natale » (da <i>Thirty Things</i>).....	205
« Easter ».....	206
« Pasqua » (da <i>Away</i>).....	207
« Phone ».....	208
« Telefono » (da <i>Away</i>).....	209
« But ».....	210
« Ma » (da <i>Thirty Things</i>).....	211

INTRODUZIONE

Quando i tecnici della Sip immettono contemporaneamente più messaggi in un unico cavo, dicono di fare una «moltiplicazione». Credo che questa parola possa esprimere anche il modo di scrivere, di parlare e pensare di Robert Creeley, sempre impegnato a girare, rivoltare, estendere, cambiare le proprie parole con altre al fine di indicare e includere la molteplicità sincronica di fatti e opinioni diversi. L'esempio più lampante di questo atteggiamento lo troviamo in «Un pezzo»: «Uno più / uno, due / tre», dove al risultato aritmetico della più semplice addizione si affianca subito il «tre» dell'enumerazione e della scansione ritmica di quei suoni. Quel «tre» è allora un rivedere non solo la matematica da un altro punto di vista, ma anche i numeri da una prospettiva non matematica. Sono infatti tre battute musicali, tre versi appunto. E il «due / tre», anziché soddisfare l'attesa di un «fa due» creata dall' «uno più / uno» della prima metà della poesia, rappresenta quella che John Wilson ha definito una soluzione mozartiana della ripetizione, piacevole proprio per quella sua svolta inattesa.

Così si muove la scrittura di Creeley, tesa a mostrare altre soluzioni, a cercare altri esiti, a fare posto per più voci anche contraddittorie: dà un «senso d'incremento», come osserva egli stesso presentando l'ultima edizione dei *Collected Poems*. Ecco allora che il narratore dei «Tre racconti del fato» incomincia e ricomincia: «Io la metto in questo modo ... Io la prendo in un altro modo ... Credo che abbiamo a che fare con altre saggezze ...», e ogni volta rimanda a un qualcosa che era prima, fuori dal testo anche se non dal linguaggio; ogni volta riprende il discorso da un'altra parte nel tentativo inesorabile di mettere in discussione quel patto di cooperazione che garantisce, al

prezzo dell'esclusione, la «riuscita» della comunicazione. Perché qui non è tale «riuscita» che importa, non è la coerenza che conta, ma il far entrare tutti con le loro voci diverse nel proprio discorso: lo sforzo è quello di aprire, allargare lo spazio e non di prendere il posto di una posizione precedente, nemmeno per annientarla con l'arma dell'ironia, della parodia o dell'inversione. Per Creeley, — leggiamo nei pezzi qui proposti —, le guerre ideologiche sono inutili, le dicotomie risibili, perché il mondo non è solo realtà ma anche attualità, quindi «esige che uno vi sia dentro, fisicamente», «che le cose schizzino e si scontrino, continuo». E continuano «attualmente» così anche le sue parole, mai fisse in una singola funzione, come nella descrizione dei due personaggi del racconto «L'amante»: «castani i capelli, gli occhi, piuttosto ovali, lunghi i volti», dove il colore dei capelli forse è anche quello degli occhi i quali potrebbero avere la stessa forma dei volti.

Come il Don Chisciotte descritto da Vladimir Nabokov, la lingua di Creeley sta per ciò che è «gentile, trascurato, puro, disinteressato e cortese». Ma se per Cervantes la parodia era diventata «modello di perfezione», per Creeley sembra avere ormai perso quella carica dirompente che aveva saputo attivare per oltre tre secoli. Codificata tra gli stili letterari del romanzo, genere che ha saputo inglobare quasi tutto, persino la neonata (ma forse solo nel nome) intertestualità, essa ha perso la sua originaria capacità di svolgere quella funzione penetrante di critica culturale e politica con la perdita della genuinità e indipendenza del linguaggio che stanno a cuore a Creeley e che egli cerca quindi di esprimere in altra maniera: facendo posto alla plurivocità costituzionale della lingua, ancorando i suoi testi alla cultura del momento dell'emissione. È un impegno continuo e in perpetuo movimento, uno sforzo coerente per non mettere mai la propria parola al servizio di mode o di ideologie, per tenervi

fedè, come raccomandava Pound.

Viene in mente un confronto con Dario Fo: quasi vent'anni fa molti tra noi avevano seguito quel giullare nelle piazze esaltandone la carica politica e quest'anno, rivedendolo in televisione, siamo rimasti con l'amaro in bocca perché quelle parole, sembrava, avevano perso la capacità di rapportarsi attualmente, fisicamente alle cose del momento, mostrando tanta bravura artistica e poca efficacia vitale. Certo, forse siamo noi ad essere cambiati. Eppure si è vista una ripetizione di modi passati per contenuti attuali, e Creeley mi fa sentire che la forma importa *essenzialmente* e non solo esteticamente, — quando essa «non è mai più dell'estensione del contenuto», quando si serve dell'azione come di un mezzo per esplorare il mondo, quando si hanno «Non meno forme / che attività» —, importa non certo perché egli creda di poter salvare il mondo con la poesia, ma per il suo impegno a difendere la sincerità in un mondo ormai «consegnato alla corruzione della lingua». È in questa sua espressione fatta di «multiplazioni» che Creeley dimostra, io credo, una capacità cosmica di lasciare che le cose siano come sono, di limitarsi a dire come meglio può la propria consapevolezza non per asserire o negare e nemmeno per insegnare, ma soltanto per mostrare, indicare, registrare cose e fatti diversi o, come direbbe lui, per tenere compagnia a chi possa confrontarsi con la sua esperienza. Nonostante insista nel lasciare che la parola segua il suo corso e ammetta di scrivere soltanto per il proprio piacere, egli non si propone mai con distaccato scetticismo nei confronti della complessa ambiguità del mondo. Il suo insistere su un uso non-referenziale della poesia, su un linguaggio che non si dimentichi di essere tale fa parte della sua dedizione al predicamento di Pound sulla sincerità, che non gli consente mai, nemmeno per un momento, di illudersi e supporre che l'attività della scrittura offra una conoscenza dei fatti e dei significati di una realtà

prezzo dell'esclusione, la «riuscita» della comunicazione. Perché qui non è tale «riuscita» che importa, non è la coerenza che conta, ma il far entrare tutti con le loro voci diverse nel proprio discorso: lo sforzo è quello di aprire, allargare lo spazio e non di prendere il posto di una posizione precedente, nemmeno per annientarla con l'arma dell'ironia, della parodia o dell'inversione. Per Creeley, — leggiamo nei pezzi qui proposti —, le guerre ideologiche sono inutili, le dicotomie risibili, perché il mondo non è solo realtà ma anche attualità, quindi «esige che uno vi sia dentro, fisicamente», «che le cose schizzino e si scontrino, continuino». E continuano «attualmente» così anche le sue parole, mai fisse in una singola funzione, come nella descrizione dei due personaggi del racconto «L'amante»: «castani i capelli, gli occhi, piuttosto ovali, lunghi i volti», dove il colore dei capelli forse è anche quello degli occhi i quali potrebbero avere la stessa forma dei volti.

Come il Don Chisciotte descritto da Vladimir Nabokov, la lingua di Creeley sta per ciò che è «gentile, trascurato, puro, disinteressato e cortese». Ma se per Cervantes la parodia era diventata «modello di perfezione», per Creeley sembra avere ormai perso quella carica dirompente che aveva saputo attivare per oltre tre secoli. Codificata tra gli stili letterari del romanzo, genere che ha saputo inglobare quasi tutto, persino la neonata (ma forse solo nel nome) intertestualità, essa ha perso la sua originaria capacità di svolgere quella funzione penetrante di critica culturale e politica con la perdita della genuinità e indipendenza del linguaggio che stanno a cuore a Creeley e che egli cerca quindi di esprimere in altra maniera: facendo posto alla plurivocità costituzionale della lingua, ancorando i suoi testi alla cultura del momento dell'emissione. È un impegno continuo e in perpetuo movimento, uno sforzo coerente per non mettere mai la propria parola al servizio di mode o di ideologie, per tenervi

fedè, come raccomandava Pound.

Viene in mente un confronto con Dario Fo: quasi vent'anni fa molti tra noi avevano seguito quel giullare nelle piazze esaltandone la carica politica e quest'anno, rivedendolo in televisione, siamo rimasti con l'amaro in bocca perché quelle parole, sembrava, avevano perso la capacità di rapportarsi attualmente, fisicamente alle cose del momento, mostrando tanta bravura artistica e poca efficacia vitale. Certo, forse siamo noi ad essere cambiati. Eppure si è vista una ripetizione di modi passati per contenuti attuali, e Creeley mi fa sentire che la forma importa *essenzialmente* e non solo esteticamente, — quando essa «non è mai più dell'estensione del contenuto», quando si serve dell'azione come di un mezzo per esplorare il mondo, quando si hanno «Non meno forme / che attività» —, importa non certo perché egli creda di poter salvare il mondo con la poesia, ma per il suo impegno a difendere la sincerità in un mondo ormai «consegnato alla corruzione della lingua». È in questa sua espressione fatta di «multiplazioni» che Creeley dimostra, io credo, una capacità cosmica di lasciare che le cose siano come sono, di limitarsi a dire come meglio può la propria consapevolezza non per asserire o negare e nemmeno per insegnare, ma soltanto per mostrare, indicare, registrare cose e fatti diversi o, come direbbe lui, per tenere compagnia a chi possa confrontarsi con la sua esperienza. Nonostante insista nel lasciare che la parola segua il suo corso e ammetta di scrivere soltanto per il proprio piacere, egli non si propone mai con distaccato scetticismo nei confronti della complessa ambiguità del mondo. Il suo insistere su un uso non-referenziale della poesia, su un linguaggio che non si dimentichi di essere tale fa parte della sua dedizione al predicamento di Pound sulla sincerità, che non gli consente mai, nemmeno per un momento, di illudersi e supporre che l'attività della scrittura offra una conoscenza dei fatti e dei significati di una realtà

al di là o al di sotto di quella linguistica. Non gli consente nemmeno di sostituire il suo impegno sociale con il lavoro di scrittore; le due cose si complementano ma rimangono due attività distinte. Ci sono tanti dubbi, tentennamenti, ambiguità e incertezze nel balbettare, quasi, di Creeley, ma non c'è l'equivoco o la confusione derivanti dall'imposizione del pensiero sulla realtà.

Con questo impegno, allo scrittore non resta quindi che mettersi completamente dentro la propria scrittura, come Pollock dentro al suo dipinto, e procedere dicendo quello che non conosce ancora, come fa Franz Kline, e quindi improvvisando e anche dicendo il silenzio, come la musica di Charlie Parker. Lo vediamo chiaramente nel narratore dei «Tre racconti del fato» questo «camminare» dentro al proprio pensiero che lascia completamente al lettore il compito di costruire una trama e un'azione narrativa. E allora si potrebbe parlare di adesione alle tecniche del *nouveau roman*, e in effetti l'accostamento con Robbe-Grillet e Michel Butor è calzante e Ekbert Faas lo ha analizzato in maniera convincente. Ma si potrebbero scegliere altri codici descrittivi altrettanto convincenti: dalla teoria olsoniana del verso proiettivo, ad un esistenzialismo con alcuni «distinguo», alla forma aperta, alla poesia oggettiva e quella Beat, o alla San Francisco Renaissance e naturalmente al gruppo del Black Mountain, senza tralasciare Espressionismo Astratto, indeterminatezza cageiana, musica jazz, *happenings*, Pop Art e, perché no, anche Postmoderno. Sono tutti parametri già adottati con ottime ragioni e spesso buoni risultati da critici diversi. A dire il vero, non sono nemmeno il frutto di acrobazie comparative particolarmente elaborate, visto che Creeley stesso con il suo lavoro congiunto di teorico e di poeta indica esplicitamente e a volte sincronicamente tutte queste interpretazioni: quindi anche il lettore che voglia seguire l'autore nella sua adesione al suggerimento di Pound e tener fede alla propria

parola, si vede costretto a «multiplare» la propria interpretazione.

Non sorprende quindi il caleidoscopio di avvenimenti della sua vita, come rileviamo da una combinazione e integrazione dei curricula compilati da John Wilson e Mary Novik:

Robert White Creeley nasce il 21 maggio 1926 ad Arlington, Massachusetts; a due anni un incidente gli causa la lacerazione dell'occhio sinistro che perderà a cinque anni, l'anno dopo muore il padre e la famiglia si trasferisce a West Acton, dove la madre lavorerà come infermiera. Dal 1940 al '43 frequenta a Plymouth la Holderness School con una borsa di studio e pubblica articoli e racconti sulla rivista letteraria della scuola, *Dial*, che dirigerà durante il suo ultimo anno. Nel 1943 viene ammesso ad Harvard. Dal 1944 al '45 guida un'ambulanza per il Servizio da Campo americano in India. Di ritorno ad Harvard, contribuisce all'edizione del numero 5 di *Wake* (pubblicazione di protesta contro l'ufficiale *Advocate*) dedicato a e.e. cummings dove pubblica la sua prima poesia: «Return». A Boston è assiduo frequentatore dei club di jazz.

Nel 1946 si sposa con Ann McKinnon e si trasferisce a Truro, Massachusetts. L'anno seguente lascia Harvard dopo aver quasi completato gli studi perché quel tipo di attività accademica non lo interessa. Nel 1948 nasce il figlio David e si trasferisce con la famiglia alla fattoria di Rock Pool a Littleton, New Hampshire fino al 1951; qui vivono con le minime entrate di Ann e l'allevamento di polli e piccioni di cui si occupa Robert. Nel 1949 ascolta «This Is Poetry», il programma radiofonico di Cid Corman e inizia con lui una corrispondenza che proseguirà fino al '55; inoltre scrive parecchi racconti alcuni dei quali verranno inclusi in *The Gold Diggers*. Nel 1950 nasce il figlio Thomas; fa la sua prima lettura di poesie a «This Is

blica *Words* e cura, con Donald Allen, *The New Writing in the USA* per i tipi della Penguin. Nel 1968-69 tiene un corso di lezioni alla University of New Mexico; pubblica *Pieces* e *The Charm* e incide due dischi: *Today's Poets*, vol. 3 e *The Spoken Arts Treasury of 100 Modern American Poets*, vol. 16. Nel 1970-71 tiene dei corsi al San Francisco State College; partecipa all'International Poetry Festival alla University of Texas e alla Neuvième Biennale Internationale de Poésie in Belgio; pubblica la raccolta dei saggi *A Quick Graph* e di poesie *The Finger: Poems 1966-69*; si trasferisce con la famiglia a Bolinas, California. Nel '71 vince un'altra borsa di studio Guggenheim; in Germania trasmettono la sua opera radiofonica *Listen*. Nel 1972 escono *A Day Book* e i saggi *A Sense of Measure*, mentre *Listen* viene prodotto e pubblicato in volume (con stampe di Bobbie Creeley) a Londra.

L'anno successivo pubblica *Contexts of Poetry: Interviews 1961-1971* e cura l'edizione Penguin di Whitman; si stabilisce a Buffalo. Nel '74 esce *Thirty Things*. Nel '75 partecipa all'International Festival of Poetry presso la University of Toronto. Nel '76 intraprende un lungo viaggio in Oriente e Oceania: Isole Figi, Nuova Zelanda, Australia, Singapore, Filippine, Malesia, Hong Kong, Giappone e Corea; pubblica *Away, Selected Poems, Mabel: A Story and Other Prose, Presences: A Text For Marisol* (con testo di Creeley e sculture di Marisol); divorzia da Bobbie. Nel '77 si sposa con Penelope Highton. Dal 1978 ricopre la cattedra David Gray a SUNY- Buffalo. Nel '78 esce la raccolta sul suo viaggio: *Hello: A Journal, February 29 - May 3, 1976* e l'anno successivo *Later*.

Tiene inoltre altri corsi alla University of New Mexico nel 1979, '80, '81. Nel '79 incominciano ad uscire i primi volumi della sua corrispondenza con Olson, pubblicazione completata in sei numeri nel 1985, incide il disco *Home* con musiche di Steve Swallow. Nell'81 nasce il figlio William Gabriel; riceve dalla Poetry Society

of America lo Shelley Memorial Award e l'anno successivo una borsa di studio dal National Endowment for the Arts. Esce *The Collected Poems of Robert Creeley: 1945-75*. Nell'83 nasce la figlia Hannah Hughton; pubblica *Mirrors* e ottiene una borsa di studio dal DAAD, Berlin Artists Program. Nell'84 esce *The Collected Prose of Robert Creeley*; partecipa al NEA Literature Fellowship Panel. Nell'85 tiene un corso a SUNY-Binghamton, gli viene conferito il Premio Speciale Leon d'Oro di Venezia, incide il disco *Futurities* con musiche di Steve Lacy e voce di Irene Aebi. Nell'86 pubblica *Memory Gardens*; l'anno successivo partecipa al Writers Festival di Binghamton insieme, fra gli altri, a Rothenberg e Ginsberg. Ora sta trascorrendo l'anno accademico 1988-89 a Helsinki, dove ricopre la cattedra per il Bicentenario di American Studies.

Un turbinio di interessi e di impegni tra i più disparati, quindi, che fa di Creeley un vetrano di molte guerre.

L'autore ha dichiarato altrove di non sapere mai trovare un criterio per selezionare le sue opere. Io l'ho dovuto fare e mi auguro che *Multiplazioni* renda manifesta la volontà d'inclusione ma anche l'arbitrarietà della mia operazione. Ho voluto aprire questa raccolta con la prima poesia pubblicata da Creeley forse più perché s'intitola «Ritorno» che per il suo ordine cronologico; così come mi è sembrato bello chiudere con la circolarità di «Ma». Allo stesso modo mi è piaciuto insistere subito sulla mescolanza dei generi. Ripeto: è nella diversità del suo continuum che la scrittura di Creeley mi ha tenuto ottima compagnia, fin dalla prima lettura in cui mi immersi dopo avere conosciuto Robert di persona ed essere rimasta affascinata dalla sua carica umana. Per questo mi pare che il tono debba naturalmente mantenere i suoi alti e bassi come il nostro umore quotidiano, e allora va bene che dopo la tragicità profonda della poesia sulla morte della ma-

dre si passi alla dolcezza dei componimenti per Allen Ginsberg. Invece le poesie dedicate agli altri amici poeti si sono come cercate da sole, — sembravano in buona compagnia —, e potrebbero indicare un'intenzione di procedere per raggruppamenti tematici. Ma non è stato unicamente così. A volte erano solo due anelli della catena a cercarsi, come «America» e «Loro», oppure «Vera come ...» e «Pensare». Altri accostamenti non hanno spiegazione se non in un mio vago sentire di un bisogno, di una vicinanza, o anche solo di un piacere che spero altri possano condividere.

Prima di leggere e conoscere Creeley, pensavo a lui come a un nome dell'ormai tramontata «Beat Generation». L'ho accostato con quel preconetto e ci ho sbattuto la testa contro, come la si sbatte contro quell'albero *attuale* di cui ci parla in «Il creativo»: c'era sempre qualcosa che non quadrava, che non poteva entusiasmare un adepto ortodosso. Come quel suo continuare a sposarsi, a voler firmare un contratto sociale per una cosa tanto intima e personale, lui che era uno spirito così libero da conformismi; «per assumermi le mie responsabilità», mi rispose una sera che si cenava insieme e ci fu l'occasione di chiederglielo. E quella risposta semplice e diretta ebbe lo stesso effetto su di me che Edward Marshall aveva avuto su quella studentessa del Black Mountain incapace di capire cosa fosse una poesia, come leggiamo in «Quella era una poesia vera?»: ho *capito*, almeno credo, ho visto tutta quella complessità e vera libertà di pensiero di un uomo che è entrato in contatto con tanti movimenti, che ha combattuto tante guerre in luoghi e momenti diversi e queste battaglie lo hanno certo cambiato ma mai conformato, ferito ma mai a morte. È allora sempre pronto a combattere con spirito rinnovato perché, come ama ripetere: «se non è nuova ogni volta allora è morta» e l'esperienza non vale un bel niente, serve solo a farci ricadere negli stessi errori.

Ora la tentazione di rinchiuderlo in una nuova etichetta — quella di un postmoderno impegnato e non formale, che sfugga alle definizioni da libro di testo — è grande. Nel '78 lo ha fatto *boundary2* «rivista di cultura e letteratura postmoderna», con un numero di 570 pagine stimolante e spesso convincente oltre che sinceramente affettuoso nel suo omaggio a Creeley. Anch'io credo ci siano molte affinità tra la teoria dell'assenza di un centro e di un'autorità e quella sua simpatia per un'attività non didattica, come una specie di danza protesa a trovare un modo per mitigare l'intensità di qualsiasi predicazione, compresa quella che afferma la necessità di abolire l'autorità della voce. E la delicatezza con cui William Spanos, in quell'intervista che apre il numero di *boundary2*, chiede a Creeley se anche lui sente dei punti di contatto tra i loro modi di vedere il mondo, mi pare una delle cose più belle della storia della rivista. Eppure l'incontro tra questi due discorsi tanto aperti, inclusivi e ugualmente impegnati, per me finisce soprattutto col mettere in evidenza le limitazioni e la riduttività di qualsiasi etichetta, inclusa quella «aperta» di postmoderno, quando si passa dalla teoria alla pratica di uno scrittore come Robert Creeley.

Come traduttore posso solo dire ciò che è ovvio di qualsiasi traduzione: che è opera che non finisce mai, e anche a queste mie versioni auguro di generare altre, migliori, proposte. Le mie parole non sono bastate per dire quelle di Creeley, e qui ringrazio tutti quelli che me ne hanno offerte altre o che hanno consigliato e incoraggiato. Sono riconoscente all'editore Armando Pajalich per l'amicizia con cui ha curato il testo; un grazie a Johngian per aver trovato una parola «giusta»; uno a Imma Colonna che ha raggiustato alcune frasi e versi zoppi; uno a Adriano Covi senza il quale il titolo sarebbe stato molto più lungo; uno a Mark Beittel perché «he's always there»

e uno speciale a mia madre che ha reso possibile con il suo costante aiuto la realizzazione di questo progetto in tempi molto stretti. Invece anche un grazie grande grande sarebbe fuori luogo per Gloria Magrini che ha rivisto il manoscritto con tale professionalità e puntigliosità da offrirmi una vera e propria collaborazione; non mi resta che sperare in un risultato con qualche merito da spartire con lei.

Giovanna Covi

UN PEZZO (da *Words*)

Uno più
uno, due,
tre.

A PIECE

*One and
one, two,
three.*