

Leonard Cohen prima di Leonard Cohen
di Andrea Ghiazza
ISBN 9788864389899
Collana ZONA Music Books

© 2022 Editrice ZONA
Via Massimo D'Azeglio 1/15
16149 Genova
(+39) 338.7676020
info@editricezona.it
editricezona.it

Foto di copertina © Jack Robinson/Getty Images

Stampa: Digital Team – Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di ottobre 2022

Andrea Ghiazza

LEONARD COHEN
PRIMA DI LEONARD COHEN

ZONA
Music Books

*Ai miei genitori,
ai miei amici,
a Milano,
a Leonard*

*Out of the thousands
who are known,
or who want to be known
as poets,
maybe one or two
are genuine
and the rest are fakes,
hanging around the sacred precincts
trying to look like the real thing.
Needless to say
I am one of the fakes,
and this is my story*

Leonard Cohen, da *Book of Longing*

Indice

Introduzione. Quanti Leonard Cohen?

1. *Let us compare mythologies* (1956)
 - 1.1 Un progetto di mitologia comparata
 - 1.2 Pugnolate come carezze: morte, violenza e bellezza
 - 1.3 “I will tell him to love you carefully”:
la relazione espansa
 - 1.4 Modelli e fonti del primo Cohen
 - 1.5 Tre poesie da *Let us compare mythologies*
 - 1.5.1 *Pagans*
 - 1.5.2 *Twilight*
 - 1.5.3 *Lovers*

2. *The Spice-Box of Earth* (1961)
 - 2.1 Il ruolo del poeta e la metapoesia
 - 2.2 Le poesie d’amore: il tema della *strangerhood*
 - 2.3 Una “religione della carne”:
il rapporto tra sesso e spiritualità
 - 2.4 L’eredità dell’ebraismo
 - 2.5 Tre poesie da *The Spice-Box of Earth*
 - 2.5.1 *You All in White*
 - 2.5.2 *A Poem to Detain Me*
 - 2.5.3 *The Genius*

3. *Flowers for Hitler* (1964)
 - 3.1 Hitler, la banalità del male e la colpa collettiva
 - 3.2 “Real-life Dachau”: l’Olocausto
e l’ubiquità dell’orrore
 - 3.3 La salvezza dei *beautiful losers*
 - 3.4 Amore e intimità nel mondo post-nazista
 - 3.5 Tre poesie da *Flowers for Hitler*
 - 3.5.1 *The Hearth*
 - 3.5.2 *A Migrating Dialogue*
 - 3.5.3 *The Music Crept By Us*

4. Il rapporto tra poesie e canzoni in Leonard Cohen

Bibliografia

Quanti Leonard Cohen?

Leonard Cohen è un individuo inafferrabile. Tutti coloro che lo conoscono e lo amano, che lo hanno studiato e ne hanno scritto, concordano sull'impossibilità, che si mostra in lui con maggiore evidenza rispetto ad altre personalità artistiche, di esaurire in un'unica definizione la moltitudine delle sue identità. Se si considerano la sua biografia e la sua opera, infatti, ci si accorge facilmente che Cohen è stato, nel corso della sua vita, mille persone diverse: e vale la pena tentare di elencarle tutte, per fornire le coordinate di una prima mappatura della complessità che trova di fronte a sé chiunque si addentri nello studio del mondo coheniano, per poi isolare le zone di questo mondo che saranno qui oggetto di interesse e di ricerca.

Leonard Cohen è noto alla maggior parte delle persone come un cantautore; egli è probabilmente, insieme a Bob Dylan, il più celebre cantautore della storia, e il grande pubblico lo ricorda soprattutto come l'autore di *Hallelujah* o *Suzanne*. Pochi sanno, invece, che Cohen non nasce artisticamente come *folksinger* (il suo primo album, *Songs of Leonard Cohen*, esce nel 1967, quando Cohen ha già trentatré anni, un'età decisamente "avanzata" per esordire nel mondo del folk/rock), ma come scrittore: prima poeta (la raccolta d'esordio, *Let us compare mythologies*, è del 1956), poi romanziere (i suoi due romanzi, ormai *cult*, sono *The favourite game* del 1963 e *Beautiful losers* del 1966). E se l'attività di romanziere è confinata a una breve, per quanto fondamentale, fase della sua carriera, l'identità di poeta lo accompagnerà invece per tutta la vita, continuando a correre parallela e alternativa (talvolta complementare)¹ a quella celebre e "ufficiale" di *folksinger*: basti pensare che l'ultima opera a cui si è dedicato, pubblicata postuma ma concepita, revisionata e approvata da Cohen stesso

1. Un caso esemplare è la pubblicazione dell'album *Death of a Ladies' Man* (1977) e della raccolta *Death of a Lady's Man* (1978), due opere che fin dal titolo (seppur leggermente diverso, e non a caso) si presentano come la doppia articolazione, in musica e in poesia, di uno stesso discorso.

poco prima di morire, non è un album ma appunto una raccolta poetica, *The Flame* (2018).

Uscendo dal campo delle identità artistiche e considerando le identità “nazionali” e religiose, Leonard Cohen continua a essere multiforme e sfuggente. Cohen è canadese, di Montreal, dove nasce il 21 settembre 1934, e l'appartenenza alla sua città natale (e addirittura al suo quartiere, Westmount) è qualcosa che sente profondamente e che pervade gran parte della sua produzione artistica, soprattutto giovanile; ma allo stesso tempo egli è parte di una minoranza linguistica all'interno della città quebecchiana, essendo infatti anglofono in un'area a forte prevalenza francofona, e la sua formazione culturale, il suo spirito e il suo pubblico di riferimento sono per molti aspetti ben più europei che nordamericani.

Anche dal punto di vista religioso, Cohen appartiene a una minoranza: nasce infatti in una importante famiglia ebraica², in una regione quasi completamente cristiana. L'ebraismo, ancora più della “canadesità”, è una delle identità maggiormente presenti e radicate in lui lungo tutto l'arco della sua vita e della sua opera; ma anche in questo caso la questione non è così semplice, ed è ben lungi dall'esaurirsi in una singola religione: parallelamente alla sua identità ebraica “naturale”, Cohen fin da giovane è attratto anche dal cristianesimo, e più in generale da una sorta di sincretismo religioso; in seguito si avvicinerà poi sempre più al buddhismo zen, fino ad arrivare a ritirarsi in meditazione nel monastero di Mount Baldy, in California, per sei anni, dal 1994 al 1999.

Appaiono dunque già evidenti molti dei meravigliosi paradossi a cui Leonard Cohen ha dato vita: il cantautore dalla *golden voice* ipnotica e la colonna portante della giovane poesia canadese degli anni Sessanta; il figlio di Montreal che parla inglese e pensa europeo; l'ebreo fino al midollo e il monaco buddista. Per non parlare poi delle “varie leggende che si è cucito addosso”³, in cui ha interpretato di vol-

2. Per una esaustiva panoramica della famiglia Cohen, si veda: Ira B. Nadel, *Various positions: a life of Leonard Cohen*, trad. it. *Una vita di Leonard Cohen*, Giunti, Firenze 2011, pp. 11-19.

3. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, Paginauno, Vedano al Lambro 2018, p. 8.

ta in volta diversi ruoli, dal “carismatico leader generazionale per un paese smanioso di trovare il proprio Keats [...] a fascinosa cantore della pena di vivere dal fondo di disadornate stanze d'albergo, da “santo” fallibile e fallimentare [...] a venerato e indiscusso Maestro della canzone d'autore”⁴, passando per “il bohémien impeccabilmente vestito [e] l'impenitente, solitario seduttore”⁵.

Una personalità così ricca e proteiforme offre un panorama di ricerca estremamente sfaccettato, che può essere avvicinato criticamente da molte direzioni; in ogni caso è fondamentale, qualsiasi aspetto dell'universo coheniano si consideri, tenere sempre a mente tutti gli altri (e lo faremo), perché in lui gli opposti convivono armonicamente, sono interdipendenti e indispensabili insieme per un'analisi puntuale e approfondita.

L'aspetto su cui si vogliono puntare i riflettori in questo lavoro è quello letterario, e precisamente quello poetico; tale scelta circoscritta si basa su diverse ragioni. Intanto, con Leonard Cohen ci si trova di fronte a un caso unico della storia: il caso di un cantautore/scrittore per cui la produzione e il successo letterari sono venuti molto *prima* della celebrità nel mondo della canzone (ci sono molti altri casi di cantautori/scrittori, si pensi al già citato Bob Dylan e al Premio Nobel per la Letteratura vinto nel 2016, ma anche ai nostri Francesco Guccini e Roberto Vecchioni: in tutti questi casi, tuttavia, il percorso è stato inverso, dalla canzone alla scrittura). Paradossalmente – ma forse inevitabilmente –, per quanto riguarda Cohen, la sua identità di *chansonnier* ha offuscato la memoria e l'interesse verso quella “originaria” di poeta, e non solo nel grande pubblico, ma anche nell'ambito degli studi critici: basti pensare che non esiste, ad oggi, una sola pubblicazione in volume dedicata esclusivamente all'analisi esaustiva del percorso poetico coheniano; e i due volumi⁶, ormai “storici” tra gli studiosi di Cohen, che trattano in breve le poesie (ma insieme alle canzoni o ai romanzi⁷) risalgono entrambi agli anni Settanta⁸. Da qui il desiderio di “restituire” la giusta considerazione alla produzione in versi di Leo-

4. Ivi, p. 7.

5. Ira B. Nadel, *Una vita di Leonard Cohen*, cit., p. 7.

6. A cui bisogna aggiungere il recente volume di Silvia Albertazzi citato in precedenza, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*.

nard Cohen, con un lavoro che si concentri unicamente sulle poesie, un'analisi tematica, stilistica e metrica approfondita, raccolta per raccolta.

C'è poi un altro aspetto da considerare: finora si è parlato della poesia di Cohen in termini di relazione con la canzone, di un rapporto prima/dopo tra poeta e cantautore. Per quanto il rapporto tra poesia e canzone d'autore sia un campo d'indagine di immenso interesse, che ha subito un'impennata di studi soprattutto dopo il già citato Nobel a Dylan, qui si vuole slegare l'opera in versi di Cohen dal "peso" di ciò che è venuto dopo, considerando le poesie in sé e per sé e non alla luce della futura carriera musicale del loro autore; con questo focus si vuole ribadire che si tratta di una produzione di altissima qualità, di primo piano nella poesia (non solo canadese) del secondo Novecento, da parte di un poeta pienamente consapevole dei propri mezzi, e non solo della giovanile, dimenticata e secondaria carriera di un cantautore. Per questo ci si concentrerà soprattutto sulle prime tre raccolte, tutte pubblicate prima dell'esordio in musica: considerando i versi scritti quando ancora il Cohen cantautore non esisteva, ci si "dimenticherà" – naturalmente solo fino a un certo punto, come prospettiva generale – che dopo è esistito, e si analizzerà semplicemente il lavoro di un poeta.

Il rapporto tra poesia e musica in Cohen verrà poi recuperato in un capitolo finale, non per un confronto generico tra le due intere produzioni, ma di nuovo partendo dalla prospettiva della poesia: si vedrà infatti in quali casi, e con quali modalità, alcune poesie sono state successivamente trasformate in canzoni – molte meno di quel che si potrebbe immaginare, a testimonianza del fatto che le raccolte poetiche non sono mai state concepite né utilizzate da Cohen come un serbatoio

7. I due romanzi, che nel presente studio verranno lasciati da parte, hanno avuto più fortuna critica rispetto alle poesie, in particolare per il loro interesse nell'ambito degli studi postcoloniali (si veda ad esempio l'attenzione che un'influente critica letteraria come Linda Hutcheon ha dedicato a *Beautiful Losers*).

8. Si tratta di: Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, McClland and Stewart Limited, Toronto 1970; e: Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, Douglas & McIntyre, Vancouver 1978.

di *demo* a cui attingere per i propri album, bensì come costruzioni testuali con un senso, un valore e una dignità propri.

A questo punto, prima di addentrarsi nell'analisi vera e propria, bisogna brevemente dar conto dell'oggetto di questo studio. Leonard Cohen ha pubblicato 11 libri di poesia: 8 raccolte e 2 antologie con l'aggiunta di poesie inedite sono state pubblicate in vita, e una raccolta inedita è stata pubblicata postuma, ma da lui concepita e revisionata, come accennato in precedenza. Nello specifico, in ordine cronologico, le pubblicazioni sono: *Let us compare mythologies* (1956), *The Spice-Box of Earth* (1961), *Flowers for Hitler* (1964), *Parasites of Heaven* (1966), *Selected poems 1956-1968* (1968, antologia), *The Energy of Slaves* (1972), *Death of a Lady's Man* (1978), *Book of Mercy* (1984), *Stranger Music* (1993, antologia), *Book of Longing* (2006), *The Flame* (2018, postumo); le raccolte su cui questa ricerca si soffermerà approfonditamente saranno dunque *Let us compare mythologies*, *The Spice-Box of Earth* e *Flowers for Hitler*.

1. *Let us compare mythologies* (1956)

Let us compare mythologies, l'esordio poetico di Leonard Cohen, esce nel maggio del 1956. All'epoca Cohen non ha ancora compiuto 22 anni, ma si è già laureato l'anno precedente, il 6 Ottobre 1955⁹, alla McGill University, la principale università in lingua inglese del Quebec. L'ambiente universitario si rivela fondamentale per la formazione poetica del giovane Leonard e per la sua scelta di votarsi alla scrittura: alla McGill insegnano alcuni tra i maggiori poeti canadesi, come Louis Dudek, A.M. Klein e Irving Layton (che diverrà in seguito uno dei suoi amici più stretti); Cohen segue i loro corsi (in particolare, nel 1954 si iscrive al corso di Dudek dedicato ai modernisti e a Ezra Pound), partecipa alle molte iniziative poetiche da loro animate e pubblica le sue prime poesie, tra il 1953 e il 1955, sulla rivista letteraria *CIV/n*¹⁰, gestita da un gruppo di neolaureati coordinati da Layton e Dudek. Ed è proprio grazie a Dudek che, dopo le prime poesie in rivista, Cohen pubblica la sua raccolta d'esordio: il professore-poeta, poco dopo la laurea di Cohen, fonda la "McGill Poetry Series", una collana che si propone di "far conoscere al pubblico i lavori di giovani scrittori della McGill di straordinario talento"¹¹, e Leonard viene scelto per inaugurarla.

La prima raccolta coheniana, quindi, si presenta come l'opera di un poeta estremamente giovane, che si forma negli anni universitari sotto l'ala protettrice delle più eminenti personalità poetiche della sua nazione; ma l'originaria scintilla che accende in lui il fuoco della poesia è precedente di qualche anno e risale alla prima adolescenza, a un

9. Ira B. Nadel, *Una vita di Leonard Cohen*, cit. p. 37.

10. "Il curioso titolo prendeva spunto da una frase contenuta in una lettera scritta da Ezra Pound a Dudek: 'CIV/n: un lavoro inadatto a un uomo solo', dove CIV/n era una forma abbreviata per 'civiltà'. Scopo della rivista era una poesia che fosse 'una rappresentazione vitale delle cose per quello che sono, utilizzando (se necessario) un linguaggio forte, o qualsiasi altro linguaggio purché il lettore sia spinto a osservare con occhi attenti il mondo intorno a lui'." Ivi, p. 41.

11. Michael Gnarowski, *Leonard Cohen: The Artist and His Critics*, McGraw-Hill Ryerson Limited, Toronto 1976, p. 11.

“incontro” che ha per Cohen il valore insieme di una folgorazione e di una condanna: quello con Federico García Lorca.

È stato Lorca a commettere il terribile crimine contro natura, spingendomi verso la letteratura. Avevo quindici anni quando mi accostai alla sua opera. In una bancarella di libri vecchi mi ritrovai in mano, quasi per caso, *Divano del Tamarit*, dal nome di un campo che Lorca possedeva a Granada. Il primo verso che lessi fu da una poesia intitolata *Gazzella del mercato matutino*: “Sotto l’Arco di Elvira / voglio vederti passare / per conoscere il tuo nome / e iniziare a piangere”. Quei versi distrussero la mia vita, compresi che la mia esistenza sarebbe stato uno sforzo continuo per scrivere, un giorno, una frase come quella.¹²

Il percorso che porta all’esordio del 1956 nasce quindi sette anni prima, dall’incontro fortuito ma provvidenziale con il poeta spagnolo, che “inizia” l’adolescente Leonard alla poesia (che da queste parole si conferma essere la sua identità artistica prima, e forse la più pura); e si sviluppa poi sotto l’influenza diretta di maestri come Layton e Dudek, il cui modello sarà concretamente più forte per la poesia di Cohen rispetto a quello di Lorca, che ha un ruolo più “rivelatore” e sentimentale nella mitologia personale di Leonard piuttosto che di modello formale di versificazione. *Let us compare mythologies* raccoglie 44 poesie composte durante questo percorso, scritte in gran parte tra i 16 e i 20 anni; ma a dispetto di quel che si potrebbe pensare, c’è poco dell’avventatezza, dell’immaturità e del disordine che caratterizzano spesso i primi esercizi poetici di un adolescente: al contrario, questa prima raccolta stupisce per talento, per perizia tecnica e soprattutto per la rispondenza a un progetto preciso e strutturato, sia all’interno del singolo libro sia in rapporto alle raccolte successive. Lo nota bene On-daatje: “C’è stupore davanti alla composizione di poesie così complesse e tecnicamente scrupolose, e imbarazzo nel sostenere che alcune sono immature. [...] Di tutti i libri di Cohen, questo è il più sfacciato

12. Massimo Cotto, *I famosi impermeabili blu. Leonard Cohen: storie, interviste e testimonianze*, Vololibero, Milano 2016, p. 93.

nelle sue asserzioni tematiche, e in questo serve come utile legenda nella scoperta di schemi e formule successive. È un libro particolarmente vitale perché Cohen, come Dylan Thomas, raramente si è allontanato troppo dalle idee che aveva progettato nel suo primo lavoro”¹³.

1.1 Un progetto di mitologia comparata

Per capire in cosa consista il progetto della prima silloge di Cohen occorre partire dalla soglia principale, il titolo, tanto ambizioso quanto evocativo. *Let us compare mythologies* (in italiano tradotto “Confrontiamo allora i nostri miti”, ma forse sarebbe più corretto “le nostre mitologie”, intese come sistemi culturali condivisi, come complessi di credenze e tradizioni) sembra quasi chiamare in causa una disciplina accademica, la mitologia comparata, per piegarla alle esigenze poetiche di un confronto tra culture e, di conseguenza, di una ricerca identitaria. Per Cohen, giovane dall’identità scissa e confusa tra i grandi sistemi di religioni e di tradizioni in cui si muove, il primo motore della personale ricerca poetica non è, “come in molti esordi in poesia, [...] l’amore [...] o l’autoanalisi della maturazione di un giovane”, ma “la ricerca del proprio status culturale all’interno del quadro di circostanze in cui si è trovato a nascere”¹⁴. Cohen si propone di definire questo status, in un’operazione decisamente temeraria, mettendo a confronto le mitologie che hanno innervato la sua infanzia e la sua adolescenza e che hanno determinato il suo orizzonte culturale – vale a dire principalmente l’ebraismo e il cristianesimo, ma anche la mitologia classica, le religioni orientali nonché “i miti della vegetazione cari al primo Novecento di Frazer e T.S. Eliot”¹⁵ –, per tentare di creare una sua mitologia che sia al tempo stesso “privata”, con cui poter coincidere, e universale, nella convinzione che “forse Prometeo, Endimione e l’Ebreo Errante, l’albero, la pietra e la rosa, non sono ‘necessariamente’ così

13. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., pp. 5-6.

14. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time* [Tesi di dottorato], University of Ottawa, 2014, p. 22.

15. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 22.

come sono. La chiave d'accesso a tutte le mitologie forse non porta ad altro che alla mitologia comparata"¹⁶. E nel compiere questa operazione Cohen assume una postura ardita e piuttosto ambigua: se intendessimo infatti il "Let us..." del titolo come un invito al lettore a fare "gareggiare" le diverse mitologie, sarebbe un atteggiamento rischioso, perché "i miti sono considerati sacri, e confrontare mitologie, cioè evidenziare le loro forze e le loro debolezze giudicandole l'una contro l'altra, suona come un atto audace e ribelle"; ma la formula potrebbe allo stesso tempo suggerire "un placido tono accademico e un *plurale maiestatis*, come in 'bene, ora facciamo uno studio comparativo di...'"¹⁷: l'ambiguità non viene sciolta, e sta al lettore decidere.

In ogni caso, è evidente la fascinazione che il giovane Cohen prova verso gli apparati mitici e l'importanza di cui li riveste nella costruzione insieme del suo io e della sua poesia; ed è lui stesso a rimarcarlo, in una frase che ricorda curiosamente il Pavese dei *Dialoghi con Leucò*, datata 27 dicembre 1956 e riportata da Nadel:

Voglio continuare a fare esperimenti con il mito, applicandolo alla vita contemporanea e isolandolo nell'esperienza contemporanea, così da creare nuovi miti e modificare i vecchi. Voglio dare un tempo mitico alle mie poesie, in modo da poterle assimilare a tutte le autentiche favole che sono state cantate; ma voglio che abbiano comunque a che fare con il nostro tempo, che le poesie veleggino nel nostro cielo.¹⁸

Gli "esperimenti mitici" coheniani hanno una strutturazione ben precisa in *Let us compare mythologies*: ciò è particolarmente evidente nell'apertura della raccolta, visto che le prime tre poesie (*Elegy, For Wilf and his house, The song of the Hellenist (For R.K.)*) sembrano seguire una sorta di studiato andamento progressivo nella "ricerca critica" sulle mitologie. Il componimento che apre il libro, *Elegy*, fin dal titolo ci trasporta in un'atmosfera di antichità classica; la prima mito-

16. Michael Gnarowski, *Leonard Cohen: The Artist and His Critics*, cit., p. 13.

17. Natalia Vesselova, "The Past is Perfect": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 22.

18. Ira B. Nadel, *Una vita di Leonard Cohen*, cit., p. 49.

logia introdotta dai versi coheniani è in effetti quella greco-romana. I primi versi della poesia, pervasa da un'aura quasi simbolista, presentano al lettore il corpo smembrato di un "dio", che dialoga e si mescola con una natura ricca e rigogliosa ("Do not look for him / In brittle mountain streams: / They are too cold for any god; / And do not examine the angry rivers / For shreds of his soft body / [...] / But in the warm salt ocean / He is descending through cliffs / Of slow green water"; "Non cercarlo / Negli algidi ruscelli di montagna: / Sono troppo freddi per qualunque dio; / E non esplorare i fiumi rabbiosi / In cerca di brandelli del suo morbido corpo / [...] Ma nel caldo oceano salato / Egli discende attraverso falesie / Di lenta verde acqua"). Il "god" il cui corpo è stato fatto a brandelli e sparso nella natura è evidentemente Orfeo, il primo mitico poeta-cantore, l'incantatore della musica e della parola: secondo la versione più comune del mito, Orfeo muore dilaniato dalla furia delle Baccanti, che fanno a pezzi il suo corpo e gettano la sua testa nel fiume Ebro, la quale però, miracolosamente, continua a cantare anche dopo la morte. Leonard Cohen non sceglie quindi un protagonista casuale per la sua poesia liminare, ma niente meno che il simbolo della poesia stessa, della sua essenza; e lo sceglie non nel suo ruolo più noto (l'innamorato straziato dalla perdita di Euridice che scende negli Inferi per riportarla in vita), ma nella sua morte come simbolo di poesia e rinascita: "Cohen afferma che l'essenza del poeta si troverà in un mondo interiore di sua creazione, un mondo di rinascita e di fuga, un mondo di bellezza e gentilezza nell'arte"¹⁹. Il ricorso al corpo smembrato di Orfeo ha un valore molteplice: esalta l'immortalità della poesia, che affonda le radici in un'atemporalità mitica e pre-religiosa (la mitologia classica occupa evidentemente una posizione più "neutrale" rispetto alle religioni monoteiste); presenta una stretta connessione tra morte e violenza da una parte e bellezza, poesia e natura dall'altra, che sarà uno dei temi cardine del libro; è infine una sorta di presentazione di Cohen stesso, della sua voce poetica, un "biglietto da visita" di straordinaria audacia: come osserva Scobie, "bisogna che un giovane poeta abbia molta pretenziosità o molta ge-

19. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry* [Tesi di laurea], University of British Columbia, 1967, p. 6.

nialità (o una scandalosa combinazione delle due) per presentarsi come Orfeo nella prima poesia del suo primo libro”²⁰.

È dunque la mitologia greca, nelle vesti uno dei suoi personaggi più noti, quella scelta da Cohen per dare avvio al suo progetto comparativo. Il modello classico è decisamente preponderante in questa poesia, eppure alcuni elementi suggeriscono che già all’interno di questi versi Cohen inizi a “confrontare i miti”: non sarà difficile leggere tra le righe della violenta morte e successiva persistenza/rinascita nella natura di Orfeo, ad esempio, un’affinità con il concetto di resurrezione cristiana, e l’ambiguità di un Orfeo/Cristo è alimentata volutamente da Cohen stesso, tramite il ricorso all’immagine del “winding-sheet”, il sudario (“And the hovering coloured fish / Kiss his snow-bruised body / And build their secret nests / In his fluttering winding-sheet”; “E i pesci colorati che vi sono sospesi / Baciano il suo corpo percosso dalla neve / E costruiscono i loro nidi segreti / Nel suo fluttuante sudario”), in cui costruiscono le loro tane gli “hovering coloured fish”, i quali, ricorda giustamente Vesselova, sono “uno dei maggiori simboli cristiani”²¹.

Le “mitologie” delle religioni del Libro emergono esplicitamente, con una sorta di logico passo avanti dopo la “neutralità” della mitologia classica, nella poesia successiva, *For Wilf and His House*²², poesia paradigmatica dell’intera raccolta, che non a caso contiene al suo interno il verso che gli dà il titolo.

Fin dall’incipit (“When young the Christians told me / how we pinned Jesus / like a lovely butterfly against the wood”; “Da ragazzo i cristiani mi raccontarono / di come avevamo infilzato Gesù / come una graziosa farfalla sul legno”) irrompe l’io poetico che, “sottolinea[ndo] la sua identità ebraica [e] condividendo con i suoi an-

20. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 15.

21. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 29.

22. *Mythologies*, pp. 18-21. Il destinatario della poesia, Wilf, era un compagno di studi di Cohen alla McGill, uno dei leader della “Young Men’s Christian Association” (YMCA) universitaria. Cfr. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 23.

tenati la mitica colpa”²³ della crocifissione di Gesù, pone l’Ebraismo e il Cristianesimo in una posizione di aperto contrasto, perché quasi inevitabilmente “per un giovane ebreo in un paese cristiano, la mitologia comparata non è un esercizio accademico ma un immediato motivo di repressione e pregiudizio”²⁴.

Lo scontro tra religioni, causa di sofferenza e senso di colpa per Cohen ragazzino (“and I wept besides paintings of Calvary / at velvet wounds / and delicate twisted feet”; “e io piangevo davanti ai dipinti del Calvario / per le piaghe vellutate / e i delicati piedi torti”), è però destinato a risolversi nel momento in cui egli comprende che (ed è un concetto centrale del libro) “una mitologia non rappresenta storie vere, ma è piuttosto una bugia, uno strumento sia di accusa che di difesa”²⁵: Cohen può scrollarsi di dosso la colpa nel momento in cui capisce di aver “learned [his] elaborate lie”, ed è da questa menzogna, dal svelamento della fondamentale falsità di ogni mitologia, che può legittimamente intraprendere il progetto di mitologia comparativa, può affermare “then let us compare mythologies”. “I have learned my elaborate lie” è il verso che sta alla base del progetto complessivo, il lasciapassare con cui Cohen può permettersi di “crede[re] nelle mitologie, ma in nessun sistema particolare, tranne quello che può assemblare egli stesso tramite il confronto e l’unione dei frammenti”²⁶; così, nel caso specifico di questa poesia, risulterà ad esempio che, per quanto riguarda la crocifissione di Cristo, “le immagini di una ‘graziosa farfalla’ infilzata nel legno e di un pipistrello inchiodato a una stalla sono intercambiabili [...] perché sono entrambe ugualmente false”²⁷.

Una volta “imparata la menzogna” e messo in moto il meccanismo di raffronto mitologico, il passaggio successivo per Cohen sarà non attuare solo una giustapposizione e una competizione tra mitologie, ma

23. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 23.

24. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 22.

25. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 23.

26. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 23.

27. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 24.

mischiarle, passare dall'una all'altra in prima persona, attraverso uno slittamento identitario che passa attraverso la rinominazione: è ciò che accade nella poesia successiva, *The Song of the Hellenist (For R.K.)*²⁸.

In questa poesia, come nella precedente, l'io è nuovamente espressione di un'identità ebraica, che qui tuttavia si fa corale, voce di un intero popolo; e questo popolo, gli abitanti dell'antica Gerusalemme, guardano con invidia alle limitrofe città greche e alla loro cultura ("O cities of the Decapolis across the Jordan / you are too great; our young men love you"; "O città della decapoli oltre il Giordano, / siete troppo vaste; i nostri giovani vi amano"), tanto da nutrire il desiderio di abbandonare la propria identità di ebrei e diventare, in tutto e per tutto, greci ("Dark women, soon I will not love you. / My children will boast of their ancestors at Marathon / and under the walls of Troy / and Athens, my chiefest joy"; "Donne brune, presto non vi amerò più. / I miei figli vanteranno antenati a Maratona, / e sotto le mura di Troia, / e Atene, la mia massima gioia"). Il desiderio di un'altra identità si concretizza nell'invocazione ad essere chiamati con un nome greco, invece che ebreo: "My name is Theodotus, do not call me Jonathan. / My name is Dositheus, do not call me Nathaniel. / Call us Alexander, Demetrius, Nicanor..." ("Il mio nome è Teodoto, non chiamatemi Jonathan. / Il mio nome è Dositeo, non chiamatemi Nathaniel. / Chiamatemi Alessandro, Demetrio, Nicanore..."). L'atto di rinominazione e il parallelismo anche sintattico tra nomi ebraici e greci sono la dimostrazione che le mitologie – qui ebraismo e mitologia classica, in una sorta di chiusura del cerchio di questo primo trittico di poesie – e le identità sono interscambiabili, trasferibili, non solo confrontabili ma mescolabili; e se forse si percepisce una certa ironia e un giudizio negativo da parte dell'autore verso "un popolo che ripudia la propria cultura a vantaggio di una più 'civilizzata' [...] credendo che Teodoto ('dato da Dio' in greco) suoni meglio che Nathaniel ('dono di Dio' in ebraico), essendo ogni nome greco per definizione più desiderabile di uno ebraico"²⁹ – ironia che più che da un orgoglio identitario deriva dal-

28. *Mythologies*, pp. 22-25.

29. Natalia Vesselova, "The Past is Perfect": Leonard Cohen's Philosophy of Time, cit., p. 30.

l'acquisita consapevolezza che ogni mitologia è ugualmente menzogna – resta il fatto che in questa poesia Cohen legittima definitivamente l'ibridazione delle mitologie, e pone la base per la ricerca e la costruzione di una sua mitologia personale in tutte le poesie successive.

Dopo queste tre poesie d'apertura, il discorso di Cohen sulle mitologie cambia forma: la natura orfica sospesa nel tempo di *Elegy*, la risoluzione del millenario conflitto ebraico-cristiano di *For Wilf and His House* e le antiche atmosfere greco-giudaiche di *The Song of the Hellenist* hanno scardinato l'intoccabilità dei miti, decretando la loro malleabilità; Cohen si sente quindi ora autorizzato a scomporre i sistemi mitici e a utilizzare i singoli elementi in modo sincretistico per edificare la propria mitologia, per costruire un mondo (il suo mondo) che sia il risultato di tutte le influenze, le eredità, le storie che formano la sua identità. Dunque non troveremo quasi più poesie che interroghino le mitologie in modo così "diretto"; ma ingredienti ebraici e classici, Cristo e Satana, divinità e statue greche saranno inseriti in un mondo moderno, si mescoleranno con Montreal, i palazzi e i tram, il padre e le donne di Cohen: insomma con tutto ciò che ruota intorno alla vita dell'io poetico, al punto che Ondaatje arriva ad affermare che in *Let us compare mythologies* "non importa quale sia l'argomento, Cohen è al centro della storia. Il suo ego prende il sopravvento e scrive un milione di autobiografie, reali o immaginarie"³⁰.

Cristo e Satana non sono stati citati casualmente, perché sono protagonisti di due poesie che, fin dal titolo, sono un esempio quasi didascalico del trasferimento delle mitologie nella contingenza del mondo, in particolare nella città: *City Christ*³¹ e *Satan in Westmount*³².

Nella prima, Cristo viene presentato da Cohen come un santo degradato, che nell'era della nietzscheana morte di dio ha perduto la sua potenza e la sua sacralità, e vive nel rimpianto della gloria passata come un povero handicappato ("He has returned from countless wars / Blinded and hopelessly lame"; "È tornato da innumerevoli guerre, /

30. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 8.

31. *Mythologies*, pp. 42-43.

32. *Mythologies*, pp. 102-103.

Accecato e ineluttabilmente storpio”), in una stanza di Montreal (“He endures the morning streetcars / And counts ages in a Peel Street room”; “Sopporta i tram del mattino / E conta i secoli in una stanza di Peel Street”); il suo ruolo non è più quello del Salvatore o del Messia, ma egli è miseramente “kept in his place like a court jew, / to consult on plagues and hurricanes” (“Lo tengono al suo posto come ebreo di corte, / Da consultare in caso di uragani o pestilenze”).

Nella seconda, anche Satana è divenuto un abitante di Montreal, e anche in questo caso a rimarcare la concretezza del luogo abbiamo un’indicazione topografica precisa, Westmount (il quartiere benestante della città, in cui Cohen è nato e ha vissuto da ragazzo). La figura di Satana è ambigua: si presenta come un abile tentatore, che avvicina chi lo ascolta all’arte e alla poesia (“He spoke of Art / and of poetry / and held us with descriptions / of the Masters”; “Parlava di Arte / e di poesia / e ci avvinceva con descrizioni / dei Maestri”); sembra quasi una tentazione positiva, ma nella chiusa Cohen sottolinea che “in his lapel, / discreetly, / he wore a sprig of asphodel” (“Ma all’occhiello, / discretamente, / portava un rametto d’asfodelo”), che è, ricorda Vesselova, “il fiore associato agli inferi e alla morte”, come se, “mentre promuove l’Arte, mette[sse] in evidenza i pericoli che ne derivano”³³. In ogni caso, anche in questa occasione abbiamo un contrasto, come per il Cristo cittadino, tra la sacralità della mitologia e l’ambiente desacralizzato in cui essa viene trasposta, già esplicito nella “intenzionale discrepanza semantica” del titolo, dove “‘Satana’ rappresenta il male e le tentazioni, talvolta mascherati con la bellezza decadente, mentre ‘Westmount’ [...] è il simbolo della confortevole e ordinaria vita borghese”³⁴; ma la caratteristica stupefacente di questi bozzetti coheniani è che il contrasto non crea un effetto di stridore, bensì una sorta di armonia, una compiuta “integrazione”, come se Cristo o Satana dovessero necessariamente trovarsi lì, a Montreal, modernizzati e profani, e non ci fosse alcunché di insolito nell’imbattersi in loro.

33. Natalia Vesselova, *“The Past is Perfect”: Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 45.

34. Ivi, p. 45.

In altri casi, la riattivazione di elementi mitologici è legata direttamente allo stesso Cohen, alla sua identità e alle sue aspirazioni, e in questo senso una poesia simbolo è *These Heroics*³⁵. Nel testo, Cohen registra, tra frustrazione e ironia, la propria impossibilità di assurgere a uno status divino, che lo costringe a “ripiegare” sulla poesia e sul sesso – in un *setting*, comprendente solo una stanza e una donna, che sarà uno dei marchi di fabbrica dell’intera produzione coheniana: “do you think that I would remain in this room, / reciting poems to you, / and making outrageous dreams / with the smallest movements of your mouth?” (“credi che me ne rimarrei in questa stanza, / a recitarti poesie, / e a fare sogni sconci / al più insignificante movimento della tua bocca?”). La vana ambizione alla divinità viene declinata attraverso tre desideri (irrealizzabili) basati su paragoni mitologici: avere una “shining head” come Mosè dopo aver ricevuto le Tavole della Legge (“If I had a shining head / and people turned to stare at me / in the street cars”; “Se avessi una testa scintillante / e la gente si voltasse a guardarmi / nei tram”); poter “stretch my body / through the bright water” come Proteo; riuscire a volare vicino al sole come Icaro³⁶ (“if I could ruin my feathers / in flight before the sun”; “se potessi rovinarmi le piume / volando davanti al sole”). Cohen considera qui i patri-moni mitologici – ancora una volta giustapposti senza alcuna remora – come un orizzonte di sacralità, bellezza e potenza visibile ma irraggiungibile per il soggetto, che non indugerebbe ad abbandonare le cose migliori della vita “reale” se solo gli fosse concesso accedere a quel (falso) mondo ulteriore.

Se da una parte c’è un Leonard Cohen “ambizioso”, che si trova estremamente a suo agio come personaggio eroico o semidivino pienamente immerso nel magma delle mitologie, si paragona a Orfeo, si indispettisce per non poter essere Icaro o Mosè, e talvolta diventa “il Messia del suo mondo personale [...] assumendo[ne] un controllo divino”³⁷, come nella splendida *Pagans*, che verrà analizzata per esteso a fine capitolo; dall’altra parte c’è un Cohen più umano e fragile, nel

35. *Mythologies*, pp. 50-51.

36. Cfr. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., p. 47.

37. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., p. 48.

momento in cui le “bugie” e le suggestioni delle mitologie si scontrano con la dolorosa realtà della morte: è il Cohen che si ritrae bambino, all’età di nove anni, di fronte al padre in fin di vita, in *Rites*³⁸.

La “mitologia” chiamata in causa in questa poesia, la religione ebraica, è quella più personale, più intimamente inscritta nell’identità coheniana: infatti, lungi dal presentarsi come un desiderabile mondo ulteriore e divino, qui appare come il fardello di un patrimonio familiare ingombrante, fastidioso e quasi ridicolo al cospetto dell’evidenza tragica della morte. Gli zii che, al capezzale del padre morente, “prophesied wildly / promising life like frantic oracles” (“profetizzarono sfrenatamente, / promettendo vita come oracoli deliranti”) sembrano quasi dei folli, degli esaltati – “wildly” e “frantic” hanno una grande pregnanza semantica – , ai quali una sorta di *trance* religiosa impedisce di accettare una morte prossima che “seemed so obvious [...] / quite so necessary” (“sembrava così ovvia, [...] / così assolutamente necessaria”), al cospetto della quale non si può far altro che liberare, nel silenzio, il proprio grido di dolore: “and they only stopped in the morning, / after he had died / and I had begun to shout” (“e la piantarono solo al mattino, / dopo che lui era morto / e io mi ero messo a urlare”).

L’urlo dell’ultimo verso rende *Rites* una piena poesia della sofferenza e del lutto; eppure, nonostante il dolore espresso dal Cohen-personaggio bambino, non c’è patetismo e tragicità in questo componimento. Lo sguardo del Cohen-autore adulto, attraverso un “tono simile biblico” (soprattutto nell’incipit) che “asciuga” la scena scindendola dal *pathos* autobiografico e facendola sembrare “distante nel tempo, quasi arcaica”³⁹, delinea la morte con straordinaria lucidità, quasi con freddezza, inchinandosi di fronte alla sua ineluttabilità e indulgendo anche nei suoi aspetti concretamente macabri (“while he lay on a blood-sopped pillow, / his heart half rotted”; “dove lui giaceva su un cuscino intriso di sangue, / il cuore mezzo marcio”).

38. *Mythologies*, pp. 28-29.

39. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 42.

Lo sguardo lucido sulla morte in *Rites*, la sua accettazione ed elaborazione (doppiamente rilevante, perché la morte del padre è la prima, e precoce, esperienza della fine che Cohen ha nella sua vita, una sorta di scena primaria freudiana), sono il punto di partenza per un discorso poetico che in *Let us compare mythologies* si spinge ben oltre la semplice accettazione. Un discorso in cui la morte e tutto ciò che vi sta intorno, soprattutto in senso fisico – la violenza, le ferite, la mutilazione –, non sono solo qualcosa che deve essere tollerato, ma che diviene addirittura fonte di bellezza, di arte, di rinascita: lo strettissimo intreccio tra morte e bellezza, violenza e tenerezza, è uno dei più solidi pilastri su cui si regge il mondo che Cohen edifica nei suoi versi, la sua mitologia personale.

1.2. Pugnolate come carezze: morte, violenza e bellezza

C'è una cosa che si può dire con certezza a proposito di Leonard Cohen, considerando il suo intero percorso artistico: non ha mai avuto paura della morte. E non per epicureismo spicciolo, perché la morte non c'è quando ci siamo noi e dunque non ci deve interessare; al contrario in Cohen, essendo qualcosa che necessariamente riguarda da vicino ognuno di noi, la morte ha sempre destato un vivissimo interesse. Nel corso della sua vita l'ha analizzata da molte prospettive diverse, ora con l'attenzione dello studioso, ora con il misticismo del monaco, ora con l'ironia del vecchio saggio; ma prima di tutto, da giovane, subendone il fascino quasi sensuale, l'attrazione delle sue componenti fisiche, il brivido della possibilità di trasformarla in qualcosa di bello attraverso l'arte e la poesia. Infatti, se dovessimo indicare un motivo davvero centrale in *Let us compare mythologies*, un filo rosso che attraversi l'intera raccolta, sarebbe necessariamente “il tema della bellezza e della poesia che nascono dalla crudeltà e dalla morte”⁴⁰: attraverso le 44 poesie del libro, immagini di morte, violenza, suicidio, mutilazione, deformità e corruzione del corpo ricorrono con insistenza durante la continua comparazione dei sistemi mitologici, ma sempre

40. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 17.

accompagnate da un contrappunto di delicatezza, di erotismo, di rinascita o di placido distacco. Non è un caso che da un'operazione di mitologia comparata Cohen giunga a questo risultato, alla costruzione di "un mondo vergine e delicato in cui lo stupro, l'omicidio, l'intrigo politico, la crocefissione appaiono come circondati da un fascio di luce [...] [e] le pugnalate sono viste come carezze"⁴¹, perché se c'è una cosa che apprende dalla "elaborata menzogna" di ogni mitologia è che morte e violenza sono necessarie, ma possono anche essere fonti di bellezza: così Orfeo fatto a pezzi continua a produrre poesia, così Cristo crocifisso redime l'umanità. Infatti, tornando ad *Elegy* e a *For Wilf and his house*, ci si accorge che questa bellezza della morte – che, sul piano corporale, si traduce in una delicatezza della violenza – è presente fin da subito, parallelamente all'avvio dello studio mitologico: i brandelli di corpo del dio sono "morbidi" ("shreds of his soft body", in allitterazione), e tale corpo viene ossimoricamente ferito da qualcosa di estremamente soffice come la neve ("snow-bruised") e baciato dai pesci, in un'atmosfera equorea tenue e sospesa, in cui l'acqua scorre "slow" e "warm".

Allo stesso modo, il martirio di Cristo viene presentato nella prima strofa di *For Wilf and His House* in un'immagine di delicata fragilità (che infatti si offre allo sguardo di Cohen bambino filtrata dall'arte, dai "paintings of Calvary"): come abbiamo visto, Gesù è paragonato a una "lovely butterfly" infilzata nel legno; ma soprattutto i segni della crocefissione più evidenti e crudi sul suo corpo, ovvero le ferite dei chiodi nella carne e i piedi deformati dall'innaturale posizione, vengono sorprendentemente definiti, rispettivamente, "vellutate" ("velvet wounds") e "delicati" ("delicate twisted feet").

È interessante notare come la figura di Cristo travalichi questa poesia, diventando quasi un *Leitmotiv* dell'intera raccolta: lo ritroviamo, come si è visto, in *City Christ*, ma anche in *Ballad* e in *Saviors*. Emerge dunque chiaramente un'estrema fascinazione che il giovane Cohen, un uomo di fede ebraica, prova verso Gesù, che appare quasi naturale se si considera il fatto che Cristo rappresenta un potentissimo emblema, un'incarnazione fisica di quello stretto legame che unisce morte,

41. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 14.

violenza, bellezza e redenzione; tanto che, nota Pacey, un aspetto caratterizzante del tema della morte in *Let us compare mythologies* è proprio il nesso con “le morti sacrificali delle divinità, e in particolare con la crocefissione di Cristo”⁴².

Ciò che più affascina Cohen di Cristo è l’ambiguità della crocefissione, il cui significato oscilla, nell’orizzonte del confronto tra mitologie, tra la definitiva vittoria e la definitiva sconfitta: la morte in croce può darsi come estrema manifestazione di una potenza divina, l’atto sacrificale attraverso cui Gesù dimostra tutto il suo potere salvifico; ma può anche essere, uscendo dalla “elaborata menzogna” della religione, semplicemente l’immagine di una dolorosa e inevitabile resa di fronte alla crudeltà dell’uomo, alla debolezza del corpo, all’ineluttabilità della morte. Per Cohen, sempre scisso tra l’ammirazione per la grandezza e la gloria e quella per la dignità e la bellezza della sconfitta (e se la morte è la somma sconfitta, da essa forse deriverà la somma bellezza), questa duplicità di Cristo ha una perfetta utilità simbolica: sempre in *For Wilf and His House*, Gesù può essere sia una “lovely butterfly pinned against the wood” sia un “bat nailed against the barn”; può avere l’alone divino di un “distant saint” e nel medesimo tempo avere il suo braccio divorato dalle mosche, come fosse una carcassa in putrefazione. Allo stesso modo, in *Saviors*⁴³ il corpo inchiodato dal “Roman sport of crucifixion” si trasfigura in una “old heavy shadow”, un’ombra proiettata su terre e mari, acquisendo potenza metafisica e connotazioni inquietanti, in un’immagine che ricorda molto da vicino il *Cristo di San Juan de la Cruz* di Salvador Dalí (1951); ma a fare da contraltare a quest’ombra imponente c’è il già citato *City Christ*, cieco, storpio e ormai senza alcun attributo divino, ovvero quel Cristo “che affascina il poeta come massimo esempio di sconfitta, un Cristo ‘dimenticato, quasi umano’, come canterà nella sua prima canzone di successo, *Suzanne*”⁴⁴.

42. Desmond Pacey, *A Group of Seven*, in “Queen’s Quarterly”, 63, 3 (Autunno 1956), p. 438.

43. *Mythologies*, pp. 134-137.

44. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit. p. 24.

L'ambivalenza della crocefissione trova la sua sintesi in *Ballad*⁴⁵, una delle poesie più significative dell'intera raccolta. In questa poesia Cohen va oltre il confronto e la mescolazione delle mitologie, giungendo addirittura a un'operazione di riscrittura mitopoietica: aggiunge un personaggio alla narrazione canonica della crocefissione; un uomo che, dopo aver colto un fiore, lo intinge in una delle ferite di Cristo sperando che “a garden / would grow in his hand” (“Intinse il fiore / in una ferita / e sperò che un giardino / gli sbocciasse nella mano”). L'aggiunta è estremamente funzionale al discorso che Cohen porta avanti nel libro, perché l'immagine di (possibile) rinascita del giardino germinante dalle mani inchiodate, il contrasto tra la delicatezza del fiore e la violenza della ferita, riportano in primo piano il nesso tra morte e rinascita, tra violenza e bellezza. Qui, anzi, questo nesso viene problematizzato, attraverso le domande con cui Gesù reagisce alla “delicata trafittura” (“gentle thrust”) del fiore: “Will petals find roots / in the wounds where I bleed? // “Will minstrels learn songs / from a tongue which is torn / and sick be made whole / through rents in my skin?” (“Troveranno radici i petali / nelle mie ferite sanguinanti? // Impareranno canzoni i menestrelli / da una lingua lacerata / e saranno guariti i malati / dagli squarci nella mia pelle?”). Si potrebbe affermare che questi interrogativi, che le persone intorno accolgono con terrore e devozione perché capiscono che “something / like a god had spoken”, sottendano la questione fondamentale dell'intero libro: può nascere bellezza dalla morte e dalla violenza? È chiaro che per Cohen, nell'arco di tutto *Let us compare mythologies*, la risposta sia sì; lo capiamo fin da *Elegy*, e sarà ancora più evidente in alcune poesie che verranno analizzate a breve. Ma in *Ballad* la questione, non a caso posta da Cristo nell'ambiguo momento della sua crocefissione, rimane al livello di domanda aperta; e se Cohen non scioglie la questione, non dice se la mano di Cristo potrà essere terreno fertile per un giardino di bellezza o sarà semplicemente carne e ossa inchiodata al legno, indica tuttavia un esempio negativo, un modo per far sì che dalla morte non nasca bellezza ma solo altra morte: il sacrificio rituale. Le persone non trovano di meglio che reagire alle parole di Cristo uccidendo l'uomo che ave-

45. *Mythologies*, pp. 78-83.

va intinto il fiore nella sua ferita: “they fell on the man / with spear and knife / to honour the voice / with a sacrifice” (“E si avventarono sull’uomo / con picca e coltello / per onorare la voce / con un sacrificio”); ma in questo modo “nella loro paura e ignoranza [...] hanno onorato solo la voce e non le parole”, in quanto “le parole indicavano la futilità di una morte sacrificale”⁴⁶. Il rito del sacrificio è un aspetto intimamente caratterizzante di ogni religione (di ogni mitologia): è come se Cohen ritraesse lucrezianamente gli irragionevoli mali della *religio*, suggerendo che la via per far gemmare bellezza dalla morte vada cercata al di fuori del sistema-menzogna della religione, la quale invece perpetra un continuo, ininterrotto e vano versamento di sangue (“And men from Golgotha / assure me that still / gardeners in vain / pour blood on that soil”; “E la gente del Golgota / mi assicura che ancora / invano i giardinieri / versano sangue su quella terra”). Va cercata, invece, nell’interpretazione e nella costruzione di una mitologia personale, attraverso la trasfigurazione poetica: e forse l’uomo del fiore, così diverso dalla massa che urla “preghiere assordanti” senza davvero ascoltare, è il poeta, lo stesso Cohen, che viene sacrificato come Orfeo; e forse l’atto poetico, in *Let us compare mythologies*, è intingere un fiore nel solco sanguinante di una piaga, sperando ne nasca un giardino.

I fiori, le ferite, la morte e la rinascita tornano in un’altra poesia che significativamente è di nuovo intitolata *Ballad*⁴⁷, ma il cui soggetto e la cui ambientazione sono radicalmente diversi; una poesia in cui, secondo Scobie, “il tema della bellezza e della poesia che nascono dalla crudeltà e dalla morte, specialmente la morte di un’amante, raggiunge la sua più piena espressione”⁴⁸.

“My lady was found mutilated / in a Mountain Street boarding house” (“La mia donna fu trovata mutilata / in una pensione di Mountain Street”): fin dai primi versi viene presentata la protagonista, e il lettore si trova di fronte a una situazione totalmente diversa dalla poesia omonima. Siamo lontani dalle atmosfere religiose e antiche, da fi-

46. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., p. 18.

47. *Mythologies*, pp. 88-93.

48. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 17.

gure divine e voci oracolari: al posto di Cristo qui c'è una "lady" molto terrena, amante del poeta, che è stata brutalmente assassinata in una pensione di Montreal.

La descrizione del corpo della donna rivela tutto il gusto del macabro del primo Cohen; quasi come in un referto di autopsia, le ferite e le mutilazioni vengono riportate nel dettaglio: "naked on an old bed, knife slashes / across her breasts, legs badly cut up: / Dead two days" ("nuda su un vecchio letto, sfregi di coltello / sui seni, le gambe orribilmente squarciate: / Morta da due giorni"). Eppure, come sempre in Cohen, intervengono subito alcuni elementi a fare da contraltare alla crudezza della scena; elementi che in questo caso vengono desunti dalla letteratura, dall'arte, dalla cultura popolare, e contribuiscono a creare fisicamente la donna, la quale perde in questo modo ogni connotato reale e si trasforma in un personaggio dall'aura quasi fiabesca nel mondo fittizio della creazione artistica. La donna viene infatti definita già nella prima strofa "one of Tennyson's girl"; la sua descrizione è poi messa a punto nella quinta strofa: "Everyone knew my lady / from the movies and art galleries, / Body by Goldwyn. Botticelli had drawn her long limbs. / Rossetti the full mouth. / Ingres had coloured her skin." ("Tutti conoscevano la mia donna / dai film e dalle gallerie d'arte, / Corpo creato dalla Goldwyn, Botticelli ne aveva dipinto le lunghe gambe. / Rossetti la bocca piena. / Ingres ne aveva colorata la pelle"). Inoltre, l'ambiente in cui si consuma l'omicidio è il trionfo della *pop culture* americana anni '50, à la Nabokov di *Lolita*, dove i sospetti assassini sono "adolescents / examining pocket-book covers in drugstores" o "the broadest smiles at torture scenes / in movie houses." ("Origlieremo gli adolescenti / che scrutano le copertine dei tascabili nei supermercati. / Annoteremo i sorrisi più larghi alle scene di tortura / nei cinema"), e dove "the people were inflamed by tooth-paste ads" ("la gente s'infiammava per i cartelloni del dentifricio"); è la prima manifestazione di un utilizzo della cultura popolare che per Cohen si farà sempre più consistente – utilizzo che viene preso molto sul serio, tanto che "la *pop culture* – film, canzoni da hit-parade, pornografia a buon mercato – fornisce le immagini attraverso cui vengono

espresse passioni estreme ma inarticolate, e queste [immagini] non devono essere disprezzate”⁴⁹.

In questo mondo consumistico e pubblicitario, dunque, viene orribilmente uccisa una donna che appartiene invece ad un mondo alto, sublime, stilizzato nell’arte; e che forse per questa ragione non poteva che essere una vittima: “She should not have walked so bravely / through the streets” (“Non avrebbe dovuto incedere così fiera / per le strade”), scrive Cohen, come se l’omicidio fosse una conseguenza necessaria, una singolare reazione ad una bellezza antica e insostenibile per la bassezza del mondo moderno, una bellezza che, nota Scobie, “invit[a] alla sua propria distruzione”⁵⁰. E che la donna venga assassinata da un intero microcosmo sociale, piuttosto che da una singola persona, lo conferma il fatto che l’omicida “was never discovered”, perché tutte le categorie di persone elencate come sospettati sono possibili assassini, tutti concorrono al martirio: come scrive Ondaatje, “l’omicidio [...] è un omicidio collettivo, una crocefissione del XX secolo”⁵¹, a cui prende parte anche il poeta stesso.

Tutti gli elementi fin qui evidenziati – l’irrealtà artistica della donna, il mondo della cultura popolare, la bellezza che invoca distruzione, l’assassinio in comune – contribuiscono a creare, nonostante la brutalità della morte, una paradossale atmosfera di serenità, quasi di gioia, come se tutti, *lady* compresa, avessero accolto quella morte come una necessità, o una finzione teatrale, o un gioco. E questa atmosfera è l’indispensabile preludio, lo sfondo su cui possa innestarsi quella rinascita che nell’altra *Ballad* rimaneva solo nel campo delle possibilità:

We buried her in Spring-time. / The sparrows in the air / wept
that we should hide with earth / the face of one so fair. // The
flowers they were roses / and such sweet fragrance gave / that
all my friends were lovers / and we danced upon her grave.

La seppellimmo in Primavera. / I passeri nel cielo / piansero
perché avremmo nascosto sotto terra / un volto di tale

49. Ivi, p. 18.

50. Ibidem.

51. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 10.

bellezza. // I fiori erano rose / e così dolce fragranza spandevano / che tutti i miei amici divennero amanti / e insieme danzammo sulla sua tomba.

In queste due strofe finali, molto diverse anche metricamente dal resto della poesia (molto più regolari: sono due quartine con rima alternata al secondo e quarto verso), viene tematizzato nel modo più esplicito possibile il meccanismo di rinascita in bellezza da una morte violenta. La ragazza viene inumata in primavera, stagione di rinascita per eccellenza (anche se per Cohen, va detto, sulla scia di Eliot, non è una rinascita sempre positiva, come si vedrà in *Rededication*); il giardino che nell'altra *Ballad* era solo una speranza continuamente frustrata, qui è presente in tutto il suo splendore, con le “rose [che] così dolce fragranza spandevano”; il profumo dei fiori provoca una sorta di esplosione gioiosa, in un clima dionisiaco in cui tutti (gli stessi che, in qualche modo, avevano partecipato al *communal murder*) si abbandonano all'amore e alle danze “upon her grave”, come durante un rito bacchico. La rinascita che non derivava dai sacrifici alla divinità la si ottiene invece in seguito all'omicidio, efferato ma ammantato di irrealità, di una “donna da dipinto” di straordinaria bellezza: nella mitologia personale di Cohen, una mitologia del XX secolo, cittadina, popolata da personaggi che come questa *lady* sono “come dei centauri, mezzi umani e mezzi miti”⁵², non è più da una figura come Cristo che hanno origine salvezza e rinnovamento, ma dal martirio laico di una giovane donna provocato dalla sua bellezza insostenibile. La bellezza è l'elemento centrale, perché “è una funzione di ciò che le accade. Essa causa la sua morte ma allo stesso tempo è causata *dalla* sua morte”⁵³, se è vero che addirittura, sostiene Ondaatje, in *Let us compare mythologies* “la morte è sensuale, la violenza quasi erotica”⁵⁴. Morte, violenza e bellezza si trovano legate in questa poesia paradigmatica come in nessun'altra della raccolta, in un rapporto reciproco e circolare di causa-effetto; al punto che, se non era certo che dalle ferite di Cristo sarebbe nato un giardino, qui invece, metaforicamente, “le ‘kni-

52. Ivi, p. 11.

53. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p.18.

54. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 8.

fe slashes / across her breasts' sono le ferite da cui nascono i fiori dell'ultima strofa: in una maniera strana e terribile, sono le cicatrici dell'amore"⁵⁵.

Le due *Ballad* sono decisamente le poesie-chiave su cui si impernia l'argomento di questo capitolo, ma Cohen torna sul tema in molte poesie, variandolo continuamente, ora ricreando atmosfere di irreale serenità, ora costruendo ambientazioni cariche di inquietudine, ora indulgendo con compiacimento sugli aspetti più crudi e macabri. Quest'ultimo è il caso di singoli versi o immagini molto evocativi, in cui Cohen edifica similitudini e metafore spiazzanti e perturbanti attingendo al campo semantico dell'*eerie*, come "the meadow of running flesh turned sour" ("il prato di carne suppurata si fece rancido", in *For Wilf and His House*), "like hulks of large fish rotting far up-beach" ("come carcasse di pesci enormi che imputridiscono in secca", in *Rededication*), "one morning my head / hangs dripping with the other generals / from your house gate" ("un mattino la mia testa / penderà sgocciolando accanto agli altri generali / dal cancello di casa tua", in *Letter*), "the lepers in some spiteful gesture / have suicided in the water / and all the swollen quiet bodies crowd the others" ("i lebbrosi in un gesto di ripicca / si sono suicidati nell'acqua / e tutti i muti corpi gonfi si accalcano", in *Saint Catherine Street*), "while silence blossoms like tumors on our lips" ("mentre il silenzio sboccia come tumore sulle nostre labbra", in *Poem*). È anche il caso di un'intera breve poesia, intitolata con lugubre ironia *Jingle*⁵⁶ ("filastrocca"), in cui il macabro e il disturbante raggiungono il climax e diventano l'unica materia testuale:

To show the fat brain / rotting like stumps of brown theet / in
an old bright throat / is the final clever thrill / of summer lads
all dead with love. // So here is mine, / torn and stretched for
the sun, / to be used for a drum or a tambourine, / to be
scratched with poetry / by Kafka's machine.

55. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 19.

56. *Mythologies*, pp. 120-121.

Mostrare il grasso cervello / che marcisce come monconi di
denti marroni / in una vecchia gola accesa / è l'ultimo brivido
arguto / dei ragazzi d'estate tutti innamorati persi. // Così ecco
il mio, / divelto e stirato per il sole, / da farne un tamburo o un
tamburello, / da graffiare con la poesia / della macchina di Kaf-
ka.

Anche in questo testo, la crudeltà viene associata a una sorta di vo-
luttà legata alla giovinezza e all'amore, essendo la mostra del cervello
marcescente (probabilmente durante la dissezione di un piccolo ani-
male, suggerisce Allan)⁵⁷ "the final clever thrill / of summer lads all
dead with love"; quando poi interviene l'io poetico, istituendo un'i-
dentità tra il suo cervello e quello della strofa precedente, il discorso si
sposta ad un livello più profondo: l'invocazione della "Kafka's machi-
ne", lo strumento di tortura che nel racconto di Kafka *La colonia pe-
nale* (1914) incide la sentenza di condanna nella carne viva dei colpe-
voli, e il suo accostamento alla poesia, richiamano l'associazione tra il
dolore (anche fisico, carnale) e la creazione artistico-poetica. Per Co-
hen c'è un filo diretto che lega la violenza, e i suoi segni sulla carne,
con la parola (soprattutto poetica): in *Jingle* "il mostruoso mecca-
nismo nel racconto grottesco dello scrittore austriaco si trasforma in una
metafora della poesia che ferisce la carne umana, letteralmente sfre-
giando il cervello del poeta"⁵⁸, il che riporta alla memoria il corpo
smembrato di Orfeo in *Elegy* (ma senza l'atmosfera di delicatezza che
pervadeva la poesia incipitaria, sostituita qui da un tono grottesco-iro-
nico), ma soprattutto anticipa uno dei passi più belli e celebri di *The
Favourite Game* (1963), ovvero la riflessione coheniana sulle cicatrici:
"Children show scars like medals. Lovers use them as a secrets to
reveal. A scar is what happens when the word is made flesh." ("I bam-
bini mostrano le cicatrici come medaglie. Gli amanti le usano come
segreti da svelare. Una cicatrice è ciò che accade quando la parola si
fa carne.")⁵⁹.

57. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., p. 28.

58. Natalia Vesselova, "The Past is Perfect": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*,
cit., p. 39.

Nonostante l'utilizzo coheniano del crudo e del macabro espliciti raggiunga, come si è visto, risultati di grande livello espressivo, è un altro il meccanismo con cui Cohen in *Let us compare mythologies* arriva alle sue vette di potenza evocativa e inquietante. Le poesie più perturbanti sono quelle che Cohen fonda, per usare un'espressione assai riuscita di Ondaatje, sul "male implicito" (unstated evil)⁶⁰: ad esempio una inquietudine diffusa ma difficilmente individuabile (*Warning*), o la paradossale normalizzazione e indifferenza verso contesti violenti o delittuosi (*Letter*), o ancora un surreale atto d'amore tra un uomo e una donna noncuranti di star morendo carbonizzati in un forno crematorio (*Lovers*). Il *golden boy* della poesia canadese sprigiona il suo talento nel creare atmosfere conturbanti in testi di questo tenore, in cui con abilità "disegna situazioni [...] dove le azioni sono immotivate, dove c'è oscurità in ambientazioni mediocri"⁶¹.

Lasciando per il momento da parte *Lovers*, a cui, a causa della sua complessità e del delicato tema della Shoah (che compare qui sotto-traccia per la prima volta e che sarà fondamentale nello sviluppo del percorso poetico coheniano), sarà dedicata una delle analisi estese a fine capitolo, consideriamo invece *Warning* e *Letter*.

*Warning*⁶² è probabilmente l'espressione più compiuta del "male implicito" di cui parla Ondaatje. Fin dal titolo, Cohen avverte il lettore di un pericolo non meglio specificato, astratto e per questo angosciante; dipinge poi un classico e mediocre contesto americano suburbano (i rapporti di vicinato, la cura maniacale del prato, la chiesa, la famiglia che oggi si definirebbe "tradizionale" con le sue ritualità), già di per sé carico di inquietudine nel suo eccesso di ordine e regolarità quasi fittizi, e in questo ambiente inserisce un accadimento destabilizzante: la scomparsa di un vicino ("If your neighbour disappears / O if your neighbour disappears / The quiet man who raked his lawn / The girl who always took the sun"; "Se il tuo vicino scompare / Oh se un tuo vicino scompare / Il tipo tranquillo che rastrellava il prato / La ra-

59. Leonard Cohen, *The Favourite Game*, trad. it. *Il gioco preferito*, minimum fax, Roma 2013, p. 12.

60. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 7.

61. Ibidem.

62. *Mythologies*, pp. 124-125.

gazza che prendeva sempre il sole”). La sparizione è, per tornare ancora a Ondaatje, una delle “azioni immotivate”: non è importante perché il vicino sia scomparso, non è nemmeno importante chi sia (può essere indifferentemente “the quiet man who raked his lawn” o “the girl who always took the sun”). Ciò che è veramente importante, in questo micromondo surreale, è non menzionare l’avvenuta scomparsa ai propri cari, anzi fare tutto il possibile per celarla o rimuoverla, perché “la sparizione di una persona può diventare contagiosa e infettare gli altri, che ‘spariranno’ a loro volta”⁶³: “Never mention it to your wife / Never say at dinner time / Whatever happened to that man / Who used to rake his lawn // Never say to your daughter [...] Because it can spread, it can spread / And one fine evening coming home / Your wife and daughter and son / They’ll have caught the idea and will be gone” (“Non farne parola a tua moglie / Non dire mai a cena / Che ne è stato del tipo / Che rastrellava il prato // Non dire mai a tua figlia [...] Perché può essere contagioso, può essere contagioso / E una bella sera tornando a casa / Tua moglie e tua figlia e tuo figlio / Hanno seguito l’esempio e sono spariti”). Un accadimento assurdo e senza spiegazione, in un ambiente pacifico e ordinario, diventa un pericoloso virus che “it can spread, it can spread”; ed è significativo che il mezzo attraverso cui il contagio può attuarsi sia la parola, la comunicazione verbale: come se, incredibilmente, il racconto di una sparizione possa “dare l’idea” quasi irresistibile, di sparire. Forse è troppo semplice affermare che *Warning* “esplora il pericolo dell’informazione negativa e i suoi effetti misteriosi”⁶⁴, come fosse a metà tra una rivisitazione della Fama virgiliana e una riflessione *ante litteram* sulle *fake news*; la poesia si inserisce in un discorso più profondo che Cohen porta avanti sull’immenso potere creativo (ma anche distruttivo) della parola (lo ritroveremo nelle raccolte successive ma anche, all’interno di *Let us compare mythologies*, in *Poem*, che vedremo nel prossimo paragrafo), e si riallaccia al rapporto tra oscurità, violenza e poesia: un rapporto che, sembra avvertire Cohen, è circolare, e se dalla morte e

63. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 37.

64. *Ibidem*.

dalla tenebra può nascere la poesia, può anche accadere che, come in questo caso, l'atto poetico (perché la parola che ha potere, in Cohen, non è mai solo informativa, ma sempre poetica) possa produrre effetti concreti negativi e dolorosi.

Diverso è invece il caso di *Letter*⁶⁵. A differenza di *Warning*, in cui l'inquietudine si insinuava in modo sottile a causa dell'indeterminazione dell'evento e dell'andamento dubitativo ("If your neighbour disappears"), in questo testo la violenza perturbante viene presentata esplicitamente nel primo verso, per poi essere disinnescata in maniera fulminea direttamente nel verso successivo, attraverso una professione di assoluta indifferenza verso quella stessa violenza: "How you murdered your family / means nothing to me / as your mouth moves across my body" ("Come hai ucciso la tua famiglia / per me non ha nessuna importanza / mentre la tua bocca esplora il mio corpo").

Il rapporto tra violenza e bellezza trova in questa poesia ancora una nuova declinazione, che si impernia sulla corporeità: la bellezza coincide qui con la dimensione sessuale. Il nucleo centrale è già nei primi tre versi, da cui il resto fuoriesce e si espande quasi a cascata: "how you murdered your family" (violenza esibita ed atroce, pluriomicidio familiare); "means nothing to me" (totale noncuranza dell'io poetico verso l'atto violento); "as your mouth moves across my body" (causa dell'indifferenza: l'atto sessuale). L'indifferenza deriva dalla netta separazione che Cohen applica tra due sfere che riguardano il corpo: la violenza sul corpo (in questo caso estrema, ossia l'omicidio) non intacca la bellezza del piacere che si può provare o donare attraverso il corpo; anzi, attraverso un meccanismo quasi perverso, si può addirittura sostenere che la natura crudele e criminale della donna aumenti la sua carica erotica. Questo accade, però, perché il personaggio femminile non si limita ad essere l'esecutrice di un delitto, ma nel prosieguo della poesia si carica di valenze metafisiche e semi-divine, arrivando a "somiglia[re] alla biblica Giuditta"⁶⁶: la donna fa sogni epico-distruttivi in cui compaiono "crumbling cities and galloping horses" ("And I

65. *Mythologies*, pp. 66-69.

66. Natalia Vesselova, "*The Past is Perfect*": Leonard Cohen's Philosophy of Time, cit., p. 39.

know your dreams / of crumbling cities and galloping horses / of the sun coming too close / and the night never ending”; “E conosco i tuoi sogni / di città che crollano e cavalli al galoppo / di sole che si fa troppo vicino / e notte senza fine”); sulla sua lingua si può “assaporare sangue”; possiede una sorta di potere militare, che utilizza con spietata freddezza: “I know that outside a war is raging / that you issue orders / that babies are smothered and generals beheaded” (“So che là fuori in furia una guerra / che tu impartisci ordini / che si strangolano bambini e decapitano generali”)⁶⁷. È una donna poco terrena, pericolosa e affascinante al tempo stesso, la cui potenza quasi soprannaturale, benché mortifera, rende il congiungimento carnale con lei qualcosa per cui vale assolutamente la pena rischiare di soffrire, nonostante si abbia la certezza che “one morning my head / hangs dripping with the other generals / from your house gate” (“un mattino la mia testa / penderà sgocciolando accanto agli altri generali / dal cancello di casa tua”).

Ma il finale segna una sorta di rivalsea dell’io poetico, e offre una diversa chiave di lettura. Quel verso isolato, “and I write this only to rob you” (“E ti scrivo solo per derubarti”) –che chiama in causa, di nuovo, il potere della parola –, ribalta i rapporti di forza tra i due amanti: la piena consapevolezza del proprio destino, e la comunicazione quasi spudorata di tale consapevolezza, disinnescano il potere distruttivo della donna, annientano l’efficacia e il significato di ogni sua azione crudele. E probabilmente l’accumulo di azioni o avvenimenti

67. Questa donna è in un certo senso paradigmatica per la caratterizzazione di molti futuri personaggi femminili coheniani, in particolare per due tratti: la relazione con la distruzione di città e palazzi e la componente militare. L’aspetto di distruzione urbana legata alla potenza erotica femminile si ritrova, sempre in *Let us compare mythologies*, nella poesia *When this american woman*: “When this american woman / [...] comes thundering past my sitting place / [...] the city is ravished / and brittle buildings of a hundred years / splash into the street”; ma si ritroverà anche in *Suzanne wears a leather coat*, da *Parasites of Heaven*: “Her breasts yearn for marble. / The traffic halts: people fall out / of their cars. None of their most drooling / thoughts are wild enough / to build the ant-full crystal city / she would splinter with the tone of her step”. Per quanto riguarda la militarizzazione della donna, è presente soprattutto in alcune canzoni: ad esempio *Joan of Arc* (1971), dedicata alla donna-guerriera per eccellenza, che ritorna come personaggio, ancora più bellicamente connotata, in *Last year’s man* (1971); oppure nelle atmosfere di guerra che caratterizzano i rapporti amorosi in *Take this longing* (1974) o *There is a war* (1974).

violenti, mortali e metafisici in questa poesia, contrapposti al piacere innocuo e superiore del sesso, metaforizza (secondo una visione pessimista o realista, a seconda dei punti di vista) qualcosa di molto comune: una storia sentimentale. Cohen dipinge la parabola di una relazione amorosa come un susseguirsi di crolli, distruzioni, guerre, esecuzioni, che porteranno ad una morte esibita come un trofeo dall' amante/aguzzina; ma è un panorama distruttivo necessario, non privo di fascino, e che soprattutto (se se ne ha consapevolezza) non intacca il valore dell'amore, confinato al singolo momento e intrinsecamente legato, come spesso in Cohen, all'unione fisica. Se la tragedia dell'amore, insomma, è che "la sofferenza è insita nell'antinomia interna alla [sua] definizione, considerare cioè eterno un altissimo palpito transitorio"⁶⁸, in *Letter* Cohen riesce a disinnescare questa pretesa di eternità, e affermando, tramite la scrittura, la cognizione del destino tragico della propria relazione, separa e contrappone i piani della storia sentimentale, da un lato, e dell'amore/sesso dall'altro, riuscendo (o perlomeno augurandoselo) a tutelarsi dalla sofferenza presente e futura per poter dire alla fine, con una certa sensazione di onnipotenza, che "all of this was anticipated / and [...] it meant nothing to me" ("tutto questo era stato previsto / e [...] per me non aveva nessuna importanza").

Il discorso su morte, violenza, bellezza e poesia in *Let us compare mythologies* ha condotto quasi naturalmente, con *Letter*, ad aprire una finestra sul tema dell'amore, del sesso e delle relazioni: un approdo logico, perché la relazione tra violenza e bellezza è spesso declinata, lo si è visto, in chiave erotico-amorosa (si ripensi a *Ballad*). Si tenterà ora di approfondire questo tema, analizzando alcune poesie in cui è centrale: ci si accorgerà che in *Let us compare mythologies* non ci sono poesie d'amore in senso stretto, dedicate a una donna amata nei termini di una secolare tradizione di matrice stilnovistica o cortese; si vedrà quindi con quale originalità Cohen tratti l'amore e la figura femminile nella sua prima raccolta, e quale tipo di relazione abbia concepito nella sua mitologia personale in versi.

68. Roberto Vecchioni, *Una "macchina d'amore"* (introduzione), in Alda Merini, *Folle, folle, folle di amore per te*, Salani, Milano 2002, p. 7.

1.3 “I will tell him to love you carefully”: la relazione espansa

Per cominciare ad analizzare il trattamento coheniano dell'amore, e per mostrare come *Let us compare mythologies* sia, anche, un libro di contraddizioni, consideriamo una splendida poesia, *Had We Nothing to Prove*⁶⁹, che si lega direttamente a *Letter* per quanto riguarda il rapporto tra sentimento e sesso, ma lo ribalta, andando controcorrente rispetto alla comune poetica di Cohen.

L'ambientazione è quella urbana di Montreal (come in altre occasioni, ci sono indicazioni toponomastiche precise); la situazione quella, semplice, di una notte d'amore tra l'io poetico e la sua donna, in una delle tipiche stanze spoglie coheniane: “Had we nothing to prove but love / we might have leaned all night at that window, / merely beside each other, / watching Peel Street, wrought-iron gates / and weather vanes, black lace of trees / between cautious Victorian silhouettes” (“Non avessimo avuto altro da provare se non l'amore / saremmo rimasti affacciati tutta notte alla finestra, / semplicemente l'uno accanto all'altra, / a guardare Peel Street, cancelli di ferro battuto / e banderuole, trina nera di alberi / fra circospette sagome vittoriane”). Come sempre in Cohen, l'amore viene presentato come unione indissolubile tra componente sentimentale e componente carnale, in cui l'una non può sussistere senza l'altra (“but there were obligations, the formalities / of passion; so we sealed the shutters / and were expedient in the brevity of night; / reading with empty sockets moonlight in dull hair, / softness to chafed thighs; / both of us anxious and shaking the night, / with all my arm, she with fingers and gentle; “ma c'erano gli obblighi, le formalità / della passione; così sigillammo le imposte / e traemmo profitto dalla brevità della notte; / leggendo con orbite vuote luce di luna in torpida chioma, / sollievo a cosce troppo sfregate; / tutti e due ansiosi e squassando la notte, / con tutto il mio braccio io, lei con dita delicate”). Ma se di solito la componente che più permette di avvicinarsi alla verità e all'essenza dell'amore (e spesso, più oltre, anche al divino) è per il poeta canadese, in una prospettiva

69. *Mythologies*, pp. 100-101.

va antiplatonica, quella sessuale, in questa poesia i ruoli sono invertiti: il sesso viene svalutato rispetto alla tenerezza senza lussuria. Nel definire i giochi sessuali “obligations, the formalities / of passion”, Cohen li presenta come un dovere e una sorta di convenzione sociale a cui bisogna passivamente sottostare; e anche “we [...] were expedient in the brevity of the night” è un verso significativo: si parla del sesso in termini di utilità e di profitto, non di piacere. Certo, il piacere inevitabilmente è presente, ma è come se fosse un automatismo meccanico che non ha nulla a che vedere con l’estasi; e l’intero atto sessuale viene descritto con termini angoscianti e stridenti: gli amanti hanno “empty sockets” e sono “anxious”, le loro cosce sono “chafed” (irritate), il rapporto viene descritto sotto il segno della brutalità (“shaking the night / with all my arm”).

La distinzione tra il sesso e la dolcezza dell’amore si riflette nella distinzione tra, rispettivamente, l’interno e l’esterno; per lo spazio di questa poesia, rispetto al chiuso della stanza Cohen trova preferibile la prospettiva di un semplice sguardo condiviso e contemplativo verso l’esterno: “we might have leaned all night at that window, / merely beside each other, / watching Peel Street”. Infatti, anche durante l’amplesso, lo sguardo dei due amanti è proiettato verso quella stessa finestra che è il varco per un altrove di dolcezza e incantamento (“And always a glance for the brightening windows, / a suspension of breath for the hearing of birds / and incantations to the sun / which stirs in dust behind stone horizons.”; “E sempre un’occhiata alla finestra che s’illuminava, / una sospensione del respiro per l’ascolto degli uccelli / e incantesimi al sole / che si sommuove nel pulviscolo dietro orizzonti di pietra”), a dimostrazione che l’eventualità di “non avere altro da provare se non l’amore”, per quanto impossibile, è una disposizione d’animo a cui si guarda con rimpianto.

Come anticipato, *Had We Nothing to Prove* è un *unicum* nella raccolta; se qui indulge per lo spazio di una notte nel desiderio di una delicatezza asessuale, la visione che Cohen ha della dimensione fisica della passione è di norma diametralmente opposta a quella svilita che emerge nella poesia. Il sesso è per Cohen il tramite verso il senso dell’amore e la verità del divino, e solo attraverso il contatto della carne

(non a caso “flesh” è una delle parole chiave ricorrenti della scrittura coheniana) si può raggiungere un vero miracolo d’unione; è la conquista suprema, a cui guardare con rispetto e venerazione. Nella sua mitologia privata, si può dire che il sesso rappresenti un valore sacro, fino all’eccesso di arrivare a costruire – lo si vedrà nella raccolta successiva – “un culto pagano [della sessualità] in cui il fallo è venerato come prezioso scettro d’ambra”⁷⁰, ad esempio in una poesia come *Celebration*. In *Let us compare mythologies* il discorso non si spinge così avanti; esso resta ad uno stadio iniziale, ancora legato a un retaggio romantico (questa prima raccolta è, in un certo senso, un crogiuolo di temi *in nuce* che verranno sviluppati in seguito), ma è già perfettamente individuabile, ad esempio, in una poesia come *The Fly*⁷¹.

Ammantata di brillante ironia, *The Fly* è un’insolita professione di invidia dell’io poetico verso una mosca: l’insetto può camminare, senza averne merito, sulle cosce della donna amata, un “territorio” la cui conquista è costata invece a Cohen fatica e impegno (“In his black armour / the house-fly marched the field / of Freia’s sleeping thighs [...] And it ruined my day- / this fly which never planned / to charm her or to please / should walk boldly on that ground / I tried so hard / to lay my trembling knees”); “Nella sua corazza nera / la mosca domestica marciava sul campo / delle cosce addormentate di Freia [...] E mi rovinò la giornata – / che questa mosca che non aveva mai pensato / di sedurla o di piacerle / potesse passeggiare spavalda su quel territorio / sul quale avevo cercato in tutti i modi / d’inginocchiarmi tremante”). L’intera poesia è costruita attingendo al campo semantico della guerra: la mosca ha una “black armour”, si muove marciando su un “field” (campo di battaglia) e attua in questo modo la conquista delle cosce dell’amata, definite militarmente “ground”. D’altronde, la stessa donna – che qui è una persona reale, Freda Guttman, la prima fidanzata del giovane Cohen –, con una lieve modifica al nome rientra nell’orizzonte militare di questa poesia e in quello semidivino delle donne coheniane come la protagonista di *Letter*: Freia è “una divinità femminile scandinava i cui regni sono quelli della guerra, della morte e dell’a-

70. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 35.

71. *Mythologies*, pp. 122-123.

more, la quale accoglie i guerrieri norreni caduti nell'aldilà"⁷²; anche la mitologia nordica trova dunque il suo spazio nel progetto comparativo coheniano. In questo panorama divino-marziale, che contrasta burlescamente con la situazione banale che viene presentata, il sesso emerge nel suo ruolo quasi sacro di cui si è detto sopra: le cosce della donna che dorme (spesso utilizzate da Cohen come metonimia per l'intero corpo e il piacere sessuale che ne deriva⁷³), su cui la mosca marcia in un modo che alla rabbia dell'io poetico sembra quasi irridente ("boldly"), sono la conquista ultima a cui puntare, la concretizzazione più alta dell'amore; e infatti vengono descritte in termini di adorazione culturale, quasi fossero un idolo religioso: "that ground / I tried so hard / to lay my trembling knees". L'impegno assiduo per ottenere il privilegio di avere accesso alle cosce dell'amata, il tremore delle gambe frutto di un'emozione che è quasi devozione, il richiamo esplicito al gesto religioso della genuflessione: tutto concorre a rendere il sesso, in linea con la poetica coheniana, un atto sacro, ben lontano dagli "obblighi, le formalità della passione" che troviamo nell'eccezione di *Had We Nothing to Prove*.

Sebbene siano state analizzate due poesie in cui la dimensione sessuale, benché trattata in senso opposto nell'una rispetto all'altra, è centrale – e centrale sarà, nella sua peculiare e inconfondibile connessione con la dimensione mistico-religiosa, nell'intera carriera di Leonard Cohen –, nella mitopoiesi poetica del mondo di *Let us compare mythologies* non è il sesso, nella sua manifestazione esplicita e carnale, a imporsi come elemento principale nella costituzione e rappresentazione dell'amore. Ciò che spicca, invece, è una particolare modalità di relazione, costruita nell'arco di diverse poesie, che potremmo definire una relazione "espansa": un tipo di rapporto che, per usare le parole di Scobie, "dipende dalla presenza di una sorta di estensione oltre

72. Natalia Vesselova, "*The Past is Perfect*": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 41.

73. Si trovano ad esempio, in questa stessa raccolta, i versi "Understand we might be content to beg / *The clinic of your thighs* against the night", nella poesia *The Flier*; ma anche "I sang my songs, I told my lies / to lie between *your matchless thighs*", nella canzone *Leaving Green Sleeves* (1974), o "my mouth on the *dew of your thighs*", da *Take this waltz* (1988).

la coppia” e “non può essere completa senza questa presenza ulteriore”⁷⁴. La relazione tra l’io poetico e la donna amata in *Let us compare mythologies* non è mai esclusiva e biunivoca; e non si tratta semplicemente, citando ancora Scobie, della “suggestione di un terzo partito”⁷⁵, perché questi rapporti si espandono indefinitamente ben oltre la presenza di una persona terza, non hanno nulla a che fare con le nozioni di triangolo, tradimento, gelosia: l’amore della donna del poeta diventa un patrimonio comune, a cui in molti possono avere – ed effettivamente hanno – accesso. A complicare il quadro, interviene la caratterizzazione poetica delle donne amate e dei loro amanti terzi: se essi fossero ancorati ad un piano di realtà, si potrebbe leggere in queste poesie la resa in versi di una pratica come la prostituzione, o di un amore libero pre-sessantottino, o un’anticipazione del più recente concetto di poliamore. Ma donne amate e amanti, in modi diversi, non sono mai riconoscibili come reali: sono figure, essenze indefinite, talvolta hanno poteri semidivini, altre volte sono definiti unicamente dal loro ruolo. Le donne coincidono con la loro bellezza e la loro carne, non hanno identità: come nota acutamente Ondaatje, sono interscambiabili, perché “tutte sembrano la stessa persona, appaiono identiche e non hanno alcuna personalità propria”⁷⁶. Non è un caso che *The Fly*, l’unica poesia della raccolta in cui è individuabile una persona reale, convocata con il nome proprio, sia anche l’unica in cui questa “relazione espansa” lascia il posto a una situazione più canonica e a un sentimento di fastidio dell’io verso un’intrusione estranea: ma la poesia non intacca la linea generale di “amore comune”, per l’effetto ironico che deriva dal far scaturire la rabbia (che non diventa comunque mai gelosia), come abbiamo visto, non dall’invasione di un rivale umano, ma di un’innocua e inconsapevole mosca.

Gli uomini, invece, non provocano alcuna reazione di gelosia nell’io poetico quando si avvicinano alla sua donna: e questo può accadere proprio in virtù del fatto che non sono reali, sono personaggi della mitologia che Cohen ha creato per sé stesso, e si muovono in un mon-

74. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 19.

75. *Ibidem*.

76. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 13.

do fittizio, senza tempo, in cui “solo Cohen stesso [...] emerge come qualcosa di umano nelle poesie”⁷⁷. Egli, dunque, unica entità che si colloca su un piano di realtà, accoglie senza problemi i rivali, che forse altro non sono che sue creature poetiche, emanazioni della personalità, alter-ego: talvolta li attende con un timore misto a reverenza, più spesso li accetta con serenità o addirittura li invita lui stesso ad amare la propria donna; mai, in ogni caso, lascia trasparire verso di loro un sentimento tossico di gelosia, odio, vendetta. Cohen, “il mago, l’uomo di spirito, l’esteta, il ferito che brama una morte gloriosa che significherebbe santità”⁷⁸, in una parola il poeta, non ha alcun timore di rivali su cui ha il pieno controllo: anzi, li invoca e ne ha bisogno, quasi come contrappunto per scongiurare, se mai, il pericolo opposto, quello di una stabile, “classica” relazione a due, che Cohen vedrà sempre come opprimente, limitante e in fin dei conti impossibile⁷⁹. È auspicabile, invece, questa “relazione espansa”, libera e comunitaria (in *Ballad*, come l’omicidio era *communal*, così è anche l’amore nell’ultima strofa), che Cohen – forse anche grazie alla sfrontatezza dell’adolescenza, e al fatto di non avere ancora avuto alcuna seria storia sentimentale – pone al centro della componente amorosa della sua mitologia personale.

La poesia in cui si trovano con maggiore evidenza gli elementi finora descritti a proposito dell’amore è probabilmente *The Warrior Boats*⁸⁰. È una poesia ricca di fascino surreale, con una “trama da ballata che tratta una fantasia simil storica [...] che rievoca esplicitamente *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge”⁸¹: protagonista è una “bellissima ciurma morta” (“beautiful dead crewman”) di antiche navi da guerra portoghesi, che, come nelle migliori leggende di pirateria, continua a solcare i mari e le terre anche dopo secoli, incurante dei

77. Ibidem.

78. Ibidem.

79. A questo proposito è emblematica la lettera di Breavman a Shell in chiusura di *The Favourite Game*, o le poesie della *strangerhood* in *The Spice-Box of Earth* (cfr. cap. 2.2).

80. *Mythologies*, pp. 62-65.

81. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., pp. 37-38.

cambiamenti del mondo (“their maps have not changed”; “Le loro mappe non sono cambiate”). I marinai morti hanno una spiccata proensione per la poesia (“boasting poems”) e per i piaceri della carne (“Thighs still are white and warm / New boundaries have not altered / The marvellous landscape of bosoms”; “Le cosce son sempre bianche e calde / I nuovi confini non hanno alterato / Il meraviglioso paesaggio dei petti”): inevitabilmente, le loro peregrinazioni avranno come obiettivo e come punto d’arrivo, nelle ultime strofe, la donna amata dal poeta (“Go knocking on all the windows of the town // At one place you will find my love / Asleep and waiting / And I cannot know how long / She has dreamed of all of you // Oh remove my coat gently / From her shoulders”; “Bussate a ogni finestra della città // In un certo posto troverete il mio amore / Che dorme e attende / E non so da quanto / Sogni di tutti voi // Oh scostate con dolcezza il mio cappotto / dalle sue spalle”). Siamo pienamente immersi nel regno che Cohen edifica coniugando irrealtà, atemporalità e condivisione della donna amata: i marinai fantasmi portoghesi divengono i suoi rivali in amore, e infatti vengono definiti “my enemy sailors”; ma il tono di questo appellativo è bonario, sorridente, decisamente antifrastico, e infatti Cohen li tratta piuttosto con la benevolenza che si riserva agli amici, anzi li incita ad andare alla ricerca della propria compagna. È la donna stessa, d’altronde, che in prima persona, anche se oniricamente, favorisce l’avvento dei suoi futuri “amanti in comune”: “I cannot know how long / She has dreamed of all of you”. Questa donna attende e sogna non una persona in particolare, ma tutti, ampliando al massimo grado la platea di condivisione dell’amore; Cohen non può fare altro (ma lo fa con piacere) che dare una esplicita indicazione, che funge da autorizzazione, ai suoi nemici/amici, nel verso che è il centro focale dell’intera poesia: “At one place you will find my love”. Non c’è traccia di rabbia o rimpianto nella constatazione che i suoi rivali troveranno il suo amore, Cohen “la lascia loro in eredità senza gelosia o paura, ma con gentilezza, teneramente”⁸²; c’è solo una richiesta, con cui si chiude il testo, che si concretizza in un’immagine di una delicatezza estrema e commovente: “Oh remove my coat gently / From her shoul-

82. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 19.

ders”. Cohen chiede agli uomini della ciurma di essere leggeri e rispettosi verso la donna nel momento del “passaggio di consegne”, simboleggiato dalla rimozione del cappotto del poeta che, significativamente, l’amata porta sulle spalle mentre dorme; traspare da questi due versi un immenso riguardo da parte dell’io poetico verso la bellezza e la fragilità della sua compagna, “come qualcuno che consegna un regalo così bello che sa di non poterlo mai avere esclusivamente per sé stesso”⁸³. Cohen è consapevole che non esista esclusività, che, proustanamente, nessuno possieda mai qualcun altro in modo completo; dunque accetta e desidera la condivisione, a patto che essa venga attuata in un mondo su cui egli esercita il controllo, in cui il tempo è sospeso, le donne vivono nel sogno e gli amanti sono fantasmi.

Il passaggio di consegne tra il poeta e l’amante avviene in modo ancora più esplicito in una poesia che fa il paio con *The Warrior Boats*, ossia *Song of Patience*⁸⁴; una poesia che presenta una ragnatela di rapporti abbastanza complessa, perché “ci sono [...] almeno quattro persone coinvolte [...]: il poeta stesso; il “you” [...]; il “he” a cui “you” è lasciata in eredità; e “she” della prima strofa”⁸⁵:

Song of Patience è un testo estremamente denso, in cui convergono innumerevoli motivi e tematiche. Ritroviamo, ad esempio, la stessa atmosfera mitica-acquatica di *Elegy* (l’oceano è di nuovo protagonista: “My friends warn me / that you have read the ocean’s old skeleton; / they say you stitch the water sounds / in different mouths, in other monuments”; “Gli amici mi avvertono / che hai letto l’antico scheletro dell’oceano; / che cucì i suoni delle acque / in bocche diverse, in altri monumenti”); ritroviamo anche, strettamente coniugati, i temi della violenza sulla carne e del potere della parola, nelle incisive immagini delle lettere ricamate dalla donna nella gola del poeta, il quale se le strapperà dalla carne con le unghie nell’ultima strofa (“but I remember clearly then your insane letters / and how you wove initials in my throat [...] for then your letters too rot with ocean’s logic / and my fingernails are long enough / to tear the stitches from my throat”; “ma ri-

83. Ibidem.

84. *Mythologies*, pp. 44-47.

85. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 19.

cordai chiaramente allora le tue lettere folli / e come mi avevi tessute in gola le iniziali [...] perché allora anche le tue lettere si saranno macerate nella logica dell’oceano / e ho unghie abbastanza lunghe / per strapparmi i punti dalla gola”). È presente, inoltre, il tema della *madwoman*, della follia della donna che contribuisce ad aumentare il suo fascino e la sua bellezza: spesso, nel primo Cohen, i personaggi femminili hanno una “inafferrabilità dettata piuttosto dalla sragione che non dal gusto ambiguo dell’enigma”⁸⁶, e questa sragione diventa la condizione fondamentale dell’attrattiva che esercitano su di lui: “And when the needle grins bloodlessly in his cheek / he will come to know how beautiful it is / to be loved by a madwoman” (“E quando l’ago gli sorriderà esangue nella guancia / lui capirà infine quant’è bello / essere amati da una pazza”). “How beautiful it is / to be loved by a madwoman” non può non far pensare al primo grande successo musicale di Cohen, quella *Suzanne* che allo stesso modo “she’s half crazy / but that’s why you want to be there”.

Il “you” di questa poesia ha uno statuto ambiguo: oltre ad essere esplicitamente indicata come folle, la donna ha caratteristiche decisamente soprannaturali; sembra avere poteri sovrumani (“you have read the ocean’s old skeleton; / they say you stitch the water sounds / in different mouths, in other monuments”), tratti che la rendono simile a una sorta di sirena; potrebbe essere addirittura un vampiro (“Journey with a silver bullet’, they caution. / ‘Conceal a stake inside your pocket’”; “Viaggia con una pallottola d’argento’, si raccomandano. / ‘Nasconditi in tasca un paletto’”), e l’immagine del “time-charred beetle”, lo “scarabeo bruciato dal tempo”, che tenta di avvicinarsi al suo braccio “instilla nel lettore il sospetto che sia morta”⁸⁷. In ogni caso, la presenza di questa donna multiforme, dai tratti ben poco umani, e l’onirica atmosfera marina in cui è immersa contribuiscono a creare quel necessario clima di mitica irrealtà sullo sfondo del quale si materializza l’“amore in comune” coheniano. In questa occasione non è presente una folla di personaggi-amanti, come in *The Warrior Boats*, bensì un

86. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 28.

87. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 48.

unico personaggio che dovrà prendere il posto dell'io poetico: sebbene la sua identità non sia definita, appare chiaro che egli, più che un rivale, ricopra il ruolo di un pupillo, un discepolo, a cui Cohen insegna, passo dopo passo, come fare per amare in modo corretto la sua donna; l'obiettivo è giungere, alla fine, a far capire al proprio adepto "how beautiful it is / to be loved by a madwoman", in modo da potergli passare il testimone: "O I will tell him to love you carefully; / to honour you with shells and coloured bottles" ("Oh gli dirò di amarti con cura; / di onorarti con conchiglie e bottiglie colorate"). "Gli dirò di amarti con cura": dalla passiva, per quanto serena, accettazione dell'inevitabile incontro tra i marinai e la donna in *The Warrior Boats*, a cui Cohen aggiungeva solamente una richiesta di cautela e dolcezza, si passa qui ad un attivo impegno quasi pedagogico del poeta, che esplicitamente suggerisce (o ordina) al suo sostituto di amare la propria donna, e lo instrada attraverso diversi consigli che, ancora una volta, lasciano trasparire un riguardo e una tenerezza commoventi verso un oggetto d'amore che pure sta cedendo a qualcun altro: "I will tell him [...] / to honour you with shells and coloured bottles; / to keep from your face the falling sand / and from your human arm the time-charred beetle; / to teach you new stories about the lightning / and let you run sometimes barefoot on the shore." Le immagini della sabbia sul viso e dello scarabeo suggeriscono un senso di erosione e di lenta degradazione: nelle indicazioni al suo successore, Cohen sottolinea "l'importanza di proteggere la donna dall'azione distruttrice del tempo"⁸⁸, come se desiderasse assicurarle una quasi eternità che non può offrirle lui in prima persona.

Ma c'è, tra le righe di questa atmosfera sospesa e soprannaturale, un ancoraggio alla realtà molto più saldo di quanto non sembri a prima vista. Nella successione delle strofe, nella molteplicità di personaggi e nel passaggio di consegne Cohen costruisce, ancora una volta, un impianto metaforico per rappresentare qualcosa di assai concreto: il ciclo vitale di una relazione – come già abbiamo visto, anche se in termini diversissimi, in *Letter*.

88. Ibidem.

C'è, anche in questo caso, una solida e coraggiosa consapevolezza preliminare del fatto che la relazione è destinata a esaurirsi, ma tale consapevolezza non è espressa nei termini iperbolici di violenza e distruzione di *Letter*. Qui, anzi, chi detiene il potere è l'io poetico, non la donna; ma invece di esercitare tale potere crudelmente e militarmente, lo sfrutta con saggezza, per istruire il proprio sostituto ad amare la compagna quando lui non potrà o non vorrà più. La "relazione espansa" agisce quindi, in questo caso, non su un piano di condivisione contemporanea, ma di progettazione futura: Cohen deve accogliere e formare il suo rivale perché sa che arriverà il momento (ed è esplicitato nell'ultima strofa) in cui "la memoria e l'amore si scontr[eranno] con l'inevitabile passaggio del tempo, insieme distruttivo e liberatorio"⁸⁹. Passato il periodo di amore intenso, in cui le altre donne appaiono insignificanti rispetto all'amata (o già al suo ricordo), come la "she" della prima strofa, Cohen sa in partenza che giungerà "la consumazione del rapporto nella sua distruzione, e sebbene [egli] la attenda 'not gladly' (una curiosa inversione), la attende, come indica il titolo, con pazienza"⁹⁰. Per questo, una volta trasmesse le sue "conoscenze amoro-se" al successore, e una volta constatato che "your letters too rot with ocean's logic", è senza paura che può affermare, con un gesto conclusivo, la sua libertà: "and my fingernails are long enough / to tear the stitches from my throat".

Se finora si sono analizzati testi in cui la presenza del "terzo partito" nelle relazioni veniva accettata senza alcun problema, c'è invece un caso in cui, apparentemente, il pericolo di un'interferenza esterna è visto da Cohen con timore; si tratta della breve poesia tautologicamente intitolata *Poem*⁹¹:

I heard of a man / who says words so beautifully / that if he
only speaks their name / women give themselves to him. // If I
am dumb beside your body / while silence blossoms like tu-
mors on our lips / it is because I hear a man climb stairs / and
clear his throat outside the door.

89. Ibidem.

90. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 20.

91. *Mythologies*, pp. 112-113.

Ho sentito di un uomo / che pronuncia le parole così splendidamente / che se solo ne proferisce il nome / le donne gli si concedono. // Se io sono muto accanto al tuo corpo / mentre il silenzio sboccia come tumore sulle nostre labbra / è perché sento che un uomo sale le scale / e si schiarisce la voce alla porta.

Ancora una volta, l'io poetico e la propria donna si trovano in una stanza; il pericolo dell'intrusione estranea, in questo caso anche spazialmente concreta, è rappresentato da questa figura di uomo che, fuori dalla porta, è pronto a utilizzare la sua arma potentissima e infallibile per rubare a Cohen la sua donna: la parola. Mai come in questa poesia viene portato in evidenza il dominio della parola; scrive Scobie che “qui la potenza delle parole, così come le potrebbe pronunciare il poeta, diventa assoluta”⁹². Giustamente il critico canadese pone l'accento su un aspetto che diviene fondamentale: in questa poesia non è semplicemente la parola a permettere l'esercizio di un potere, ma precisamente la parola *pronunciata*, in un certo modo e con una certa capacità persuasiva; in definitiva, ad essere centrale è la voce. Non è importante ciò che quest'uomo dice alle donne, anzi, non deve fare altro che pronunciare i loro nomi per averle; ma ciò che conta è che egli “says words so beautifully”, ovvero la sua voce possiede un potere incantatorio e ipnotico: non a caso, il suo gesto finale è quello di “schiarirsi la gola”, un'azione che sposta l'attenzione non tanto sul contenuto delle parole quanto sul suono della voce. L'uomo si configura quindi come un personaggio magico, una sorta di stregone che avvolge le sue conquiste femminili con l'incantesimo della sua voce per poi, in modo poco fiabesco, congiungersi carnalmente con loro. E infatti Cohen accetta senza combattere, come una conclusione inevitabile, la sconfitta di fronte al potere ammaliatore del rivale: se non lo accoglie né lo in strada come accadeva nelle poesie precedenti, comunque non tenta di opporvisi e non prova verso di lui sentimenti negativi; anzi, lo stato di passiva attesa in cui versa mentre egli è fuori dalla porta, se da un lato è angosciante (“while silence blossoms like tumors on our lips”), dall'altro produce un timore ambiguo, velato da un senso di ammirazione e reverenza.

92. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 21.

Quest'ambiguità della paura, questa sottesa venerazione dell'io poetico per questa potente figura dalla voce magica, suggeriscono una chiave di lettura ulteriore. È Cohen stesso che, in una canzone del 1988 che è anche una dichiarazione di poetica, *Tower of Song*⁹³, riconoscerà di essere “born with the gift of a golden voice”; è sempre Cohen che, dieci anni prima, in una prosa poetica dal titolo *How to speak poetry*⁹⁴ riflette proprio, con l'autorità di un maestro, sulle potenzialità della voce e della poesia recitata; è ancora Cohen che, negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione della sua prima raccolta, diviene una giovane star sul palcoscenico dei *reading* di poesia a Montreal grazie alla modulazione della sua voce e al suo atteggiamento suadente. Insomma, ci sono tutti gli indizi per arrivare alla conclusione che “the man / who says words so beautifully” è Leonard Cohen stesso, o perlomeno una manifestazione specifica della sua personalità; d'altronde, come ulteriore conferma, suonerebbe davvero strano che Cohen, nel libro in cui presenta sé stesso come Orfeo, come il demiurgo edificatore della propria mitologia personale, cedesse le facoltà creatrici che lo caratterizzano – ossia la parola, la voce, la poesia – a un altro personaggio. Alla luce di questa considerazione, *Poem* entra in una prospettiva ancora diversa: per la prima volta, l'apparente rivale risulta essere, invece che un estraneo (per quanto irreali), una diversa rivelazione del sé, nell'ambito di uno slittamento e un raddoppiamento di personalità che Cohen utilizzerà spesso in seguito (si pensi ad esempio alla celebre canzone *Famous blue raincoat*). In quest'ottica, si ribalta il significato dei sentimenti del Cohen all'interno della stanza: non più uno stato di penosa sospensione, ma probabilmente un'attesa quasi speranzosa; l'attesa che emerga quella parte della sua personalità che lo rende il poeta, l'uomo dalla *golden voice*, togliendolo dall'imbarazzo (o dal terrore) di essere solo una persona qualunque e rendendolo l'incantatore capace di conquistare qualsiasi donna.

Si è visto, dunque, come l'atmosfera di amore in comune permei costantemente, secondo diverse modalità, la rappresentazione dei rap-

93. Dall'album *I'm your man* (1988).

94. Leonard Cohen, *Death of a Lady's man*, trad. it. *Morte di un casanova*, minimum fax, Roma 2012, pp. 498-505.

porti sentimentali in *Let us compare mythologies*; e ce n'è traccia anche in altri componimenti, come *Song*⁹⁵ in cui la protagonista è minacciata da intrusioni estranee dei “my enemies” e “my assassins”, o l'altra *Song*⁹⁶, con la donna a cui innumerevoli amanti continuano ad assegnare nomi diversi. Ma c'è anche, di contro, la rappresentazione del fallimento di una relazione esclusiva, che si fonda sull'impossibilità di condividere emozioni, o addirittura di provarle, nella splendida *Folk Song*⁹⁷.

Con una *levitas* intrisa di rimpianto, *Folk Song* presenta un rapporto amoroso che in questo caso lascia fuori le intrusioni dei personaggi terzi, ma allo stesso tempo, paradossalmente e amaramente, “lascia fuori” anche gli amanti stessi: la donna di Cohen “non riesce a ricambiare il suo amore e non può quindi condividere il conforto del suo mondo”⁹⁸. La splendida immagine della bottiglia di vetro costruita dall'artigiano, su esplicita richiesta dell'io poetico, appositamente per contenere le lacrime della donna amata (“The ancient craftsman smiled / when I asked him to blow a bottle / to keep your tears in. / And he smiled and hummed in rhythm with his hands / as he carved delicate glass”; “Il vecchio artigiano sorrise / quando gli chiesi di soffiare una bottiglia / per tenervi le tue lacrime. / E sorrideva e canticchiava a tempo con le mani / nel modellare il vetro delicato”), si scontra con l'aridità di quest'ultima (o forse, semplicemente, con la sua distonia di sentimento rispetto all'amore dell'uomo) e si riduce al rango di scarto, di oggetto dimenticato, testimonianza archeologica di un'armonia emotiva incompiuta: “But the bottle is lost in a corner of my house. / How could I know you could not cry?” (“Ma la bottiglia si è persa in qualche angolo di casa. / Come potevo sapere che non eri capace di piangere?”). Della condivisione non raggiunta non resta che un momentaneo e sereno rimpianto; la bottiglia di vetro soffiato è ormai una cianfrusaglia: il prodotto più significativo derivato dalla relazione è la poesia stessa, con la sua keatsiana capacità di eternizzazione; e non è un caso che essa “fornisc[a] una metafora del metodo del poeta di pre-

95. *Mythologies*, pp. 54-57.

96. *Mythologies*, pp. 74-75.

97. *Mythologies*, pp. 52-53.

98. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., p. 47.

servare ‘lacrime’ dal passato nel ‘recipiente di vetro’ del proprio lavoro”⁹⁹.

Un ultimo esempio, ancora diverso, di *communal love* ci viene offerto in *On Certain Incredible Nights*¹⁰⁰; in questo caso, unico nel libro, il rapporto si espande non verso amanti ulteriori della donna, ma di Cohen stesso.

La protagonista di questa poesia, come sempre, non ha identità; addirittura, il suo corpo (perché è ogni volta la carne, “your flesh”, ad essere centrale) è il risultato di una composizione di elementi naturali e artificiali, descritta in termini epico-sensuali: la carne “drenched with moon”, i seni scolpiti dall’oscurità, il ventre un frammento d’ampolla (che ricorda direttamente la bottiglia di vetro di *Folk Song*). Ne risulta una donna di sogno, trasfigurata rispetto alla sua esistenza materiale, che Cohen considera alla stregua di una dea; è uno dei primi esempi di quello che sarà il tema dominante dell’intera carriera, soprattutto in musica, del canadese, ovvero il connubio tra dimensione carnale e dimensione religiosa: qui infatti “l’incontro sessuale diviene un’esperienza quasi religiosa”, al punto che, nota Allan, “il poeta venera la sua amata in maniera non dissimile da quella di Salomone”¹⁰¹. Benché disumanizzata e privata della propria specificità, la donna, come spesso accade, acquista valore agli occhi di Cohen, nella misura in cui risulta trasformata in un’indefinibile creatura divina: infatti – ed è qui che ancora una volta la relazione si espande, o meglio, avrebbe la possibilità di espandersi – per l’io poetico ella è preferibile alle “girls of light” che volteggiano nei “beautifully infested skies”, creature dalla natura ancora più manifestamente divina, con un potere attrattivo molto vicino a quello delle sirene omeriche (“O not toward the glory / Of the beautifully infested outside skies, / Where girls of light are floating up from every room, / Would I a moment turn my head / As other men have innocently done!”; “Oh non verso la gloria / Dei cieli esterni meravigliosamente infestati, / Dove ragazze di luce si levano in volo da ogni stanza, / Vorrei un istante voltare la testa, / Come altri uo-

99. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 46.

100. *Mythologies*, pp. 118-119.

101. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., pp. 43-44.

mini hanno ingenuamente fatto!”). Cohen nobilita l’amata secondo due modalità opposte: da un lato apparentandola a queste volteggianti divinità femminili, perché anch’ella avrebbe evidentemente la facoltà di levarsi in volo, se non fosse imprigionata al letto del poeta da una “penisola di lenzuola intorno alla vita” (“a peninsula of sheet across your waist”); dall’altro differenziandola nettamente, scegliendo di concentrare solo su di lei l’interezza del proprio amore, senza cedere alla tentazione di voltarsi verso le altre. Egli si gode il miracolo di avere quella creatura nel suo letto, e teme che il possesso possa rivelarsi estremamente fragile: a tal punto “è [...] intenso il sentimento di Cohen per la sua amata che ha paura di guardare altrove anche solo per un momento, perché ella potrebbe sparire all’improvviso”¹⁰², come un’Euridice al contrario. In questo caso, dunque, Cohen chiude la porta ad un ampliamento del rapporto e sceglie invece l’univocità, attraverso lo sguardo che tiene fisso sulla donna amata; eppure ancora una volta allestisce la possibilità di tale ampliamento, anche se decide di non sfruttarlo, e sempre con le caratteristiche che hanno contraddistinto ogni “relazione espansa” in *Let us compare mythologies*: l’irrealità, l’atmosfera simil-divina, la donna senza identità, la molteplicità delle “persone terze”, l’assenza di ogni sentimento di gelosia o rabbia.

1.4 Modelli e fonti del primo Cohen

Per concludere l’analisi di *Let us compare mythologies*, è necessario un discorso sui modelli e le fonti alla base delle poesie di questa prima raccolta coheniana; discorso che riguarda qualsiasi opera letteraria, ma che diventa in questo caso ancora più stringente, per il fatto che ci si trova di fronte ad un libro di esordio, e per lo più scritto, come ricordato, tra i 15 e i 20 anni: come tutti i giovanissimi autori, Leonard Cohen si appoggia, mentre è in cerca della propria voce poetica, alle voci autorevoli di molti maestri, che con la loro presenza in filigrana concorrono a edificare le fondamenta del suo progetto mitologico-comparativo.

102. Ivi, pp. 44-45.

Come Cohen confronta le mitologie, senza affidare a nessuna in particolare un ruolo dominante, allo stesso modo basa la sua formazione poetica su diversi autori, tra i quali è impossibile indicare un modello unitario e prevalente: *Let us compare mythologies* si fonda piuttosto su una pluralità eterogenea di fonti, in cui si trovano giustapposti, poesia dopo poesia, richiami a poeti anche molto distanti tra loro. Silvia Albertazzi delinea sinteticamente ed efficacemente l'eclettismo di un tale scenario:

[...] un panorama denso di immagini bibliche, figurazioni surreali, atmosfere post-romantiche, calate, in maniera affatto originale, nella realtà canadese degli anni Cinquanta, in un contesto in cui si fronteggiano sacro e profano, poeti estinti e versi presenti. Yeats, Keats, Baudelaire, Dylan Thomas, D.H. Lawrence, T.S. Eliot, E.A. Poe, A.M. Klein, oltre, ovviamente, a Federico Garcia Lorca, sono le guide di un cammino poetico delimitato da due versi-manifesto dell'estetica romantico-decadente, il celeberrimo "For ever wilt thou love and she be fair" keatsiano e il non meno famoso "Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, o Beauté" di Baudelaire.¹⁰³

Per non smarrirsi all'interno di una tale varietà di suggestioni, che spaziano dal romanticismo inglese al modernismo, dal simbolismo ai poeti canadesi con cui Cohen è fisicamente entrato in contatto, sarà utile individuare alcune fonti la cui presenza ha maggior peso e maggior costanza nel libro rispetto ad altre; in ogni caso, è bene precisare che ogni rapporto (Cohen e Keats, Cohen e Dylan Thomas, Cohen e Eliot, e così via) meriterebbe uno studio a sé, e in questa sede si tenterà solo di fornire un quadro generale di questo panorama.

La linea poetica più frequentata dal giovane Cohen in *Let us compare mythologies* sembra essere quella della tradizione romantica inglese: non a caso, parlando dell'opera di Cohen, spesso è stato fatto il nome di Keats (anche in negativo: George Woodcock, uno dei maggiori critici canadesi, nel 1970 lo definisce "una sorta di Keats solubi-

103. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., pp. 21-22.

le”), ed è egli stesso ad affermare, in *The Favourite Game*, tramite la voce del suo alter-ego, Lawrence Breavman, che “i canadesi hanno disperatamente bisogno di un Keats”¹⁰⁴, candidandosi a sopperire a tale mancanza. Vesselova sottolinea che, facendo un “inventario” degli autori presenti sottotraccia nella raccolta, “i poeti romantici sono molto più numerosi dei modernisti”, probabilmente perché “[il loro] interesse verso il passato, la memoria e i ricordi, la mitologia e la morte è perfettamente conforme a quello di Cohen”¹⁰⁵.

Cohen affida significativamente proprio ai versi di Keats il compito di aprire il libro: nell’epigrafe, tratta da *The Bear* di William Faulkner, due personaggi stanno leggendo *Ode on a Grecian Urn* del poeta inglese:

“All right”, he said, “Listen”, and read again, but only one stanza this time and closed the book and laid it on the table. “She cannot fade, though thou hast not thy bliss”, McCaslin said: “Forever wilt thou love, and she be fair”. “He’s talking about a girl”, he said. “He had to talk about something”, McCaslin said.

La scelta di Keats, filtrato da Faulkner – che è già un indizio della stratificazione di fonti che si potranno trovare nella raccolta, perché “crea una *mise en abyme* [...]: noi leggiamo Cohen che legge Faulkner i cui personaggi leggono Keats”¹⁰⁶ – sottintende una precisa volontà da parte del primo Cohen di inserirsi in una specifica tradizione che egli sente congeniale, quella del tardo romanticismo inglese: le convergenze sono strette, tanto che quello che Sandra Djwa considera “il tema dominante in Cohen, [ovverosia] la relazione tra esperienza e arte, e più specificamente la suggestione del fatto che il valore dell’esperienza si trovi nell’arte o nella ‘bellezza’ da essa distillata, è un motivo familiare dei tardi romantici”¹⁰⁷. In più, oltre alle analogie temati-

104. Leonard Cohen, *Il gioco preferito*, cit., p. 111.

105. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 34.

106. Ivi, p. 26.

107. Sandra Djwa, *Leonard Cohen: Black Romantic*, in “Canadian Literature”, 34, 1967, pp. 32-42 (33).

che, Cohen sente una vicinanza particolare con Keats anche su un piano che potremmo definire sociale (e si è detto in precedenza come la ricerca del proprio *status* nella società sia un obiettivo centrale del confronto tra mitologie): come nota Albertazzi, parlando ancora del Breavman di *The Favourite Game*, “[egli] elegge a propri[o] num[e] tutelar[e] i[l]l] campion[e] della rivoluzione poetica piccolo-borghese, quel Keats criticato a suo tempo dall’alta borghesia per aver imposto ‘una poesia cockney, una poesia per piccoli commercianti’”¹⁰⁸; il giovane Cohen, attratto dalla libertà e dalla spregiudicatezza della poesia ma stretto nelle rigidità religiose e sociali di una famiglia ebraica della buona borghesia di Montreal, trova dunque in Keats un compagno in cui specchiarsi.

In realtà, il rapporto tra Leonard Cohen e il Romanticismo è un percorso in divenire, che non resta confinato ad un’affinità con i romantici di primo Ottocento. La già citata Sandra Djwa è autrice di un bel saggio significativamente intitolato *Leonard Cohen: Black Romantic*, in cui sostiene che, a differenza della maggior parte degli scrittori canadesi che addirittura “non si sono allontanati più di tanto dal Romanticismo di prima generazione [,] fortemente influenzati dalla *natural piety* di Wordsworth e rafforzati dall’urgenza calvinista verso l’elevazione morale”¹⁰⁹, Leonard Cohen sia invece progredito, nella sua carriera letteraria, su un sentiero che l’ha portato “da Keats e Lawrence attraverso Baudelaire fino a Genet”¹¹⁰, cioè a coloro che ella definisce appunto i *Black Romantics* contemporanei, in cui inserisce, oltre a Genet, Burroughs e Gunter Grass.

Se il compimento di questo percorso giungerà più tardi (soprattutto in *Flowers for Hitler*), e *Let us compare mythologies* resta comunque più legato a un romanticismo di stampo keatsiano, non mancano comunque già dei passi avanti lungo la linea indicata da Djwa, ad esempio in direzione di Baudelaire: la peculiare correlazione tra violenza e dolcezza, “la strana ‘bellezza’ che può scaturire dal [...] male e dalla

108. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 90.

109. Sandra Djwa, *Leonard Cohen: Black Romantic*, cit., p. 33.

110. Ivi, p. 32.

sofferenza”, di cui si è parlato diffusamente in precedenza, “chiama in causa i *Fleurs du mal* baudelairiani”¹¹¹.

Keats, Baudelaire e un romanticismo che inizia a tingersi di nero sono evocati lungo la successione delle poesie di *Let us compare mythologies*, nella “bella morte” da cui si rinasce in bellezza, nei personaggi femminili che hanno l’irrealtà e l’eternità delle opere d’arte, negli scenari talvolta inquietanti e desolati o neogotici; ma non vengono mai esplicitamente citati o omaggiati nel testo. Chi invece è concretamente presente nei versi di Cohen, ed è quindi individuabile come un altro modello assai produttivo, è T.S. Eliot.

Eliot compare diverse volte nel testo: la penultima poesia della raccolta è intitolata “*Just the worst time*”¹¹², che è una citazione – volutamente sottolineata come tale dalla presenza delle virgolette – da *Journey of the Magi* (1927); in questa occasione, Cohen si appropria del testo eliotiano in senso antifrastico, ribaltando il rapporto tra le stagioni, tra inverno ed estate, che veniva presentato da Eliot. Se nella prima strofa del *Journey of the Magi* si legge:

A cold coming we had of it, / Just the worst time of the year /
For a journey, and such a long journey: / The ways deep and
the weather sharp, / The very dead of winter. / And the camels
galled, sore-footed, refractory, / Lying down in the melting
snow. / There were times when we regretted / The summer
palaces on slopes, the terraces, / And the silken girls bringing
sherbet.¹¹³

Nella poesia di Cohen il “tempo peggiore” diventa l’estate, presentata come una sorta di subdolo inferno incandescente, che cuoce lentamente “smouldering leaves / and glowing children” sotto “embarrassed trees” e un “unsolicited sun”; e i personaggi coheniani pregano quindi che giungano il più presto possibile l’inverno e la neve a salvarli:

111. Ivi, p. 34.

112. *Mythologies*, pp. 146-149.

113. T.S. Eliot, *Collected poems*, trad. it. *Poesie*, Bompiani, Milano 2016, p. 318.

This summer time was long between / old gardeners tending / black-yellow heaps of smouldering leaves / and glowing children / armoured in Red River coats and muffler-turns - / and so as nude girls discovered bathing, / stricken, somehow unable to cover their breasts / the embarrassed trees fidgeted / in unsolicited sun. // We were embarrassed too, / prayed for great heavy drifts of snow / to cover trees and bare streets, / to heap on roofs of houses, / to swaddle mountains and waters - // but the snow came thin, / covering the ground like cheap gauze, / clinging in tatters to the bark, / preserving footprints in the mud. // No. It could not come like an aristocrat, / like the Bergerac, / like a white waving plume, / as we prayed for / and will pray for again.

La visione negativa dell'estate in "*Just the worst time*", che rovescia i sentimenti e le speranze dei Magi a proposito delle stagioni nella poesia di Eliot, è però molto affine ad un'altra opera eliotiana, *The Waste Land* (1922), nel cui celeberrimo incipit, "April is the cruelest month", la primavera, stagione positiva e di rinascita per eccellenza, diventa, in questo caso anche per Eliot, "proprio il tempo peggiore". E in *Let us compare mythologies* c'è un'altra poesia, *Rededication*¹¹⁴, che va in questa direzione, facendo idealmente il paio con "*Just the worst time*", ed è ancora più intimamente eliotiana, al punto da poter essere considerata quasi una riscrittura dell'incipit di *The Waste Land*:

A painful rededication, this Spring, / like the building of cathedrals between wars, / and masons at decayed walls; / and we are almost too tired to begin again / with miracles and leaves / and lingering on steps in sudden sun; // tired by the way isolated drifts lie melting, / like hulks of large fish rotting far up-beach; / the disinterested scrape of shovels, / collecting sand from sidewalks, destroying streams; / and school-children in sidecars, / staring out, astonished. // We had learned a dignity in late winter, / from austere trees and dry brown bushes, / but Spring disturbs us like the morning, / and we may hope only for no October.

114. *Mythologies*, pp. 30-31.

Non c'è nessun'altra poesia, nella prima raccolta coheniana, che sia così esplicitamente ricalcata su un altro testo, segno che la "voce" di Eliot è stata fondamentale nell'apprendistato poetico di Cohen durante l'adolescenza; i riferimenti, le citazioni, i debiti formali di *Rededication* nei confronti del modello si trovano praticamente ad ogni verso, e sono ben riassunti da Allan:

"A painful rededication, this spring", il primo verso di *Rededication*, ricalca il sentimento di "April is the cruelest month", il primo verso di *The Waste Land* di Eliot. La complessa immagine eliotiana di una terra desolata spirituale viene echeggiata da Cohen nel suo vedere un mondo in cui "we are almost too tired to begin again". Eliot afferma: "Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow". Similmente, Cohen riferisce: "We had learned a dignity in late winter, / from austere trees and dry brown bushes". Per Cohen, "...Spring disturbs us like the morning". [...] La primavera non è più la stagione della gioia e della vita rinnovata. Ora sta solo a significare il dolore della nascita e della rinascita in un mondo che Eliot aveva dipinto come "stony rubbish" con la "Unreal City / Under the brown fog of a winter dawn".¹¹⁵

La particolare affinità tra il giovane Cohen e Eliot passa dunque soprattutto attraverso il tema della primavera, collegato ad una rielaborazione dei miti di rinascita studiati da Frazer (che infatti, come si è visto, si inseriscono a tutti gli effetti nel confronto coheniano delle mitologie); ma il rapporto tra il poeta canadese e il maestro del modernismo emerge anche in un'altra poesia, *The Song of the Hellenist (For R.K.)* (già analizzata nel primo paragrafo), questa volta in maniera sottilmente polemica. Nell'ambito del confronto tra ebraismo e classicità greca che è al centro della poesia, un personaggio ebreo afferma: "Among straight noses, natural and carved, / I have said my clever things thought out before; / jested on the Protocols, the cause of the war, / quoted "Bleistein with a Cigar"¹¹⁶. Le parole dell'ebreo esprimono la condizione umiliante di chi, in mezzo ai "gentili", "deve esse-

115. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., pp. 35-36.

116. *Mythologies*, p. 24.

re costantemente autoironico e trasformare accuse antisemite basate su cliché in scherzi, prima che qualcuno le citi seriamente”¹¹⁷; nel novero di queste accuse è compresa una poesia di Eliot, *Burbank with a Baedeker: Bleinstein with a Cigar* (1920), in cui è a sua volta presente un personaggio ebreo, Bleistein, che viene dipinto da Eliot in termini apparentemente antisemiti: “But this or such was Bleistein’s way: / A saggy bending of the knees / And elbows, with the palms turned out, / Chicago Semite Viennese. // A lustreless protrusive eye / Stares from the protozoic slime / At a perspective of Canaletto”¹¹⁸. La citazione eliotiana, dunque, sottintende in questo caso un certo risentimento da parte di Cohen, una stoccata verso un autore che egli considera un maestro assoluto e da cui per questo, a maggior ragione, si sente offeso a proposito dei versi su Bleistein; e sebbene “questo testo rappresent[*i*] probabilmente più una satira dell’antisemitismo che l’atteggiamento proprio di Eliot verso gli ebrei, comunque le comuni letture di questa poesia complessa e carica di allusioni sono malinformate e semplicistiche, e scambiano l’antisemitismo dell’io poetico per quello dell’autore. Non c’è motivo di credere che Cohen abbia letto ‘Bleistein’ diversamente. Al contrario, il modo in cui vi si riferisce [...] indica che un giovane poeta ebreo-canadese si è sentito ferito dai versi offensivi di un idolo della poesia anglofona”¹¹⁹.

Eliot è quindi, da prospettive diverse, una presenza strutturante in *Let us compare mythologies*, anche nella misura in cui viene sempre esplicitamente chiamato in causa da Cohen nei suoi versi. Un altro autore altrettanto importante alla base della prima prova poetica coheniana, che però, al contrario, non viene mai apertamente citato, ma è spesso visibile in filigrana, è Dylan Thomas.

Che Thomas abbia ricoperto una posizione privilegiata nella formazione di Cohen è lo stesso scrittore canadese a suggerirlo, ancora una volta in *The Favourite Game*: dopo aver proclamato di puntare al ruolo di Keats del Canada, Breavman/Cohen afferma piuttosto di esse-

117. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 31.

118. T.S. Eliot, *Poesie*, cit., p. 216.

119. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 32.

re diventato “una specie di Dylan Thomas mite, con il talento e il comportamento adattati al gusto canadese”¹²⁰. Seguendo l’indicazione di Cohen, si possono dunque trovare echi e corrispondenze thomasiane in diverse poesie di *Let us compare mythologies*, soprattutto a proposito di due direttrici tematiche che legano Cohen e Thomas: il potere quasi magico della parola e la relazione tra amore e follia. Silvia Albertazzi ha analizzato molto bene questi rapporti; riguardo a *Poem*, poesia che come si è visto in precedenza è emblematica per quanto concerne la magia della parola e della voce, Albertazzi nota:

Il “Se io sono muto” che apre la seconda strofa è chiara eco dell’“e io sono muto” che ritorna a ogni chiusura di strofa in una delle poesie più celebri del gallese, *The force that through the green fuse drives the flower*. Allo stesso modo, l’uomo sulle scale del penultimo verso riporta alla mente il “man of the stairs” che sale verso l’amata morente in *The Conversation of Prayer*. Ma non basta: la stessa atmosfera inquietante e allucinata, [...] la fiducia nella magia della parola così come l’idea dell’equivalenza poesia-preghiera che caratterizzano la poesia di Thomas si ritrovano intatte nell’universo coheniano.¹²¹

Ancora più evidenti sono i richiami a Thomas sul fronte della pazzia: le *madwomen* di Cohen, come le protagoniste di *Letter* o *Song of Patience* incontrate in precedenza, devono molto alla poesia di Thomas; è ancora Albertazzi a sottolinearlo con precisione:

la migliore poesia coheniana del primissimo periodo [...] si rif[à] [...] a quella componente della poesia thomasiana che Baldini definiva “demenziale”, riferendosi con ciò alle immagini della pazzia e alla loro traduzione poetica [...]. [La poesia di Cohen crea] un’atmosfera da “amore in manicomio” che sorvola a piè pari Keats e Baudelaire per ricongiungersi ancora una volta a un prototipo thomasiano, la “girl mad as birds” (“ragazza folle come gli uccelli”) di *Love in the Asylum*. Alle visioni

120. Leonard Cohen, *Il gioco preferito*, cit., p. 113.

121. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., pp. 26-27.

della creatura thomasiana “possessed by the skies” (“invasata dal cielo”) nella sua “nightmarish room” (“stanza da incubo”), rimandano i sogni di guerra e sangue della folle omicida amata dal poeta in *Letter* di Cohen; ai gesti della pazza “bolting the night of the door with her arm her plume” (“che spranga la notte della porta col suo braccio di piuma”), l’abilità con cui un’altra folle coheniana ricama lettere nella gola dell’amante (*Song of Patience*).¹²²

La forte influenza di Dylan Thomas, dunque, pone il poeta gallese a fianco di Keats e di Eliot, in un ideale trio di colonne portanti alla base della scrittura prima raccolta di Leonard Cohen: se si vogliono stabilire delle gerarchie, sono questi tre autori i più produttivi dietro la penna del giovane canadese. Ma, benché la loro frequenza sia più sporadica, altrettanto importanti per Cohen sono anche altri modelli, che meritano almeno una breve ricognizione.

Si è già detto della rilevanza di Lorca come primario *imprinting* poetico, e dei poeti canadesi della generazione precedente a quella di Cohen (Dudek, Klein, Layton) come concreti interlocutori e maestri all’università McGill. In particolare da Layton Cohen apprende una certa spregiudicatezza nel trattamento crudo e impudico del sesso e della violenza, “l’arte della trasgressione lirica, il gusto di affrontare temi scottanti in poesia, l’erotismo della parola”¹²³; in *Let us compare mythologies* a lui è dedicata una poesia, *To I.P.L.*¹²⁴ (che sta appunto per Irving Pinchu Layton), che riflette appieno tale gusto per la trasgressione, nel rappresentare, in un surreale paradiso cittadino, un dio “depraved” (depravato), che insidia le “holy girls” e viene infine picchiato da una banda di spostati, a cui si aggiunge alla fine, per completare l’opera, lo stesso Layton.

Un altro modello rintracciabile è Walt Whitman, a cui Cohen si rifà per alcune scelte formali, soprattutto per quanto riguarda la titolazione delle poesie: vi sono vari componimenti in cui “la stessa frase svolge una doppia funzione, prima di titolo e poi di primo verso della poesia

122. Ivi, p. 28.

123. Ivi, p. 21.

124. *Mythologies*, pp. 110-111.

(*When This American Woman, Had We Nothing to Prove, On Certain Incredible Nights*), una tecnica usata continuamente da Whitman in *Leaves of Grass*". Inoltre, nota ancora Vesselova, "era [...] tipico di Whitman intitolare una poesia 'A song' o 'Song of...'" (come in *Song of the Open Road* e *Song of the Exposition*); nel primo libro di Cohen ci sono titoli come *The Song of the Hellenist*, *Song of Patience*, *Folk Song*, e due poesie intitolate semplicemente *Song*"¹²⁵, in pieno stile whitmaniano.

Altri autori vengono invece evocati in singole poesie: John Donne, ad esempio, si nasconde tra le righe in *The Fly*, che richiama alla mente la sua *The flea*; la poesia di Cohen condivide con la quasi omonima di Donne "il clima (di audace sensualità), la logica (un amante ardente comparato ad un oggetto che ha accesso al corpo della donna, al contrario di lui), e [...] l'estesa metafora del corpo femminile come un campo"¹²⁶. Nella poesia orfica di apertura, *Elegy*, è invece rintracciabile l'influenza di un altro grande padre della letteratura inglese, John Milton: nella sua *Lycidas* si trova "il più celebre esempio [del *topos*] del poeta morto per annegamento nella letteratura inglese", il che la rende una fonte diretta della *Elegy* coheniana; e in entrambe la morte non è rappresentata come un evento negativo, ma come un passaggio propedeutico ad una rinascita: "Licida e [...] Milton stanno semplicemente passando attraverso uno stato di morte simbolica e come Orfeo e Cohen non devono essere pianti, poiché rinasceranno in un nuovo mondo di bellezza artistica"¹²⁷.

Vi sono poi, a conclusione di questa panoramica, gli autori che Cohen omaggia citandoli per nome nei suoi versi e indicandoli dunque come modelli nel modo più diretto possibile: Dante, che diventa un personaggio in *Pagans* e viene citato "accurately and often" dal Sathana protagonista di *Satan in Westmount*; Tennyson, i cui personaggi femminili vengono individuati come archetipi per la protagonista di *Ballad* ("like one of Tennyson's girls"); Kafka, che come si è visto è al centro di *Jingle*; infine Bergerac (ma in realtà Rostand, essendo citato

125. Natalia Vesselova, "The Past is Perfect": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 35.

126. Ivi, p. 40.

127. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., pp. 7-8.

in quanto personaggio nato dalla penna del drammaturgo francese), che alla fine di “*Just the Worst Time*” è protagonista, come prototipo di eleganza aristocratica, di una fantasiosa similitudine con la caduta della neve: “No. It [la neve] could not come like an aristocrat, / like de Bergerac, / like a white waving plume”.

Let us compare mythologies è dunque un libro che poggia su una molteplicità di fonti a dir poco eclettiche, e questo eclettismo ha una sua precisa ragion d’essere: oltre naturalmente a riflettere la voracità di stimoli e di letture, spesso disordinate ma molto produttive, di un giovane colto e talentuoso in cerca del proprio percorso letterario, esso rispecchia anche il confuso crocevia di identità al centro del quale Leonard Cohen si trova e da cui, come si è visto, tenta di districarsi. Per orientarsi nel magma identitario tramite la comparazione delle mitologie in forma di poesia, d’altronde, è necessaria una parallela comparazione delle voci letterarie – anche la letteratura è in sé una mitologia in senso coheniano, ed è essa stessa animata da mitologie che si fronteggiano. Il concerto di voci poetiche alla base di *Let us compare mythologies* aiuta quindi Cohen a formare una voce propria, che dà vita al confronto mitologico in questa raccolta e che proseguirà per altre vie la propria ricerca identitaria, divenendo una voce sempre meno “in prestito” e sempre più personale, nel libro successivo, *The Spice-Box of Earth*.

1.5 Tre poesie da *Let us compare mythologies*

1.5.1 *Pagans*¹²⁸

METRICA: Sei strofe, di 6+6+7+5+6+4 versi.

Pagans è una poesia che potrebbe fungere da metonimia per l’intera raccolta, sul versante del confronto tra mitologie. Fin dalla strofa incipitaria, infatti, emerge in primo piano il sincretismo spregiudicato di Cohen, che porta tre sistemi mitologici a coabitare in sei versi: “With all Greek heroes / swarming around my shoulders, / I perverted

128. *Mythologies*, pp. 70-73.

the Golem formula / and fashioned you from grass, / using oaths of cruel children / for my father's chant" ("Con tutti gli eroi greci / che si affollavano alle mie spalle, / ho pervertito la formula del Golem / e ti ho modellato dall'erba, / usando giuramenti di bimbi crudeli / per la cantilena di mio padre"). Vi è quello classico greco-latino, che è il primo a comparire sulla scena, nel titolo e nel primo verso ("With all Greek heroes"); quello della religione ebraica ("I perverted the Golem formula", v. 3: il Golem, nel folklore ebraico, è un gigante d'argilla antropomorfo a cui un padrone può dare o togliere la vita a piacimento, attraverso una combinazione sacra e magica di lettere, scritte su un foglio che viene posizionato dentro la bocca del Golem); infine quello intimo-personale, la mitologia della vita privata di Cohen, al v. 6: "for my father's chant". Al centro di questo crocevia, a tenere le redini di tutte le mitologie, a conciliarle e addirittura a modificarle, sta l'io poetico, Cohen stesso, che in questa poesia assume un ruolo divino, simile a un mago con una potenza creatrice quasi alchemica: attraverso una formula di un Golem *sui generis*, l'io poetico plasma dall'erba (non dall'argilla, ma da una materia meno grezza e più delicata) la propria creatura, la cui identità rimarrà incerta fino alla fine della poesia. Va notato che, nonostante la presenza di "veri" eroi e dei, l'unico detentore del potere e artefice della creazione è Cohen, "Messia del proprio mondo"¹²⁹: le divinità costituiscono poco più che un pubblico, la cui funzione è di "ricopr[ire] solo un ruolo di supporto"¹³⁰ ("gods in their approval / rustled my hair with marble hands"; "gli dei in segno di approvazione / mi scompigliavano i capelli con mani di marmo", vv. 8-9), se non persino meramente decorativo (le "marble hands" fanno pensare alle statue, dunque divinità di secondo grado, non gli dei veri e propri ma le loro rappresentazioni); addirittura, gli eroi del primo verso danno una sensazione di fastidio, di impedimento, veicolata del termine "swarming" (letteralmente "sciamando"), che "evoca l'immagine di alcuni insetti importuni che interrompono il lavoro dell'io poetico"¹³¹.

129. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., p. 48.

130. Natalia Vesselova, "*The Past is Perfect*": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 33.

131. *Ibidem*.

Come unico dio del proprio mondo, e senza aiuti da divinità esterne, Cohen compie la sua creazione: un atto che, per come viene descritto, attraverso la similitudine con la statua che prende vita (“you approached slowly / with all the pain of a thousand year statue / breaking into life”; “tu t’avvicinavi esitante / con tutto il dolore di una statua di mille anni / che all’improvviso diventa viva”, vv. 10-12), richiama il mito di Pigmalione, un *topos* a cui Cohen è molto legato (gran parte della struttura tematica di *The Favourite Game* sarà incentrata su di esso) e che può essere una chiave di lettura fondamentale della complessità di questa poesia. Il mito di Pigmalione è connesso al ruolo dell’arte e della bellezza, alla possibilità di eternare l’esperienza umana caduca attraverso la rappresentazione artistica: il Cohen-dio protagonista è emulo di Pigmalione, la sua forza divina sta nelle parole, il mago si identifica con il poeta – e il riferimento al Golem, che nasce dalla materia grezza ma si anima grazie a una “formula”, è una felice unione tra la scultura, propria di Pigmalione, e la poesia, l’arte di Cohen.

Ma ci sono delle fondamentali differenze tra i versi coheniani e il mito: la prima è che la persona che Cohen modella dall’erba non è una sua creazione originale. L’io poetico non crea *ex nihilo* qualcosa di nuovo, come Pigmalione con la statua di cui poi si sarebbe innamorato, ma *riporta in vita* qualcuno che riposava da tempo, che infatti viene definito “a thousand year statue / breaking into life”. Cohen è qui un Pigmalione degradato, incapace di originalità creativa: il suo atto, più che ad una creazione, si avvicina ad un processo di negromanzia; e in più il personaggio oggetto della “resurrezione” sembra tornare nel mondo dei vivi con fatica, dolore e spaesamento (“approached slowly”, v. 10; “with all the pain”, v. 11), come se ormai ne fosse totalmente estraneo. Una seconda differenza riguarda il sentimento da cui ha origine la creazione/resurrezione: Pigmalione è animato dall’amore verso la statua, soggiogato dalla sua incomparabile bellezza, e per questo supplica Afrodite di trasformarla in una donna reale; il sentimento che spinge Cohen a compiere il suo gesto da stregone, invece, non è chiaramente individuabile (forse l’ambizione: “I challenged you”, v. 7), ma di certo non si tratta di amore sensuale.

A questo punto, è fondamentale tentare di definire l'identità del personaggio che l'io poetico si adopera a riportare in vita. Nella terza strofa, dopo aver ribadito la difficoltà e la fragilità della "resurrezione" ("I thought you perished / a tour first touch"; "Pensavo saresti morto / al primo contatto"), Cohen delinea lo sfondo sul quale questo evento si staglia, iniziando così a fornire indizi sul luogo e sull'epoca da cui il personaggio proviene. In questo modo, Cohen di fatto inserisce un'ulteriore "mitologia": quella di un generico tardo medioevo europeo, evocato sia come periodo storico di piena comunione tra cultura e religiosità sia, soprattutto, come momento di nascita e massima fioritura della poesia europea. Vari elementi concorrono a determinare questo clima storico-culturale: "a fragment / of a French cathedral" ("il frammento / di una cattedrale francese"), presumibilmente una chiesa gotica; "and in the air a man spoke to birds" ("e nell'aria un uomo parlava agli uccelli"), significativo riferimento alla leggenda di San Francesco d'Assisi, vissuto a cavallo tra XII e XIII secolo e annoverato tra gli iniziatori della tradizione poetica italiana con il suo *Cantico delle creature*; un generico "dangerous smell of old Italian flesh" ("pericoloso profumo di antica carne italiana"), che oltre a presentare un'indicazione di provenienza geografica suggerisce un senso di decomposizione, di dolorosa morte-in-vita.

Lo "smell of old Italian flesh" anticipa la rivelazione esplicita, ma ambigua e problematica, dell'identità del "risorto", nella strofa successiva: "O Dante" (v. 23). Il protagonista dell'evocazione negromantica di Cohen è dunque Dante Alighieri, il sommo poeta, colui che incarna al massimo grado l'essenza della poesia e della cultura dell'Europa bassomedievale evocate nella terza strofa. Ma l'attribuzione d'identità, seppur molto probabile, non è certa; Cohen inserisce volutamente un fattore di ambiguità: l'io poetico si riferisce sempre al presunto Dante in seconda persona, ma ai vv. 27-28 scrive "how the city traffic / echoes all *his* sonnets" ("come il traffico della città / rimanda l'eco di tutti i *suoi* sonetti", corsivi miei). Questo aggettivo di terza persona, a meno che i sonetti non appartengano a qualche altro poeta non meglio definito (ma sarebbe illogico), crea un cortocircuito di

identità, che ha portato ad esempio Vesselova a supporre che la persona richiamata da Cohen non sia Dante, ma la sua amata Beatrice¹³².

In realtà, non è fondamentale assegnare a questo personaggio un'identità unica e specifica, perché egli conta soprattutto per ciò che rappresenta: è sia Dante che Beatrice, è Dante e tutto ciò che lo caratterizza, ovvero è espressione di “un ideale dantesco e dell'arte ad esso dedicata”, un “passato poetico personificato”¹³³. Questo personaggio è, in definitiva, emblema dell'arte poetica stessa, che Cohen sceglie di rappresentare attraverso il maestro e l'iniziatore di quella poesia europea “moderna” che giunge fino a noi.

L'intero componimento, dunque, diventa una meta-rappresentazione, metafora dell'atto poetico, che Cohen basa su un assunto: la poesia è un atto di negromanzia. Per scrivere versi è necessario riportare in vita un immenso bagaglio di tradizione, e utilizzarlo come sostegno, slancio vitale, oggetto di dialogo, al fine di poter creare qualcosa di nuovo; questo continuo e necessario recupero del passato è però un'operazione dolorosa, in qualche modo innaturale. La tradizione che viene resuscitata è una presenza antica, decisamente altra rispetto alla contemporaneità (in qualunque tempo essa si collochi), che per questo torna in vita malvolentieri, in forma di contrasto e non di affinità: il Dante di *Pagans* rivive “in una condizione simile a quella di uno zombie”¹³⁴, è spaesato, si ferisce i piedi con l'erba ruvida (“I know how our coarse grass / mutilates your feet”), sente solo un'eco di poesia nel frastuono del mondo contemporaneo (“how the city traffic / echoes all his sonnets”), arranca appoggiandosi ai cancelli del cimitero (“how you lean for hours / at the cemetery gates”). Ma nonostante questo, “richiamare i morti” è inevitabile durante l'atto poetico, e soprattutto è un processo irreversibile, perché maestri e modelli del passato, “condannati” all'eternità, non potranno mai ricadere nell'oblio: per questo, conclude Cohen, al contrario del Golem, per Dante non esiste la formula inversa rispetto a quella della prima strofa: “but I fear I will ne-

132. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 33.

133. Ivi, p. 34.

134. Ibidem.

ver find / the formula to let you die” (“ma ho paura che non troverò mai / la formula per lasciarti morire”).

Pagans è quindi, in conclusione, una poesia sulla poesia, considerata nei suoi stretti legami con il passato, la memoria, la morte. Il poeta/stregone di Cohen, contrapposto al vitalismo violento e ludico dei bambini (“But yesterday while children / slew each other in a dozen games, / I heard you wandering through grass”; “Ma ieri mentre i bambini / si massacravano in una dozzina di giochi, / ti ho sentito aggirarti nell’erba”), è una figura appartata che si intrattiene con i morti, perseguendo con amore e dedizione quella che è a tutti gli effetti una condanna, lo scrivere versi: ciò che Cohen stesso ha definito “il terribile crimine contronatura”¹³⁵ che è la poesia.

1.5.2 *Twilight*¹³⁶

METRICA: Due strofe, di 11 + 9 versi.

In *Twilight*, Leonard Cohen affronta i temi dello scorrere del tempo e della successione delle fasi della vita – concentrandosi in particolare sulla vecchiaia – con una profondità e da una prospettiva quantomeno insolite per un ventenne. Pubblicata in un primo tempo nel 1954 sulla rivista *Forge*, con il titolo, insieme ironico e amaro, *To be mentioned at funerals*, la poesia è divisa nettamente in due strofe, che hanno la funzione di giustapporre diversi piani temporali. Lungo i venti versi di *Twilight* infatti “ci sono numerosi livelli temporali [...] che tracciano gli ultimi anni della vita di un personaggio maschile senza nome”¹³⁷, ma i due principali sono quelli che vengono introdotti nel primo verso di ciascuna strofa: i “giorni del crepuscolo” (“Those days were just the twilight”) e poi l’estrema vecchiaia (“When finally he did become very old”).

Nella prima strofa, il crepuscolo, metafora dell’inizio del declino fisico e mentale nella prima senilità, viene tratteggiato da Cohen tra-

135. Massimo Cotto, *Ifamosi impermeabili blu*, cit., p. 93.

136. *Mythologies*, pp. 108-109.

137. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 52.

mite la perdita di due facoltà: la creatività e l'erotismo. Il protagonista di *Twilight* (forse Cohen stesso immaginatosi anziano, in una fantasia alla Borges) “made love to strangers”, ma “fumble at their breasts with broken hands” (“Quando faceva l'amore con delle sconosciute / E si sarebbe fatto strada a fatica fra antiche parole / Incapace di dimenticare che un giorno ne aveva create di nuove / E avrebbe toccato impacciato i loro seni con mani spezzate”): l'erotismo non è totalmente perduto, ma è compromesso, viziato dall'impaccio e dal decadimento fisico (“broken hands”). La perdita più grave e definitiva, invece, è quella dell'energia creativa, dell'ispirazione poetica, che infatti occupa ben più spazio all'interno della strofa: Cohen afferma che ormai “the poems and the songs / were only associations” (“presto poesie e canzoni / Divennero solo associazioni”); fa riferimento a “paintings in a minor key” (“dipinti in chiave minore”), immagini che non hanno la potenza e la grandezza del genio (o della giovinezza, se si trasla il discorso sul piano dell'esistenza temporale, e allora la vecchiaia e la sua rappresentazione in questa poesia divengono esse stesse un “dipinto in chiave minore”); enuncia soprattutto, molto esplicitamente, l'inaridimento dell'originalità ai vv. 9-10: “and he would struggle through old words / unable to forget he once created new ones”.

L'esaurimento della vena creativa è un tema che ossessionerà Cohen nella sua produzione successiva, soprattutto agli inizi degli anni Settanta, nella raccolta *The Energy of Slaves* (1972) e nell'album *Songs of Love and Hate* (1971) (si pensi ad esempio alla prima strofa della canzone *Dress rehearsal rags*); il complicato equilibrio tra erotismo e vecchiaia sarà un argomento che Cohen affronterà con frequenza quando sarà effettivamente anziano, negli album degli anni Duemila, da *Dear Heather* (2004) fino a *You want it darker* (2016)¹³⁸: è sorprendente pensare che entrambi i temi siano già presenti, in forma di anticipazione quasi profetica, in una poesia del 1954, ed è una dimostrazione della straordinaria coerenza concettuale che Cohen ha mantenuto nell'arco della sua carriera.

138. Significative in questo senso sono soprattutto le canzoni *Because of* (2004), *The Darkness* (2012), *My Oh My* (2014), *On the level* (2016).

Gli anni del crepuscolo vengono anche contraddistinti da due precisi sentimenti: “bitterness” e “pain” (vv. 4-5), emozioni-reazioni di chi viene sorpreso dal sole calante dell’esistenza senza avere ancora avuto il tempo di capirlo e accettarlo. Questa coppia di termini lascia spazio, nella strofa successiva, ad un unico sentimento, più profondo e definitivo: il rimpianto.

La seconda strofa è il luogo del limite estremo, dell’ultima vecchiaia, e dunque necessariamente di riflessioni e bilanci. L’uomo ormai “did become very old”, e ha esaurito ogni possibilità (anche sentimentale) offerta dalla vita: “no one was a stranger / and there was little to do” (“Nessuna era più una sconosciuta / E c’era poco da fare”). Ciò che resta da fare è, appunto, un resoconto di ogni evento, di ogni possibilità colta o non colta, setacciando meticolosamente il passato anno per anno (“but sift the years through his yellow finger”; “Se non passare gli anni al setaccio delle sue gialle dita”); il risultato di questa operazione da investigatore è una sorta di apparizione fantasmatica, in cui “le alternative” (ciò che è stato o ciò che sarebbe potuto essere), come spiriti malvagi con connotazioni persecutorie, circondano e opprimono l’uomo, fino a portarlo ad un rimpianto totale: “Alternatives would array themselves / Around his wicker chair / And he regretted everything” (Le alternative si schieravano / Intorno alla sua seggiola impagliata / Ed egli rimpiangeva ogni cosa”).

Il finale di *Twilight* è un bozzetto visivamente molto incisivo: l’immagine dell’anziano, circondato dalle alternative schierate, che si presentano come “fire-twisted shadows of dancers” (“ombre di danzatori deformate dal fuoco”), e roso dal rimpianto, ha una grande potenza pittorica; alcuni elementi sembrano richiamare apertamente dei dipinti: la schiera di alternative fa pensare alle ombre dense e opprimenti che spesso angosciano i soggetti dei quadri di Edward Munch, e soprattutto il dettaglio della “wicker chair” (v. 19) non può non richiamare alla mente le sedie vuote e abbandonate, emblemi della solitudine, di Vincent Van Gogh.

Questa rappresentazione quasi plastica di una vecchiaia che è solitudine ma soprattutto rimpianto è il degno finale di una poesia interamente basata sul recupero memoriale e sul ripiegamento nel passato:

la memoria, e una costante melanconia che la accompagna, struttura l'intero componimento; i tempi verbali sono tutti al passato, lo sguardo è sempre rivolto all'indietro, e "il personaggio ripensa al passato in ogni fase della sua vita narrata nella poesia"¹³⁹. La memoria è una condanna, un cancro inestirpabile ("unable to forget", v. 10), da cui germinano gli altri sentimenti (dolore, amarezza, rimpianto); è a causa della memoria che Cohen immagina la vecchiaia, dalla prospettiva già lucida dei suoi vent'anni, come uno stato desolante: quello di "un uomo solitario, un tempo poeta e amante, [che] dedica tutto sé stesso al lavoro di ricordare il passato, rimpiangendo le strade non percorse"¹⁴⁰.

1.5.3 *Lovers*¹⁴¹

METRICA: Quattro quartine, le prime tre con rima tra secondo e quarto verso, l'ultima a rime alternate.

Lovers è un testo fondamentale nel percorso poetico di Leonard Cohen, perché tratta, per la prima volta nella sua opera, il delicato tema dell'Olocausto. Il genocidio degli ebrei durante la Seconda Guerra Mondiale, il senso insieme di sollievo e di colpa per esserne scampato per il solo fatto di "essere nato sulla sponda sicura dell'Atlantico"¹⁴², il tentativo di comprendere le cause profonde e le responsabilità di un male così estremo eppure così banale, sono tutti motivi che accompagneranno sempre la scrittura di Cohen, e saranno soprattutto al centro di un discorso programmatico in *Flowers for Hitler* (1964), la sua raccolta più importante e controversa.

Lovers è il primo germe manifesto di questo discorso, anche se è ancora lontano dalla forma diretta e cruda, a tratti sfacciata, con cui Cohen affronterà la Shoah, il nazismo e i nazisti, convocati per nome, in *Flowers for Hitler*: qui, ancora prudente, Cohen evoca l'Olocausto

139. Natalia Vesselova, "*The Past is Perfect*": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 53.

140. Ibidem.

141. *Mythologies*, pp. 60-61.

142. Natalia Vesselova, "*The Past is Perfect*": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 54.

come contesto e sfondo, in cui però innesta una vicenda dai toni surreali e con personaggi senza volto e senza identità, quasi archetipici. La circostanza dello sterminio nazista è richiamata fin dal primo verso: “during the first pogrom”, a cui si aggiungono, a precisare il termine – “pogrom” è una parola russa che di per sé si riferisce a un generico atto di violenza contro gli ebrei, ed è in uso in Russia fin dall’Ottocento –, gli “hot ovens” (v. 5) e la “furnace” (v. 9), che si riferiscono inequivocabilmente ai campi di sterminio.

In questo tragico contesto si consuma una bizzarra storia sentimentale, o più propriamente un rapido *flirt*, di “una giovane coppia il cui amore muore tra le fiamme di un forno”¹⁴³; nonostante il dramma della situazione, il tono con cui viene narrata la vicenda è anti-patetico, distaccato, quasi ammantato di una “amara ironia che ricorda A.M. Klein”¹⁴⁴.

L’*affaire* dei due giovani segue un percorso che è nettamente scandito nella successione delle strofe. Nella prima avviene l’incontro e l’innamoramento, che viene però descritto in termini di accordo commerciale (“sweet merchants trading”) un *do ut des* in cui l’uomo offre “a history-full of poems” in cambio dell’amore della donna: “During the first pogrom they / Met behind the ruins of their home – / Sweet merchants trading: her love / For a history-full of poems” (“Durante il primo pogrom / S’incontrarono dietro i ruderi delle loro case – / Baratto di dolci mercanti: l’amore di lei / Per un carico di storia fatto di poesie”). Nella seconda, i due riescono a scambiarsi un bacio prima di essere introdotti nel forno crematorio (“And at the hot ovens they / Cunningly managed a brief / Kiss before the soldier came / To knock out her golden teeth”; “E accanto ai forni arroventati / Astutamente si scambiarono un rapido / Bacio prima che il soldato le facesse / Saltare i denti d’oro”); nella terza, la più surreale, vi è un assurdo tentativo di rapporto sessuale tra le fiamme della fornace (“And in the furnace itself / As the flames flamed higher, / He tried to kiss her burning breasts / As she burned in the fire”; “E persino dentro la fornace / Mentre le vampe divampavano più alte, / Lui cercò di baciarle i seni in

143. Ivi, p. 53.

144. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 6.

fiamme / Mentre lei bruciava nel fuoco”); nella quarta l’uomo, stranamente sopravvissuto, si chiede se il loro “barter” (letteralmente “baratto”, con una ripresa del linguaggio commerciale della prima strofa) si sia effettivamente concluso: “Later he often wondered: / Was their barter completed? / While men around him plundered / And knew he had been cheated” (“Dopo lui si sarebbe chiesto spesso: / Avevano concluso lo scambio? / Mentre intorno a lui gli uomini saccheggiavano / Sapendo che lui era stato truffato”).

Ci sono diverse stranezze in questo incontro amoroso: oltre alle particolarità del luttuoso sfondo storico e del trattamento dell’amore come scambio economico, la bizzarria più rilevante, come nota Vesselova, è il fatto che, contro ogni logica di realtà, “mentre gli amanti si trovano nella fornace mortale insieme, è solo la donna che viene descritta come preda delle fiamme”¹⁴⁵ e oggetto di violenza da parte delle SS. Cohen enfatizza questo accanimento sul personaggio femminile con l’insistenza sul pronome possessivo *her* (“her golden teeth”, v. 8; “her burning breasts”, v. 11); mentre lei soffre, arde nel fuoco e infine muore, “il personaggio maschile o la bacia o prova a baciarla”¹⁴⁶, sembra essere immune al dolore e alle fiamme e infatti, alla fine, sopravvive alla catastrofe.

Per mezzo di questa incongruenza si percepisce un distacco, una barriera invisibile che separa i due amanti e li assegna a due mondi (o tempi) diversi, a due differenti piani di realtà; e per definire la loro appartenenza a tali mondi, è necessario formulare un’ipotesi circa la loro identità.

La donna è il personaggio che più sembra ancorato alla contingenza della realtà storica: realmente perseguitata e condotta alla morte nel forno, non c’è motivo di dubitare che possa essere davvero una giovane ebrea vittima dell’Olocausto; il suo legame molto corporale con il fuoco, però, la avvicina anche a una celebre eroina e martire cristiana, Giovanna D’Arco, arsa viva sul rogo, che Cohen rappresenterà in mu-

145. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: Leonard Cohen’s Philosophy of Time, cit., p. 53.

146. Ibidem.

sica in *Jean of Arc* (1971) proprio nelle vesti di protagonista di un visionario matrimonio con il fuoco personificato.¹⁴⁷

L'identità dell'uomo, invece, è più difficile da definire. La sua immunità e la sopravvivenza finale hanno spinto Allan a suggerire che si tratti di un nazista pentito, "un soldato solidale o un collaboratore ebreo", sostenendo che l'intera poesia sia la rappresentazione di un amore proibito ma tanto intenso da "trascendere le barriere di razza e religione di queste due persone" ed essere "più importante della prevalenza della morte"¹⁴⁸. L'ipotesi, però, è poco credibile, sia perché nella poesia non viene data particolare enfasi a una concezione di amore che *vincit omnia* (soprattutto nel trattamento in termini economici che gli viene riservato), sia soprattutto perché questa interpretazione tenta di confinare l'intero episodio ad un livello di verosimiglianza, mentre il personaggio maschile introduce decisamente l'inverosimile nella vicenda.

L'uomo infatti sembra non avere un corpo, una consistenza materiale (al contrario della donna, i cui "teeth" e "breasts" dimostrano tutta la sua fisicità), alla stregua di un fantasma o un ologramma. Se si considera l'unico elemento che caratterizza la sua personalità, il "history-full of poems" (v. 4), e se è vero, come scrive Ondaatje, che in questa raccolta "Cohen è [sempre] al centro della storia" e "scrive un milione di autobiografie, reali o immaginarie"¹⁴⁹, allora, anche in questo caso, il protagonista-poeta potrebbe essere lo stesso Cohen. A questo proposito, è molto più acuta l'ipotesi di Vesselova, secondo cui Cohen si serve del proprio personaggio come "un *avatar* dei videogames che consente al proprio utilizzatore di entrare in un mondo immaginario, altrimenti fisicamente inaccessibile": Cohen, dunque, attraverso l'immaginazione poetica "pone sé stesso [...] nel mezzo della catastrofe dell'Olocausto"¹⁵⁰, e questo spiegherebbe tutte le irreali ca-

147. L'immagine di una donna tra le fiamme, probabilmente una santa di un dipinto votivo di origine messicana, compare anche sul retro della copertina del primo album di Cohen, *Songs of Leonard Cohen* (1967).

148. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., p. 24.

149. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 8.

150. Natalia Vesselova, "The Past is Perfect": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 54.

ratteristiche dell'uomo. Il motivo di questo “viaggio temporale” è da ricercare nel senso di colpa: per un ebreo, aver vissuto durante l'epoca della Seconda Guerra Mondiale senza esserne toccato porta in qualche modo a sentire sulle spalle il peso di sei milioni di “fratelli” morti; in *Lovers*, grazie alle facultà della parola poetica, Cohen può dunque, anche se da intruso extratemporale, condividere la pena degli ebrei europei e “rinforzare la [sua] connessione con la storia ebraica”¹⁵¹.

Lovers è, quindi, una affermazione di empatia da parte di Cohen e un atto di scusa verso la sua comunità; ma se questo è vero, altrettanto vero è che Cohen non rinuncia, allo stesso tempo, a mostrarsi vittima lui stesso – anticipando già in questo un trattamento non convenzionale e controverso di argomenti delicatissimi come l'Olocausto e il nazismo, che sarà proprio di *Flowers for Hitler*. Egli si dipinge vittima non, ovviamente, delle persecuzioni naziste, ma vittima in amore: la circostanza tragica non impedisce a Cohen di mettere in scena una relazione in cui la controparte femminile viene presentata come sleale, e in cui alla fine “he had been cheated” (v. 16). La truffa consiste evidentemente nel fatto che la donna non ha rispettato i termini dell'accordo, cioè non gli ha mai davvero concesso il suo amore: e gli è forse stata anche infedele, se si legge il saccheggio dei “men around him” (v. 19) come un modo di trarre profitto dall'amore della donna, che si rifà al tema della “relazione espansa” frequente in *Let us compare mythologies*.

Cohen, dunque, inserisce non solo sé stesso, ma un'intera relazione – una di quelle tipiche che animano la sua scrittura – nel contesto della Shoah, creando una sovrapposizione ardita di discorsi, in cui alla profonda riflessione sul proprio ruolo di ebreo canadese nei confronti dell'Olocausto si mescola l'egocentrismo del Cohen poeta e amante e le sue relazioni con le donne; il risultato è una poesia stratificata, complessa, e già simbolo a priori di un atteggiamento discorsivo temerario che fruttificherà, otto anni più tardi, in *Flowers for Hitler*.

151. Ibidem.

2. *The Spice-Box of Earth* (1961)

The Spice-Box of Earth, la seconda raccolta poetica di Leonard Cohen, viene pubblicata nel maggio del 1961 e segna la consacrazione del suo autore come *golden boy* della poesia canadese: esce per l'importante casa editrice di Toronto McClelland & Stewart, il che comporta un salto di qualità per Cohen, che passa così dalla diffusione della prima raccolta nel ristretto ambito universitario all'ingresso nel "mondo delle lettere" vero e proprio. Il libro ottiene un grande successo di pubblico, tanto che nel 1978 Scobie lo definisce ancora "il singolo volume di poesia di Cohen più popolare"¹⁵², e parallelamente anche un'ottima risposta dalla critica: nelle recensioni vengono utilizzati "toni quasi adulatori. Il critico Robert Weaver parl[a] di grande forza espressiva e sentenzi[a] che Cohen [è] 'probabilmente il miglior giovane poeta del Canada anglofono' [e] il giornalista Arnold Edinborough adombr[a] che Cohen abbia preso il posto di Layton quale miglior poeta canadese"¹⁵³.

Il motivo del successo di vendite di *The Spice-Box of Earth* è che la raccolta contiene per la prima volta, a differenza di *Let us compare mythologies*, un consistente gruppo di poesie d'amore, alcune delle quali sono ancora oggi tra le più apprezzate dai fan di Cohen; ma lasciando da parte la fortuna commerciale, a livello generale il libro è più maturo, strutturato e consapevole rispetto alla raccolta d'esordio, il tono più controllato e "lo stile [...] più scarno"¹⁵⁴, il materiale poetico meno eclettico e più intimo: se *Let us compare mythologies* aveva la potenza esuberante dell'esordiente, *The Spice-Box of Earth* è invece la prova della maturità poetica di Leonard Cohen.

La seconda raccolta coheniana, composta da 59 poesie, deve il suo titolo a un elemento derivato dalla tradizione ebraica: la "scatolina di spezie che viene fatta benedire per poi ispirarne l'odore dopo il tramonto nel giorno dello Shabbat, [che] allude simbolicamente al confi-

152. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 25.

153. Ira B. Nadel, *Una vita di Leonard Cohen*, cit., p. 103.

154. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 19.

ne tra sacro e profano”¹⁵⁵. Il riferimento a questo oggetto – che per Cohen non contiene spezie e profumi ma, significativamente, l’intera Terra – chiarifica già a livello di paratesto quale sarà uno dei temi portanti di *The Spice-Box of Earth*: la religione ebraica e il rapporto di Cohen con questa ingombrante eredità; le altre mitologie a confronto nella raccolta precedente svaniscono e “la mitologia ebraica predomina”¹⁵⁶, al punto che Cohen “pare voler manifestare una personale quanto irriducibile e pulsionale tensione verso il suo essere ebreo”¹⁵⁷.

Insieme all’ebraismo, Scobie individua altri due macrotemi entro cui si possono suddividere le poesie di *The Spice-Box of Earth*: “il ruolo del poeta [e] l’amore”, quest’ultimo diviso a sua volta tra “quelle che possono sembrare ‘convenzionali’ poesie d’amore romantiche e quelle che esplorano le direzioni più oscure, ‘perverse’, da Black Romantic”¹⁵⁸. Queste tre direttrici tematiche – ruolo del poeta e metapoesia; amore; ebraismo – sembrano concretizzarsi in una strutturazione regolare della raccolta a livello macrotestuale: *The Spice-Box of Earth* “si apre con un gruppo di poesie sulla poesia e sul ruolo di Cohen come poeta”; prosegue con un nucleo centrale, il più numeroso, di poesie d’amore; poi presenta un gruppetto di componimenti dedicati ad alcuni personaggi reali (i fratelli Van Gogh, Layton, Klein...); infine termina con un “gruppo di poesie di chiusura sulla tradizione ebraica e sulla posizione di Cohen come erede della stessa”¹⁵⁹, che si collega, chiudendo il cerchio, al titolo e all’epigrafe¹⁶⁰. Si tratta dunque di una raccolta più ordinata e concettualmente costruita rispetto alla precedente, in cui compaiono “progressioni dalle idee fissate in *Let us compare mythologies*”¹⁶¹ (si trovano, ad esempio, formulazioni teori-

155. Ira B. Nadel, *Una vita di Leonard Cohen*, cit., p. 102.

156. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 36.

157. Moni Ovadia, *Per te sarò un ebreo*, in Leonard Cohen, *Poesie/1. Confrontiamo allora i nostri miti/Le spezie della terra*, minimum fax, Roma 2018, p. 172.

158. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 26.

159. Ibidem.

160. Nell’epigrafe Cohen dedica il libro alla nonna e al nonno: quest’ultimo viene preceduto dal suo appellativo religioso di rabbino (“Rabbi Solomon Klinitsky”), indice della volontà da parte di Cohen di insistere sulla sua posizione nella società ebraica.

161. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 16.

che ancora più esplicite della “relazione espansa”, o ricompare il nesso tra bellezza e crudeltà) al fianco di nuovi temi – come quelli individuati da Scobie, ma non solo – che iniziano a delinearci e che diverranno *topoi* ricorrenti nella successiva carriera poetica e musicale di Cohen. Tra questi, un motivo fondamentale è sicuramente la riflessione coheniana sul suo ruolo di artista e sulla poesia stessa, che si esplicita in forme decisamente originali e talvolta quasi sfrontate: da qui dunque, seguendo anche la scansione tematica del libro, inizieremo l’analisi di *The Spice-Box of Earth*.

2.1 Il ruolo del poeta e la metapoesia

Alcune delle migliori opere di Leonard Cohen sono poesie su sé stesso in quanto poeta, sul proprio atto di scrivere versi; poesie il cui farsi si dipana sotto gli occhi del lettore, poesie che creano cortocircuiti tra forma e contenuto, anti-poesie, meta-poesie. È una spinta, quella di Cohen, che parte dalla metapoesia intesa genericamente come “la poesia nella e sulla poesia, la poesia che parla di sé stessa, una poesia doppia, che unisce la poesia come contenuto alla poesia come forma”¹⁶² (e di questo si sono già visti esempi, in forma allegorico-metaforica, in *Let us compare mythologies*), per giungere a un livello ulteriore in cui una poesia non parla più solo della poesia in generale, ma di *quella specifica poesia*, che si crea scrivendo sé stessa, e della persona in carne e ossa che in quel momento la sta componendo, Leonard Cohen, che arriva addirittura ad inserirsi nei propri versi con nome e cognome. Questa tendenza all’autoreferenzialità, che comporta un’esibizione di intimità, un mettere a nudo sé stesso e i versi che oscilla tra la vanità e la sincerità estrema, sarà sempre una costante della poetica di Cohen: la si ritroverà soprattutto in *The Energy of Slaves* (1972), in *Death of a Lady’s Man* (1978), ancora nei recenti *Book of Longing* (2006) e *The Flame* (2018); ma è in *The Spice-Box of Earth* che nasce e si sviluppa.

162. Lucia Della Pietà, *Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano* [Tesi di dottorato], Università degli Studi di Milano, 2011.

C'è una poesia, *The only poem*¹⁶³ – originariamente pubblicata in *The Energy of Slaves* (raccolta che in questo studio non verrà trattata) e poi, in una versione ridotta e definitiva, in *Stranger Music* –, che rappresenta forse il risultato estremo del cortocircuito metapoetico coheniano, e che dunque vale la pena citare qui, in apertura di questo paragrafo, affinché funga da faro all'orizzonte nell'analisi delle “poesie sulla poesia” di Cohen.

The only poem è insieme metapoesia e dichiarazione di poetica, la confessione dell'autoreferenzialità essenziale della sua scrittura (forse, nel profondo, di ogni scrittura): “This is the only poem / I can read / I am the only one / can write it” (“Questa è l'unica poesia / che posso leggere / e io sono l'unico / a poterla scrivere”). “This poem”, la poesia che si sta per formare sotto i nostri occhi, è l'unica che Cohen può leggere ed egli è l'unico a poterla scrivere, in una soluzione ciclica che si autoalimenta, come un serpente che si morde la coda. Il poeta scrive per leggersi, ha imparato apposta a scrivere per fissare emozioni e pensieri che sono unicamente suoi e che non potrebbe ritrovare nelle parole di nessun altro (“I didn't kill myself / when things went wrong / [...] I tried to sleep / but when I couldn't sleep / I learned to write / I learned to write / what might be read / in nights like this / by one like me”; “Non mi sono suicidato / quando le cose andavano male / [...] Ho cercato di dormire / e visto che non ci riuscivo / ho imparato a scrivere / ho imparato a scrivere / cose che uno come me / avrebbe letto / in una notte così”), e in *The only poem* tutto questo diviene materia costitutiva della poesia stessa. È un circuito chiuso che esclude il lettore, a cui esplicitamente la poesia non è dedicata, perché l'orizzonte di attesa di Cohen è rappresentato solo da sé stesso; ma al medesimo tempo, paradossalmente, attrae e scuote chiunque abbia o abbia avuto l'istinto della scrittura, perché risponde con sincerità all'interrogativo sull'origine di tale istinto, sul motivo per cui, nonostante tutto sembri essere stato già detto, si continui a perpetuare quella “ripetizione variata” che è la letteratura.

163. Leonard Cohen, *Stranger Music. Selected poems and songs*, Vintage Books, New York 1994, p. 158.

Il percorso della metapoesia coheniana, che trova uno dei suoi culmini in *The only poem*, comincia, come si è detto, in *The Spice-Box of Earth*. Il testo che più si avvicina a *The only poem*, e che è il primo esempio, nell'opera di Cohen, di una poesia che si presenta nel suo farsi, è *I Wonder How Many People in This City*¹⁶⁴. In questo breve componimento si ritrovano diversi motivi coheniani ricorrenti: la stanza, il suo luogo creativo ed esistenziale d'elezione, presumibilmente spoglia (in contrasto con le altre, che sono "furnished": "I wonder how many people in this city / live in furnished rooms"; "Mi chiedo quanta gente in questa città / abita in camere ammobiliate"); il senso di solitudine ed estraneità, nell'opposizione tra il poeta e la metropoli, tra i puntini luminosi delle finestre e l'immensità dei palazzi; le immagini surreali-oniriche, nelle apparizioni fantasmatiche alle finestre, un rispecchiamento di volti potenzialmente infinito ("Late at night when I look out at the buildings / I swear I see a face in every window / looking back at me"; "La sera tardi quando spio tra i palazzi / giuro che c'è una faccia a ogni finestra / che mi rimanda lo sguardo"). Se è vero che, come scrive Scobie, questa poesia "mostra il poeta nel suo ruolo preferito, quello del perdente, che nella sua solitudine guarda fuori dalla finestra verso tutti gli altri perdenti", e questo la rende una riflessione sulla "futilità del ruolo del poeta"¹⁶⁵, ciò che però è davvero rilevante è lo svelamento dell'ultimo verso: "when I turn away / I wonder how many go back to their desks / and write this down" ("e quando lo distolgo [lo sguardo] / mi chiedo quanti di loro tornino allo scrittoio / per scrivere versi come questi"). "And write this down": questo ripiegamento finale della poesia su sé stessa rivela al lettore che, mentre leggeva, ha spiato i versi nel momento in cui si formavano, ha riattivato il meccanismo di scrittura e potrà riattivarlo potenzialmente all'infinito. A ogni lettura, Cohen ricomincerà il proprio ciclo: guarderà fuori dalla finestra, i suoi doppi gli restituiranno lo sguardo, tornerà allo scrittoio e scriverà questa poesia, e allo stesso modo anche per ognuno degli altri, dietro la propria finestra, probabilmente "l'unica consola-

164. Leonard Cohen, *The Spice-Box of Earth*, trad. it. *Le spezie della terra*, in *Poesie/1*, cit., pp. 206-207 [d'ora in poi citato come *Spice-Box*].

165. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 29.

zione è di girarsi, tornare al proprio scrittoio, e scrivere la stessa poesia, a proposito di tutti gli altri perdenti la cui unica consolazione è... etc., in un circolo di futilità”¹⁶⁶; il verso finale rende questa poesia una ripetizione eterna, che non è mai inerte ma sempre pronta a prendere vita, ogni volta che viene innescata dalla lettura.

I Wonder How Many People in This City è una poesia marginale in *The Spice-Box of Earth*, ma acquista valore in prospettiva, come prima manifestazione di un tipo di poesia auto-alimentante che avrà sempre più spazio nella scrittura di Cohen. I temi della metapoesia e del ruolo del poeta vengono invece declinati secondo prospettive diverse, meno radicali, in questa raccolta: una è quella della metapoesia in senso classico, ovvero della poesia che ha come argomento la poesia; è il caso della densa lirica di apertura, *A Kite Is a Victim*¹⁶⁷.

L’immagine dell’aquilone intorno a cui la poesia si sviluppa è particolarmente felice, perché si presta a varie interpretazioni, arricchite dalle diverse metafore che Cohen introduce (aquilone come “vittima”, “falco”, “pesce” e, infine, “poesia”). L’aquilone si libra nel vento ma allo stesso tempo è legato a una corda: è una perfetta immagine che coniuga libertà e controllo, evasione e costrizione (“A kite is a victim you are sure of. / You love it because it pulls / gentle enough to call you master, / strong enough to call you fool; / because it lives / like a desperate trained falcon / in the high sweet air, / and you can always haul it down / to tame it in your drawer”); “Un aquilone è una vittima di cui puoi star certo. / L’ami perché tira / piano quanto basta a chiamarti padrone / forte quanto basta a chiamarti pazzo; / perché vive / disperato come un falco ammaestrato / nell’aria alta e dolce, / e puoi sempre richiamarlo / e rinchiuderlo in un cassetto”). La tensione del volo, alimentata dalla compresenza di un’aspirazione alla fuga e di un legame saldo che la impedisce, trova la sua forza nel mantenimento di “un equilibrio [...] tra la sua indipendenza e il controllo del poeta su di essa”¹⁶⁸. Lo stato dell’aquilone, in bilico tra autonomia e sottomissione, lo rende passibile di diverse letture: ad esempio, per Scobie,

166. Ibidem.

167. *Spice-Box*, pp. 180-183.

168. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 26.

esso potrebbe “rappresentare un amante, [poiché] una simile tensione esiste in tutte le relazioni personali, che Cohen tende a vedere come giochi di potere”¹⁶⁹; oppure, per Ondaatje, più in generale esso è “simbolo del nostro ego e delle nostre ambizioni, di tutto ciò che è originario e libero in noi”¹⁷⁰. Ma c’è un valore metaforico dell’aquilone che spicca sugli altri, anche perché viene menzionato esplicitamente nella terza strofa: l’aquilone come poesia. *A Kite Is a Victim* è, soprattutto, una poesia sul ruolo del poeta e sul controllo che esercita sulla propria creazione artistica; un controllo che ha caratteristiche ambigue, venato di sadismo e legato a un gioco di dominazione e sottomissione. “A kite is the last poem you’ve written / so you give it to the wind, / but you don’t let it go” (“Un aquilone è l’ultima poesia che hai scritto, / così l’affidi al vento, / ma non la lasci andare / finché qualcuno non ti trova / qualcos’altro da fare”) sono versi che richiamano il *topos* della poesia che viaggia libera, inviata dal poeta – *topos* secolare nella tradizione letteraria italiana, da *Perch’i non spero di tornar giammai* di Cavalcanti a *Pregghiera* di Caproni –, ma con la differenza che in questo caso il poeta non consegna del tutto i versi alla loro libertà, bensì mantiene, in modo sommesso ma deciso, il proprio dominio su di essi. La poesia per Cohen è un fatto intimo, è visceralmente legata al proprio creatore, il quale è restio a lasciarla vivere di vita propria e quindi, quasi per vendicarsi dell’inevitabile spossessamento che caratterizza ogni atto di scrittura, la tratta con una sorta di sottile crudeltà. Il sadismo del controllo coheniano sull’aquilone-poesia è già insito nella definizione del primo verso, “a victim you are sure of” – che per Scobie crea un senso di “sgradevolezza”¹⁷¹ –, e continua lungo tutto il testo, nelle immagini del “desperate trained falcon” o del “fish [...] already caught” su cui il poeta si accanisce, quasi per divertimento. Sembra che il rapporto tra il poeta e la propria creazione (in qualche modo simile, come si vedrà, al rapporto sentimentale) debba quasi necessariamente svilupparsi secondo un’ambigua logica di potere, di relazione tra servo e padrone; un rapporto che però, come spesso accade in Co-

169. Ivi, p. 27.

170. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 16.

171. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 26.

hen, può ribaltarsi: è ciò che avviene attraverso l'immagine della "cordless moon" nell'ultima strofa, in cui "il padrone diventa schiavo, si sottomette agli elementi, e prega di essere degno ["then you pray the whole cold night before, / under the travelling cordless moon, / to make you worthy and lyric and pure"; "e preghi, per tutta la fredda notte precedente, / sotto la luna che vagabonda va senza una corda, / così da renderti degno e lirico e puro"]. La luna senza corda esercita sul poeta lo stesso dominio che egli ha esercitato in precedenza sull'aquilone"¹⁷². La figura della luna – che è leopardianamente molto presente in *The Spice-Box of Earth* – è in aperta contrapposizione con l'aquilone, essendo "cordless", quindi in possesso di una libertà e un'indipendenza reali, non apparenti; essa rappresenta un ideale di poesia pura, essenziale, slegata dalla contingenza del processo creativo e dall'identità del creatore. La purezza della poesia-luna è un risultato impossibile da raggiungere per Cohen, che infatti indugia nel suo sottile sadismo verso la poesia-aquilone; ciò non toglie che per il poeta "il gioco di avere il controllo, di vincere, non è in definitiva soddisfacente"¹⁷³, e dunque Cohen si abbandona alla preghiera, nella speranza (probabilmente vana, ma tenace) di perdere prima o poi la padronanza sulla propria creazione e divenire, per questo, "worthy and lyric and pure".

A Kite Is a Victim, con la sua collocazione incipitaria, inaugura quindi il discorso sul rapporto tra il poeta e la poesia che si svilupperà nella prima parte della raccolta, e chiarifica subito quanto tale rapporto sia ambiguo, contrastato, sottoposto a un "mutevole equilibrio tra potere e impotenza"¹⁷⁴. Cohen oscilla tra testi in cui presenta la figura del poeta nel pieno controllo del proprio materiale, talvolta simile a un demiurgo con poteri soprannaturali (come già accadeva in *Let us compare mythologies*), e testi in cui invece, all'opposto, il poeta emerge come perdente, sottomesso, inabile. Ci sono componimenti che esaltano il potere dei versi e altri che invece mostrano l'inutilità della parola poetica rispetto alla realtà: anche se, va detto, "il ruolo dell'anti-poeta

172. Ivi, p. 27.

173. Ibidem.

174. Ivi, p. 29.

non può che essere paradossale; una lirica che attacchi la poesia è sempre tanto meno riuscita nel suo intento quanto più lo è nella sua esecuzione”, e Cohen sfrutta con intelligenza questo continuo ricambio di travestimenti e di pose, consapevole che in fondo “l’anti-poeta è solo un’altra delle maschere del poeta”¹⁷⁵.

Emblematiche di queste due maschere – il poeta-demiurgo e il poeta-perdente – sono rispettivamente *If It Were Spring* e *The Flowers That I Left in the Ground*, due poesie che non a caso sono posizionate una contigua all’altra in *The Spice-Box of Earth*: consideriamo innanzitutto la prima¹⁷⁶.

L’incipit di *If It Were Spring* si rifà a quell’uso del perturbante che caratterizzava molte delle migliori poesie della raccolta precedente: Cohen ipotizza, con una serenità glaciale e straniante, di commettere un omicidio (“If it were Spring / and I killed a man, / I would change him to leaves / and hang him from a tree”; “Se fosse primavera / e uccidessi un uomo, / lo muterei in foglie / e lo lascerei penzolare da un albero”). Vengono anche ripresi da *Let us compare mythologies* il motivo eliotiano della primavera e il tema centrale della bellezza derivante dalla violenza e dalla morte; quest’ultimo, però, con un fondamentale scarto: se nella raccolta precedente la violenza e la conseguente rinascita erano fatti a cui Cohen partecipava da esterno o che constatava in modo passivo (la donna “trovata mutilata” in *Ballad*, Cristo crocifisso, Orfeo fatto a brandelli in *Elegy*), in questa poesia invece il poeta assume un ruolo attivo nella violenza, la quale addirittura risponde a una progettualità, a un disegno definito. La bellezza non nasce più dalla morte in modo spontaneo, ma grazie all’atto premeditato del poeta, che si serve dell’omicidio come mezzo per creare arte: egli è detentore di un potere assoluto, in grado di decidere sulla vita e la morte di un uomo che “non ha voce in capitolo [...] [e] non ha più personalità di un aquilone; è solo una vittima di cui il poeta può star certo”¹⁷⁷ (“Wind would make him / part of song, / and rain would cling / like tiny crystal worlds // upon his branch / of leaf-green skies [...] O my victim, /

175. Ibidem.

176. *Spice-Box*, pp. 194-199.

177. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 28.

you would grow your season / as I grew mine, / under the spell of growth, // an instrument / of the blue sky, / an instrument of the sun, / a palm above the dark, splendid eyes”; “Il vento ne farebbe / parte di una canzone, / e la pioggia tintinnerebbe / come piccoli mondi di cristallo // sul suo ramo / di cieli di germogli [...] O mia vittima, / faresti crescere la tua stagione / come io ho cresciuto la mia, / sotto l’incantesimo della crescita, // strumento / del cielo azzurro, / strumento del sole, / un palmo sopra gli scuri, splendidi occhi”). L’uomo ucciso non è altro che uno strumento, un mezzo, un materiale grezzo che viene plasmato da Cohen, attraverso un assassinio che si fa atto creativo, in poesia e bellezza, secondo una concezione vicina al De Quincey dell’*Assassinio come una delle belle arti* (1827); egli subisce una sorta di doppia metamorfosi, mutandosi da un lato in vari elementi naturali, dall’altro, soprattutto, in espressioni artistiche: diviene “part of a song”, e in conseguenza della sua morte si assiste alla nascita di un intero nuovo linguaggio in grado di “anguish explain, / sorrow relieve” (“What language the city will hear / because of your death, / anguish explain, / sorrow relieve”; “La lingua che la città sentirà / a causa della tua morte, / l’angoscia spiegherà, / il dolore allevierà”). Tali metamorfosi, e la morte che nella strofa finale diviene addirittura un atto di pietà (“I will see this mercy done”), avvengono tutte sotto l’autorità suprema del poeta; un poeta che detiene “un totale potere e controllo su questo processo”, sebbene in modo diverso e in certa misura antifrastico rispetto al *topos* della creazione letteraria, essendo che “noi comunemente diciamo degli scrittori che fanno ‘prendere vita alle cose’, [...] [mentre] egli crea bellezza portando le cose alla morte”¹⁷⁸. Il dominio del soggetto poetico è segnalato in modo evidente anche a livello grammaticale: Cohen insiste sulla prima persona singolare, soprattutto nella climax dell’ultima strofa (“I will kill”, “I will hang”, “I will see”), che segna il punto d’arrivo di un’evoluzione dei tempi verbali che parte dal condizionale della prima strofa (“If it were Spring / and I killed a man”) e giunge al futuro, il tempo della decisione sicura e irrevocabile.

178. Ibidem.

If It Were Spring è dunque a tutti gli effetti “una poesia a proposito del potere che il poeta esercita sul proprio materiale”¹⁷⁹, un potere che in questo caso è totale, e viene rivendicato da Cohen anche con un certo compiacimento narcisistico. Diverso è il caso della poesia immediatamente precedente, *The Flowers That I Left in the Ground*¹⁸⁰.

Nelle prime tre strofe della lirica, l’io poetico compie un’operazione di recupero memoriale: Cohen riporta alla mente (“I bring [...] back”), servendosi di varie metafore, occasioni mancate ed età perdute, richiamate in vita non nella veste del loro massimo splendore, ma nel fascino sinistro del loro decadimento, “ripropone[ndo] l’idea familiare della bellezza che nasce dalla morte e dalla decomposizione”¹⁸¹. Il poeta dichiara che i fiori verranno riscattati “not in poems or marble” – condizione paradossale dell’anti-poesia, visto che questa affermazione è contenuta all’interno di un componimento poetico –, ma “where they fell and rotted” (“The flowers that I left in the ground, / that I did not gather for you, / today I bring them all back, / to let them grow forever, / not in poems or marble, / but where they fell and rotted”; “I fiori che ho lasciato nella terra, / quelli che non colsi mai per te, / oggi li richiamo tutti alla memoria, / che crescano per sempre, / non nelle poesie né nel marmo, / ma dove caddero e marcirono”); le navi, secondo lo stesso schema contraddittorio, non trovano la loro dignità “in model or ballad”, bensì “where they wrecked and scuttled”; il ricordo dell’infanzia non è in grado di rivivere appieno “in confession or biography”. Cohen, indossando la maschera dell’antipoeta, dello scrittore che ha capito la sostanziale inefficacia di ogni espressione letteraria – ben consapevole comunque di creare un cortocircuito logico, nell’utilizzare un *medium* espressivo per comunicare l’impotenza del *medium* stesso – sconfessa tutte le forme di creazione artistica: “poems”, “marble”, “ballad”, “confession”, “biography” sono strumenti inutili, stilizzazioni vuote, di fronte alla potenza del reale – anche e soprattutto del reale che sfiorisce e si corrompe, secondo l’usuale estetica da *Black Romantic*.

179. Ibidem.

180. *Spice-Box*, pp. 190-193.

181. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 28.

Lo svilimento del potere della parola poetica e del ruolo del poeta diviene esplicito nella seconda parte: se ancora, nonostante tutto, “le formule della prima metà includevano il controllo del poeta (*‘I bring them back’*), [...] [nel]la seconda metà [avviene] un ribaltamento: il poeta inizia a screditarsi, a vedersi come un perdente”¹⁸². Il crollo del dominio del poeta, la sua stanchezza (“It is not malice that draws me away, / draws me to renunciation, betrayal: / it is weariness, I go for weariness of thee”; “Non è il rancore che mi porta lontano, / verso il rifiuto, verso il tradimento: / è la stanchezza, vado via perché sono stanco di te”), il suo distacco, derivano dalla consapevolezza di non riuscire davvero a possedere la realtà (che in questo caso è rappresentata dalla donna amata) per mezzo dei versi: “Who owns everything he has not made?” (“Chi possiede qualcosa che non creò?”) è la domanda retorica che constata amaramente la sconfitta del possesso. Le parole e i *topoi* divengono di conseguenza un repertorio convenzionale, un catalogo stereotipato con cui poter stancamente descrivere il reale, ma non crearlo: “Gold, ivory, flesh, love, God, blood, moon – / I have become the expert of the catalogue” (“Oro, avorio, carne, amore, Dio, sangue, luna – / sono diventato il più esperto nel catalogo”). Tale catalogo è del tutto inutile a Cohen per ottenere il dominio sulla bellezza della compagna, verso cui egli si sente “uninvolved”: “With your beauty I am as uninvolved / as with horses’ manes and waterfalls” (“La tua bellezza mi lascia indifferente / come le criniere dei cavalli e le cascate”). Rispetto a come è stato tradotto in italiano, più che indifferente “uninvolved” significa qui “estraneo”, “non partecipe”, slegato da un’alterità che non è e non può essere sotto il suo controllo, in una prospettiva di irraggiungibilità del possesso che ricorda Proust o il Moravia della *Noia*. Così, anche il “breathless / I love you, I love you” con cui infine Cohen congeda la donna che non può controllare diventa una formula vuota, parte del catalogo, esattamente nel senso che intenderà Barthes una quindicina di anni più tardi nei *Frammenti di un discorso amoroso* (1977)¹⁸³: “This is my last ca-

182. Ivi, p. 29.

183. “Passato il momento della prima confessione, il ti amo non vuol dire più niente; esso non fa che riprendere in maniera enigmatica, tanto suona vuoto, l’antico messaggio”. Cfr. Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, trad. it. *Frammenti di*

talogue. / I breathe the breathless / *I love you, I love you* - / and let you move forever” (“Questo è il mio ultimo catalogo. / Esalo l’esangue / *ti amo, ti amo* – / e ti lascio partire per sempre”). In *The Flowers That I Left in the Ground*, dunque, il poeta crea parole che non significano altro se non sé stesse, non hanno potere vivificante né aggancio all’essenza del reale: al contrario del protagonista di *If It Were Spring*, è un poeta sconfitto.

Nonostante Cohen affermi, in chiusura di *The Flowers That I Left in the Ground*, “this is my last catalogue”, ovviamente non è affatto così, e il paradosso dell’anti-poesia continua. Altre poesie insistono sullo stesso paradossale concetto della resa dei versi di fronte alla realtà, in particolare nei confronti di una realtà esemplificata – come nel testo appena analizzato – dall’inarrivabile bellezza della donna e del corpo femminile: è il caso di *When I Uncovered Your Body*¹⁸⁴, che affronta questo tema in modo programmatico.

Mai come in questa poesia, che è una altissima celebrazione del corpo femminile, Cohen afferma in modo tanto esplicito la sconfitta dei versi di fronte alla bellezza della donna: versi come “the real and violent proportions of your body / made obsolete old treaties of excellence, / measures and poems” (“le proporzioni reali e violente del tuo corpo / resero obsoleti antichi trattati d’eccellenza, / misure e poesie”) sono inappellabili. Del corpo della donna vengono sottolineati la realtà, la concretezza, e addirittura la violenza, a voler significare quasi una sopraffazione fisica nella lotta con l’astrattezza della stilizzazione artistica. Delle due strofe, la prima è quella dell’illusione e della fiducia nella poesia: il poeta, scoprendo e contemplando il corpo della donna immobile nel sonno, pensa di detenere un potere su di lei, crede di poter “elargire bellezza” come un dio generoso e di poter comprendere l’essenza del suo volto dalle sue rappresentazioni pittoriche e plastiche (“I thought I understood your face / because I had seen it painted twice / or a hundred times, or kissed it / when it was carved in stone”; “Ho pensato di capire il tuo volto / perché l’avevo visto dipinto due volte / o cento volte, o baciato / quando venne scolpito nella pie-

un discorso amoroso, Einaudi, Torino 2001, p. 118.

184. *Spice-Box*, pp. 256-257.

tra”). Ma, nella seconda strofa, basta un breve gesto o un movimento insignificante (“with only a breath, a vague turning”) – ovvero il manifestarsi improvviso della realtà e della vita di colei che fino a un attimo prima, nella sua immobilità, poteva apparire inerte e artificiale come una statua – a cancellare ogni illusione di vittoria del poeta, il quale, in conclusione, si rende conto che i suoi strumenti e la sua arte sono inutili, poiché la bellezza “cannot be interpreted or praised” bensì, inevitabilmente, “it must be met” (“non può essere interpretata né lodata: / deve essere affrontata”).

Nel discorso metapoetico di *The Spice-Box of Earth*, le poesie come quest’ultima, che presentano il poeta nella veste di perdente, pur con tutte le ambiguità del ruolo, sono la maggioranza; la maturità ha evidentemente condotto Cohen a una problematizzazione del ruolo del poeta rispetto ai testi giovanili di *Let us compare mythologies*, in cui dominava una concezione di onnipotenza della parola e del poeta-demiurgo. Un testo in cui emerge in modo evidente questa contrapposizione tra le facoltà quasi divine che Cohen conferiva al poeta nel passato e il fallimento del poeta stesso nel presente di *The-Spice Box of Earth*, è *After the Sabbath Prayers*¹⁸⁵.

Questa poesia, che introduce anche nella raccolta il macrotema dell’ebraismo (il “Baal Shem”, citato nel secondo verso, significa “Maestro del Nome”, e nella tradizione ebraica si riferisce ad alcuni mistici e taumaturghi in grado di compiere prodigi nel nome di Dio), ha una scansione in due strofe molto simile allo schema illusione/sconfitta di *When I Uncovered Your Body*, con la differenza che qui la bellezza femminile è sostituita dal miracolo divino: anche in questo caso, “nella prima strofa [c’è] il volo creativo del poeta, la sua visione del ‘miracolo’ della farfalla del Baal Shem, e nella seconda lo sconforto del poeta nel suo ruolo di perdente, costretto a ‘spend this night in the darkness, / Hands pocketed against the flies and cold’”¹⁸⁶. Il poeta-mistico della prima strofa, possessore di facoltà soprannaturali, una sorta di eletto a cui viene concessa la visione del miracolo, cede il posto nella seconda ad un’altra versione di sé stesso, il poeta sconfitto, nel mo-

185. *Spice-Box*, pp. 184-187.

186. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 30.

mento in cui la farfalla “Folded somewhere on a sticky leaf / And moving like a leaf itself”. Il legame di causa-effetto tra la morte della farfalla e il fallimento del poeta suggerisce un’interpretazione dell’insetto come metafora dell’ispirazione poetica, se non della poesia stessa: il manifestarsi della creatività poetica è un miracolo, imprevedibile e non programmabile, che può fiaccarsi e spegnersi da un momento all’altro, lasciando il poeta svuotato e inetto. In *After the Sabbath Prayers* Cohen inserisce dunque per la prima volta, dietro l’alone mistico-ebraico che circonda il testo, un nuovo sottotema del rapporto tra il poeta e la propria poesia: la riflessione sull’inaridirsi della vena creativa e sulla paura di perdere l’ispirazione; un argomento che ricorre con frequenza nei discorsi metapoetici, che qui viene trattato ancora con serenità (la perdita di ispirazione è comunque definita “truly great / A miracle”) ma che Cohen affronterà spesso in opere successive con maggiore acrimonia e frustrazione – soprattutto nell’album *Songs of Love and Hate* (1971) e nella raccolta *The Energy of Slaves* (1972) – scegliendo, in un periodo di crisi creativa, di aggredire quella stessa crisi e tematizzarla esplicitamente nei versi.

Un’altra brevissima poesia, *Gift*, considera il rapporto tra il poeta e il proprio materiale secondo una prospettiva decisamente originale: quella dell’impossibilità di “sfuggire” alla poesia.

Il silenzio è un motivo che ricorre più volte in *The Spice-Box of Earth* (ad esempio, è al centro del folgorante *Summer Haiku*¹⁸⁷: “Silence / and a deeper silence / when the crickets / hesitate”); in *Gift*, esso viene messo a confronto con la poesia: nelle opinioni del “you” – presumibilmente una delle tante donne senza volto della poesia coheniana – l’assenza di parola e di suono (quindi anche l’assenza di poesia) è preferibile in quanto “nearer to peace than poems”. Cohen risponde con un paradosso: se portasse in dono alla donna il silenzio, esso verrebbe comunque scambiato per una poesia (“You tell me that silence / is nearer to peace than poems / but if for my gift / I brought you silence / (for I know silence) / you would say / This is not silence / this is another poem / and you would hand it back to me”); “Mi dici che il silenzio / è più vicino alla pace delle poesie / ma se in dono / ti portassi

187. *Spice-Box*, pp. 344-345.

il silenzio / (perché io conosco il silenzio) / diresti allora / Questo non è silenzio / è un'altra poesia / e me lo restituiresti"). Coincidendo ormai completamente con il ruolo di poeta – che diviene un'identità incancellabile, non solo una veste ma una seconda pelle –, Cohen constatata, tra l'amaro e l'ironico, che nulla può più esistere per lui al di fuori della poesia; che "qualsiasi cosa egli dica, verrà accolta come una poesia, persino il silenzio"¹⁸⁸. Da un lato, Cohen mette in scena la condanna della poesia, a cui per il poeta è impossibile sottrarsi – "la poesia è un verdetto, non un'occupazione", scriverà due anni più tardi in *The Favourite Game*¹⁸⁹ -; dall'altro, affermando che anche il silenzio può essere interpretato come una poesia, legittima parallelamente il discorso sulla metapoesia e sull'antipoesia, rendendo accettabile e anzi incoraggiando il paradosso di poesie che sanciscono l'impotenza dei versi, che sminuiscono il ruolo del poeta, che dichiarano di non essere poesie.

Se il silenzio è una poesia, a maggior ragione è probabile che sia una poesia anche un testo che inizia dichiarando il contrario: "If this looks like a poem / I might as well warn you at the beginning / that it's not meant to be one" ("Se questa sembra una poesia / è il caso che vi avverta dall'inizio / che non ha intenzione di esserlo"). È l'incipit di *The Cuckold's Song*¹⁹⁰, ultima poesia che verrà analizzata in questo paragrafo e tra le più significative non solo per quanto riguarda il tema della metapoesia, ma per la poetica coheniana in generale.

L'incipit di *The Cuckold's Song* è antipoesia per eccellenza: la poesia rifiuta il proprio stesso statuto ontologico, e Cohen abdica apertamente al proprio ruolo di poeta: "I don't want to turn anything into poetry" ("Non voglio trasformare niente in poesia"). Tuttavia, come si è visto in *Gift*, abbandonare l'identità di poeta non è possibile, e si ricade ancora una volta nel paradosso per cui, nonostante l'asserzione iniziale, *The Cuckold's Song* "è una poesia, e, nel suo raffinato controllo delle modulazioni del tono amaramente ironico, una poesia molto ben riuscita"¹⁹¹. In questo caso, però, Cohen si spinge al di là di

188. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 29.

189. Leonard Cohen, *Il gioco preferito*, cit., p. 177.

190. *Spice-Box*, pp. 278-281.

191. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 29.

questo paradosso: non solo il componimento sconfessa il proprio incipit perché è effettivamente una poesia, ma è una poesia che, nella sua esecuzione, torna ad esaltare l'enorme potere della parola poetica e soprattutto della figura del poeta. L'argomento al centro della lirica è un banale tradimento amoroso, perpetrato ai danni di Cohen nel più triviale dei modi ("Anyhow you fed her 5 MacKewan Ales, / took her to your room, put the right records on, / and in an hour or two it was done"; "Comunque le hai fatto mandar giù 5 MacKewan chiare, / l'hai portata in camera tua, hai messo i dischi giusti, / e dopo un paio d'ore era tutto finito"); l'io poetico si rivolge inizialmente al rivale, poi anche alla sua compagna infedele: si ripresenta lo schema della "relazione espansa" di *Let us compare mythologies*, ma siamo ben distanti dall'accettazione serena e dall'incoraggiamento dell'amore comune che caratterizzavano la raccolta d'esordio. Qui la presenza del "terzo partito" viene vissuta, fin dal titolo, come un tradimento a tutti gli effetti, con uno sdegno e un risentimento che sfociano nella forma dell'invettiva; un'invettiva che però si tramuta presto in un'occasione di riscatto, proprio grazie al potere della poesia. In *The Cuckold's Song* si ribaltano le gerarchie di valore tra poesia e realtà che si sono viste, ad esempio, in *When I Uncovered Your Body*: qui, se nella realtà Cohen è lo sconfitto, il "cornuto" del titolo, tramite il dettato poetico egli rovescia la situazione, ponendosi al centro assoluto della scena. "The important thing was to cuckold Leonard Cohen" ("quello che contava era mettere le corna a Leonard Cohen"): l'assertività di questo verso sposta ogni riflettore sulla figura del poeta, che "giganteggia sul tradimento consumato in spregio al personaggio-Cohen", sfruttando a suo favore il torto subito per compiere una vendetta per mezzo dei versi, capovolgendo "l'umiliazione [...] in motivo d'orgoglio"¹⁹²; sebbene "there was passion [...] / and even a little honour", ogni sentimento alla base dell'incontro amoroso non ha valore in confronto all'auto-proclamazione della centralità del poeta. Ma ciò che rende la vendetta estremamente efficace, la carta decisiva per compiere la metamorfosi da sconfitto a vincitore, è un'azione coraggiosa e spudorata, da un certo punto di vista anche arrogante, che si trova qui per la prima volta

192. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 31.

ma che diverrà in seguito uno dei marchi di fabbrica di Cohen: l'utilizzo esplicito del nome proprio¹⁹³. “I repeat: the important thing was to cuckold Leonard Cohen. / I like that line because it’s got my name in it.”: la ripetizione del nome, seguita come se non bastasse da un commento autocompiaciuto (“Mi piace questo verso perché c’è dentro il mio nome”), è la beffa estrema per i due amanti, la cancellazione definitiva di ogni loro rilevanza; benché vittima del tradimento, è solo Leonard Cohen che conta, perché la padronanza del dettato poetico gli dà la facoltà di esaltare in un verso il proprio nome, inciso come un marchio a fuoco, imponente come un monolito. Grazie a questa operazione, abbastanza insolita in poesia – è raro che la distanza tra l’io poetico, titolare dell’enunciazione, e l’autore reale venga annullata in modo così radicale¹⁹⁴ –, Cohen torna ad esaltare la figura del poeta, ad un livello ancora superiore: non solo il poeta in quanto ruolo astratto o in quanto voce, ma come persona reale. Non è un personaggio di quel mondo di secondo grado che è la letteratura, ma è davvero Leonard Cohen al centro di *The Cuckold’s Song*: il nome proprio, come accade anche nelle metapoesie che si sviluppano *in fieri* durante la lettura, crea un contatto improvviso e sconvolgente tra due mondi separati come la realtà e la parola, la vita e la poesia. Si può insomma affermare che, se “una cicatrice è ciò che accade quando la parola si fa carne”,

193. Sono diverse le canzoni all’interno delle quali Leonard Cohen utilizza il proprio nome e/o cognome in modo esplicito; la più celebre è *Famous blue raincoat* (1971), una canzone in forma di lettera che termina con la formula di congedo “Sincerely, L. Cohen”. Da ricordare anche *Field Commander Cohen* (1974); *Ballad of the absent mare* (1979) (“But my darling says ‘Leonard, / just let it go by’”); *Because of* (2004) (“Look at me Leonard / look at me one last time”); *Going home* (2012) (“I love to speak with Leonard / he’s a sportsman and a shepard / he’s a lazy bastard living in a suit”).

194. Vi sono comunque alcuni celebri casi di utilizzo del proprio nome da parte dei poeti nei loro versi: primo fra tutti Catullo (un poeta che Cohen conosce bene), ad esempio nel carme 8: “Miser Catulle, desinas ineptire”; “iam Catullus obdurat”; “at tu, Catulle, destinatus obdurat”. Un altro esempio, in letteratura italiana, è il Guido Gozzano di *Nemesi*: “Chi sono? È tanto strano / fra tante cose strambe / un coso con due gambe / detto guidogozzano!”. Infine, possiamo citare una famosa attestazione di questa tecnica anche nell’ambito della canzone d’autore: “Scrivi Vecchioni, scrivi canzoni / che più ne scrivi, più sei bravo e fai dané”, in *Luci a San Siro*, forse il brano più conosciuto di Roberto Vecchioni.

i nomi propri sono le cicatrici che Cohen lascia sulle sue poesie, rendendole per sempre vive e pulsanti.

2.2 Le poesie d'amore: il tema della *strangerhood*

Come si è detto nell'introduzione, *The Spice-Box of Earth* incorpora un cospicuo gruppo di poesie d'amore, che costituiscono il nocciolo della raccolta. Rispetto a *Let us compare mythologies*, dunque, Cohen concentra in maniera decisa la sua attenzione sul tema dei sentimenti e delle relazioni (anche perché inizia concretamente a farne esperienza: nell'autunno del 1960 conosce, nell'isola greca di Hydra, Marianne Ihlen, suo primo grande amore, compagna e musa fino al 1967); ma come sempre accade nella scrittura di Cohen, la resa poetica del *topos* amoroso assume forme decisamente originali. Non ci sono classiche poesie d'amore felice o esaltazioni della donna amata, né d'altro canto si trovano poesie sulla sofferenza amorosa, sul dolore dell'abbandono, sul rimpianto e la nostalgia del sentimento: le poesie di *The Spice-Box of Earth* trattano invece l'amore secondo prospettive insolite, talvolta crudelmente razionali, talvolta di ispirazione quasi mistica, in ogni caso sempre antiromantiche e venate di sottintesi sinistri e inquietanti. Scobie, tentando una sintesi, scrive che "la maggior parte delle poesie d'amore in *The Spice-Box of Earth* è permeata da toni cupi: immagini di dolore, crudeltà, e vittime; immagini del "terzo partito" e della dissoluzione del sé; immagini di padrone e schiavo, santo e discepolo, e dei percorsi che devono intraprendere"¹⁹⁵. Ai temi elencati da Scobie ne vanno aggiunti almeno altri due: il tema della *strangerhood*, dell'amante come "straniero" e viandante, e quello dell'unione tra dimensione sessuale e dimensione religiosa/mistica/rituale, che verranno entrambi trattati in questo capitolo; una tale varietà di motivi compone un panorama intricato, che rifiuta ogni banalità e riconosce all'amore tutte le sue complessità e contraddizioni.

L'unica declinazione del tema sentimentale che era riscontrabile in *Let us compare mythologies*, ovvero la "relazione espansa" e l'amore

195. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 34.

in comune, non è più al centro del discorso amoroso in *The Spice-Box of Earth*, ma è ancora presente in alcune poesie. Ad esempio, in una poesia assai complessa come *You All in White*¹⁹⁶, che verrà analizzata per esteso a fine capitolo, Cohen inserisce, nel rapporto con la propria compagna, l'intrusione degli "strangers in your bed" – i quali però non hanno più quel facile accesso all'amata del poeta che avevano nel libro d'esordio: "[they] will hear their passion beautifully explained / and weep because they cannot kiss / your distant face" ("sentiranno la meravigliosa spiegazione della propria passione, / e piangeranno perché non possono baciare / il tuo volto distante") – e si rivolge a loro come "Lovers of my beloved", espressione che è una sorta di sunto gnomico del tema. Una situazione simile si ritrova in *Now of Sleeping*¹⁹⁷: nell'ultima strofa, Cohen chiama a raccolta una schiera di amanti-intrusi perché vegolino insieme a lui sul sonno della sua amata ("Well-wishers and her true love / may stay to watch my Annie / sleeping like a perfect lady / under her grandmother's patchwork quilt"); ma, a differenza di quanto accadeva in *Let us compare mythologies*, essi hanno l'ordine di dileguarsi prima del risveglio della donna: "but they must promise to whisper / and to vanish by morning- / all but her one true love".

Oppure, la forma della relazione che si allarga ad una presenza terza ritorna in configurazioni grottesche e perturbanti, in una poesia come *The Boy's Beauty*¹⁹⁸. In questa lirica, la relazione espansa non coinvolge Cohen: egli ne rimane all'esterno, presentandosi come una sorta di figura ibrida tra un maestro spirituale e un lenone, che procura e "consacra" un giovane, a metà tra la vittima sacrificale e il prostituito, ad una donna evidentemente insoddisfatta dal marito dal punto di vista sessuale ("I awarded you the boy's beauty [...] Had your thighs quivered, your nipples hardened properly, / I would not have ordered the mutilation of his face [...] you honoured with kisses / the thick neck your husband, / and under the table manoeuvred / his sausage fingers beneath your dress"; "Ti ho consegnato la bellezza del ragazzo

196. *Spice-Box*, pp. 202-205.

197. *Spice-Box*, pp. 320-323.

198. *Spice-Box*, pp. 288-289.

[...] Se il fremito delle tue cosce, il turgore dei tuoi capezzoli fosse stato adeguato, / non avrei ordinato la mutilazione del suo viso [...] tu hai reso onore con i baci / al collo tozzo di tuo marito, / e sotto al tavolo hai condotto / i salsicciotti delle sue dita fin sotto alla tua veste”). Questa vicenda si situa però in un clima molto diverso dalla serenità e dalla passiva accettazione che caratterizzavano l’amore in comune di *Let us compare mythologies*; un clima surreale-onirico, imbevuto di crudeltà, sottomissione e misticismo, in cui si ritrovano molte costanti del repertorio più “oscuro” della scrittura coheniana: immagini surrealiste di complicata interpretazione, quali “belief in depraved swan, / the tedious theories of celestial assault” (“la fede nei cigni depravati, / e le uggiose teorie dello stupro celestiale”); atti di violenza e mutilazioni legati indissolubilmente alla bellezza (“the mutilation of his face, / the unpanicked dissection of his glory”; “la mutilazione del suo viso, / l’impassibile dissezione del suo splendore”); una figura femminile senza volto e soprannaturale, che qui diventa una sorta di gigantessa il cui corpo va a coincidere con il mondo intero, guida la rotta delle navi con il “sun’s gleam of your belly” e ispira con il proprio seno il canto di “a thousand clumsy poets” (“Our ships from the middle of the ocean, / guided by the sun’s gleam of your belly, / resume their commerce between your colossus knees, / and a thousand clumsy poets / lay their stricken heads upon your breasts to sing”; “Le nostre navi dal centro dell’oceano, / guidate dal bagliore del sole del tuo ventre, / riprendono i loro commerci tra le tue ginocchia colossali, / e mille poeti maldestri / appoggiano la testa ferita sul tuo seno per cantare”). Sembra quasi che, in *The Boy’s Beauty*, Cohen abbia voluto concentrare gran parte dei temi di *Let us compare mythologies*, e in questo modo, anche tramite un’ultima rappresentazione di una relazione espansa in cui però il poeta non è più protagonista, abbia voluto chiudere il sipario sul suo libro precedente e inaugurare una nuova e articolata visione dell’amore in *The Spice-Box of Earth*.

Nelle poesie d’amore di *The Spice-Box of Earth*, Leonard Cohen inizia davvero a fare i conti con le relazioni sentimentali a due, e con le paure e le contraddizioni che a esse si accompagnano; di conseguenza, nello stesso modo in cui ha riflettuto sul proprio ruolo di poe-

ta, si interroga anche sul proprio ruolo di amante all'interno della coppia. La conclusione a cui giunge – che diventerà argomento di innumerevoli poesie e canzoni, e soprattutto del suo primo romanzo, a forte componente autobiografica, *The Favourite Game* – è netta: Cohen è incapace di mantenere una relazione stabile e duratura, principalmente perché sente che la sicurezza sentimentale, con il passare del tempo, inibisce la propria forza creativa. Nonostante l'incompatibilità del ruolo del poeta con quello dell'amante fisso, però, Cohen desidera anche, paradossalmente, la sicurezza, il conforto e la passione di una solida storia d'amore, e per questo rimane quasi sempre invischiato nella tensione tra la fedeltà e l'infedeltà, tra il restare e il partire – finendo inevitabilmente per scegliere la seconda opzione. Questa tensione è esattamente quella che turba senza sosta Lawrence Breavman, l'alter-ego di Cohen protagonista di *The Favourite Game*, il quale “prova [attrazione], soprattutto con Shell, verso un certo tipo di relazione sicura, reciproca, tenera, [ma] vuole allo stesso tempo essere solo, autosufficiente, indipendente, dedito alla definizione di sé stesso come artista, e pronto a sacrificare ogni cosa per tale obiettivo”¹⁹⁹. Nulla può definire meglio questo dissidio che le parole dello stesso Breavman, dalla lettera che scrive a Shell, per lasciarla, nel finale del romanzo:

Carissima Shell, se tu me lo lasciassi fare, ti terrei sempre a quattrocento miglia di distanza e ti scriverei belle poesie e lettere. È vero. Ho paura di vivere in qualsiasi posto, se non nell'illusione. Non amo il rischio della vita. [...] Non voglio legami. Voglio ricominciare. Credo di amarti, ma amo più l'idea di una pagina bianca.²⁰⁰

Questa condizione in bilico tra la certezza dell'amore e il brivido di un nuovo inizio, della pagina bianca, si esprime nella figura quasi archetipica dello *Stranger*, lo straniero-estraneo, personaggio simbolico centrale nelle poesie d'amore di *The Spice-Box of Earth*. Lo straniero coheniano è una figura complessa: derivato in parte dalla tradizione dell'erranza ebraica, egli è in generale una sorta di viandante irrequie-

199. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 32.

200. Leonard Cohen, *Il gioco preferito*, cit., p. 234.

to, sempre in viaggio, caratterizzato da una perpetua estraneità verso il mondo ma anche verso sé stesso (la *strangerhood*), la quale “[gli] impedi[sce] di fermarsi, di trovare casa in un verso, in una canzone o in un corpo di donna”²⁰¹; più specificamente, nell’ambito delle relazioni amorose, egli si configura come un amante tormentato e instabile, ai suoi occhi coerente con l’istinto della propria *strangerhood*, ma in realtà fondamentalmente codardo, sleale e incapace di assumersi responsabilità nei confronti della donna amata. Cohen delinea in modo esplicito le sue caratteristiche in una canzone programmaticamente intitolata *The Stranger Song* (1967): attraverso la metafora del poker, egli definisce gli *strangers* come degli ingannatori, dei “dealers / who said they were through with dealing / every time you gave them shelter”; ma in realtà lo straniero non smette mai di giocare, è sempre in cerca della “card / that is so high and wild / he’ll never need to deal another”, e per questo prima o poi inevitabilmente abbandonerà la propria donna, accusandola di aver “caused his will / to weaken with [her] love and warmth and shelter” e giustificandosi ribadendo il proprio incontrollabile istinto di straniero: “I told you when I came I was a stranger”.

La figura dello Straniero, così emblematica nella poetica di Cohen, si costituisce progressivamente in diverse poesie di *The Spice-Box of Earth*: seguendo l’ordine di apparizione nel libro, la prima in cui questo tema fa capolino è *Credo*²⁰².

Credo è un testo estremamente denso, in cui convergono e si fondono diversi motivi; ad esempio, all’interno di *The Spice-Box of Earth* esso può essere annoverato sia nel macrotema dell’amore che in quello dell’ebraismo: sebbene il titolo si rifaccia ad una preghiera della tradizione cristiana, infatti, l’ambiente che circonda gli amanti al centro della poesia è interamente composto da elementi attinti dall’immaginario biblico ebraico. L’immagine centrale e ricorrente delle cavallette (“A cloud of grasshoppers / rose from where we loved / and passed before the sun [...] A cloud of grasshoppers / passed between us and the moon, / going the other way, / each one fat and flying

201. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 40.

202. *Spice-Box*, pp. 240-245.

slow, / not hungry for the leaves and ferns / we rested on below”; “Una nube di cavallette / si levò dal posto dove ci amavamo / e coprì il sole [...] Una nube di cavallette / passò fra noi e la luna, / nell’opposta direzione, / ciascuna grassa e dal lento volo, / non più affamate delle foglie e delle felci / sulle quali riposavamo”) “chiama in causa, per associazione, il motivo delle piaghe d’Egitto”, rafforzato dai riferimenti al “popolo schiavo” e al Faraone, e “la ripetizione insistita della parola ‘holy’, in connessione con ‘land’, ‘promises’ e ‘promised’, richiama Mosè che conduce il suo popolo alla terra promessa”²⁰³. Questi elementi veterotestamentari sono connessi ad altre immagini che vanno a formare un generale clima di distruzione, guerra e violenza, in cui i due amanti sono immersi senza esserne in realtà toccati. Il volo distruttivo delle cavallette, le “burning cities”, le fattorie divorate formano un’impalcatura di contorno che non intacca la bolla di isolamento in cui si trovano i due amanti; è lo stesso loro atto d’amore (amore carnale, come sempre in Cohen) a preservarli e separarli dal crudo contesto esterno: “I thought of pyramids overturned, / of Pharaoh hanging by the feet, / his body smeared - / Then my love drew me down / to conclude what I had begun” (“Pensai a piramidi abbattute, / al Faraone appeso per i piedi, / il suo corpo vilipeso - / Poi il mio amore mi tirò giù / per finire ciò che avevamo cominciato”) – anche se, nota Scobie, “l’atto d’amore può essere visto sia come una distrazione dalla sequenza di immagini violente, sia, ugualmente, come il suo culmine”²⁰⁴. Invece di mescolarsi, i due mondi – l’amore dei due e la distruzione esteriore – sono piuttosto giustapposti in un ideale parallelismo, il quale implica la disturbante conseguenza che “l’orgia distruttiva delle cavallette è accaduta parallelamente al rapporto sessuale del poeta”²⁰⁵.

A turbare l’isolamento degli amanti interviene però, nella terza strofa, la prima manifestazione dell’istinto da *Stranger* di Cohen, formulato già in maniera chiara e schematica. Vedendo passare di fianco a lui “batallions of the wretched, / wild with holy promises” (“Batta-

203. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 98.

204. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 35.

205. *Ibidem*.

glioni di disgraziati, / esaltati da sante promesse”), Cohen dichiara: “I had two thoughts: / to leave my love / and join their wandering, / join their holiness; / or take my love / to the city they had fled” (“Formulai due pensieri: / di abbandonare il mio amore / e unirmi al loro vagabondare, / unirmi alla loro santità; / o di portare l’amor mio / nella città da cui fuggivano”). Attratto dalla libertà e dalla “santità” dei “battaglioni di disgraziati” in corsa, emblemi di un’affascinante esistenza da esule, da vagabondo in possesso unicamente della propria indipendenza, Cohen è indeciso se unirsi a loro o se restare con la propria compagna e portarla “to the city they had fled”, ossia “nel cuore della distruzione, che sarebbe un ambiente adatto al loro amore”²⁰⁶: è la prima, visionaria e surreale, formulazione del dissidio proprio dello Straniero, quella tensione tra l’anelito alla libertà e il porto sicuro della relazione che costantemente attanaglia la sua mente. In *Credo*, il dissidio è risolto da Cohen con una presa di posizione decisa – forse troppo decisa, tanto che l’assertività della formula “I must not...” suona come un tentativo di autoconvincimento nemmeno troppo velato: “I must not betray / the small oasis where we lie, / though only for a time” (“Non devo tradire / la piccola oasi dove riposiamo, / neppure per una volta”). In ogni caso, in questa poesia la scelta di Cohen sembra netta: non cedere alle lusinghe dell’indipendenza e rimanere all’interno della relazione, definita una “small oasis”, a rimarcare ciò che più gli interessa in un rapporto sentimentale stabile: il senso di sicurezza, la protezione, il distacco dalla bruttezza del mondo. Ma l’indecisione sottesa all’ostentata certezza del pronunciamento suggerisce che il dissidio sia tutt’altro che risolto; e il fatto che la scelta venga presa unicamente sulla spinta del desiderio sessuale, responsabile del “rinsavimento” del poeta (“Our ordinary morning lust / claimed my body first / and made me sane”; “La nostra consueta foia mattutina / reclamò per prima il mio corpo / e mi fece rinsavire”), rende la risoluzione estremamente precaria.

La precarietà della decisione di restare, e il tentativo di autoconvincimento che la accompagna, sono ancora più evidenti in *Owning Eve-*

206. Ivi, p. 36.

*rything*²⁰⁷, la prima poesia in cui i termini “strangerhood” e “stranger” compaiono esplicitamente.

Considerata singolarmente, senza inquadrarla nel più ampio discorso della *strangerhood*, *Owning Everything* potrebbe apparire una classica e accorata poesia d’amore felice, “una bellissima formulazione di una relazione solida e a lungo termine”²⁰⁸. E da un certo punto di vista, sicuramente, lo è davvero: non c’è motivo di dubitare della sincerità e della profondità di versi come “Because you are close, / everything that men make, observe / or plant is close, is mine” (“Perché tu sei vicina, / tutto ciò che gli uomini fanno, osservano / o piantano è vicino, è mio”); grazie alla vicinanza protettiva della donna, la quale sembra sussumere la totalità delle cose, Cohen si sente in pieno possesso del mondo. Ma questa pienezza, se da un lato dovrebbe essere l’obiettivo ultimo dell’amore – che la persona amata diventi, come si suol dire, “tutto il tuo mondo” –, dall’altro diviene per Cohen una condizione sempre più opprimente e soffocante. La totalità del possesso, veicolata necessariamente dalla vicinanza della donna, rende inutile ogni desiderio, ogni slancio verso la novità e la libertà; inibisce, insomma, quella spinta all’erranza e alla scoperta che caratterizza la condizione dello Straniero, come suggerisce Cohen nella terza decisiva strofa: “With your body and your speaking / you have spoken for everything, / robbed me of my strangerhood, / made me one / with the root and gull and stone, / and because I sleep so near to you / I cannot embrace / or have my private love with them” (“Con il tuo corpo e le tue parole / hai parlato per ogni cosa, / mi hai derubato del mio essere straniero, / mi hai reso una cosa sola / con la radice, il gabbiano e la pietra, / e poiché io ti dormo tanto vicino / non posso abbracciarli / né avere un amore che sia mio, per loro”, corsivi miei). Questi versi sembrerebbero, ad una lettura superficiale, una confessione felice, quasi un ringraziamento del poeta alla propria compagna per la sicurezza e la stabilità che gli ha donato; ma, guardando più da vicino, molti indizi incrinano la positività di questa interpretazione. Scobie sostiene che “Cohen non [sia] del tutto sicuro di *volere* essere derubato del [suo]

207. *Spice-Box*, pp. 262-265.

208. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 32.

essere straniero”²⁰⁹, ma si potrebbe affermare con tranquillità che non lo sia per nulla, e che le sue parole tradiscano un misto di nostalgia per la libertà e di rancore verso la donna: “you have spoken for everything” sottintende una velenosa accusa di arroganza ed egocentrismo, come se la donna avesse voluto sostituirsi con prepotenza al mondo; il verbo “robbed”, fortemente connotato, indica che la *strangerhood* è per Cohen un bene prezioso che gli è stato sottratto con la forza; “I cannot embrace [...] or have my private love” (corsivi miei) è un verso da cui filtra il rimpianto per un’indipendenza che il poeta, anche se vorrebbe, non riesce più ad avere.

Alla luce di questi sottintesi, la vicinanza della donna, su cui Cohen non a caso insiste con proposizioni causali (“Because you are close”; “because I sleep so near to you”), diviene, più che una confortevole sicurezza, un evidente motivo di oppressione; e l’ultima strofa, lungi dall’essere una rassicurazione, sembra più, nell’asciuttezza dei suoi versi sintattici, una constatazione amara, proferita quasi con stizza: “You worry that I will leave you. / I will not leave you. / Only strangers travel. / Owning everything, / I have nowhere to go.” (“Hai paura che ti lasci. / Non ti lascerò. / Solo gli stranieri viaggiano. / Possedendo tutto, / non ho alcun luogo dove andare”). Cohen riconosce la fortuna di “possedere tutto”, ma il suo animo da Straniero gli impedisce di goderne con serenità; per questo, il finale trasmette “la sensazione vagamente spiacevole che egli resti non per amore, ma “perché non ha un posto migliore dove andare”²¹⁰, e l’ultima strofa sembra avere un contraltare sotteso molto visibile: “non ti lascerò”, ma vorrei farlo; “solo gli stranieri viaggiano”, e io dovrei essere uno di loro; “non ho alcun luogo in cui andare”, ed è per questo, non per te, che rimango.

Il motivo della *strangerhood*, esposto in *Credo* mediante il dissidio irrisolto che lo caratterizza e in *Owning Everything* attraverso un tentativo di autoconvincimento pieno di sottintesi risentiti, esplose final-

209. Ibidem.

210. Ibidem.

mente con estrema sincerità in *Travel*²¹¹, probabilmente la miglior poesia d'amore della raccolta.

Travel è, prima di tutto, una poesia molto ricercata dal punto di vista metrico e stilistico; il che è una rarità, perché, in *The Spice-Box of Earth*, quando Cohen utilizza una metrica regolare e “tradizionale” lo fa, come si vedrà più avanti, quasi per gioco, in poesie che sono soprattutto *divertissements*, e non nei testi che sono snodi concettuali del libro. In questo caso, invece, Cohen decide di costruire la poesia decisiva sul tema dello Straniero seguendo precise modalità formali: i versi seguono una tetrapodia giambica (tranne i due “centrali”, il primo e il terzo della seconda strofa), c'è uno schema regolare di rime alternate (thought/plot, throne/alone) e una fitta trama di allitterazioni, poliptoti, enjambements, questi ultimi in particolare cruciali nel determinare la potenza espressiva di *Travel*.

Il tema della *strangerhood*, strettamente connesso all'erranza, al viaggio, viene evocato fin dal titolo, e si fa strada già nei primi versi: Cohen si rivolge all'amata e ammette che, durante la loro storia d'amore – anzi, addirittura nel momento stesso dell'incontro sessuale –, ha spesso pensato di abbandonarla per mettersi a vagabondare, “travelling penniless to some mud throne” (“viaggiare senza un soldo verso un trono di fango”), con lo scopo di progettare “my life away from pain, to love alone / In the bruiseless embrace of stone and lake” (“la mia vita distante dal dolore, ad amare solitario / nell'amplesso che non ferisce di pietra e lago”) – ovvero quello stesso abbraccio e quel “private love” con gli elementi della natura che gli erano negati dal legame sentimentale in *Owning Everything*. Questa prima strofa tematizza la tensione dello Straniero verso l'abbandono e la ricerca, e soprattutto per la prima volta ne indica lo scopo: la *strangerhood* è volta al raggiungimento di una condizione di pace, quasi di asceti, caratterizzata da un'assenza di dolore (“away from pain”) che si può ottenere solo allontanandosi dal pericolo dei rapporti sentimentali (“to love alone”) e puntando a una sorta di amore panico con la natura (o con Dio) che, al contrario dell'amore umano, non provoca ferite (“bruiseless”).

211. *Spice-Box*, pp. 300-301.

Nella strofa centrale, *Spannung* della poesia, Cohen confessa che, proprio a causa della tentazione verso l'ascesi e la santità (la stessa "holiness" dei "batallions of the wretched" che l'io poetico era tentato di seguire in *Credo*) descritte nella prima strofa, non ha mai amato pienamente la propria compagna, non è stato mai del tutto "suo". E la confessione si apre con due versi segnati da un potente e doloroso enjambement, che per un attimo inganna e illude il lettore (e la donna amata) prima di precipitarli nella dura verità: "Lost in the fields of your hair I was never lost", con lo stesso termine ad aprirlo e chiuderlo circolarmente, sembra a prima vista un verso perfettamente chiuso in sé, contenente una pura e accorata dichiarazione d'amore – lo si potrebbe infatti tradurre "Quando ero perso nei campi dei tuoi capelli, non ero mai perduto". Ma il verso successivo, "Enough to lose a way I had to take", ribalta completamente il significato del precedente, facendo crollare l'illusione: il senso diventa "non mi sono mai perso abbastanza da perdere la via che dovevo imboccare", che è l'essenza dello *Stranger*, l'aver sempre nella mente il pensiero di una via di fuga, il desiderio di sottrarsi alla stabilità e di intraprendere un percorso nuovo e sconosciuto. Introdotta con forza dall'enjambement – e dall'altrettanto significativo poliptoto "lost...lost...lose" –, la confessione si fa poi sempre più aperta e chirurgica: Cohen, esattamente come Breavman in *The Favourite Game*, sostiene di essere preda di una sorta di volontà superiore a cui non può sottrarsi – l'istinto della *strangerhood* –, la quale gli vieta "contract, vow / or promise" ("contratto, giuramento, / promessa"), e ammette di avere spesso "looked in awe beyond your beauty" ("guardato in adorazione oltre la tua bellezza"), verso un futuro oltre (e quindi senza) la propria amata.

L'aperta sincerità di questa confessione, in contrasto con le reticenze e i sottintesi delle altre poesie dello Straniero, permette a Cohen, in pace con la propria coscienza, di problematizzare e mettere in discussione l'idea stessa della *strangerhood*: nella terza strofa, "introdotta dal 'Now' ritmicamente isolato, [...] inserisce l'elemento del dubbio, la domanda se 'travel leads...anywhere'". Scobie afferma che "la bellezza [degli ultimi due] versi tende a sopraffare la risoluzione solitaria

della prima parte della poesia²¹²: in realtà, Cohen non abdica alla sua identità di Straniero rivendicata con forza nella strofa precedente, ma ne riconosce i pericoli e i lati negativi; sa che l'erranza e l'assenza di legami possono portare molti a piangere “half-way between the loves they leave and seek” (“a metà strada tra gli amori lasciati e inseguiti”), e che dunque talvolta (ma mai per sempre) è piacevole abbandonarsi al proprio amore facendolo coincidere con l'intero proprio mondo, e poter dire, come recitano i versi finali, “Horizons keep the soft line of your cheek, / The windy sky's a locket for your hair” (“gli orizzonti racchiudono la linea dolce della tua guancia, / il cielo ventoso è un medaglione per i tuoi capelli”).

Un'altra poesia in cui compare in filigrana il tema dello Straniero, ambigua e a doppia faccia come spesso si presentano le liriche d'amore coheniane, è *As the Mist Leaves No Scar*²¹³.

As the Mist Leaves No Scars è una poesia a cui Cohen tiene particolarmente: la sceglierà infatti, due anni dopo, come epigrafe per il suo primo romanzo, *The Favourite Game* (1963), e la riprenderà addirittura nel 1977, trasformandola, con consistenti modifiche, in una canzone intitolata *True Love Leaves No Traces*²¹⁴. Il testo, che presenta alcuni elementi tipici della ballata – “è formato da tre quartine, con rime ABAB [e il primo e terzo verso di ogni quartina sono in rima identica] (uno degli schemi rimici usuali della ballata), e contiene tre similitudini parallele tra azioni umane e fenomeni naturali, che sono caratteristiche delle ballate popolari”²¹⁵ –, ancora una volta può essere letto sia come una tenera e sommessa poesia d'amore felice, sia come, al contrario, una poesia dell'abbandono e della solitudine. Il corpo del poeta che non lascia né mai lascerà cicatrici su quello dell'amata (“As the mist leaves no scar / On the dark green hill, / So my body leaves no scar / On you, nor ever will”; “Come la bruma non lascia cicatrici / Sulla collina verde scuro, / Così il mio corpo non lascia cicatrici / Su di te, e non ne lascerà in futuro”) può significare una promessa di te-

212. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 33.

213. *Spice-Box*, pp. 310-311.

214. A questo proposito, cfr. cap. 4.

215. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 70.

nerezza, di attenzione verso la fragilità della donna (una di quelle paradossali “bugie sincere” degli innamorati: “non ti farò mai del male”); il fatto di resistere (“endure”) anche quando uno dei due è lontano sembra espressione di un amore incrollabile, che rimane vivo anche *in absentia* e non viene intaccato da alcuna distanza (“As many nights endure / Without a moon or star, / So will we endure, / When one is gone and far”; “Come molte notti resistono / Senza stelle né luna, / Così noi restiamo / Quando l’altro va via e s’allontana”). In realtà, le cose sono meno splendide di come appaiono: ogni parola è venata di ambiguità, ogni verso ha un secondo livello di lettura decisamente più coerente con la poetica dello *Stranger*. Come nota acutamente Scobie, con l’immagine della bruma sulla collina paragonata ai corpi degli amanti Cohen, oltre alla levità e alla tenerezza, “include anche l’elemento del distacco, del non coinvolgimento”, tanto che, con ogni probabilità, “il brusco ‘nor ever will’ segnala la fine di una relazione, non la sua continuazione senza ferite”²¹⁶. È esattamente il *modus operandi* dello Straniero: transitare, per un periodo limitato di tempo, sul corpo della donna, e poi abbandonarla sperando di non averle lasciato cicatrici (la qual cosa è spesso impossibile, nonostante la convinzione con cui Cohen afferma il contrario), e in generale di non averle lasciato alcun segno, per restituire lei e sé stesso intatti alle rispettive individualità e libertà. Per questo, anche il verbo “endure” dell’ultima quartina è estremamente ambiguo: più che riferirsi alla “possibilità per la coppia di resistere insieme (emotivamente se non fisicamente)”, allude in realtà al “resistere separati, come individui singoli”²¹⁷, ovvero all’auspicata facilità di sopravvivenza, senza particolari dolori, alla fine dell’amore. Quest’ultima affermazione, decisamente poco veritiera, ha tutta l’aria di essere una sorta di autogiustificazione, espressione di quella codardia che fa parte dell’animo dello Straniero: anche perché, come conclude Scobie, ci sono “pochi dubbi su chi dei due sarà presto ‘gone and far’”²¹⁸.

216. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 34.

217. *Ibidem*.

218. *Ibidem*.

Le quattro poesie analizzate – *Credo, Owning Everything, Travel, As the Mist Leaves No Scars* – costituiscono la spina dorsale del tema della *strangerhood*, il quale poi si ramifica e si inserisce di volta in volta anche in altri componimenti, senza però esserne il centro: ne è un esempio una poesia come *I Long to Hold Some Lady*²¹⁹.

In questo testo, l'animo dello Straniero emerge chiaramente nelle affermazioni della quarta strofa: "Alas, I cannot travel / To a love I have so deep / Or sleep too close beside / A love I want to keep" ("Purtroppo non posso viaggiare / Né dormire troppo vicino / A un amore che voglio conservare"). Ma non è la presenza della *strangerhood* a determinare l'essenza di questa poesia; al lettore rimane impressa, piuttosto, una leggerezza di tono – determinata anche dall'andamento cadenzato, da filastrocca, della struttura metrica – unita ad un certo *Galgenhumor*, un'ironia macabra e inquietante, individuabile nel singolare complimento "There is no flesh so perfect / As on my lady's bone" ("Non c'è carne tanto perfetta / Come sulle ossa della mia donna") e nella grottesca processione di scheletri della strofa finale ("But I long to hold some lady, / For flesh is warm and sweet. / Cold skeletons go marching / Each night beside my feet"; "Ma desidero abbracciare una donna / Perché la carne è un caldo diletto. / Freddi scheletri marciano / Ogni notte accanto al mio letto"). Questo misto di musicalità ritmata, di ironia e di inquietudine che si rileva in *I Long to Hold Some Lady* caratterizza un nutrito gruppo di poesie d'amore di *The Spice-Box of Earth*, che si potrebbero definire poesie d'amore "artificiali". Cohen, quando sceglie di parlare sinceramente di sé stesso e delle proprie relazioni, non può che scrivere poesie sul travaglio interiore della *strangerhood*, sui contrasti del proprio animo di amante inquieto; quando invece tenta di scrivere poesie d'amore "classiche", inevitabilmente indossa la maschera, ben visibile, del poeta romantico, abbandona la sincerità e non riesce a non nascondersi dietro ai veli della perizia metrica, dell'umorismo arguto e dell'ironia macabra. Queste poesie "convenzionali", e da un certo punto di vista minori, *divertissements* in cui Cohen è pienamente consapevole della sua posa artefatta da poeta – anche se non ne parla apertamente, come avveniva

219. *Spice-Box*, pp. 316-319.

nelle metapoesie all'inizio della raccolta –, sono curiosamente (perlomeno nel 1970, quando Ondaatje scrive) “la parte più conosciuta di *The Spice-Box of Earth*”, che “molti fan della poesia di Cohen ancora oggi considerano [...] la loro preferita”²²⁰; questo successo è dovuto forse anche al fatto che, dietro l'apparenza del divertimento e della facilità, Cohen non rinunci a insinuare riflessioni profonde, incisive e spesso dolorose.

Uno degli esempi più riusciti di poesia d'amore “artificiale”, che induce al sorriso ma ha un sottofondo più che mai serio, è senza dubbio *Dead Song*²²¹: “As I lay dead / In my love-soaked bed, / Angels came to kiss my head. // I caught one gown / And wrestled her down / To be my girl in death town. // She will not fly. / She has promised to die. / What a clever corpse am I!” (“Morto, me ne stavo sdraiato / Sul mio letto d'amore inzuppato, / E gli angeli in fronte mi hanno baciato. // Ne ho afferrata forte / Una per la veste, e le ho fatto la corte / Per farne la mia donna nella città della morte. // Via non volerà. / Ha promesso che morrà. / Io sono un cadavere geniale, questo lo si sa”).

Questo breve componimento mostra tutte le caratteristiche evidenziate poc'anzi, *in primis* la regolarità metrica: è composto da tre terzine, in ognuna delle quali i versi si allungano progressivamente e rimangono tutti e tre tra loro (AAA, BBB, CCC). L'ambientazione mortifera (“death town”) e il fatto che il protagonista sia un cadavere parlante rispondono al gusto del macabro, mentre l'ironia nera compare nell'ultima terzina, in cui l'io poetico convince la donna-angelo a morire per essere la sua compagna, per poi autocompiacersi della sua abilità persuasiva affermando di essere proprio un “clever corpse” (in allitterazione). Dietro il clima divertente e grottesco, però, *Dead Song* nasconde una delle accuse più taglienti che Cohen rivolge a sé stesso in quanto amante: metaforicamente, si rappresenta come un essere sentimentamente morto, e dipinge lo spazio simbolico del suo amore come una “death town”; le donne, che sono assimilate stilnovisticamente a degli angeli, volano libere e felici senza di lui, finché Cohen non rie-

220. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 19.

221. *Spice-Box*, pp. 292-293.

sce ad afferrarne una brutalmente (“I caught one gown / and wrestled her down”) e a trascinarla con sé, con inganni e lusinghe, nell’abisso della morte. È ancora presente qui l’animo dello Straniero, che Cohen attacca con un’ironia punteggiata di disprezzo verso sé stesso: forse per la prima volta, si interessa davvero ai sentimenti delle donne piuttosto che ai suoi, e capisce che la conseguenza della sua insolita modalità di amare è il trascinare le proprie compagne, sistematicamente e senza scrupolo, verso una metaforica morte emotiva; lungi dal non lasciare cicatrici come la bruma sulla collina, lo Straniero in *Dead Song* lascia lungo il suo viaggio un cimitero di cuori di donne che, con tutta la speranzosa ingenuità dell’amore, “ha[ve] promised to die”.

Simile per tono a *Dead Song* è *Morning Song*²²², dietro il cui “titolo innocente [...] troviamo non una gioiosa *aubade*, ma l’immagine da incubo di un deturpamento”²²³: “She dreamed the doctors arrived / And severed her legs at the knee. / This she dreamed on a morning / Of a night she slept beside me. // Now I was not in this dream / Or the cry of the amputee, / Yet she told me this on a morning / Of a night she slept beside me.” (“Lei sognò che erano venuti i dottori / E che la gamba al ginocchio le avevano segata. / Questo sognò lei il mattino / Di una notte che con me si era addormentata. // Io in questo sogno non c’ero / E nemmeno l’urlo dell’amputata, / Eppure me lo raccontò il mattino / di una notte che con me s’era addormentata”).

Di nuovo, Cohen si cimenta con forme metriche della tradizione medievale: *Morning Song* “allude al genere cortese dell’*alba* – la canzone della separazione degli amanti al mattino”²²⁴, e la sua struttura, “le quartine, le ripetizioni e lo schema rimico ABCB riflettono la forma della ballata”²²⁵. E ancora una volta il materiale poetico viene virato ironicamente verso il macabro, con l’immagine della mutilazione, prediletta fin dalle origini nel repertorio coheniano: l’amore viene accostato, come già altre volte, alla violenza corporale, ma il contesto onirico e l’estraneità del poeta nel sogno rendono il tono molto legge-

222. *Spice-Box*, pp. 282-283.

223. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 34.

224. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 68.

225. *Ivi*, p. 69.

ro. Piuttosto, ciò che si insinua nella mente del lettore è nuovamente il distacco e il non coinvolgimento di Cohen, il cui mondo interiore rimane separato da quello della donna: lei sogna orribili amputazioni, ma il poeta né è presente nel sogno né è in grado di capirlo, di risalire alla causa del dolore; egli non è molto più che una persona che dorme, quasi per caso, di fianco a lei, forse solo per lo spazio di una notte.

Varie altre poesie, come *Go By Brooks* o *My Lady Can Sleep*, ripropongono le stesse caratteristiche delle poesie d'amore "artificiali", in particolare il ricorso a forme metriche tradizionali (entrambe, ad esempio, sono riproposizioni abbastanza fedeli dell'originale *chanson balladée* medievale²²⁶); qui, per concludere, consideriamo ancora un'ultima poesia, *For Anne*²²⁷, che per Ondaatje è la più riuscita di questo gruppo di componimenti, in quanto "mette insieme entrambi gli atteggiamenti, l'ironia e l'amore, in modo perfetto"²²⁸. "With Annie gone, / Whose eyes to compare / With the morning sun? // Not that I did compare, / But I do compare / Now that she's gone." ("Ora che Annie se n'è andata, / Di chi saranno gli occhi che confronto / Al sole della mattinata? // Non che l'abbia mai confrontata, / Ma sì che la confronto / Adesso che se n'è andata").

In sei semplici versi, attraverso un tono indefinibile che oscilla tra l'ironia, la piana constatazione, il "rimpianto (prevalentemente estetico) per la perdita e un tocco di auto-rimprovero"²²⁹, Cohen delinea un caustico commento sulla fine della propria relazione (questa volta una relazione reale: dietro l'immagine di Anne è riconoscibile Georgianna Sherman, con cui Cohen ha avuto la sua prima vera relazione). La poesia è perfettamente conforme all'atteggiamento dello Straniero: l'unico momento in cui può confrontare gli occhi dell'amata al sole del mattino è "now that she's gone", nella vile e confortevole serenità della fine e della solitudine, dove può abbandonarsi senza pericolo a un lievissimo rimpianto tardivo e neanche troppo convinto, più con-

226. Cfr. Natalia Vesselova, "The Past is Perfect": Leonard Cohen's Philosophy of Time, cit., p. 67.

227. *Spice-Box*, pp. 330-331.

228. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 19.

229. Natalia Vesselova, "The Past is Perfect": Leonard Cohen's Philosophy of Time, cit., p. 75.

venzionale che autentico. Il valore della bellezza e dell'amore viene riconosciuto solo a posteriori nel tempo e a distanza dello spazio, ma questo non precipita Cohen, come comunemente accade, in un vortice di rimorso e nostalgia: egli, anzi, accetta il fatto come inevitabile, perché fuggire e poi amare (o piuttosto convincersi di amare) in ritardo e da lontano è l'unica modalità di comportamento che gli è consona; il Cohen di *For Anne* è, esattamente, il Breavman che abbiamo visto scrivere a Shell: "se tu me lo lasciassi fare, ti terrei sempre a quattrocento miglia di distanza e ti scriverei belle poesie e lettere".

For Anne è stata indicata da Cohen, in un'occasione, tra le sue poesie preferite; al proposito ha affermato: "Io voglio scrivere e leggere poesie piene di terrore e musica che trasformino le leggi e le vite. Questa non è una di quelle. Ma mi è rimasta incollata abbastanza a lungo, come un portafortuna, da suggerirmi che è vera."²³⁰ Cohen, dunque, riconosce una grande dignità a quelle poesie "minori" che qui sono state definite "artificiali"; ciononostante, il suo obiettivo è scrivere versi ben più alti, potenti, sconvolgenti o intrisi di profonda verità, talvolta quasi mistici. In *The Spice Box of Earth*, le poesie che più si avvicinano a questo intento sono quelle che legano, arditamente, l'amore e il sesso alla religione e alla santità, con le sue ritualità, il misticismo, i rapporti di potere tra maestri e discepoli, padroni e schiavi, dominatori e sottomessi: a questo intreccio tra amore, sesso, religiosità e ritualismo, fondamentale nell'intera poetica coheniana, sarà dedicato il prossimo paragrafo.

2.3 Una "religione della carne": il rapporto tra sesso e spiritualità

Leggendo *The Spice-Box of Earth* con il senno di poi, ci si rende conto che in questa raccolta prendono concretamente forma i temi decisivi del percorso poetico di Cohen, i discorsi chiave che attraverseranno poi tutta la sua opera letteraria e musicale; lo si è appena visto,

230. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., p. 73.

ad esempio, con il tema della *strangerhood*, che nasce in questo libro e verrà poi sviluppato da Cohen in numerosi altri luoghi della sua produzione, dal romanzo *The Favourite Game* alle canzoni dei primi due album alla raccolta *Death of a Lady's Man*, divenendo un fulcro tematico quasi costante nella rappresentazione coheniana delle relazioni sentimentali. Ma c'è un altro tema, forse ancora più centrale per Cohen (Albertazzi lo definisce “il tema chiave di tutta la produzione coheniana”²³¹), che emerge esplicitamente per la prima volta in questa raccolta: il legame strettissimo tra sesso e religione, “l'omologazione di orgasmo e estasi religiosa”²³², l'istituzione di una “religione della carne”²³³. Il rapporto tra amore carnale ed esperienza religiosa è in effetti ciò che più caratterizza la poetica di Cohen agli occhi del pubblico, e nel corso degli anni ha fatto sì che la sua figura venisse percepita come un paradossale ibrido tra due ruoli che dovrebbero essere antitetici, vale a dire il *ladies' man* e il santo, il casanova e l'asceta; e questo è potuto accadere solo grazie all'assoluta originalità e al coraggio con cui il poeta canadese ha conciliato nelle sue opere la componente sessuale e quella religiosa, sovrapponendole, compenetrandole, interscambiandole senza sosta. Non c'è traccia, in Cohen, degli elementi che normalmente pertengono ai discorsi “dottrinali” sul rapporto tra il sesso e la fede: le questioni morali, la repressione, le proibizioni e le condanne dei “peccati carnali”; insomma tutto ciò che si trova, nelle religioni del Libro, di prescrittivo e di colpevolizzante a proposito degli atti sessuali, in linea di massima considerati, al di fuori della finalità riproduttiva, come peccati, come azioni che allontanano da Dio. Per Cohen è radicalmente il contrario: il sesso è l'esperienza che più di ogni altra può avvicinare l'uomo all'essenza profonda del divino, e ci si potrebbe quasi spingere a dire, con un'estremizzazione che in Cohen ha però un solido fondamento, che sesso e religione *sono la stessa cosa*. D'altronde, è lo stesso Cohen ad affermarlo, in un'intervista del 1993: “non esiste assolutamente conflitto [...] fra sesso e religione, che sono, anzi, la medesima cosa. L'esperienza estatica che deriva dal

231. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 35.

232. *Ibidem*.

233. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 22.

sesso è la stessa che si sprigiona dalla religione”²³⁴. L’amore fisico e l’esperienza religiosa sono estremamente affini nella poetica di Cohen, fino a diventare quasi una cosa sola, in quanto “il sesso [...] produce uno slancio esistenziale che si avvicina a quello soprannaturale e apre a una comprensione del divino altrimenti impensabile”, e in particolare “l’orgasmo, il punto più alto dell’amore fisico, è un momento magico che ci mette in connessione con l’universo, che ci regala un fuggevole assaggio di ciò che significa stare vicini a Dio”²³⁵. Per avere testimonianza concreta della centralità di questa concezione coheniana dell’unione tra carne e spirito basta considerare alcune tra le sue canzoni più conosciute, e in particolare la più celebre in assoluto, quell’*Hallelujah* oggetto di innumerevoli *cover* e spesso cantata durante i matrimoni o le messe gospel: se lo si guarda da vicino, *Hallelujah*, nella sua alternanza tra “strofe [...] intrise di religiosità biblica, con riferimenti espliciti o impliciti a Davide e Betsabea, a Sansone e Dalila, e ovviamente al Signore in onore del quale intonare l’Alleluia” e strofe che, invece, “lasciano emergere in modo chiaro la tematica corporea e carnale, ovvero la sessualità in onore della quale va parimenti intonato un Alleluia”, si presenta come “uno dei brani di Cohen maggiormente associabili alla religiosità [...] e però, *contemporaneamente*, uno dei brani maggiormente associabili anche al sesso”²³⁶. Sesso e religiosità trovano poi il loro punto di incontro e fusione nella quarta strofa:

Well there was a time when you let me know / What's really
going on below / But now you never show that to me, do ya? /
But remember when I moved in you / And the holy dove was
moving too / And every breath we drew was Hallelujah
C’era un tempo in cui mi facevi sapere / Cosa succede davvero
laggiù / Ma ora non me lo fai mai vedere, vero? / Ricordo

234. Citato in: Stefano Marino, *Il corpo e/è il corpo. Leonard Cohen in memoriam. Parte II*, “Mimesis Scenari”, <http://mimesis-scenari.it/2016/12/21/lo-spirito-ee-il-corpo-leonard-cohen-in-memoriam-parte-ii/>

Ibidem.

235. Roberto Caselli, *Leonard Cohen: Hallelujah. Testi commentati*, Arcana, Roma 2014, p. 221.

236. Stefano Marino, *Il corpo e/è il corpo. Leonard Cohen in memoriam. Parte II*, cit.

quando mi muovevo in te / E la sacra colomba si muoveva anch'essa / E ogni nostro singolo respiro era Alleluia

con la sacra colomba dello Spirito Santo che accompagna in parallelo con il proprio movimento l'atto della penetrazione, e con "l'ansimare degli amanti che, al culmine del godimento, si trasforma in un Alleluia"²³⁷.

Hallelujah ne è certamente l'esempio più eclatante, ma la fusione tra sessualità e religiosità è presente in molte canzoni; da *Dance me to the end of love*, in cui il "tu" a cui si rivolge l'io poetico può nascondere sia una figura femminile sia Dio, e la "fine dell'amore" può essere intesa sia come l'orgasmo che come l'essenza divina (o anche la morte); a *Paper Thin Hotel*, in cui la donna è al contempo "the Naked Angel in My Heart" e "the Woman with Her Legs Apart", spirito e carne insieme; a molte altre ancora: è insomma indubbio che questo tema sia una delle colonne portanti dell'intera poetica di Leonard Cohen.

Tutto ciò, lo abbiamo anticipato, nasce in *The Spice-Box of Earth*. La raccolta non raggiunge ancora, a proposito della fusione mistica tra carnalità e spiritualità, le vette di complessità concettuale che si troveranno in una canzone come *Hallelujah*; ma inizia comunque a dare forma al tema, ne pone le fondamenta, sulle quali Cohen non smetterà mai di costruire la propria visione. Questo si riscontra in diversi componimenti, ma c'è una poesia in particolare che ha valore quasi programmatico, *Celebration*²³⁸.

Il dettato poetico di *Celebration* è molto esplicito: il contenuto del testo non è altro che "un atto di sesso orale [...] descritto come una cerimonia rituale"²³⁹. Il paragone tra la *fellatio* e il rito culturale è insistito, lungo tutta la poesia: il fallo è uno "scettro" e il glande è un "gioiello d'ambra", l'ejaculazione è una "benedizione" ("When you kneel below me / and in both your hands / hold my manhood like a sceptre, // When you wrap your tongue / about the amber jewel / and urge my blessing"; "Quando ti inginocchi sotto di me / e nelle tue

237. Ibidem.

238. *Spice-Box*, pp. 308-309.

239. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 35.

mani / tieni la mia virilità come uno scettro, // Quando avvolgi la lingua / sul gioiello d'ambra / e solleciti la mia benedizione"); l'inginocchiarsi della donna richiama la genuflessione, l'intero atto è una "cerimonia"; Cohen chiama in causa il culto romano di Priapo ("I understand those Roman girls / who danced around a shaft of stone / and kissed it till the stone was warm"; "Capisco quelle ragazze romane / che danzavano attorno a una verga di pietra / e la baciavano finché la pietra non era calda") e paragona lo spasmo e il "rantolo" del proprio orgasmo ad un episodio biblico ("Kneel till I topple to your back / with a groan, like those gods on the roof / that Samson pulled down"; "Inginocchiati finché non mi rovescio sulle tue spalle / con un rantolo, come quegli dèi sul tetto / che Sansone fece crollare"). Certo l'accostamento di sesso orale ed elementi del cerimoniale religioso può apparire ardito, e la grandiosità del tono utilizzato per descrivere un atto abbastanza crudo e prosaico può a prima vista far sorridere; per Scobie, ad esempio, *Celebration* è una poesia non riuscita poiché "c'è uno scarto troppo ampio tra la pomposità delle immagini e il realismo della *fellatio*"²⁴⁰. Oppure il testo può risultare l'ennesima conferma dell'egocentrismo poetico di Cohen, che qui si pone letteralmente su un piedistallo e "si dipinge, tra l'ironico e il compiaciuto, come una sorta di santo benedicente"²⁴¹, ministro – se non addirittura divinità lui stesso – di una personale religione pagana della sessualità. C'è di sicuro una parte di verità in tutte queste interpretazioni, ma il punto fondamentale è un altro, e ha una portata dirompente: il sesso e la religione vengono per la prima volta fusi insieme, nel modo più semplice e inequivocabile possibile. Il paragone portato avanti da *Celebration* istituisce un'identità tra il mondo della sessualità e quello religioso, e le due componenti sono permeabili, si confondono osmoticamente fino a divenire la stessa cosa; ed è rilevante che Cohen non scelga di rappresentare nella poesia un qualche *exemplum* di sessualità mistica, una sposa divina, una Semiramide, ma semplicemente uno dei più banali atti sessuali tra due persone comuni: in questo modo, egli afferma che qualsiasi forma di amore fisico, senza gerarchie (il rapporto orale de-

240. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 32.

241. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 35.

scritto non ha alcun contesto che lo possa “nobilitare”, probabilmente non avviene nell’ambito di un matrimonio e forse nemmeno di una relazione), può assurgere ad uno *status* religioso-rituale, può trasformarsi in espressione del divino. In *Celebration* tutto questo si presenta ancora in una forma elementare, che non va oltre l’equivalenza *fellatio*/rito religioso ed è legata ad una certa megalomania nella rappresentazione di un Cohen-divinità, ma la poesia è un capitale punto di partenza, un *big bang* da cui si sprigionerà, evolvendosi continuamente, la complessa idea coheniana dell’uguaglianza tra carne e spirito, tra sessualità e religiosità.

L’identità tra sesso e religione è un macrotema estremamente ampio e articolato, che si sviluppa, già in *The Spice-Box of Earth*, in diverse ramificazioni, in motivi tematici derivati, in corollari. Uno lo si è già visto in *Celebration*: l’importanza della ritualità (che è alla base della religione), la visione dell’atto sessuale come rito formalizzato; spesso gli amanti delle poesie coheniane, durante l’amplesso, stanno compiendo – consapevolmente o meno – una cerimonia. Un altro corollario è il tema della santità degli amanti: se il sesso e il sacro vanno di pari passo, allora attraverso il sesso (e più in generale l’amore) uomini e donne possono raggiungere lo *status* di santi, in questa particolare “religione della carne” coheniana, e “tracce[ndere] le ordinarie qualità umane, come l’individualità, [per] entra[re] in una nuova dimensione religiosa”²⁴². Derivato dai due precedenti – la ritualità e la santità –, un altro sottotema fondamentale è il rapporto tra santo/maestro e pupillo/discepolo, che dal punto di vista sessuale si trasforma in un rapporto tra padrone/dominatore e schiavo/sottomesso: nelle relazioni sessuali-spirituali di *The Spice-Box of Earth* spesso entrano in gioco dinamiche ambigue di potere, di dominazione e sottomissione rituali.

Ci saranno poi altre evoluzioni future del tema nella carriera di Cohen, come ad esempio l’identità sempre più stretta tra la donna e Dio, tra la bellezza femminile e la meraviglia del divino, che porterà all’utilizzo di un *you* ambiguo e polisemico, riferibile indistintamente alla donna o alla divinità; ma limitatamente a *The Spice-Box of Earth*, il

242. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 36.

motivo della compenetrazione tra sesso e religione si impernia principalmente sui tre poli evidenziati sopra: la ritualità, la santità degli amanti, il rapporto maestro/discepolo. E questi tre poli trovano la loro sublimazione in una poesia che Scobie definisce, a ragione, “la poesia centrale del libro”²⁴³, un testo che riesce a sussumere (da un lato, anzi, a fondare) l’intera galassia tematica relativa alla relazione tra sessualità e religiosità: *You Have the Lovers*²⁴⁴.

You Have The Lovers, simile a *The Cuckold’s Song* nell’utilizzo di versi di misura molto ampia, è una poesia a tutti gli effetti narrativa, tanto che per Scobie essa “è essenzialmente *fiction*, piuttosto che una poesia lirica, e di conseguenza prepara la strada per il Cohen romanziere”²⁴⁵. Ci sono dei personaggi (due amanti-santi dall’identità indefinita e un discepolo, il *you* a cui si rivolge l’io poetico), c’è un preciso *setting* (una stanza che magicamente si trasforma in un giardino) e c’è un intreccio che si sviluppa attraverso tappe successive; la vicenda narrata, surreale e onirica, è quella di un particolare rito, attraverso il quale prima i due amanti e poi il discepolo-officiante trascendono le barriere dell’umano e, grazie all’incontro sessuale, pervengono ad una dimensione di santità e di divinità in cui sono fusi in un tutt’uno, essendosi liberati di ogni specifico segno di individualità: è, insomma, una sorta di completa esposizione teorica della visione coheniana sul sesso e la religione-ritualità. La poesia comincia come se fosse la descrizione di “un esperimento scientifico: ‘you have’, consegnati come se fossero gli ingredienti base, i materiali grezzi, i “lovers” stessi, e l’equipaggiamento, ‘the room, the bed and the windows’”²⁴⁶ (“You have the lovers, / they are nameless, their histories only for each other, / and you have the room, the bed, and the windows”; “Tu hai gli amanti, / non hanno nome, storie solo l’uno per l’altro, / e tu hai la stanza, il letto e le finestre”). La pragmaticità di questo *incipit* rafforza la portata programmatica della poesia, come se Cohen stesse edificando, davanti agli occhi del lettore e con la sua partecipazione, la propria teoria sulla *sainthood* dell’amore carnale. Una volta consegnati gli in-

243. Ibidem.

244. *Spice-Box*, pp. 250-255.

245. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 38.

246. Ivi, p. 36.

gredienti, l'io poetico fornisce l'indicazione fondamentale: "Pretend it is a ritual" ("Fingi che sia un rito"); è solo grazie alla ritualità (che è ontologicamente una finzione), a questa "cerimonia formalizzata in cui le personalità di coloro che vi partecipano sono trasparenti rispetto al volere del processo impersonale"²⁴⁷, che potrà compiersi il miracolo della trascendenza, del raggiungimento della santità. A questo punto, il discepolo – questa persona terza, che "sorveglia gli amanti e deve prima o poi unirsi a loro" e il cui "genere [...] è, come al solito, sconosciuto e irrilevante"²⁴⁸ – può dare avvio al rito vero e proprio, che procede attraverso varie fasi. Per prima cosa, egli deve seppellire gli amanti e lasciare che riposino sottoterra "for a generation or two": "Unfurl the bed, bury the lovers, blacken the windows, / let them live in that house for a generation or two" ("Prepara il letto, seppellisci gli amanti, oscura le finestre, / lascia che vivano in quella casa per un paio di generazioni"). La sepoltura rende l'esperienza degli amanti "molto vicina alla morte, [...] una 'morte' di tutto ciò che concerne la vita umana e le ordinarie relazioni"²⁴⁹, ma la rende anche non-umana in senso vegetale, come se i due fossero dei semi destinati a germogliare; e infatti non a caso, passato il tempo necessario, "the room has become a dense garden" ("La stanza è diventata un fitto giardino"). Nel periodo in cui gli amanti riposano sepolti, "no one dares disturb them", e loro stessi non emettono il minimo suono; intanto, la vita del discepolo scivola via tra lutti e indifferenza ("Your mate dies after a life of service. / Who knows you? Who remembers you?"; "Il tuo compagno muore dopo una vita di servizio. / Chi ti conosce? Chi si ricorda di te?"), ma tutto questo è irrilevante nell'economia della poesia: egli ha importanza solo in relazione al rito, solo perché è l'unico consapevole che "a ritual is in progress: / it is not finished" ("un rito è in corso: / non è finito").

Una volta avvenuta la trasformazione della stanza in giardino, una sorta di "nuovo [...] Eden, senza serpente"²⁵⁰, i due amanti si spostano sul letto, che è situato come un altare "in the midst of the garden", e

247. Ivi, pp. 36-37.

248. Ivi, p. 37.

249. Ibidem.

250. Ivi, p. 38.

giungono al punto culminante del rito: “[they] perform the act of love”, ossia compiono quell’unione carnale che è il veicolo per accedere alla dimensione oltreumana, soprannaturale e religiosa che è l’obiettivo della cerimonia rituale. Essi possono farlo perché ormai, grazie al periodo di sepoltura, “sono stati ridotti (o estesi) alla loro singola funzione”, ovvero quella di “compiere l’amore”; e questa funzione “li ha condotti attraverso la morte e anche oltre: pesanti monete giacciono sui loro occhi, le tradizionali monete posizionate sugli occhi dei cadaveri, ma, nella cosmologia di Cohen, fatte di carne”²⁵¹ (“Their eyes are closed, / as tightly as if heavy coins of flesh lay on them”; “Gli occhi sono chiusi, / così serrati come se pesanti monete di carne vi giacessero sopra”). L’atto sessuale avviene con la meticolosità e la concentrazione consone al rito (“slowly and deliberately and silently”), e la sua conseguenza è miracolosa: i corpi degli amanti iniziano a mischiarsi e confondersi, i due protagonisti si fondono in un’unica essenza. Attraverso la perdita di individualità e la risoluzione del dualismo in unità, essi (ma ormai non più plurali) oltrepassano i limiti della loro natura umana ed entrano in contatto con il divino, in qualunque forma esso si presenti. Cohen insiste molto sulla fusione dei corpi e sulla loro interscambiabilità, sul fatto che gli amanti “[abbiano] abbattuto tutte le barriere tra di loro, non solo le barriere psicologiche dell’individualità ma anche le barriere fisiche dei sensi, del piacere e del dolore”²⁵²; alla loro progressiva presa di coscienza di essersi mischiati l’uno con l’altra dedica un’accurata descrizione: “Her hair and his beard are hopelessly tangled. / When he puts his mouth against her shoulder / she is uncertain whether her shoulder / has given or received the kiss. / All her flesh is like a mouth. / He carries his fingers along her waist / and feels his own waist caressed. / She holds him closer and his own arms tighten around her. / She kisses the hand beside her mouth. / It is his hand or her hand, it hardly matters, / there are so many more kisses.” (“I capelli di lei e la barba di lui sono inestricabilmente aggrovigliati. / Quando lui le posa la bocca sulla spalla / lei non sa se la sua spalla / ha dato o ricevuto il bacio. / Tutta

251. Ibidem.

252. Ibidem.

la carne di lei è come una bocca. / Lui le passa le dita lungo la vita / e sente la propria vita accarezzata. / Lei lo stringe a sé e le braccia di lui la stringono. / Lei bacia la mano accanto alla sua bocca. / È quella di lui, quella di lei, poco importa, / ci sono così tanti altri baci”).

Nel momento in cui gli amanti hanno completato la dissoluzione delle loro personalità nell’unione mistico-sessuale, il rito è compiuto: il discepolo che lo ha officiato può esultare, viene sopraffatto dalla gioia fino alle lacrime (“You stand beside the bed, weeping with happiness / [...] Your eyes are filled with tears, you barely make out the lovers”; “Tu stai accanto al letto, piangi di felicità, / [...] Hai gli occhi colmi di lacrime, a malapena scorgi gli amanti”), intona un canto di felicità e crede che la sua voce “is the first human voice / heard in that room” (“sia la prima voce umana / mai sentita in quella stanza”). Egli è pronto ad ottenere una ricompensa per la sua dedizione: dopo aver supervisionato l’intero svolgimento del rito, ora è il suo turno, gli viene concesso di unirsi agli amanti ed entrare anch’egli nella loro dimensione oltreumana – ancora una volta, come avveniva con frequenza in *Let us compare mythologies*, Cohen mette in scena una relazione che si espande, che non si limita all’esclusività della coppia ma accoglie, con piacere, persone esterne (già nella prima parte della poesia si era detto che il rito “needs more people”). Il discepolo passa in fretta – in soli tre versi, come nell’“avanti veloce” di un video – attraverso le fasi della sua personale versione del rito: “You climb into bed and recover the flesh. / You close your eyes and allow them to be sewn shut. / You create an embrace and fall into it.” (“Sali sul letto e riprendi carne. / Chiudi gli occhi e te li lasci cucire. / Crei un amplesso e ci cadi dentro”); la sua condizione di allievo e sottomesso rispetto agli amanti si intuisce dal fatto che, mentre i loro occhi sono naturalmente serrati, lui deve farseli cucire – pratica che, ricorda Scobie, “viene dalla falconeria, in cui si usava cucire gli occhi dei giovani falchi per l’allenamento”²⁵³. In ogni caso, egli “passa a un più profondo e più elementare stato dell’essere”²⁵⁴, si unisce alla santità degli amanti, scacciando via con facilità, nei versi finali, un ultimo dubbio a proposito

253. Ivi, p. 39.

254. Ibidem.

della sua condizione precedente (“There is only one moment of pain or doubt / as you wonder how many multitudes are lying beside your body, / but a mouth kisses and a hand soothes the moment away”; “C’è solo un momento di dolore o dubbio / quando ti chiedi quante moltitudini giacciono accanto al tuo corpo, / ma una bocca bacia e una mano scaccia via il momento”): il rituale è completato, ora tutti i partecipanti hanno trasceso la propria umanità attraverso l’amplesso e hanno raggiunto una dimensione divina.

Cercando di tirare le fila di questa poesia complessa e fondamentale, possiamo concludere che si sono viste in atto tutte le componenti principali della poetica coheniana della sessualità/religione. Il sesso, “the act of love”, è il centro di una cerimonia rituale, dai connotati surreali ed estremamente formalizzata; attraverso l’unione dei corpi – che diventa qui un’unione vera e propria, una concreta fusione di due alterità in un’unità – gli amanti entrano in contatto con una dimensione ulteriore, divina in senso lato, e acquisiscono una particolare santità; il tutto viene presieduto da una persona terza, un discepolo/servo a cui infine verrà concesso di partecipare in prima persona al rito, e che si inserisce nello “schema [...] del discepolo e del santo, che [...] è modellato sugli schemi del maestro e del pupillo, del padrone dello schiavo”²⁵⁵. In definitiva, *You Have the Lovers* è il centro gravitazionale attorno a cui ruotano le poesie di *The Spice-Box of Earth* che implicano il rapporto tra sesso e spiritualità, ed è insieme una sorta di atto fondativo di tale aspetto della poetica coheniana; scrive giustamente Scobie che “buona parte del suo lavoro successivo può fare poco più che rielaborare ciò che è implicato [in questa poesia]”²⁵⁶.

Intorno a *You Have the Lovers*, vera e propria colonna portante della raccolta, si sviluppano diversi componimenti che approfondiscono singolarmente alcuni degli elementi che si trovano concentrati insieme nella poesia. Ad esempio, il rapporto di dominazione e sottomissione tra un padrone/santo e uno schiavo/discepolo è al centro di *Alone the Master and the Slave Embrace*²⁵⁷.

255. Ibidem.

256. Ibidem.

257. *Spice-Box*, pp. 222-223.

Cohen è costantemente affascinato dai rapporti di attrazione e di potere tra una figura dominante e una sottomessa (basti pensare che nel suo album di esordio, *Songs of Leonard Cohen*, tali rapporti saranno al centro di ben due canzoni, *The Master Song* e *Teachers*), e le dinamiche che si instaurano tra le parti in questo tipo di relazioni nella scrittura coheniana sono spesso ambigue, allo stesso tempo positive e negative, piacevoli e dolorose; le parti stesse sono cariche di ambiguità, poiché i ruoli sono sempre difficilmente inquadrabili, al confine tra il padrone autoritario e il maestro spirituale, tra lo schiavo sottomesso e il pupillo adorante. *Alone the Master and the Slave Embrace* – che è slegata dall’ambito specifico delle relazioni amorose-sessuali, e mette in scena un *master* e uno *slave* ideali e archetipici – tematizza perfettamente l’ambiguità: il padrone e lo schiavo, contro ogni logica e ogni gerarchia di potere, “si abbracciano”, quando sono soli e lontano da occhi indiscreti; ma in superficie, sullo schermo della realtà, non devono tradire i loro ruoli, e per questo il loro abbraccio non deve arrivare alla conoscenza del “banker” o del “doctor” – simboli abbastanza evidenti del potere costituito (“*Alone the master and the slave embrace. / I will not tell the banker or the doctor*”; “Quando son soli il padrone e lo schiavo si abbracciano. / Non lo dirò al banchiere né al dottore”). Questa solidarietà e questa tenerezza tra schiavo e padrone possono darsi solo in una dimensione dell’essere che è simile a quella post-umana e trascendente di *You Have the Lovers*: come in quel caso gli amanti giungono a una completa unione dei corpi solo all’interno di una cerimonia rituale e di una dimensione irreal e non umana, così in questa poesia *master* and *slave* possono azzerare le loro distanze gerarchiche, unendo i loro corpi in un gesto simbolico, solo in un contesto onirico (“*my two men / will dream these scenes many times*”; “i miei due uomini / sogneranno mille volte questa scena”), in cui l’umanità e le identità individuali arretrano di fronte al tutto indistinto della natura e del cosmo (“*they watch the sun descend / behind the unowned mountain*”; “contemplano il sole scendere / dietro il monte che non è di nessuno”). Il rapporto di potere padrone/schiavo, dunque, nonostante mantenga il suo schema naturale di sopruso e punizioni, allo stesso tempo – in alcune condizioni spirituali – per Cohen può virare

verso la vicinanza, l'unione, la generosità, la condivisione sincera: la maggior parte dei futuri *masters* coheniani, infatti, assumeranno la forma di maestri spirituali e intellettuali (si veda già, in questa raccolta, *To a Teacher*), di campioni di santità, o anche semplicemente di amanti (maschi) all'interno della coppia; anche questa poesia, insomma, fornisce un paradigma che verrà ripetuto: nell'opera di Cohen quasi sempre, qualunque sia il loro ruolo, dominatori e sottomessi "si abbracciano [...] negli intervalli della reciproca punizione".

Un altro aspetto di *You Have the Lovers* che Cohen approfondisce è la santità degli amanti che si uniscono nell'amplesso, in una poesia, *Song*²⁵⁸, che proclama l'insufficienza e la sconfitta della santità "tradizionale". In una struttura che si rifà alla ballata (cinque quartine a rima alternata), *Song* presenta la voce di un io poetico che tenta, senza successo, di sfuggire al desiderio erotico rifugiandosi nella religione e negli *exempla* di santità. Egli non trova alcun sollievo nelle "saintly stories" che legge nei libri sacri, perché non riesce a far proprio il disprezzo del "saintly man" verso la bellezza del corpo femminile: alla fine, non può fare altro che decidere di mettere da parte le scritture e concentrarsi sulla seduzione della carne ("And casting down the holy tomes / I lead my eyes to where / The naked girls with silver combs / Are combing out their hair"; "E infine i sacri testi riponendo / Io volgo gli occhi su quelle / Fanciulle nude dai pettini d'argento / Che si pettinano i capelli"). Potrebbe sembrare la pruriginosa confessione, allo stesso tempo colpevole e divertita, di un giovane religioso incapace di allontanarsi dal peccato della lussuria, ma nel contesto della poetica coheniana *Song* assume un significato più ampio: la netta contrapposizione tra l'ascesi dei santi e le lusinghe della carne non è, per Cohen, una scelta tra "giusto" e "sbagliato", bensì tra due diversi tipi di santità, una santità "dottrinale" e una santità invece conforme alla propria "religione della carne". E l'io poetico non ha dubbi nel prendere la sua decisione: il peccato, se mai, consiste nel non sottomettersi alla potenza dell'erotismo e della bellezza; mentre volgere gli occhi sulle "naked girls" e vivere "with the mortal ring / of flesh on flesh in dark" ("con l'anello mortale / di carne su carne nell'oscurità") è un modo

258. *Spice-Box*, pp. 324-326.

per avvicinarsi al divino ben più naturale dell'astinenza e della rinuncia. Nella visione di Cohen, insomma, le caratteristiche della *sainthood* si ribaltano, e il protagonista di *Song* non ha in fondo alcun timore di peccare: perché il sesso e l'erotismo, come in *You Have the Lovers*, vengono privati della loro natura di colpa, e diventano al contrario gli elementi di base su cui fondare una nuova santità.

Un'altra poesia che, attraverso un esteso sistema metaforico, mette in connessione la religione e l'amore erotico è *The Priest Says Goodbye*²⁵⁹ (nel cui titolo Cohen si diverte a giocare con il suo cognome, che in ebraico significa proprio "sacerdote"; il *priest*, dunque, è lui stesso).

In *Celebration* l'accostamento tra sesso e religione era imperniato sul richiamo a un culto pagano, in *You Have the Lovers* gli amanti raggiungevano una dimensione divina generica e indefinita: in *The Priest Says Goodbye* invece, per la prima volta, Cohen osa istituire il legame tra desiderio sessuale e spiritualità religiosa tramite una serie di metafore prelevate specificamente dall'immaginario della propria religione identitaria, ovvero quella ebraica. L'accostamento dell'amore carnale con immagini bibliche veterotestamentarie è un ulteriore passo avanti nella sfrontatezza e nella libertà del dettato coheniano; ed è il primo passo di un percorso che porterà dritto fino ad *Hallelujah*, la quale, come già ricordato, è il punto culminante sia della fama di Cohen sia dell'unione tra sessualità e religioni del Libro. In *The Priest Says Goodbye*, i paralleli sono già molto espliciti: nella quinta strofa, "le acque dei fiumi – che simbolicamente rappresentano la passione – sono paragonate, paradossalmente, al 'eternal fire in Moses' bush' [il rovetto ardente]; poi l'allusione metaforica si estende al desiderio erotico: 'I will see / lust burn like fire in a holy tree'²⁶⁰. Più avanti, ancora, Cohen paragona il suo desiderio di un'amante ai sentimenti degli Israeliti guidati da Mosè: 'I will sing beside / rivers where longing Hebrews cried. / As separate exiles we can learn / how desert trees ignite and branches burn.'²⁶¹; in mezzo, c'è un significativo riferimento ad

259. *Spice-Box*, pp. 268-271.

260. Natalia Vesselova, "*The Past is Perfect*": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., pp. 99-100.

261. *Ivi*, p. 100.

Abelardo (ennesima testimonianza di un sincretismo religioso che a Cohen viene naturale fin dall'esordio), perfetta figura-simbolo dell'intreccio tra passione della carne e spiritualità religiosa: "Abelard proved how bright could be / the bed between the hermitage and nunnery" ("Abelardo ha dimostrato quanto / lucente possa essere il letto tra l'eremo e il convento").

Per Cohen, saccheggiare l'immaginario della religione ebraica – e delle religioni del Libro in generale, cioè quelle religioni che hanno forgiato la sua identità – è un atto che pone il definitivo sigillo di autorevolezza e serietà sulla propria originale visione del sesso e del divino, intrecciati e quasi indistinguibili; se *Celebration* e *You Have the Lovers* erano, in modi diversi, le poesie che fondavano il tema, *The Priest Says Goodbye* ne è il punto d'arrivo all'interno della raccolta, e insieme un nuovo punto di partenza per molte rielaborazioni successive.

In conclusione di questa analisi del tema sesso/religione, è interessante considerare una poesia eccentrica, una di quelle poesie che è impossibile incasellare in una precisa direttrice tematica, che lambisce il nucleo concettuale ma ne rimane *a latere*: *The Girl Toy*²⁶².

Il sesso è ancora al centro, in *The Girl Toy*: la protagonista, la "ragazza giocattolo" del titolo, è una sorta di complesso *sex toy*, un automa che riproduce le fattezze di una donna ed è destinato al soddisfacimento sessuale di un sovrano non meglio definito; il "giocattolo" è costruito con oro e pietre preziose, anche se il primo verso, "the king's goldsmith once learned to work in *flesh*" ("L'orafo del re un giorno imparò a lavorare la *carne*", corsivi miei), lascia intendere che sia piuttosto un ibrido tra una donna reale e una macchina, e non è dato sapere al lettore quanto di umano e quanto invece di meccanico ci sia in esso. Nonostante la centralità della componente sessuale, Cohen in questa poesia non entra nei territori della religione e del divino, come invece si è visto – quasi fosse per lui un automatismo – in tutte le precedenti; la colloca invece in un contesto particolare, terreno e immanente ma leggendario, "che ricorda i racconti orientali", in cui "ricrea lo schema di una tipica storia d'Oriente di un antico re la cui ricchezza

262. *Spice-Box*, pp. 290-291.

gli procura un'amante molto inusuale [...] e il proprio successivo declino"²⁶³. La trascendenza del divino è qui sostituita dalla trascendenza della meccanica: la ragazza giocattolo è già oltreumana, è una macchina perfetta, e la sua perfezione porta il re a consacrarsi totalmente a lei, abbandonando ogni altro desiderio e occupazione e recludendosi con lei nel cuore della sua reggia ("Deep in the palace the king remained with her" è ripetuto anaforicamente due volte). L'unione carnale del re con il corpo artificiale dell'automa, però, non può condurre verso il divino come accadeva, ad esempio, in *You Have the Lovers*: solo la fusione di due individualità umane e imperfette è in grado di farlo; il re al massimo può sperimentare la gioia immanente e illusoria di un corpo perfetto (perché finto), che alla lunga lo porterà, naturalmente, alla distruzione ("he fell and wept and spit up blood"; "egli cadde e pianse e sputò sangue"). Ma ciò che colpisce in *The Girl Toy* è la felicità con cui il re abbraccia il proprio tragico destino, e il sincero amore che lo lega alla ragazza giocattolo per tutta la vita: non c'è ombra di condanna o risentimento nella poesia; la mente del re non è ottenebrata, egli è perfettamente consapevole della natura artificiale dell'amata, ma semplicemente non gli importa, non intacca la sua passione ("He didn't care if sometimes he tasted gold in her mouth / or cut his aging lips on a jewelled eye. / My love, my love, he sang"; "Non gli importava se a volte nella bocca di lei sentiva il sapore dell'oro / o si tagliava le sempre più vecchie labbra su un occhio di gemma. / Amore mio, amore mio, cantava"). Anche il finale, nonostante l'immagine vivida e cruda dell'agonia del sovrano, è paradossalmente un tenero ritratto d'amore tra queste due creature incompatibili: "on his great abdomen she'd lay her head, / and closing her eyelids like perfect machines, / she'd hum or sing a ballad of their wedding feast" ("sul suo ampio adome lei appoggiò la testa, / e abbassando le palpebre come macchinari perfetti, / cantò la ballata del loro banchetto nuziale"); come nota Scobie, "le immagini del decadimento fisico del re sono spietate, ma nonostante questo la poesia sembra sostenere il valore della sua ricer-

263. Natalia Vesselova, "*The Past is Perfect*": Leonard Cohen's Philosophy of Time, cit., p. 69.

ca”²⁶⁴ di erotismo e amore in una costruzione artificiale e troppo perfetta.

The Girl Toy è una poesia che ha molteplici chiavi di lettura: la differenza e lo scontro-incontro tra l’uomo e la macchina, tra natura e artificio; il rapporto tra la mortalità del re e l’eternità della ragazza giocattolo, tra la corruzione umana e la perfezione ideale (per questo la *girl toy* secondo Scobie potrebbe essere considerata anche “un’immagine dell’arte: [...] impersonale, perfetta, eterna”²⁶⁵); una classica situazione coheniana di dominatori e sottomessi, anche se ribaltata rispetto ai ruoli consueti poiché “la macchina sessuale, essendo depersonalizzata, è più perfetta di una donna e di conseguenza si appropria del ruolo dominante”²⁶⁶. Ma è soprattutto, ancora una volta, una poesia sul sesso e sull’amore, e sulla necessità di abbandonarsi totalmente ad essi per accedere ad una dimensione superiore: certo, in questo caso il re si abbandona ad una creatura “sbagliata” (perché artificiale e perché perfetta), e dunque non gli è concesso il miracolo mistico-religioso che deriva dalla “vera” unione sessuale; ma la sua ostinazione, la sua devozione totale e il suo amore incrollabile fanno pensare che, nonostante la distruzione esterna, “deep in the palace” egli abbia comunque abitato, insieme alla sua ragazza giocattolo, una personalissima, insolita ed effimera dimensione divina.

2.4 L’eredità dell’ebraismo

Per una trattazione davvero esaustiva di *The Spice-Box of Earth*, è imprescindibile l’analisi del tema della religione ebraica, poiché il motivo dell’ebraismo è il vero orizzonte tematico su cui si stagliano tutti gli altri *topoi* coheniani finora considerati. Come accennato in precedenza, le poesie spiccatamente di argomento ebraico si concentrano nella parte finale del libro, ma la tradizione giudaica pervade, fin dal titolo, l’intera raccolta, manifestandosi continuamente in maniera rap-

264. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 35.

265. *Ibidem*.

266. *Ivi*, pp. 34-35.

sodica “attraverso rigurgiti di memoria, iridescenze bibliche, emersione di figure ebraiche sia della scrittura sacra e khassidica che della propria [di Cohen] cerchia familiare”²⁶⁷; già si è visto d’altronde come essa si leghi ad altri temi (e fornisca il proprio repertorio metaforico al loro sviluppo), ad esempio alla riflessione sul ruolo del poeta in *After the Sabbath Prayers* o alla tematica del desiderio sessuale in *The Priest Says Goodbye*.

La ragione della presenza così pervasiva della religione ebraica in *The Spice-Box of Earth* è da imputare alla continua ricerca e problematizzazione della propria identità da parte di Cohen. In *Let us compare mythologies*, Cohen aveva tentato di definire questa identità tramite un metodo comparativo e sincretistico, in cui le mitologie si affiancavano e si intrecciavano senza gerarchie, e l’ebraismo non era che una delle tante; cinque anni dopo, il giovane poeta canadese capisce che, per quanto si cerchi di ignorarla o di affrancarsene (cosa che Cohen, comunque, non ha mai desiderato fare in modo radicale), la tradizione religiosa familiare – soprattutto in una famiglia così prestigiosa nella società ebraica di Montreal come la sua – rappresenta inevitabilmente il nucleo centrale della propria identità, il bagaglio più ingombrante, le radici più profonde: e per questo bisogna farci i conti, a tu per tu e a viso aperto. Dunque, in questa raccolta Cohen libera il campo dalle altre “mitologie” e si immerge totalmente nell’eredità della religione ebraica, per una resa dei conti con il senso del suo ruolo all’interno di essa (così come era accaduto con il suo ruolo di poeta e con quello di amante all’interno della coppia: *The Spice-Box of Earth*, dopo la prima raccolta giovanile, è a tutti gli effetti un libro di rese dei conti); lo fa con grande rispetto e profonda gratitudine, ma come sempre la sua elaborazione poetica dell’ebraismo non si manifesta “in un’adesione identitaria perentoria, né tantomeno in un riconoscimento nazionale”²⁶⁸, bensì si sviluppa grazie alle consuete armi della dialettica coheniana: la rielaborazione personale, la messa in discussione dei principi, l’adozione di nuovi punti di vista, l’ironia, la dissacrazione.

267. Moni Ovadia, *Per te sarò un ebreo*, in Leonard Cohen, *Poesie/1*, cit., pp. 172-173.

268. Ivi, p. 172.

Inevitabilmente, affrontare la tradizione ebraica significa prima di tutto affrontare la Bibbia, in particolare l'Antico Testamento: in *The Spice-Box of Earth*, infatti, l'ebraismo fa capolino prima di tutto in varie poesie modellate direttamente su vicende e personaggi biblici, particolarmente congeniali all'elaborazione di alcune idee coheniane. La prima che si incontra nel libro è *Before the Story*²⁶⁹, basata sul celebre episodio di Davide e Betsabea che viene narrato nel secondo libro di Samuele (di cui Cohen riporta una citazione in epigrafe).

Nell'episodio biblico Davide, re di Israele, mentre passeggia sulle terrazze della sua reggia intravede da lontano una giovane donna, Betsabea, che si sta facendo il bagno su un tetto; immediatamente se ne invaghisce e, nonostante lei sia già moglie di uno dei suoi soldati, la mette incinta e la prende in sposa, dopo aver mandato il marito a morire in battaglia; questa narrazione ha sempre mantenuto una forte attrattiva per l'immaginazione di Cohen, probabilmente a causa dell'intensa carica erotica che sprigiona l'immagine plastica di Betsabea nuda intenta a lavarsi, simbolo perfetto per l'ideale fusione coheniana di erotismo e religione: e infatti sarà al centro, più di vent'anni dopo, della già citata *Hallelujah* ("your faith was strong but you needed proof / You saw her bathing on the roof / Her beauty and the moonlight overthrew you"), di cui questa poesia si può considerare, con il senno di poi, una sorta di studio preparatorio.

Ma in *Before the Story*, come suggerisce il titolo, l'episodio di Davide e Betsabea non è in atto, ma in potenza: deve ancora accadere, o forse, nell'universo parallelo della poesia, non accadrà mai. I due protagonisti – a cui si aggiunge Assalonne, terzo figlio di Davide, di cui si diceva fosse l'uomo più bello di Israele – si trovano tutti "far from the roof" (in anafora all'inizio di ogni strofa), ovvero lontani dal luogo in cui si accende in Davide la scintilla del desiderio. Soprattutto Betsabea, ribaltando il racconto di Samuele, si sta lavando al chiuso di una "secret room", e l'io poetico insiste sul fatto che sia "far from any lover, / far from any man": "Far from the roof, / the woman, / oh the girl, Bathsbeba, / bares her dripping shoulders / in a secret room, / far from any lover, / far from any man" ("Lontano dal tetto, / la donna, /

269. *Spice-Box*, pp. 218-221.

oh, la giovane Betsabea, / denuda le spalle grondanti / in una stanza segreta, / lontana da ogni amante, / lontana da ogni uomo”). Cohen dunque rielabora il materiale biblico, presentando nella sua personale versione “tre immagini congelate di Assalonne, Davide e Betsabea”²⁷⁰, di forte impatto visivo, che non intrecciano i loro destini ma rimangono fissi nel loro isolamento, ignari e indifferenti a ciò che su di loro è scritto nei testi sacri. A compensare la separazione dei personaggi, e la mancata unione sessuale tra il re e Betsabea, c’è però la presenza di Cohen stesso, in compagnia presumibilmente della propria amata, che si intrufola nella vicenda creando un cortocircuito tra leggenda e realtà: nei *refrain* che intervallano le strofe, Cohen “trasporta il lettore all’adesso’ dell’io poetico, dove egli e [...] l’amante stanno giacendo insieme; il poeta e la sua compagna sono implicitamente paragonati al re Davide e a Betsabea, e il racconto biblico diventa il modello per una moderna storia d’amore”²⁷¹. La manipolazione coheniana della materia biblica è dunque finalizzata al suo protagonismo: Cohen “congela” i personaggi per potervisi sostituire; è come se fosse necessario evitare che si consumi il rapporto tra Davide e Betsabea per permettere che avvenga, al suo posto, quello tra l’io poetico e la donna, che infatti giacciono sotto i “thrones”, le “caves”, i “castles”, tutti i luoghi in cui i personaggi sono “imprigionati” dai versi nelle loro rispettive solitudini. L’approccio coheniano alla tradizione ebraica in *The Spice-Box of Earth* inizia quindi in modo diretto e piuttosto audace: per marcare un’appartenenza e una distanza allo stesso tempo, Cohen mischia sé stesso ai personaggi dell’Antico Testamento, si confronta con i grandi modelli biblici, misura la propria posizione all’interno di una leggenda molto più ampia della sua. E alla fine rimane, come sempre, al centro della scena, illuminato dalla luce della luna: “we are lying beneath the castles / [...] and the wilderness moon / lives above the whole world, / and in her light / holds us, holds us, / cold and splendid, / in her vast and cloudless night” (“noi giaciamo sotto i castelli, [...] e la luna del

270. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 15.

271. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 97.

deserto / dimora sopra il mondo intero, / e nella sua luce / ci accoglie, ci accoglie, / fredda e splendida, / nella sua vasta notte senza nubi”).

Direttamente legata a *Before the Story* sembra essere un'altra poesia, *The Adulterous Wives of Solomon*²⁷², anch'essa di evidente argomento biblico: Salomone, terzo re di Israele, è figlio proprio di Davide e Betsabea.

La poesia è “un altro esempio delle elaborate fantasie di Cohen derivate dall'immaginario biblico”²⁷³, questa volta in particolare dal primo libro dei *Re* (ideale continuazione di *Samuele II*, da cui prendeva le mosse *Before the Story*), in cui vengono narrati la successione a Davide e il regno di Salomone; ancora una volta, Cohen si appropria di un episodio biblico e lo manipola, lo osserva da un inedito punto di vista e lo piega alle esigenze della propria poetica e della propria sensibilità. Il focus coheniano non è su Salomone, ma sulle sue mogli – nella Bibbia si legge che ne avesse 700 –, indicate fin dal titolo come adultere; ma per Cohen, fautore della “relazione espansa” e cantore della natura divina della sessualità, l'adulterio non è un motivo di condanna, bensì un comportamento naturale e addirittura una fonte di bellezza. Infatti, in questo “ritratto di sfarzosa bellezza e di tradimento all'immaginary corte del Re”²⁷⁴ non ci sono colpe e colpevoli, e tutto avviene in un clima sospeso di serena inevitabilità: le mogli e i loro amanti “never meant to betray their king”, e sebbene lo facciano, quasi costretti dalla potenza superiore del desiderio, il tradimento non scalfisce minimamente il loro amore e la loro devozione verso il re (“And though they betray him, these soldiers, these queens, / Why, they are the King's Men, they love and honour him”; “E benché lo tradiscano, questi soldati, queste regine, / Be’, sono comunque Sudditi del Re, e lo amano e lo onorano”). Nell'ultima strofa, l'io poetico si rivolge significativamente a Salomone stesso, esortandolo in sostanza a lasciare campo libero ai tradimenti delle mogli (“O Solomon, call away your spies”; “O Salomone, richiama le tue spie”), e motivando tale esortazione con un ulteriore richiamo alla Bibbia: “spostandosi

272. *Spice-Box*, pp. 258-259.

273. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 100.

274. *Ibidem*.

dal passato biblico dei *Libri dei Re* al passato ancora più distante della *Genesis*²⁷⁵, Cohen chiama in causa la cacciata dal Paradiso Terrestre e in particolare la figura di Eva, individuata come paradigma e causa di ogni peccato femminile (“You remember the angels in that garden, / After the man and woman had been expelled, / Lying under the holy trees while their swords burnt out, / And Eve was in some distant branches, / Calling for her lover, and doubled up with pain”; “Ti ricordi gli angeli in quel giardino, / Dopo che l’uomo e la donna vennero espulsi: / Giacevano sotto gli alberi sacri mentre le loro spade bruciavano, / Ed Eva era tra le fronde distanti, / A chiamare il suo amante, piegata in due dal dolore”). Il riferimento a Eva, in questo gioco a incastro tra diverse epoche bibliche, costituisce una sorta di assoluzione per le “adulterous wives”, poiché in quest’ottica “il tradimento del re non è causato dalla loro malvagità [...] ma da qualcosa che è avvenuto molto prima di loro e che è già stato espiato”²⁷⁶. Dunque le mogli di Salomone, impotenti contro l’eredità del peccato originale e la spinta del desiderio sessuale, non possono avere alcuna colpa nella visione coheniana, e si trovano al centro della poesia non per essere additate come esempi di vergogna, ma per esaltare la bellezza e la liceità del loro adulterio; grazie al loro ruolo, Cohen può servirsi della tradizione ebraica per costruire ancora una volta una riflessione in versi sui *Leitmotiv* della sua poetica, come la “relazione espansa”, l’aderenza tra sessualità e religione e la figura della “donna promiscua che non deve essere colpevolizzata”²⁷⁷, proprio per i motivi esposti in questa poesia.

Se in *Before the Story* e in *The Adulterous Wives of Solomon* Cohen utilizza figure e leggende tratte dai testi sacri della propria religione come materiale per tornare di nuovo sui propri motivi prediletti a proposito dell’amore e della sessualità, relegando ancora l’ebraismo a serbatoio di spunti e di contesti, a mezzo e non a fine della poesia, in *Isaiah*²⁷⁸ (che, a differenza delle due precedenti, fa parte del gruppo finale di poesie a costante tematica ebraica) per la prima volta egli utilizza

275. Ibidem.

276. Ivi, pp. 100-101.

277. Ivi, p. 101.

278. *Spice-Box*, pp. 358-363.

un personaggio biblico, il profeta Isaia, per immergersi davvero nel cuore della propria tradizione religiosa.

La poesia dipinge il quadro di una antica Gerusalemme ricca, florida, prospera, al massimo del suo splendore: fin da subito viene chiarito che “Never before Jerusalem was so beautiful” (“Mai Gerusalemme è stata tanto bella”); il tempio attira innumerevoli pellegrini, le donne sono “not less splendid than the golden statuaries” (“non meno splendide delle statue d’oro”), il governo viene espletato secondo giustizia, il commercio produce grandi ricchezze, non c’è delinquenza, i frutteti e i pascoli prosperano. L’incantesimo di questo luogo idilliaco, simile a un Eden in terra e forse troppo perfetto per essere reale, viene bruscamente spezzato da una voce, dissonante e apparentemente folle, la voce carica di rabbia del profeta Isaia: “Why did Isaiah rage and cry, / Jerusalem is ruined, / your cities are burned with fire?” (“Perché Isaia si infuriava e gridava: / Gerusalemme è in rovina, / le vostre città vengono divorate dal fuoco?”). Isaia (protagonista di un intero libro dell’Antico Testamento), in quanto profeta, è il rappresentante di una visione profonda, che va oltre la superficie patinata dell’apparenza e denuncia le storture e il marciume della realtà; il profeta, in senso ebraico, non è colui che anticipa il futuro, ma colui che parla per conto di Dio e di conseguenza ha una cognizione più intensa del presente: coerentemente a questa definizione, Isaia parla al presente, affermando che dietro il velo dorato della facciata la distruzione è già in atto, e ribadendo, due strofe dopo, “Your country is desolate” (“Il vostro paese è desolato”). Questo “contrasto tra il compiacimento di una società sicura nella propria prosperità e nel lusso e il profeta [...] che s’infuria e grida”²⁷⁹ la rovina, questo clima di catastrofe imminente che cova sotto un apparente splendore, possono essere letti come la rappresentazione simbolica della caducità di ogni bene e felicità terreni, ma anche, più specificamente, come una potente allegoria del senso di precarietà e di tragedia che da sempre ha accompagnato gli ebrei (gli abitanti di Gerusalemme), quasi fosse una dolorosa condizione naturale.

Altra caratteristica fondamentale del profeta – quella che più affascina Cohen – è il non essere ascoltato, il lanciare un grido di verità

279. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 42.

che si perde nel vuoto, e l'essere spesso considerato diverso, folle, selvaggio: le forme interrogative ("Why did Isaiah..."; "Why then this fool Isaiah...") esprimono proprio la diffidenza e lo scherno con cui gli abitanti di Gerusalemme, comodi e al sicuro nella loro apparente prosperità, accolgono le parole di Isaia; e Isaia stesso viene rappresentato significativamente prima come un invasato in preda all'ira ("rage and cry"), poi direttamente come un pazzo ("this fool") e un selvaggio non civilizzato ("smelling vaguely of wilderness himself"; "odorava persino un po' di selvatico"). La follia è un tema coheniano per eccellenza: in *Let us compare mythologies* era una caratteristica prettamente femminile, di quelle *madwomen* da cui, secondo Cohen, è bellissimo essere amati; in *Isaiah* si sposta invece su un piano più mistico-religioso, e diviene espressione del divino, manifestazione di una comprensione profonda di Dio. Il folle per Cohen è un individuo che possiede un punto di vista originale sul mondo, rompe gli schemi prestabiliti, dà una scossa al conformismo; nella dimensione religiosa, il folle si avvicina molto, arrivando quasi a coincidervi, al profeta e al santo: l'Isaia coheniano è effettivamente un folle, e *per questo* ciò che afferma è vero, ed egli è un portavoce della parola divina. Ma la potenza della follia e della *wilderness*, in *Isaiah*, non si limita ai proclami di desolazione e rovina, ma assume un ruolo attivo: è lo stesso Isaia, "santo/profeta 'plunged in unutterable love', che porta allo stesso tempo distruzione e rinnovamento a coloro che gli sono intorno"²⁸⁰. Il profeta, in una vertigine mistica, non è più solo l'annunciatore della distruzione, ma diviene egli stesso agente della medesima: nell'ultima strofa, egli appare come "la personificazione della forza distruttiva del tempo, che trasforma il presente in un rovinoso futuro con il suo tocco"²⁸¹; le statue e gli alberi si sfarinano al suo passaggio, i testi sacri perdono le loro parole, la natura regredisce ad uno stato non vivibile ("He reels beyond / the falling dust of spires and domes, / obliterating ritual: the Holy Name, half-spoken, / is lost on the cantor's tongue; their pages barren, / congregations blink, agonized and dumb. / In the

280. Ibidem.

281. Natalia Vesselova, "*The Past is Perfect*": Leonard Cohen's Philosophy of Time, cit., p. 88.

turns of his journey / heavy trees he sleeps under / mature into cinder and crumble: / whole orchards join the wind / like rising flocks of ravens. / The rocks go back to water, the water to waste”; “Barcolla roteando su se stesso oltre / la pioggia di polvere di campanili e cupole, / cancellando il rituale: il Sacro Nome, pronunciato a metà, / si perde sulla lingua del cantore; le loro pagine si svuotano, / le congregazioni sbattono le palpebre, stravolte e mute. / Nel suo girovagare / i pesanti alberi sotto cui dorme / maturano in cenere e si sfaldano: / interi frutteti si uniscono al vento / come stormi di corvi che si levano in volo. / Le rocce ridivengono acqua, l’acqua fogna”). Ma Isaia non è colpevole per la sua azione distruttrice, perché è semplicemente il tramite, lo strumento di un dolore necessario; e infatti, allo stesso tempo, egli è anche paradossalmente l’artefice della salvezza di Gerusalemme: nel finale, egli intona sommessamente un canto di redenzione “to make the guilty country uncondemned” (“per far sì che il paese colpevole non sia condannato”), e al flebile suono della sua melodia avviene una sorta di miracolo, un miracolo di fratellanza, di unione e di riconoscimento dell’alterità: “all men”, che nella precedente bolla di opulenza e prosperità erano in realtà “truthfully desolate and lonely”, ora si osservano con gioia e “behold in beauty the faces of one another” (“tutti gli uomini in verità desolati e soli, / come se assistessero a un miracolo, / contemplano nella bellezza i volti gli uni degli altri”). La parola di Isaia, il profeta-folle che urla con la sua voce fuori dal coro e parla per conto di Dio, proclama e attua la distruzione; il suo canto sussurrato, in disparte e quasi inudibile, porta invece redenzione e salvezza: entrambi gli aspetti convivono e sono necessari, poiché non c’è rinascita senza disfacimento, e la divina follia del profeta li sublima entrambi, e li esprime, ancora una volta, attraverso l’inesauribile potere della parola pronunciata e cantata.

Il tema della follia al centro di *Isaiah*, legato alla figura del profeta e alla traduzione del pensiero divino, è fondamentale in *The Spice-Box of Earth*, poiché conduce direttamente a un piccolo gruppo di tre/quattro poesie che costituiscono il vero nucleo, anche affettivo, della riflessione coheniana sul proprio rapporto con la tradizione ebraica. Sono poesie molto personali, poiché Cohen passa dall’ambito degli

exempla biblici al contesto vicinissimo della propria famiglia: il protagonista di questi componimenti è il nonno materno di Leonard, il rabbino Solomon Klinitsky, a cui la raccolta è significativamente dedicata. Il nonno rappresenta per Cohen il più intenso e vivo contatto con la tradizione ebraica: autorevole studioso rabbinico e linguista (“ave[va] scritto una guida enciclopedica alle interpretazioni talmudiche, *A Treasury Of Rabbinic Interpretations*, e un dizionario di sinonimi e omonimi, *Lexicon Of Hebrew Homonyms*”²⁸²), è stato per Leonard un modello, un maestro e una figura paterna durante l’infanzia; spesso lui e il nonno leggevano e studiavano insieme alcuni passi biblici, e il piccolo Cohen aveva una particolare predilezione proprio per il Libro di Isaia²⁸³. Alla luce di questo, non sorprende che quando Rabbi Klinitsky, in tarda età, viene colpito dalla demenza senile e la sua mente non è più del tutto lucida, l’immaginazione poetica di Cohen colleghi immediatamente il suo “wild grandfather” al profeta Isaia, interpretandone la follia “come un’iniezione di amor divino nel suo cervello”²⁸⁴. Dunque, la follia come ventriloquia di Dio che era propria dell’Isaia coheniano è la stessa con cui Cohen caratterizza poeticamente il personaggio del nonno, il quale diviene una sorta di profeta, attraverso il cui sguardo il nipote può riflettere sulla tradizione ebraica e sulla propria posizione all’interno di essa.

Un esempio evidente di questa caratterizzazione è *Prayer of My Wild Grandfather*²⁸⁵. In questa poesia, sintetizza Scobie, “Cohen vede [il nonno] come un profeta o un santo pazzo la cui follia è il prodotto e la prova dell’amore di Dio”²⁸⁶; in effetti il poeta insiste molto sull’elemento della follia donata da Dio, attraverso le immagini incisive e perturbanti dell’iniezione nel cervello (“that sting in his brain”; “quella puntura nel cervello”), dell’ape e della mente come alveare (“like a lost bee after pollen / in the brain” [...] his mind made mad and honey-combed”; “come un’ape smarrita in cerca di polline / nel cervello [...] imponendo alla sua mente la forma della follia e dell’alveare”).

282. Ira B. Nadel, *Una vita di Leonard Cohen*, cit., p. 17.

283. Cfr. *ivi*, p. 18

284. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 37.

285. *Spice-Box*, pp. 356-357.

286. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 42.

La preghiera del nonno, nella sua follia (forse proprio *grazie* alla sua follia), evidenzia con forza alcune questioni particolarmente delicate a proposito del popolo ebraico (“my family”, qui da intendere in senso più ampio rispetto al nucleo familiare di Cohen): il rabbino, rivolgendosi a Dio, accusa alcuni ebrei di aver “hated your [God’s] love with such skill”, procurandosi in questo modo atroci ma inevitabili punizioni (qui il Dio che viene chiamato in causa è specificamente quello dell’Antico Testamento, vendicativo ed egoista, decisamente più incline al punire che al perdonare). In questo modo, Cohen cerca di dare un senso “teologico” alle “atrocità sofferte dagli Ebrei mentre Dio non era presente a impedire gli orrori”²⁸⁷, imputandole all’odio verso l’amore divino (sebbene non si spinga, in questo caso, fino ad evocare l’Olocausto, rimanendo su un piano di più astratte sofferenze bibliche); e per esemplificare la crudeltà necessaria della punizione divina si serve di un altro episodio della *Genesi*, modificandone il finale: il sacrificio di Isacco. Se il Dio della Bibbia, già soddisfatto della dimostrazione di fede nell’intenzione di Abramo di immolare il figlio, ferma la sua mano un attimo prima che compia il sacrificio e sostituisce Isacco con un ariete, il Dio coheniano della preghiera del nonno, gelido e indifferente, resta invece in silenzio e lascia che si compia un massacro: “He gave you his children / opened on a table, and if a ram / ambled in the garden you whispered nothing / about that, nor held his killing hand” (“Ti ha donato i suoi figli / aperti su un tavolo, e se anche un ariete / passeggiava nel giardino, tu non hai fatto neanche / un sussurro, né hai fermato la sua mano assassina”).

Il filtro della “saggia follia” del Rabbi Klinitsky permette dunque a Cohen di concentrare, in una sola breve poesia, diversi elementi: un originale ritratto di famiglia, centrato su questo nonno eterodosso, polemico e a suo modo geniale; una rielaborazione biblica nel segno di *topoi* a lui cari come la violenza, il sacrificio, il decadimento (“It is no wonder fields and governments / rotted”; “Non sorprende che campi e governi / siano andati in malora”); soprattutto, una problematizzazione del proprio rapporto con la religione ebraica, attraverso riflessioni spi-

287. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: Leonard Cohen’s Philosophy of Time, cit., p. 88.

nose (che rimangono aperte e interpretabili) sulla “colpevolezza” ebraica e su un Dio che si divide in modo paradossale tra l’amore e la crudeltà.

La follia del nonno emerge anche in *Absurd Prayer*²⁸⁸ – una preghiera che, anche se non viene indicato esplicitamente, si può immaginare venga nuovamente pronunciata da lui –, in cui si ritrovano un rapporto con Dio audace e complesso, fatto di orgoglio e di sfida (“I disdain God’s suffering. / Men command sufficient pain”; “Io disprezzo la sofferenza di Dio. Gli uomini provano abbastanza dolore”), e il gusto del macabro e della violenza, nelle “lugubri visioni escatologiche della venuta del Messia e dei morti che si risvegliano per accoglierlo”²⁸⁹: “The ruins of men and women / Resume their hair and skin / And straightway to the altar-steps / In trembling fear they run” (“I resti di uomini e donne / Riprendono chioma e pelle / E dritti verso l’altare corrono / Terrorizzati a gambe in spalla”).

In *Priests 1957*²⁹⁰, invece, una poesia più lieve e ironica (che ancora una volta nel titolo gioca con il significato ebraico di “Cohen”, “sacerdote”), la figura del nonno spicca non per la sua follia in tarda età, ma per la sua passata autorevolezza. È la poesia più “familiare” e autobiografica di Cohen (ci sono dentro tutti i parenti: il nonno, il padre, lo zio, i cugini), e il nonno viene presentato come una pietra di paragone, un modello inarrivabile, al cui confronto tutte le professioni svolte dai membri della famiglia Cohen appaiono, ironicamente, “prosaiche”. È stato scritto, a proposito di questa poesia, che “il giovane Cohen deve aver lottato con l’urgenza di diventare prete contro gli interessi di famiglia decisamente orientati verso il *business*”, e dunque in *Priests 1957* egli “critic[herebbe] apertamente la sua famiglia [...] descri[vendo] suo zio, suo padre e i suoi cugini [...] come persone infelici e spente che si consolano con il materialismo”²⁹¹. In realtà, più che una critica alla propria famiglia, la poesia sembra essere espres-

288. *Spice-Box*, pp. 352-355.

289. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., pp. 87-88.

290. *Spice-Box*, pp. 346-347.

291. Jiri Měšic, *Leonard Cohen, the Priest of a Catacomb Religion*, “*Moravian Journal of Literature and Film*” 6, no. 1 (Spring 2015), pp. 29-47 (38).

sione di una bonaria e ironica insofferenza verso l'ingombrante modello del nonno (che qui diviene quasi una metonimia dell'intera eredità culturale ebraica), e di una volontà di slegarsi dal percorso obbligato della tradizione familiare: Cohen, con ironia, quasi rimprovera il nonno per aver “built an early synagogue”, divenendo un personaggio estremamente autorevole e svalutando di conseguenza, anche se involontariamente, ogni diversa scelta di vita della sua progenie (“Cousins in the factory are unhappy. / Adjustment is difficult, they are told. / One is consoled with a new Pontiac, / one escapes with Bach and the folk-singers. // Must we find all work prosaic / because our grandfather built an early synagogue?”; “I cugini in fabbrica sono scontenti. / È difficile adattarsi, gli dicono. / Uno si consola con una Pontiac nuova, / uno si rifugia in Bach e nei cantautori. // Dobbiamo trovare prosaico ogni lavoro / solo perché mio nonno costruì una delle prime sinagoghe?”); ma nella domanda retorica che chiude la poesia, a cui va evidentemente risposto un deciso “no”, Cohen riscatta sé stesso e i propri familiari. Nel continuo corpo a corpo con la tradizione ebraica, sempre teso tra adesione e ribellione, Cohen in questo caso ne valorizza il distacco, e nonostante i membri della sua famiglia sembrano “ridotti a ordinari uomini d'affari senza nessuno degli speciali compiti spirituali che tuttavia ancora desiderano, consciamente o meno”²⁹², egli li esorta ad affrancarsi da questo desiderio, a essere orgogliosi delle proprie vite e delle proprie scelte: e si inserisce in prima persona nel quadro familiare, anche se non esplicitamente, suggerendo che la propria professione di poeta non sia, decisamente, “prosaica”.

La *wilderness* del nonno di Cohen torna, nella sua forma più estesa e complessa, in *Lines from My Grandfather's Journal*²⁹³, il testo che chiude *The Spice-Box of Earth*, e con cui contestualmente concluderemo la nostra analisi. Non si tratta, questa volta, di una poesia, ma di un componimento eterogeneo: presentato da Cohen come la raccolta di una serie di estratti di un fittizio diario del nonno, esso appare un ibrido tra “un'estesa meditazione, o una prosa poetica”²⁹⁴, o anche un pro-

292. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 80.

293. *Spice-Box*, pp. 368-383.

294. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 42.

simetro, visto che quattro brevi componimenti in versi intervallano gli stralci diaristici in prosa; è il primo tentativo di prosa poetica coheniana, una forma che il poeta canadese utilizzerà estesamente soprattutto in due raccolte successive, *Death of a Lady's Man* (1978) e *Book of Mercy* (1984).

Il diario del nonno, dietro la cui penna si nasconde sempre Cohen stesso – è evidente che “le distinzioni tra Cohen come poeta e suo nonno come personaggio non vengono mantenute abbastanza chiare”²⁹⁵ –, contiene bilanci di vita, ricordi, opinioni, preghiere e dialoghi con Dio, tutti ammantati di un’incisiva e grave spiritualità, e tutti legati al proprio ruolo all’interno della religione ebraica. Vesselova sostiene, a ragione, che qui Cohen “essenzialmente *divent[i]* il proprio nonno, meditando sui molti argomenti importanti per entrambi: l’essere ebreo, la memoria culturale, il passato, l’Olocausto, ‘an answer to the ovens’, la creatività, la preghiera, la solitudine, la Legge e Dio”²⁹⁶. Questa presenza doppia, di Cohen e del nonno come *Doppelgänger*, si sposa perfettamente con la natura frammentaria ed episodica del diario: a seconda dei brani è la voce dell’uno o dell’altro a emergere; alcuni passaggi appartengono chiaramente al nonno, ad esempio quelli, biograficamente accurati, che ripercorrono le sue migrazioni, dall’origine russa fino a Montreal (“We were not permitted to own land in Russia [...] I stare dounbfounded at the trees. Montreal trees, New York trees, Kovno trees”; “Non ci era consentito di possedere terra in Russia [...] Io fisso stupefatto gli alberi. Alberi di Montreal, alberi di New York, alberi di Kovno”). In altri invece si mostra con evidenza la voce poetica di Cohen, e il suo immaginario oscuro fatto di bellezza e redenzione che nascono dalla violenza e dal macabro:

Erase from my flesh the marks of my own whip. Heal the razors slashes on my arms and throat. Remove the metal clamps from my fingers. Repair the bones I have crushed in the door.

295. Ibidem.

296. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: Leonard Cohen’s Philosophy of Time, cit., p. 92.

Cancellami dalla carne i segni della mia stessa frusta. Rimarginami i colpi di rasoio sui polsi e sulla gola. Toglimi le pinze metalliche dalle dita. Risanami le ossa che mi sono frantumato nella porta.

Nonostante la natura eclettica e non sistematica delle riflessioni in *Lines from My Grandfather's Journal*, è possibile individuare un filo conduttore, un nucleo tematico che unisce gli stralci del diario, che è poi il *Leitmotiv* di tutte le poesie a tema ebraico, e non è un caso che compaia, in questo testo finale, nominato per la prima volta esplicitamente: la tradizione. “The real deserts are outside of tradition”; “I will never be free from this tyranny. A tradition composed of the exuviae of visions” (“I veri deserti sono al di fuori della tradizione”; “Non mi affrancherò mai da questa tirannia. Una tradizione fatta dalle esuvie della visione”): questi stralci, in cui si concentra l’essenza del testo, rendono chiaro come “l’argomento centrale della meditazione sia [...] la forza e l’attrazione della tradizione ebraica che Cohen eredita, il suo bisogno di capirla, e al tempo stesso il suo bisogno di resisterle, di vivere al di fuori di essa”²⁹⁷. Tutto si riduce a una scelta essenziale: accettare o respingere la tradizione, formarsi e crescere all’interno o all’esterno di essa. Ed è una decisione per niente semplice, perché coinvolge la famiglia, la fede, l’identità, la cultura, il desiderio di riconoscersi in un passato e insieme quello di ribellarsi e costruire la propria vita da zero; una decisione che inevitabilmente non viene presa in modo definitivo, ma rimane al livello di una tensione insanabile, che mai come in questo testo, attraverso la figura del nonno, viene espressa con una tale lacerante incisività.

Già l’incipit contiene questa tensione: “I am none of those who could tell every word the pin went through. Page after page I could imagine the scar in a thousand crowned letters” (“Io sono uno di quelli che potrebbero raccontare ogni parola che venne trafitta dallo spillo. Pagina dopo pagina potrei immaginare la cicatrice in un migliaio di lettere coronate”). Le prime parole del nonno mostrano “una vivida immagine della [sua] conoscenza dei libri sacri”, dunque della “accu-

297. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 42.

ratezza della sua conoscenza della tradizione”; ma allo stesso tempo, il riferimento agli spilli (“pin”) e alle cicatrici (“scar”) mostra anche “un’immagine di quella stessa tradizione che viene attaccata: egli non gioisce tanto nelle parole stesse, quanto nelle loro cicatrici”²⁹⁸. Questa tensione, qui metaforicamente implicita, diviene via via sempre più visibile, fino ad esplodere nei passi citati in precedenza: la tradizione è una “tirannia”, ed è composta da “esuvie della visione”; le esuvie sono, tecnicamente, le membrane o gli esoscheletri che animali come serpenti o insetti perdono durante la muta, quindi “stadi di crescita che devono essere lasciati indietro: bisogna crescere al di fuori della tradizione”²⁹⁹. E al di fuori della tradizione si trovano i “real deserts”, i luoghi (anche e soprattutto metaforici) solitari ed isolati che più si addicono a un folle-profeta che, “come Isaia, cerca la desolazione”³⁰⁰, per arrivare più vicino alla vera essenza di Dio.

Fuggire totalmente dalla tradizione, però, è solo un’illusione, poiché paradossalmente “anche il più selvaggio profeta ha bisogno di una tradizione al di fuori della quale poter vivere”³⁰¹. Infatti, il nonno (e dunque Cohen) vi è comunque immerso: ad esempio deve ammettere, con onestà e incredulità, di non poter fare a meno della preghiera come linguaggio (“It is strange that even now prayer is my natural language”; “È strano che ancora adesso la preghiera sia la mia lingua naturale”). Più dolorosamente, l’appartenenza alla tradizione ebraica è marcata dal fatto che egli non possa sottrarsi alla “consapevolezza dell’immediato passato degli Ebrei”: ci sono diversi riferimenti molto espliciti all’Olocausto, che fanno il paio con l’ultima strofa *The Genius* (poesia capitale che verrà analizzata estesamente a fine capitolo) e aprono definitivamente la strada alla raccolta successiva, *Flowers for Hitler*, come in una sorta di passaggio di testimone. Il vecchio rabbino, con una lucidità chirurgica, si chiede: “Who dares disdain an answer to the ovens? Any answer” (“Chi osa disprezzare una risposta ai forni? Una qualunque”); poi, con un tono intriso di sofferenza, ricorda quanto sia difficile portare costantemente il fardello della consapevo-

298. Ivi, pp. 42-43.

299. Ivi, p. 43.

300. Ibidem.

301. Ibidem.

lezza dell'orrore: "It is painful to recall a past intensity, to estimate your distance from the Belsen heap, to make your peace with numbers. Just to get up each morning is to make a kind of peace" ("È doloroso ricordare un'intensità trascorsa, stimare la tua distanza dal mucchio di Belsen, sottoscrivere una tua pace con i numeri. Il solo alzarsi ogni mattina è sottoscrivere una specie di pace").

"Stimare la distanza dal mucchio di Belsen" significa anche tragicamente, per l'io poetico, misurare la propria distanza dalla tradizione, e capire che, per quanto possa tentare di allontanarsi, c'è sempre un cordone ombelicale abbastanza lungo da tenerlo legato; e più il legame si avvicina al fondo dell'orrore e dell'indicibile, più si fa stretto e meno è possibile ignorarlo o liberarsene. Così, alla fine di *Lines from My Grandfather's Journal* (e dunque alla fine della raccolta), attraverso la voce del nonno, Cohen si arrende e accetta la propria appartenenza alla tradizione; come per chiudere un cerchio iniziato dal titolo del libro, conclude dettando la propria "inscription for the family spice-box", decretando in questo modo, una volta per tutte, la propria irrevocabile identità, di ebreo e di Cohen:

Inscription for the family spice-box:

Make my body / a pomander for worms / and my soul / the fragrance of cloves. // Let the spoiled Sabbath / leave no scent / Keep my mouth / from foul speech. // Lead your priest / from grave to vineyard. / Lay him down / where air is sweet.

Iscrizione per la scatola di spezie della famiglia:

Fa' del mio corpo / uno scrigno per i vermi / e della mia anima / fragranza di chiodi di garofano. // Fa' che il Sabato andato a male / non lasci profumo. / Proteggi la mia bocca / da un linguaggio osceno. // Conduci il tuo sacerdote / dalla tomba al vigneto. / Deponilo / dove l'aria è soave.

2.5 Tre poesie da *The Spice-Box of Earth*

2.5.1 *You All in White*³⁰²

METRICA: sette strofe, di 4+6+5+9+6+4+6 versi di lunghezza variabile.

You All in White presenta una costruzione poetica articolata ed eclettica, che costituisce il suo più immediato elemento di fascino: ogni strofa sembra formare un mondo a sé stante (e non a caso ognuna delle sette strofe appare anche metricamente un oggetto isolato: i metri, le lunghezze dei versi e delle strofe stesse mutano costantemente nel corso della poesia), eppure il testo possiede un'indubitabile coesione; si percepisce, in particolare, una certa compattezza di atmosfera, determinata da un clima e da un linguaggio al confine tra surrealismo, esotismo e sensualità. Quando poi si giunge all'ultima strofa, il disvelamento della natura onirica degli eventi ("now you awaken / and you are tired of this dream"; "Ma ecco che ti risvegli, / sei stanca di questo sogno") conferisce un senso e una chiave di lettura (la più superficiale) a questo accostamento di immagini a prima vista irrelate: in sogno, la logica e i meccanismi di causa-effetto vengono soppressi, e i significati vanno ricercati tramite alfabeti e codici simbolici diversi da quelli della veglia; ed è questo che Cohen richiede al lettore in *You All in White*.

Già la prima breve strofa si apre con due immagini che formano un contrasto abbastanza surreale: a un'immagine di distruzione (e in particolare di distruzione urbana, come era tipico del Cohen di *Let us compare mythologies*: "Whatever cities are brought down") se ne affianca una, straniante, di dolcezza e affetto: l'io poetico promette alla propria compagna che, qualunque cosa succeda, "I will always bring you poems / and the fruit of orchards / I pass by" ("Per quante città possano venire distrutte, / ti porterò sempre poesie, / e frutta dai filari / che incontro per via"). In questo modo, vengono intanto determinati i protagonisti della poesia: la donna, come sempre oggetto e non soggetto (oggetto dei doni dell'amato, oggetto degli sguardi degli "strangers" nella seconda strofa, oggetto della veglia del "sad-eyed man")

302. *Spice-Box*, pp. 202-205.

dell'ultima strofa, etc.), e l'io poetico, che attraverso la natura dei suoi doni viene delineato, in puro stile coheniano, nei suoi ruoli di poeta e di viaggiatore errabondo.

Nella seconda strofa, la fragile intimità di coppia che era stata presentata nei primi quattro versi esplose subito, con l'irruzione nella poesia degli "strangers in your bed": torna, dopo la distruzione urbana, un altro tema cardine della precedente raccolta coheniana, quello della "relazione espansa" e dell'amore in comune, dell'inevitabile ampliamento del rapporto sentimentale oltre il ristretto nucleo della coppia ("Strangers in your bed, / excluded by our grief, / listening to sleep-whispering"; "Gli estranei nel tuo letto, / esclusi dal nostro dolore, / in ascolto del sussurro del sonno"). In sole due strofe, inizia già ad apparire chiaro come questa poesia possa essere letta, da un lato, quasi come un repertorio e riassunto delle ossessioni e dei temi poetici di Cohen (operazione favorita anche dalla struttura onirica a "blocchi"), una sorta di prodotto meta-coheniano; ma quegli stessi temi subiscono, come in questo caso, modifiche o evoluzioni. La "relazione espansa" non ha più le stesse caratteristiche di *Let us compare mythologies*; in particolare, non c'è quella facilità con cui gli amanti/estranei riuscivano a disporre del corpo della donna, talvolta invitati e incoraggiati dall'io poetico stesso. Qui, gli *strangers* sono ridotti a figure fantasmatiche, un pubblico di spettatori senza più possibilità di agire, condannati alla sofferenza per non poter toccare la donna ("and weep because they cannot kiss / your distant face"; "e piangeranno perché non possono baciare / il tuo volto distante") ed esplicitamente esclusi dallo spazio intimo e privato della coppia (che, significativamente, si manifesta sotto il segno del dolore: "excluded by our grief"). Il ruolo degli estranei, in questo caso, sembra essere piuttosto quello di testimoni, se non addirittura di adoratori devoti, della bellezza e della perfezione dei due amanti: nella seconda strofa l'oggetto di venerazione è la donna, che assume fugacemente il ruolo di una sorta di divinità dell'eros, una Venere in minore custode del senso del desiderio, grazie a cui gli estranei "will hear their passion beautifully explained" ("sentiranno la meravigliosa spiegazione della propria passione"); nella terza l'attenzione si sposta invece sul poeta, che invita apertamente gli uomini,

con un'apostrofe, a osservare la maestria della sua tecnica poetica, la perizia con cui è in grado di cantare lo splendore del corpo femminile, fin quasi a rendere le parole e la carne una cosa sola: "Lovers of my beloved / watch how my words put on their lips like clothes, / how they wear her body like a rare shawl" ("Amanti della mia amata, / guardate come le mie parole indossano come vesti le sue labbra, / come s'avvolgono nel prezioso scialle del suo corpo"). Gli *strangers* non sono altro, dunque, che una platea grazie alla cui presenza l'ego dell'io poetico può manifestarsi alla sua massima potenza, compiendo l'operazione artistica coheniana per eccellenza (che sarà pochi anni dopo propria di Breavman, protagonista di *The Favourite Game*): modellare come un novello Pigmalione la donna, il suo corpo e la sua bellezza, tramite la parola poetica.

Dopo questa (auto)esaltazione del poeta davanti agli occhi degli estranei, però, la poesia subisce una brusca virata: nella quarta strofa, tutti i personaggi fino a quel momento al centro della scena sembrano scomparire, lasciando spazio a un'ambientazione totalmente diversa dalla camera da letto delle strofe precedenti (che non era esplicitamente menzionata, ma era intuibile da elementi quali "bed", "window-sill", "wall"). Il nuovo *setting* si presenta nel segno dell'esotismo e della percezione di un'atemporalità mitica: il tramonto sulla città – con ogni probabilità una città orientale – viene descritto nei termini visionari di un cielo "washed in the fire / of Lebanes cedar and gold", e diverse gabbie (definite "smoky filigree cages", con un'immagine surrealista di preziosità e impalpabilità) contengono animali esotici come "apes and peacocks" ("Il cielo sulla città / è inondato dal fuoco / dell'oro e del cedro del Libano / In gabbie di fumosi arabeschi / si agitano scimmie e pavoni"). Grazie all'espedito onirico, il poeta sposta dunque l'azione dall'intimità di una stanza, nel presente, a una leggendaria città in un passato lontano; ma questo slittamento insieme spaziale e temporale, all'apparenza improvviso e destabilizzante, è legato a un motivo più profondo, che si mostrerà con maggiore evidenza nella strofa successiva: dietro l'apparenza esotica e sensuosa, infatti, si cela, ancora una volta, l'immaginario biblico, quel repertorio di tradizione religiosa che è per Cohen una fonte inesauribile di creazione

poetica. In questo caso, il testo biblico che viene chiamato in causa è il *Cantico dei Cantici*, attribuito al re Salomone (che non a caso viene citato nella strofa successiva); un libro decisamente insolito nel contesto della Bibbia, dal momento che tratta esclusivamente dell'amore tra uomo e donna (Dio non vi viene mai nominato), con accenti anche esplicitamente erotici – e dunque un libro perfetto per la sensibilità coheniana, perfettamente in linea con la propria concezione unitaria di sessualità e religione. In questa quarta strofa, quindi, “Cohen stilizza magistralmente il sontuoso immaginario del *Cantico dei Cantici*”³⁰³, attraverso le preziose immagini evidenziate in precedenza; tuttavia, come sempre, l'utilizzo del materiale biblico da parte di Cohen non è neutro, ma viene interiorizzato e personalizzato: in questo caso, il poeta canadese aggiunge “la propria piega amara di infelicità e separazione al posto di una corte gioiosa, in modo tale che tutti gli splendidi oggetti [...] creino un'atmosfera inquietante”³⁰⁴. Tale atmosfera inquietante deflagra e precipita al centro della strofa (che è anche il centro dell'intera poesia), con una “svolta, caratteristica della poesia di Cohen, dal sontuoso mondo descritto in precedenza alla sua distruzione nel ‘now’”³⁰⁵: il sogno vira verso un incubo, confuso e surreale; gli animali, non più trattenuti dalle gabbie, si mescolano agli uomini annullando ogni distanza di razionalità e civilizzazione, e gli uni muoiono nelle braccia degli altri; nell'immagine che chiude la strofa, in puro stile pittorico surrealista – la si potrebbe immaginare benissimo dipinta da Dalí o Yves Tanguy –, “peacocks drown around the melting throne”, simbolo di un potere regale cancellato e sostituito dal disordine e dalla devastazione (“Ma le gabbie non tengono più, / e nelle strade in fiamme uomini e bestie / muoiono gli uni nelle braccia delle altre, / pavoni annegano intorno al trono liquefatto”).

Cohen, dunque, ripropone uno dei suoi motivi prediletti, il decadimento e la distruzione, mescolandolo all'immaginario biblico in un'originale sintesi surrealista; allo stesso tempo, si diverte a giocare costantemente sul filo tra realtà e mondo onirico, operando anche insoli-

303. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 95.

304. Ibidem.

305. Ivi, p. 96.

te ibridazioni tra le due dimensioni. È ciò che accade, ad esempio, nella quinta strofa: all'improvviso, sul letto accanto alla donna si materializza un re, forse Davide o Salomone – è qui che il sostrato biblico viene reso manifesto –, o “stuttering Charlemagne” (“È il re / che ti giace accanto in ascolto? È Salomone o Davide / o il balbettante Carlomagno?”). È suggestivo pensare che questo re, qualunque sia la sua identità, fosse il detentore del trono che si è “liquefatto” nella strofa precedente, il quale, una volta catapultato fuori dalla sua dimensione antica e leggendaria, ha trovato riparo nel presente, mescolandosi agli “strangers in your bed” e divenendo, ironicamente, un impacciato amante che si porta dietro la corona chiusa in una valigia (“Is that his crown / in the suitcase beside your bed?”; “È la sua corona / quella nella valigia accanto al letto?”). In questo modo l'io poetico, oltre a creare un'efficace osmosi tra diversi piani di realtà, riesce anche a depotenziare la figura del re e a ergersi al di sopra di esso, superandolo in importanza e centralità; e ciò avviene sempre grazie a un solo potere: la parola poetica. *You All in White* era iniziata con una promessa dell'io poetico: “I will always bring you poems”; e per tutto il testo, egli rimane l'unico ad avere la facoltà di “portare poesie” all'amata, e di preservarla in questo modo, con le proprie parole, dalla distruzione. “Che l'amata venga presa da un facondo re biblico (“Is it Solomon or David?”) o da un re medievale meno eloquente (“stuttering Charlemagne”), l'accento è [comunque] sulle parole, sulla comunicazione verbale, così importanti per la civiltà logocentrica che scaturisce dalla Bibbia”³⁰⁶; ma il re, in realtà, è costretto dalla scrittura coheniana in un mutismo da cui non può uscire, e tutto ciò che può fare è ascoltare (“lies beside you listening”): la scena è tutta dell'io poetico, è solo sua la facoltà di pronunciare e comporre versi, solo le sue parole “put on her lips like clothes”.

Ma questa onnipotenza della poesia in cui l'io poetico si crogiola, esibendo la propria vanità versificatoria di fronte agli *strangers* e gonfiando il proprio ego al punto da innalzarsi sopra i più celebri re della tradizione ebraica, si scontra con violenza (anche sintattica, con il trattino a interrompere la sesta strofa seguito dall'avversativo “but”), nel-

306. Ibidem.

l'ultima strofa, con l'irrompere della realtà. "But now you awaken, / and you are tired of this dream": il potere da poeta-supereroe, unico salvatore e paladino della propria amata, ha efficacia soltanto nel sogno; nella dimensione di veglia, la situazione assume contorni ben diversi. L'uomo, connotato da una sorta di infelicità intrinseca ("Turn toward the sad-eyed man"; "Ti volti verso l'uomo dagli occhi tristi"), è rimasto, sveglio e soprattutto in silenzio, a vegliare l'amata per tutta la notte ("He stayed by you all the night"; "Ti ha vegliata per tutta la notte"), esattamente come il re muto del sogno; ora che la donna si è svegliata, e l'impalcatura onirica non è più in piedi, egli non ha più la facilità e la baldanza del poeta, non proferisce più parola: al contrario, è il personaggio femminile a parlare ("You will have something / to say to him"), ad avere "qualcosa" da dirgli, qualcosa di indefinito, ben più concreto delle "poems", e probabilmente più doloroso (la fine della loro relazione?).

Dopo aver rielaborato, di strofa in strofa e di scena onirica in scena onirica, il proprio repertorio tematico – la relazione espansa, il potere della parola, l'immaginario biblico, il clima di distruzione –, Cohen conclude *You All in White* ritornando bruscamente al reale, e presentandosi, in questa realtà, come un poeta e un uomo sconfitto, sconfessando in un certo senso il valore concreto di quello stesso repertorio. La poesia è sogno, la vita è un'altra cosa, è spesso sconfitta, infelicità, non-comunicazione: questo sembra emergere dalla tristezza sommersa dell'ultima scena, da quel "something" che la donna dovrà dire all'io poetico. "Something" che, infatti, non riusciremo mai a sapere cosa sia, perché sfugge, coerentemente, al dominio di questa poesia: appartiene alla vita, a quella vita che si svolge fuori dai versi e fuori dai sogni.

2.5.2 *A Poem to Detain Me*³⁰⁷

METRICA: sei strofe, di 3+3+4+8+7+8 versi.

A Poem to Detain Me è una poesia che, fin dal titolo – una insolita dichiarazione di intenti: in italiano "Una poesia per recludermi" –, co-

307. *Spice-Box*, pp. 272-275.

munica un certo senso di disagio e di inquietudine, se non addirittura di masochismo. Il riferimento alla reclusione, che evoca un contesto di oppressione e prigionia, è corroborato da diversi termini appartenenti allo stesso campo semantico, che indicano fisicamente dei legami costrittori (“bound”, “thongs”, “bind”); il tutto è inserito in un più ampio quadro composto da elementi crudi e macabri, nello stile dell’immaginario coheniano più nero: i versi sono “densi di immagini violente o sgradevoli, [come] album di ritagli pieni di omicidi, arti amputati, cancrena, sangue, uccisori e uccisi”³⁰⁸. Particolarmente a proprio agio al centro di questo scenario perturbante, come spesso accade, c’è lo stesso Leonard Cohen (la distanza tra autore reale e io poetico è sempre molto labile nelle poesie coheniane, e in molti casi, come in questo, sono perfettamente sovrapponibili); o meglio, c’è una (o più) delle varie maschere con cui il Cohen personaggio ama manifestarsi nei propri versi: una maschera, in questa poesia, difficilmente definibile, che scivola in modo sfuggente da una personalità all’altra, mutando continuamente forma di strofa in strofa.

Il primo abito identitario con cui Cohen entra in scena, nella strofa di apertura, è quello ebraico, e ancora una volta egli lo indossa in modo ambiguo, teso tra l’appartenenza alla tradizione e il desiderio di irriverenza ed emancipazione nei confronti della stessa. La suggestiva immagine con cui si apre la poesia – “I bound to my temples a box of flesh / filled with holy letters & captured poems” (“Mi sono legato alle tempie una scatola di carne / piena di lettere sacre & poesie catturate”) – è infatti “un’empia allusione al *tefillin* – una piccola scatola rituale di pelle nera contenente minuscoli rotoli di pergamena con brani dalla Torah, che gli ebrei maschi osservanti devono indossare sul capo durante le preghiere del mattino (con un’altra scatola simile posizionata su un braccio). Per fissare il *tefillin* sopra la fronte, speciali lacci di cuoio vengono avvolti intorno al capo, da cui la frase ‘I bound to my temples [...] a box’ nella citazione di Cohen”³⁰⁹. Nell’ardita rielaborazione poetica coheniana, il *tefillin* diventa “made of flesh” (anche in

308. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 38.

309. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 85.

un'altra poesia è presente questa sorta di mutazione alchemica del materiale in carne: le "heavy coins of flesh" che giacciono sugli occhi dei protagonisti di *You Have the Lovers*), un'ulteriore conferma della centralità della dimensione carnale nella visione del mondo di Cohen, che opera una mescolazione tra piano religioso e piano secolare, in direzione di quella che è già stata definita come una "religione della carne". Il mescolamento dei piani è chiaramente visibile nel contenuto dell'insolito *tefillin* coheniano: dentro la scatola, "le 'holy letters' potrebbero essere ancora quelle derivate dai testi sacri"³¹⁰, ma sono unite a scritture profane, le "captured poems"; in questo modo, "Cohen indirettamente pone sullo stesso piano le poesie e i brani della Torah, sia elevando la poesia al livello delle Scritture, sia privando il testo biblico della sua unicità come libro sacro"³¹¹. Egli si mostra quindi come un ebreo ribelle – entro certi limiti –, e la portata dissacrante della sua ribellione passa attraverso la carne e soprattutto le poesie; dunque attraverso un'altra tra le maschere identitarie predilette di Cohen, quella del poeta, e in particolare del poeta vanitoso ed egocentrico, elettrizzato dalla possibilità della fama e del successo ("a crazy rumor of glory / whispering through the wires of my spine"; "una pazza diceria di fama / che sussurra lungo i cavi della mia spina dorsale").

Con il procedere del testo, il ventaglio delle identità di Cohen – le stesse che si riscontrano nell'arco dell'intera raccolta, concentrate in una sola poesia – continua ad allargarsi. "I'm heading for another border" ("Vado verso un altro confine"), il verso che apre la terza strofa, è una *sententia* perfettamente compatibile con il Cohen-*Stranger*, con il suo desiderio di abbandono, vagabondaggio, libertà. Ma l'identità di Straniero, in questa poesia, più che legarsi esclusivamente all'ambito di un rapporto sentimentale, è connessa al tema della santità, all'idea di un'erranza mistica e ascetica che possa condurre alla *sainthood* tramite il dolore, la violenza e la rinuncia (legame che già era presente in *Credo*, con il protagonista attratto dai "batallions of the wretched / wild with holy promises"). Questo tema emerge in particolare nella quinta strofa, in cui Cohen, al contrario del "you" (dal ruolo e dall'i-

310. Ibidem.

311. Ibidem.

dentità ambigui), mette alla prova sé stesso in azioni e sacrifici dolorosi, indispensabili per il raggiungimento di quello status di “santità folle” tipico della mitologia privata coheniana: “O you will be listening for music / while I turn on a spit of song; / you will increase your love / while I experiment with pain” (“Oh tu starai ascoltando musica / mentre io giro su uno spiedo di canzone; / tu accenderai il tuo amore / mentre io mi metto alla prova col dolore”). Per Scobie, questi versi dimostrerebbero che “Cohen sente molto il divario tra il santo e anche il più empatico tra i suoi seguaci”³¹², riproponendo dunque il classico rapporto santo/discepolo, improntato ad un’incolmabile distanza: eppure, è a mio avviso improbabile che il “you” si possa riferire ad un pupillo, ad un apprendista del santo; piuttosto, ribaltando le gerarchie, dietro a quell’ambiguo pronome di seconda persona singolare potrebbe nascondersi Dio, fine e compimento ultimo della santità. Cohen sembra infatti destinare il suo sacrificio al volere del Signore, componendo musica con fatica e dolore affinché Egli possa ascoltarla (è incisiva l’immagine del “girare su uno spiedo di canzone”) e accrescendo l’amore divino attraverso la propria sofferenza (“you will increase your love / while I experiment with pain”); e l’ipotesi di identificazione dell’interlocutore coheniano con Dio è avvallata anche dal riferimento biblico della strofa precedente, che richiama, creando un delittuoso clima di violenza, l’episodio di Caino e Abele, e lo pone sottilmente a confronto con l’ombra dell’Olocausto – sempre incombente sui versi coheniani e ormai pronta ad uscire allo scoperto, tre anni più tardi, in *Flowers for Hitler*: “Blood is still vocal, / the ground is still a home, / but now the voice accuses so many names / I do not know which name is mine” (“Il sangue ha ancora voce, / la terra è ancora casa, / ma adesso la voce accusa così tanti nomi / che non so più quale di questi è il mio”): emerge qui il tema della colpevolezza collettiva legata alla Shoah, a cui nessuno può sottrarsi, che sarà uno dei pilastri concettuali di *Flowers for Hitler*; per Cohen la storia è un’ininterrotta catena di sangue che arriva a collegare direttamente il leggendario crimine fraticida di Caino alla tragedia novecentesca della soluzione finale, ma mentre nell’episodio biblico sono ben chiari e riconoscibili la

312. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 40.

vittima e il carnefice (“Lucky Cain wandered for one crime / & received on his forehead a sign / which proved in every mirror / who was the slayer and who was the slain”; “Il fortunato Caino lasciò la retta via per un crimine solo / & ricevette in fronte un segno / che provò in ogni specchio / chi era l’uccisore e chi l’ucciso”), per quanto riguarda il genocidio ebraico “the voice – la voce del sangue, che è anche la voce di Dio stesso – accuses so many names”, la colpa si espande e ingloba tutti senza distinzioni, compreso l’io poetico, nella banalità del male.

A sciogliere i nodi accumulatisi verso dopo verso – sia a proposito delle mutevoli personalità che l’io poetico riveste, sia per quanto riguarda l’identità divina da attribuire al suo interlocutore – giunge la strofa conclusiva, dal tono decisamente più intimo e dimesso rispetto al resto della poesia. Cohen si è dipinto, in *A Poem to Detain Me*, come ebreo indisciplinato, poeta avido di gloria, santo sposato al dolore, straniero vagabondo, carnefice involontario; ma l’ultima strofa, come un colpo di spugna, cancella la verità di ognuna di queste maschere: “Believe nothing of me” (“Non credere niente di me”), confessa l’io poetico al suo interlocutore, poiché erano tutti travestimenti fittizi, e l’unico reale è quello del vuoto, dell’assenza di identità. E l’assenza di identità, necessariamente, viene bilanciata dalla presenza di un’identità esterna, un’alterità a cui abbandonarsi affinché il proprio ego, confuso e parcellizzato, trovi una base su cui ricostruirsi e ritrovarsi: “I felt your beauty / more closely than my own” (“ho sentito la tua bellezza / più intimamente della mia”), frase che viene sintomaticamente ripetuta due volte in modo identico, in cui Cohen “afferm[a] il proprio smarrimento, la perdita della sicurezza egotistica che caratterizza la sua maschera”³¹³, e la necessità di affidarsi all’altro per riaverla. Questa persona o entità, della quale Cohen afferma di aver “sentito la bellezza più intimamente della propria”, potrebbe a prima vista far pensare ad una donna, una compagna a cui consegnarsi nell’abbandono sentimentale; ma alla luce di ciò che è emerso in precedenza – i riferimenti biblici, la santità, il sacrificio nel dolore – l’ultima strofa sembra un’ulteriore conferma che “you” vada identificato con Dio:

313. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 38.

l'io poetico ha percepito, come in una sorta di folgorazione, la bellezza del divino come più vera della propria, vana e mortale, perduta nella confusione delle identità. Per questo decide, in chiusura, di abbandonarsi totalmente a Dio, invocando il suo aiuto come recitasse una supplica liturgica, nello straziante verso finale: “Promise me that I will return” (“Promettimi che ritornerò”). È la richiesta di un uomo senza punti di riferimento, la cui unica certezza si trova al di fuori di sé stesso, nella grandezza e nella luce della divinità – la quale, dantescamente, è la sola in grado di riportare il pellegrino Cohen sulla retta via, tirandolo fuori da una “selva oscura” non del peccato, ma di centomila maschere pirandelliane tra cui egli si è ritrovato a non essere più nessuno.

Dio è quindi, alla fine, l'unica bussola che possa riportare Cohen a sé stesso, la sola possibilità di salvezza – e questa “poesia per recludere” può essere letta, in fondo, come una assurda ed eterodossa preghiera, costellata di violenza e vanità, ma sincera; una preghiera in cui Cohen chiede forse di essere legato e inchiodato non ad una sbarra o in una prigione, ma a sé stesso, al proprio vero io, cosicché non possa più fuggire, e gli sia permesso di sentire appieno, intimamente, la propria bellezza.

2.5.4 *The Genius*³¹⁴

METRICA: sei strofe di 7+7+5+6+6+6 versi brevi; i primi due versi di ogni strofa sono uguali, eccetto l'attributo variabile che accompagna il termine “jew”.

The Genius è, ancora oggi, una delle più celebri e discusse poesie di Leonard Cohen; il suo successo è probabilmente frutto del fatto che riesce a coniugare un'incisiva immediatezza e facilità di comprensione – dovute alla sintassi piana, ai versi brevi e all'andamento anaforico delle strofe – con una estrema profondità e gravità del materiale trattato. Il contenuto della poesia è apparentemente semplice: si tratta di un elenco di stereotipi negativi legati all'identità ebraica formati nel corso dei secoli, a eccezione dell'ultima strofa, in cui si passa dalla

314. *Spice-Box*, pp. 364-367.

sgradevole dimensione del cliché alla tragica realtà dei Lager nazisti. Vengono quindi presentati, uno dopo l'altro come ad una sfilata di luoghi comuni, “un avvelenatore di pozzi con le calze bianche, un omicida rituale di bambini, un avaro banchiere, un (...) al mercato nero di Broadway, un malvagio dottore e, infine, una vittima dei campi di concentramento”³¹⁵; e l'io poetico, attraverso la formula ripetuta all'inizio di ogni strofa “For you / I will be a [...] jew”, “afferma di essere pronto ad assumere ognuno di quei ruoli, dagli ebrei malignamente stereotipati alla vittima martire di Dachau, per amore del ‘you’”³¹⁶.

Se la piana comprensione del testo non pone eccessive difficoltà, molto più complesso è stabilirne il valore concettuale e metaforico all'interno della riflessione coheniana sull'ebraismo, già ampiamente presente nei suoi versi fin dalla raccolta d'esordio, e sulla Shoah, che verrà invece approfondita nella raccolta successiva, di cui questa poesia costituisce una delle più esplicite anticipazioni. Prima di tutto, va notato che il trattamento della materia ebraica in *The Genius* è decisamente originale rispetto alle altre poesie sull'ebraismo contenute in *The Spice-Box of Earth*: normalmente, come si è visto, Cohen affronta la propria tradizione religiosa appoggiandosi ai macrosistemi simbolici delle leggende bibliche e della propria storia familiare, talvolta anche ibridandoli tra di loro; in questo caso, invece, egli sembra virare verso una prospettiva più storica e sociologica, con “un nuovo atteggiamento e una inedita intenzione di liberarsi del velo astratto delle mitologie antiche, per giungere a una più esplicita e immediata esplorazione dell'ingiustizia”³¹⁷. Questa svolta coheniana, che dirige la sua attenzione verso una materia ben più concreta e delicata rispetto al passato mitico della Bibbia o alle vicende private della propria famiglia, ha inevitabilmente condotto a diverse e talvolta opposte interpretazioni. La maggior parte di esse vi leggono ironia, cinismo e addirittura disgusto verso sé stesso da parte di Cohen: Scobie afferma, in

315. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 89.

316. *Ibidem*.

317. Caitlin Ward, *Like pilgrims to this moment. Myth, history and politics in the early writing of Seamus Heaney and Leonard Cohen* [Tesi di laurea magistrale], University of Saskatchewan, 2008, p. 59.

modo sbrigativo, che “Cohen cinicamente, e con un tono di auto-disprezzo, fa le prove di tutti i ruoli di ebrei stereotipati che può recitare”³¹⁸; per Abraham, “Cohen si dipinge come un mago esperto; un contorsionista in grado di piegare la sua sensibilità poetica entro stereotipi calzanti”, e lo fa “con amarezza ed evidente disprezzo verso sé stesso”³¹⁹. Al contrario, Moni Ovadia (e Silvia Albertazzi sulla sua scorta) definisce *The Genius* una “graffiante e dolorosa elegia sull’innarrivabile ubiquità ebraica”³²⁰, legandola ai temi dell’eterna erranza e dell’alterità che caratterizzano la figura dell’ebreo e spogliandola di ogni senso di disprezzo.

A mio avviso, individuare in questa poesia ironia sprezzante o disgusto verso sé stesso è frutto di una lettura quantomeno superficiale. È vero che la caratterizzazione stereotipica di queste macchiette ebraiche è molto marcata, con insistenza su dettagli sgradevoli o grotteschi (gambe deformi, cadaveri di bambini, prepuzi da ricucire); ma tale insistenza deriva da una coscienza profonda della scia di sofferenze che ognuno di questi stereotipi si porta dietro, ed è funzionale a un’incisiva denuncia e stigmatizzazione degli stessi. Cohen accetta di partecipare a questo assurdo teatrino di travestimenti, di indossare ogni cliché come una seconda pelle, ma senza che a ciò si accompagni alcun atteggiamento sdegnoso o disgustato: vi acconsente perché è necessario e inevitabile, perché sono gli altri che glieli cuciono addosso, ogni ebreo non può sottrarsi alla spregevole immagine pregiudiziale che secoli di storia e di crudeltà umana hanno costruito per lui, e ne deve condividere il peso sulle proprie spalle. La mascherata messa in scena da Cohen è una *via crucis* identitaria, che egli è costretto passivamente a percorrere, tappa dopo tappa, per il semplice fatto di essere ebreo; ma affermando ripetutamente e apertamente la sua volontà di interpretare ognuno dei ruoli stereotipici, egli ne urla a gran voce la falsità e la spregevolezza, trasformando il subire passivo in agire attivo.

Tutto acquista ancora più senso se si riflette sull’identità del “you”, a cui l’io poetico si rivolge e per amore del quale è pronto a sopportare

318. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 41.

319. Michael Q. Abraham, *Neurotic Affiliations: Klein, Layton, Cohen, and the Properties of Influence*, in “Canadian Poetry”, 38, 1996, pp. 88-129 (108).

320. Moni Ovadia, *Per te sarò un ebreo*, in Leonard Cohen, *Poesie/1*, cit., p. 173.

il dolore di ogni pregiudizio. Sebbene “il primo istinto sarebbe di assumere che si tratti di una destinataria femminile [...] e questo significato costituisce certamente una possibilità”³²¹, in realtà, qui più che in ogni altro luogo coheniano, il “tu” è quasi sicuramente da identificare con Dio. Essere ebreo non è solo un’identità, è anche e soprattutto una fede: è per amore di Dio che Cohen, come ogni altro ebreo, accetta il proprio destino; è per incrollabile fiducia nella sua volontà che sopporta questo crudele gioco di spersonalizzazione, questa recita stereotipica in cui annulla la propria personalità e aderisce a disegni identitari malvagi e preconfezionati.

La promessa coheniana, reiterata ad ogni strofa, è dunque un sacrificio per amore di Dio; un sacrificio che raggiunge il suo culmine nella disarmante immagine della strofa conclusiva, insieme così diversa e così coerente rispetto alle altre: “For you / I will be a Dachau jew / and lie down in lime / with twisted limbs / and bloated pain / no mind can understand” (“Per te / sarò un ebreo di Dachau / e giacerò nella calce / con gambe deformi / e un dolore così gonfio / che nessuna mente potrà comprendere”). Non c’è dubbio che “l’ultima [strofa] cre[i] un crudo contrasto con le cinque precedenti”, sia perché “non rappresenta una fantasia creata da una mente ostile, ma una veridica immagine storica”, sia perché “non è negativa, nel senso che evoca shock e compassione, non repulsione, come accade con le altre cinque”³²²; ma il contrasto è solo apparente, poiché la realtà storica di Dachau (resa ancora più vivida dall’esplicita indicazione toponomastica) non è altro che la naturale conseguenza dell’odio e dei pregiudizi antisemiti accumulatisi nel corso del tempo. Cohen sembra affermare che non ci sarebbe stata alcuna vittima di Dachau se prima non fossero esistite le false rappresentazioni elencate in questa poesia, che gli stereotipi, lungi dall’essere avulsi dalla realtà, sono anzi estremamente pericolosi per il potere che hanno di manipolare e inverare la realtà stessa; non a caso, le “twisted limbs” dell’ebreo del ghetto nella prima strofa, frutto delle secolari maldicenze sulle presunte deformità corpo-

321. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: Leonard Cohen’s Philosophy of Time, cit., p. 89.

322. Ibidem.

rali degli ebrei, vengono esattamente riprese, in una struttura circolare emotivamente pesantissima, nell'ultima strofa, in cui si sono trasformate nella vera deformità di una vittima di Dachau, risultato del crimine più disumano che sia mai stato concepito e perpetrato sulla terra: lo stereotipo si è concretizzato nella realtà, e a un prezzo altissimo.

La Shoah è un “bloating pain / no mind can understand”. Cohen tenterà a suo modo di scalfire questa incomprendibilità, e di capire quali risposte si possano dare di fronte all'insensatezza dell'orrore, nella raccolta successiva, *Flowers for Hitler*, di cui questa poesia, e quest'ultima strofa in particolare, costituiscono la principale porta d'accesso (anche dal punto di vista stilistico, “allontana[ndosi] dal lirismo romantico per cui il libro [*The Spice-Box of Earth*] è conosciuto” verso una scrittura fatta di “scoppi brevi e taglienti”³²³). Per il momento, però, egli non intraprende ancora il suo scavo nelle macerie concettuali dell'Olocausto: si limita a puntare i riflettori poetici sull'argomento, facendolo risaltare per la prima volta in piena luce e inducendo un senso di profondo turbamento nel lettore. Suggestisce che quel risultato, la dolorosa immagine dell'ultima strofa, sia qualcosa che viene da molto lontano, le cui motivazioni prime vanno ricercate a ritroso nella lunga e ignobile storia culturale dell'antisemitismo. E soprattutto ci ricorda che se noi possiamo compiere questa ricerca dall'esterno, in modo impersonale e astratto, egli invece – come ogni ebreo – è costretto a viverla sulla propria pelle, in ogni istante, ripetendo all'infinito quella sequela di dolorosi travestimenti stereotipici, fino al più terribile e definitivo, in un circolo vizioso quasi impossibile da spezzare. Ma ci ricorda anche, infine, che c'è un motivo se sopporta tutto questo: “for you”, al centro della scena nella litania rituale ad apertura di ogni strofa; si è ebrei – e si è, in sé, tutti gli ebrei, da quelli inesistenti dipinti da una fantasia crudele a quelli sterminati dai nazisti – per Dio, per un amore, per una verità; e forse, alla fine, per una salvezza.

323. Caitlin Ward, *Like pilgrims to this moment*, cit., p. 59.

3. *Flowers for Hitler* (1964)

Nel 1964, tre anni dopo *The Spice-Box of Earth* (e l'anno successivo al suo esordio come romanziere, con *The Favourite Game*), Leonard Cohen pubblica un libro di poesie completamente diverso, destinato a far discutere e a imprimere un decisivo cambio di rotta al suo percorso poetico: *Flowers for Hitler*. Dopo le prime due raccolte che lo hanno consacrato *golden boy* della poesia canadese, Cohen decide di lasciare da parte sé stesso, le mitologie, i lirismi tardo-romantici, le riflessioni sul sesso o sulle relazioni, per dedicarsi invece, come suggerisce il titolo (che evoca immediatamente i *Fleurs du mal* baudelairiani, ma in origine doveva essere *Opium and Hitler*, rifiutato dall'editore McClelland perché ritenuto troppo audace), a una materia ben più universale e impegnativa, un territorio poetico da esplorare con coraggio e cautela: il nazismo, la Shoah, l'orrore del genocidio e, in definitiva, le radici del male.

L'idea alla base di questo libro non è una manifestazione improvvisa nella fantasia poetica di Cohen, ma viene da lontano: come si è visto, l'ombra dei campi di concentramento incombe sulla poesia coheniana fin dal libro d'esordio (si veda l'analisi di *Lovers* nel primo capitolo), e si fa ancora più pressante ed esplicita in *The Spice-Box of Earth* (*Lines from My Grandfather's Journal*, *A Poem to Detain Me* e soprattutto *The Genius*); la scrittura di *Flowers for Hitler* è solo l'emergere in superficie, violento e zampillante, di un'ossessione-fiume che da sempre scorreva carsicamente all'interno dell'immaginario poetico di Cohen. Alla spinta di questa personale idea fissa – quasi inevitabile per un poeta ebreo di quella generazione, e a maggior ragione per uno che non si è mai tirato indietro nella rappresentazione in versi dell'orrore e della turpitudine –, nella genesi di questo libro si uniscono anche alcune importanti contingenze storiche: un anno prima, nel 1963, Hannah Arendt pubblica *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme*, resoconto del processo tenutosi nel 1961 in Israele contro il celebre gerarca nazista, che la Arendt aveva seguito come inviata del *New Yorker*. Il processo fu un evento fondamentale,

perché per la prima volta, con la diffusione a livello planetario delle testimonianze sulla Shoah, nacque un serio dibattito culturale sul genocidio ebraico e sulle sue cause; all'interno di tale dibattito si distinse la posizione della Arendt, che nel suo libro “sottolinea come Eichmann non appaia folle, psicopatico o mentalmente instabile, ma piuttosto un individuo mediocre che, considerando normale la follia del regime nazista, non aveva esitato a prendervi parte”³²⁴. La teoria arendtiana della mediocrità e dell'assoluta mancanza di eccezionalità nell'orrore ha un forte impatto su Cohen, che la declina poeticamente in molti testi rendendola uno dei perni concettuali della nuova raccolta, al punto da poter considerare quest'ultima, “in un certo senso, [...] la risposta poetica a *La banalità del male* – o meglio ancora, la sua traduzione in versi”³²⁵.

A tutto questo si aggiunge, nel concerto di motivi ed impulsi che spingono Cohen alla stesura di *Flowers for Hitler*, il modello poetico dei suoi mentori (e amici), Abraham M. Klein e Irving Layton. Il primo aveva frequentato spesso nei suoi versi i temi dell'antisemitismo e del nazismo, soprattutto negli anni della guerra: il risultato più ambizioso su questo fronte è *The Hitleriad*, pubblicato nel 1944, “una satira sul nazismo e sui suoi rappresentanti che adott[a] i moduli del grottesco”³²⁶ e fornisce a Cohen un importante prototipo di trattazione poetica della figura di Hitler. Layton, invece, nella prefazione del suo *Balls for a One-Armed Juggler* – pubblicato l'anno precedente a *Flowers for Hitler* – scrive senza mezzi termini: “Where is the poet who can make clear for us Belsen?”. È una sorta di chiamata alle armi, il leader delle lettere canadesi “invoca con forza un poeta che sappia scontrarsi frontalmente con la dura realtà del male del XX secolo”, e Cohen, che già da tempo covava questo istinto, “evidentemente decide di accettare la sfida”³²⁷.

La congiunzione di questi vari fattori sfocia dunque nella pubblicazione di un libro assurdo, coraggioso e rischioso, scritto da un Leo-

324. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 45.

325. *Ibidem*.

326. Dario Calimani, *La poesia di Abraham Moses Klein*, in “In forma di parole”, vol. I, 1994, pp. 199-202.

327. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 45.

nard Cohen inedito, che sembra avere più poco in comune con l'autore di *Let us compare mythologies* e *The Spice-Box of Earth*. Lo stile delle 95 poesie che compongono *Flowers for Hitler*, conformemente a una materia poetica incandescente e al limite dell'indicibile (per Adorno, non ci sarebbe più potuta essere poesia dopo Auschwitz), è molto lontano dalla maestria versificatoria e dalle preziose costruzioni retoriche delle raccolte precedenti: è piuttosto un anti-stile, visto che in effetti "l'intero atteggiamento del libro è diretto *contro* lo scrivere poesie formalmente 'belle'"³²⁸; le poesie di questa raccolta sono "un assalto totale all'immagine 'graziosa' del *golden boy poet*: sono deliberatamente sgradevoli, sconclusionate, sgraziate, surreali, evocano immagini da incubo di cose distrutte e senza collegamenti"³²⁹. Cohen è pienamente consapevole della sua scelta stilistica radicale, e del fatto che molti, tra il pubblico e la critica, non l'avrebbero apprezzata: ne è testimonianza il commento, spavaldo e brillante come sempre nel suo stile, da lui stesso scritto per la fascetta pubblicitaria che accompagnava la prima edizione del libro:

This book moves me from the world of the golden-boy poet into the dung pile of the front-line writer. I didn't plan it this way. I loved the tender notices *Spice-Box* got but they embarrassed me a little. *Hitler* won't get the same hospitality from the papers. My sounds are too new, therefore people will say: this is derivative, this is slight, his power has failed. Well, I say that there has never been a book like this, prose or poetry, written in Canada. All I ask is that you put it in the hands of my generation and it will be recognized.

Con questa nota introduttiva – la prima soglia (insieme al titolo già perturbante, a causa del nome che contiene) che il lettore si trova a dover attraversare – il poeta ormai trentenne “lancia una sfida all'intera comunità poetica e al suo Paese. Afferma di rinnegare il suo passato di *golden-boy poet*, tenero, allusivo, erotico, dotto, in una parola rassicurante. Cohen non si accontenta di replicare una formula di suc-

328. Ibidem.

329. Ivi, p. 44.

cesso. *Flowers for Hitler* vuole stupire, colpire, soprattutto disturbare”³³⁰. La baldanza, l’atteggiamento di sfida e il desiderio di scuotere le coscienze si riscontrano anche in un altro paratesto, l’intestazione del libro, che in origine avrebbe dovuto presentarsi così:

With scorn, love, nausea, and above all, / a paralyzing sense of
community / this book is dedicated / to the teachers, doctors,
leaders of my parents’ time: / THE DACHAU GENERATION.

Con sdegno, amore, nausea e soprattutto / con un paralizzante
senso di condivisione; / questo libro è dedicato / ai maestri, ai
dottori, ai capi dell’epoca dei miei genitori: / LA GENER-
AZIONE DI DACHAU.

ma venne poi trasformata, su invito dell’editore, in un’assai più neutra dedica alla propria compagna, “For Marianne”, e in una citazione tratta da *Se questo è un uomo*, che Cohen aveva ricavato non direttamente dal libro di Primo Levi, ma da un articolo di *Atlantic Monthly* del 1962 sui campi di concentramento³³¹:

If from the inside of the Lager, a message could have seeped
out to free men, it would have been this: Take care not to suffer
in your own homes what is inflicted on us here.

Se dall’interno dei Lager un messaggio avesse potuto trapelare
agli uomini liberi, sarebbe stato questo: fate di non subire nelle
vostre case ciò che a noi viene inflitto qui.

La citazione di Levi ha evidentemente fatto breccia nell’immaginario coheniano, per la sua consonanza con l’idea, centrale in *Flowers for Hitler*, che il male sia ubiquo, che non sia prerogativa di un luogo e un momento storico precisi (i Lager e la Seconda Guerra Mondiale),

330. Giancarlo De Cataldo, *Io abbraccio coloro che non cambiano (linee per un’introduzione)*, in Leonard Cohen, *Poesie/2. L’energia degli schiavi/Parassiti del paradiso*, minimum fax, Roma 2019, p. 25.

331. Cfr. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: Leonard Cohen’s Philosophy of Time, cit., p. 113.

ma possa accadere ovunque e in qualsiasi istante, anche nella confortevole sicurezza delle nostre case, anche dentro il più banale tra gli esseri umani. Di conseguenza, anche la figura di Hitler viene relativizzata in senso storico, in un altro paratesto – con cui concludiamo la ricognizione dell'apparato paratestuale, concettualmente fondamentale per questa raccolta –, una sorta di anti-epigrafe che Cohen posiziona esattamente sotto il titolo, nella prima pagina, e chiama appunto *A NOTE ON THE TITLE*:

A / while ago / this book would / have been called / SUNSHINE FOR NAPOLEON, / and earlier still it / would have been / called / WALLS FOR GENGIS KHAN

Qualche / tempo fa / questo libro / si sarebbe chiamato / PIENO SOLE PER NAPOLEONE / e prima ancora / si sarebbe / chiamato / MURA PER GENGIS KHAN

In questa suggestiva nota, mettendo a confronto Hitler con due altri condottieri e uomini politici del passato che hanno lasciato lunghe scie di sangue dietro di loro, Cohen “suggerisce che il male è relativo, parte di un *continuum* storico”³³², un percorso che possiede però diverse gradazioni di malvagità e brutalità: l'*escalation* da Gengis Khan a Napoleone a Hitler evidenzia come per il poeta canadese “il corso della storia vada dal male al peggio. Implicitamente, la prima epigrafe dimostra l'intrinseca convinzione di Cohen che come progredisce il tempo, allo stesso modo avanza il male”³³³; dunque anche Hitler deve essere spogliato della sua aura di male assoluto e irripetibile, e bisogna restare costantemente in guardia, poiché l'avvento di un nuovo Hitler, probabilmente peggiore del primo, è sempre possibile, se non addirittura inevitabile.

L'intero apparato paratestuale – il titolo, la “nota sul titolo”, la dedica in seguito rimossa alla “generazione di Dachau”, l'epigrafe di Primo Levi, la fascetta promozionale – insiste decisamente sui temi del Nazismo e dell'Olocausto, indicandoli come principale materia poeti-

332. Ivi, p. 110.

333. Ibidem.

ca della raccolta. Non c'è dubbio che tali argomenti siano effettivamente il centro di gravità di *Flowers for Hitler*, ma paradossalmente, a livello quantitativo, le poesie che li trattano direttamente sono solo una piccola percentuale. Lo evidenzia bene Vesselova, rimarcando anche un certo squilibrio nella considerazione critica:

La maggior parte dei contributi critici dedicati a *Flowers for Hitler*, con la rilevante eccezione del capitolo di Scobie in *Leonard Cohen*, sono limitati a vari tipi di contesti, prestando sproporzionalmente ben poca attenzione al testo in sé [...]. Da una parte, c'è un'ovvia ragione per questa negligenza: anche solo una rapida occhiata all'indice rivela che ci sono soltanto cinque titoli che richiamano direttamente l'argomento: *Goebbels Abandons His Novel and Joins the Party*; *Hitler the Brain-Mole*; *All There is to Know About Adolph Eichmann*; *Opium and Hitler*; e *Hitler*. Nel libro, non più di venti poesie sulle novantacinque totali affrontano i temi dell'Olocausto, della Seconda Guerra Mondiale o dei suoi antioi. D'altra parte, ci sono dei collegamenti semantici tra le poesie riunite insieme in una raccolta, e non può essere estratto alcun messaggio coerente concentrandosi su cinque di esse mentre si ignorano le altre novanta.³³⁴

È chiaro perché *Flowers for Hitler*, ancor più delle precedenti raccolte coheniane, si sia prestato e si presti alle analisi più disparate, spesso lontane dalla sostanza dei testi; sono stati analizzati il suo ruolo nel contesto delle riflessioni sull'Olocausto negli anni Sessanta, la sua posizione nella poesia ebraico-canadese del dopoguerra, le implicazioni etiche della rappresentazione della figura di Hitler, e diverse altre direttrici interpretative. In questa sede, come è stato fatto per le raccolte precedenti, ci atterremo scrupolosamente ai testi, seguendo il monito di Vesselova: verranno analizzate prima le poesie esplicitamente dedicate alla Shoah e ai nazisti, per tentare di comprendere la complessa visione coheniana di questo periodo storico tragico e cruciale; ma non verranno tralasciate le altre, delle quali si cercherà di ev-

334. Ivi, p. 109.

idenziare in che modo si relazionino alla tematica hitleriana e contribuiscano a costruire una più ampia riflessione sul male, sulla sua banalità e sui modi per combatterlo.

3.1 Hitler, la banalità del male e la colpa collettiva

Leonard Cohen, di fronte alla spinta poetica di tematizzare in versi la tragedia del nazismo e dell'Olocausto, ha sicuramente dovuto compiere delle scelte. L'estrema delicatezza dell'argomento – ancora oggi da prendere con le pinze, e a maggior ragione nel 1964, a meno di vent'anni dalla fine della guerra – imponeva dilemmi etici e morali di grande portata; l'assurdità e l'insensatezza delle crudeltà perpetrate verso gli ebrei rendevano immensamente complessa la ricerca di un senso, la riflessione sulle cause, con il costante rischio di scivolare in territori concettuali pericolosi, di ledere il rispetto per le vittime e di forzare discorsi tabù – soprattutto se a parlare era un ebreo, vissuto durante la guerra sulla sponda sicura dell'Atlantico.

Non si può certo dire che le scelte operate da Cohen siano facili e concilianti. A partire dalla prima, la più evidente fin dal titolo: rendere protagonista della propria raccolta e della propria riflessione poetica sull'Olocausto Adolf Hitler in persona, la causa prima e, nell'immaginario comune, l'incarnazione del male. Cohen aveva già abituato i suoi lettori allo shock e al perturbante nelle prime due raccolte, ma non era nulla di paragonabile all'effetto dirompente che l'immagine del dittatore tedesco esercitava sulle persone: un'immagine, ancora oggi, sopportabile finché resta chiusa nella rassicurante bolla della condanna senza riflessione, dell'equivalenza "Hitler = male assoluto", con funzione esorcizzante; ma che inizia a essere insostenibile quando si prova a scavare tra le motivazioni e i perché dietro il velo dell'orrore, e a far emergere domande come "Hitler è un eccezionale mostro o è una naturale espressione del male insito nell'animo umano? Cosa avrei fatto io se fossi vissuto sotto il Nazismo? È possibile che ci esista un potenziale Hitler dentro ognuno di noi?".

Cohen non elude queste domande scomode: anzi, le rende uno dei centri focali del proprio libro. E per farlo, non solo rende Hitler protagonista delle poesie sull'Olocausto, ma – cosa non scontata – lo chiama anche sempre per nome, senza nascondersi dietro perifrasi o metafore: Cohen, da sempre concettualmente interessato al potere del nome e all'utilizzo dei nomi propri in poesia (si ricordino i versi di *The Cuckold's Song*: "I repeat: the important thing was to cuckold Leonard Cohen. / I like that line because it's got my name in it."), si serve appieno della carica orrorifica che il nome di Hitler porta intrinsecamente dentro di sé. "Hitler" è una parola tabù, come evidenzia bene il poeta canadese Gail Fox:

Non è difficile ricordare il terrore che semplicemente il *nome* del dittatore tedesco – il suo suono vibrante – incuteva nelle persone e continua ad incutere ancora oggi. [...] una parola che porta con sé una gamma di associazioni così ricca e terrificante, che la maggior parte delle persone non riesce nemmeno a cominciare ad esporre quali siano tali associazioni³³⁵.

Talvolta, evitare di pronunciare un nome significa aumentare in modo indiscriminato il suo potere, come accade con il Voldemort/Coiui-che-non-deve-essere-nominato nella saga di *Harry Potter* (dietro a Voldemort, non a caso, diversi critici hanno visto proprio l'ombra di Hitler): Cohen rifugge questo meccanismo, e pone il nome del leader nazista al centro della propria scrittura; non tanto per richiamare l'attenzione su quelle "associazioni" che Hitler suscita di cui parla Fox, poiché "dà per scontato che tutte queste associazioni siano chiare, e che non abbiamo bisogno di ulteriori poesie che descrivano nel dettaglio le atrocità dei campi o che proclamino le crudeltà dell'antisemitismo"³³⁶; quanto piuttosto per indagare cosa ci sia dietro tali associazioni, all'origine di quel male che Hitler sussume nella propria immagine e nel proprio nome.

Addentrando nell'analisi e scorrendo l'indice della raccolta, la prima poesia nel cui titolo compare il nome di Hitler è *Hitler the Brai-*

335. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 51.

336. *Ibidem*

*n-Mole*³³⁷, una lirica già ampiamente significativa del trattamento anti-convenzionale che la figura di Hitler riceve lungo tutta la raccolta. Non è l'Hitler reale, concreto, storicizzato, a dominare il testo; è piuttosto un'entità immateriale e astorica, grottesca e surreale, che ha valore non tanto in sé, quanto nell'effetto che produce sull'io poetico. Nell'incipit, il dittatore nazista è trasformato in una talpa, che non scava però i suoi cunicoli nel terreno, bensì nel cervello di Cohen, per poi usare i suoi occhi come due oblò: "Hitler the brain-mole looks out of my eyes" ("Hitler talpa-nel-cervello sbircia dai miei occhi"). È un'immagine estremamente disturbante, che se da un lato dipinge vividamente la potenza e l'insistenza di un'idea fissa, di un rovello inestricabile, come è sempre stato il pensiero della Shoah nella mente coheniana, dall'altro si presta a un'interpretazione ben più terribile. Tramite la raffigurazione espressionista-surrealista di Hitler "talpa-nel-cervello", Cohen confessa una verità atroce: Hitler è davvero dentro di lui, lo compone, ne costituisce l'essenza, allo stesso modo di Goering e Goebbels (rispettivamente secondo e terzo in ordine di importanza nell'organizzazione gerarchica nazista) – che insieme al loro leader vanno fisicamente a formare, in una sorta di raccapricciante *assembleage*, il corpo dell'io poetico: "Goering boils ingots of gold in my bowels / My Adam's Apple bulges with the whole head of Goebbels" ("Goering fonde lingotti d'oro nel mio ventre / Il mio pomo d'Adamo è gonfio dell'intera testa di Goebbels"). La possibilità – se non l'inevitabilità – di questa identificazione è una diretta conseguenza dell'arendtiana banalità del male: Hitler e i nazisti non sono esseri trascendenti o demoni dell'inferno, ma persone sostanzialmente mediocri e ordinarie, che hanno acquistato fiducia, sicurezza e potere abbracciando un'ideologia folle e malvagia e alimentando fino alle estreme con-

337. Leonard Cohen, *Flowers for Hitler* [1964], Jonathan Cape, London 1973, p. 49 [d'ora in poi citato come *Flowers*]. In Italia minimum fax, la casa editrice che ha in catalogo quasi tutte le opere coheniane, non ha tradotto e pubblicato singolarmente *Flowers for Hitler*, ma lo ha unito ad un'altra raccolta, *The Energy of Slaves* (1972), in un unico volume ibrido, in cui sono state selezionate e tradotte solo 18 delle 95 poesie di *Flowers for Hitler*. In questa sede utilizzerò le traduzioni dell'edizione italiana per le poesie presenti nel volume edito da minimum fax; per le altre, utilizzerò una mia traduzione, specificandolo di volta in volta in nota.

seguenze un germe di male che giace, in potenza, nell'animo di qualunque essere umano. Per questo la confessione coheniana ha una notevole carica perturbante; perché lungi dall'essere una verità privata, interpella la coscienza di ogni individuo, insinuando che “portiamo tutti dentro di noi la possibilità di essere Hitler, [che] scava nei nostri cervelli come una talpa”³³⁸, e che non siamo immuni dall'orrore e dall'abiezione. L'attenzione di Cohen si concentra dunque, più che sull'Hitler storico e sui fatti concreti, su uno scavo dei meccanismi psicologici non tanto dell'interiorizzazione e della digestione di ciò che Hitler ha compiuto e rappresenta, quanto piuttosto del contrario, dei possibili processi che possono portare ad emergere l'Hitler, cioè il male, presente in ognuno. L'io poetico si espone anche a nome nostro, “mostra[ndoci] questo male facendo di sé stesso la cavia sacrificale, rivelando i mali intrinseci dentro di sé”³³⁹, ma l'esortazione a confessare che gli viene rivolta dal “you” (“Confess! Confess! / is what you demand”; “Confessa! confessa! / questo mi chiedete”) si riflette sul lettore, perché quei mali sono potenzialmente di tutti, e stringono l'intera umanità in un'inedita fratellanza della colpa in cui ciascuno è atteso al banco degli imputati.

L'idea di una colpa condivisa e collettiva, che azzera la rassicurante distanza di sicurezza che la nostra mente interpone tra noi e le aberrazioni del nazismo, è non a caso il fulcro del testo che inaugura la raccolta, *What I'm Doing Here*³⁴⁰.

Sebbene non venga citato in modo esplicito, anche in questa poesia viene dipinto “un mondo ancora soggiogato dall'ombra lunga del nazismo”³⁴¹; i riflettori della lirica, però, non sono puntati su questo “mondo” come entità astratta, verso il quale anzi si professa una certa indifferenza (“I don't know if the world has lied / [...] I don't know if the world has conspired against love”; “Non so se il mondo ha mentito / [...] Non so se il mondo ha cospirato contro l'amore”), bensì sui suoi singoli componenti, gli individui, *in primis* l'io poetico, che in una sorta di *mea culpa* accumula su di sé quei mali che non si possono im-

338. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 53.

339. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 36.

340. *Flowers*, p. 13.

341. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 46.

putare al generico “mondo”: “I have lied”, “I have conspired against love”, “I have tortured” (“Io ho mentito”, “Io ho cospirato contro l’amore”, “Io ho torturato”). È la confessione, ora scoperta e condotta con “il tono [...] di un discorso politico”³⁴², che veniva richiesta all’uomo con “Hitler talpa-nel-cervello”; l’ammissione coraggiosa di aver fatto parte di un male che riguarda tutti, e che è troppo facile allontanare marcando una presunta distanza incolmabile tra “umani” e “mostri”. “Listen / I would have done the same things / even if there were no death” (“Sentite / avrei fatto le stesse cose / anche se non ci fosse stata la morte”): non c’è bisogno di un eccezionale contesto di orrore e morte, da cui venire risucchiati, affinché nasca la crudeltà; la crudeltà è ubiqua, prerogativa di chiunque e di qualunque tempo e luogo, e chiamarsene fuori significa solamente rifugiarsi dietro ad un fragile “universal alibi” (“I will not be held like a drunkard / under the cold tap of facts / I refuse the universal alibi”; “non mi lascerò trascinare come un ubriaco / sotto il getto gelido dei fatti / io rifiuto l’alibi universale”). L’io poetico, conscio della propria paradossale colpevolezza, rifiuta perentoriamente tale alibi, e si pone come una voce, un pungolo della coscienza, in attesa che ciascuno di noi prenda la sua stessa decisione di confessare. Le tre similitudini finali in cui Cohen trasfigura sé stesso sono particolarmente incisive in questo senso: “Like an empty telephone booth passed at night / and remembered / like mirrors in a movie palace lobby consulted / only on the way out / like a nymphomaniac who binds a thousand / into strange brotherhood / I wait / for each one of you to confess” (“Come una cabina telefonica deserta che oltrepassi di notte / e poi ricordi / come gli specchi nell’atrio di un cinema che interroghi / solo all’uscita / come una ninfomane che lega mille uomini / in una strana fratellanza / attendo / che ciascuno di voi confessi”). Le prime due – la cabina telefonica oltrepassata distrattamente e gli specchi nell’atrio del cinema – rendono l’idea di una vedetta silenziosa, un giudice che resta nell’ombra e che, nel momento più casuale e inaspettato, è pronto a riflettere la nostra vera interiorità e ad instillare la vergogna della colpa; la terza, di tenore decisamente più audace, insiste piuttosto sulla condivisione della respon-

342. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 36.

sabilità, rappresentata iperbolicamente, con una metafora sessuale, nella “strange brotherhood” di mille uomini tutti legati ad una stessa donna, definita per questo “nymphomaniac”.

Cohen si presenta, insomma, come il solo a vedere con chiarezza – e ad avere il coraggio di descrivere scopertamente – la vera natura del mondo post-nazista; un mondo in cui la colpa estende i suoi tentacoli ovunque, tanto da poter affermare che tutti sono colpevoli e che addirittura l’essenza della società coincide *in toto* con la colpevolezza. In questo senso, è sintomatica la poesia *Portrait of the City Hall*³⁴³, in cui l’architettura di un municipio, simbolo ufficiale della comunità di cittadini, è costituita da elementi che, espressionisticamente, grondano *guilt*, come se la colpa fosse divenuta collante e materia costitutiva della cittadinanza e delle istituzioni che la rappresentano: “The diamonds of guilt / The scrolls of guilt / The pillars of guilt / The colours of guilt / The flags of guilt / The gargoyles of guilt / The spines of guilt // Listen, says the mayor, listen to the woodland birds, / They are singing like men in chains” (“I diamanti della colpa / Le pergamene della colpa / I pilastri della colpa / I colori della colpa / Le bandiere della colpa / I gargoyle della colpa / Gli aculei della colpa // Ascoltate, dice il sindaco, ascoltate gli uccelli dei boschi, / Stanno cantando come uomini in catene”).

Questo mondo inquietante, in cui persino gli uccelli partecipano alla colpa e il loro canto si trasforma in una lugubre lamentazione di schiavi, è il risultato dell’azione del veleno degli orrori nazisti; i quali, una volta compiuti, per il solo fatto di essere esistiti e di essere scaturiti da menti e animi umani, hanno trasformato ciascuno di noi in un potenziale complice e colpevole. Ma la banalità del male, ovviamente, funziona in entrambe le direzioni: se noi, persone comuni, possiamo potenzialmente trasformarci in efferati criminali come i nazisti, è perché Hitler e i nazisti non erano altro, in origine, che persone medie e banali, grigie e senza alcun particolare talento. Cohen infatti, se da un lato insiste sulla colpevolezza collettiva e sugli Hitler che abitano i nostri cervelli, dall’altro si adopera per smitizzare l’orrore e mostrarne l’aspetto squallido e mediocre, presentando i presunti demoni nazisti

343. *Flowers*, p. 15 (traduzione mia).

privi di qualsiasi aura soprannaturale, come il prodotto della malvagità e della nefandezza tipiche del più basso animo umano. È ciò che tenta di fare, attraverso un altro *medium* espressivo, anche Hannah Arendt ne *La banalità del male*, e infatti molto spesso il discorso coheniano e quello arendtiano convergono, fino ad arrivare a coincidere del tutto in un testo che si presenta, per diversi motivi, come un'esplicita parafrasi poetica del libro della Arendt da parte di Cohen, *All There Is to Know about Adolph Eichmann*³⁴⁴: “EYES: Medium / HAIR: Medium / WEIGHT: Medium / HEIGHT: Medium / DISTINGUISHING FEATURES: None / NUMBER OF FINGERS: Ten / NUMBER OF TOES: Ten / INTELLIGENCE: Medium // What did you expect? / Talons? / Oversize incisors? / Green saliva? / Madness?” (“OCCHI: Medi / CAPELLI: Medi / PESO: Medio / STATURA: Media / SEGNI PARTICOLARI: Nessuno / DITA DELLE MANI: Dieci / DITA DEI PIEDI: Dieci / INTELLIGENZA: Media // Che cosa vi aspettavate? / Artigli? / Incisivi enormi? / Saliva verde? / Follia?”).

Fin dal titolo, Cohen chiama in causa direttamente il lavoro della Arendt, tramite la scelta di Eichmann – il cui processo è al centro del saggio della filosofa tedesca – come soggetto; la poesia sembra proprio proporsi come una versione semplificata, abbreviata e sarcastica de *La banalità del male*, una sorta di riduzione in versi che mantenga solo lo spoglio nucleo concettuale delle pagine arendtiane. A questo concorre anche la forma del componimento, decisamente antilirica: il testo si presenta come una lista, procedimento formale utilizzato spesso da Cohen per creare quell'anti-stile che caratterizza *Flowers for Hitler*, soprattutto nella modalità specifica, di tenore surrealista, della “lista di dettagli incongrui [...] [che] non hanno tra loro alcuna relazione se non quella della sorpresa”³⁴⁵ (si vedano poesie come la già citata *Portrait of the City Hall, The Drawer's Condition on November 28, 1961* o *The Pure List and the Commentary*). In questo caso, in realtà, la lista ha una sua coerenza, poiché vuole simulare un modulo a metà tra una carta di identità e un referto clinico: gli elementi dell'elenco riguardano principalmente le caratteristiche del corpo e dell'a-

344. *Flowers*, p. 78.

345. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 46.

spetto di Eichmann (occhi, capelli, peso, altezza, ecc.), e attraverso di essi Cohen dipinge un ritratto di assoluta mediocrità; un ritratto in cui, fatalmente, la maggior parte dei lettori si può identificare. Il poeta gioca beffardamente con l'orizzonte di attesa del suo pubblico: tutti si aspettano che venga indicato un tratto, un motivo, un carattere grazie al quale si possa riconoscere in Eichmann il mostro, l'origine dell'orrore, e marcare una netta distanza da sé stessi; al contrario, Cohen frustra tali aspettative e insiste anzi parossisticamente sulla medietà del gerarca nazista, con la ripetizione epiforica del termine "medium". La parola ricorre anche in contesti in cui non dovrebbe essere presente, creando effetti di sarcastica iperbole: così, anche gli occhi e i capelli di Eichmann, invece di essere di qualche colore specifico, non sono altro che "medium"; lo stesso effetto deriva dall'inserimento nella lista di caratteristiche quali "number of fingers" e "number of toes", in cui sarebbe assurdo imbattersi leggendo una carta di identità o un questionario, ma che acquistano senso alla luce dell'infantile e irrazionale speranza del lettore di scoprire in Eichmann un essere inumano o demoniaco.

Dopo aver affossato ogni idea di mostruosità, descrivendo Eichmann come un uomo senza alcun segno particolare e dalla media intelligenza, Cohen si rivolge direttamente al lettore, rendendo patenti, con irridente tono di scherno, le sue illogiche aspettative: "What did you expect? / Talons? / Oversize incisors? / Green saliva? / Madness?". Non c'è ovviamente in Eichmann alcun attributo da creatura da fumetto o film horror (artigli, incisivi enormi, saliva verde), ma ancora più destabilizzante è il fatto che non ci sia in lui nemmeno "madness": non è possibile nascondersi neanche dietro l'alibi della follia, una soluzione spesso convenientemente adottata per fornire una superficiale spiegazione dell'insensato. Cohen non lascia scampo: costruendo una poesia "in cui la composizione piatta, fattuale, antipoetica [...] riflette la natura prosaica del vero Eichmann contro le stravaganze "poetiche" di artigli, incisivi enormi, saliva verde e follia"³⁴⁶, inchioda il lettore alla tremenda verità che se "Eichmann è fisicamente

346. Ivi, p. 51.

indistinguibile da qualsiasi altro essere umano, [...] gli altri esseri umani non sono radicalmente diversi da Eichmann”³⁴⁷.

L’ordinarietà dei *leader* nazisti è un tema su cui Cohen torna in diverse poesie, declinandolo ogni volta in maniera diversa: ad esempio, per quanto l’idea centrale sia la stessa, un testo come *Goebbels Abandons His Novel and Joins the Party*³⁴⁸ è molto lontano dall’asciuttezza e dalla schematicità di *All There Is to Know about Adolph Eichmann*.

La poesia si configura come un personale ritratto coheniano di Goebbels, che, a differenza di quello di Eichmann, utilizza quella modalità surrealista-espressionista da sempre cara al poeta canadese: Scobie definisce la poesia “meno efficace” rispetto a quella su Eichmann, proprio perché “un Eichmann medio è molto più terrificante di un Goebbels surrealista”³⁴⁹; anche Volkmann la descrive come “stranamente surrealista”, sottolineando che “non ha al suo interno nessun riferimento evidente al Goebbels reale”³⁵⁰. In effetti, la corrispondenza con il Goebbels storico, ministro della Propaganda del regime nazista, è forse soltanto nel titolo, “Goebbels abbandona il suo romanzo e si unisce alla festa/al Partito” (Cohen gioca sull’ambiguità, in inglese, del termine “party”), ma tanto basta a suggerire la chiave di lettura dell’intera poesia. Goebbels era realmente “un autore, artisticamente fallito, di poesia, opere teatrali, e un romanzo; abbandonò la sua attività di scrittore proprio per entrare nel Partito Nazionalsocialista”³⁵¹: Cohen si propone dunque, con il suo dettato più evocativo e immaginifico, di disegnare la parabola che conduce la frustrazione di una persona ordinaria a mutarsi nell’orrore criminale più efferato; e, a un secondo livello, di indagare come il fallimento artistico possa incanalare la

347. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 118.

348. *Flowers*, pp. 32-33.

349. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 51.

350. Laurenz Volkmann, “*Flowers for Hitler*”: *Leonard Cohen’s Holocaust Poetry in the Context of Jewish and Jewish-Canadian Literature*, in *Refractions of Germany in Canadian Literature and Culture*, a cura di Heinz Antor et al., de Gruyter, Berlin 2003, pp. 207-237 (227).

351. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 116.

spinta alla poesia nel solco della propaganda e dell'esaltazione del mito hitleriano.

Il Goebbels coheniano entra in scena, fin dal primo verso, in qualità di poeta, ma la prima immagine evidenzia già il suo definitivo scacco creativo: "His last love poem / broke in the harbour" ("La sua ultima poesia d'amore / s'infranse al porto"). Il porto – luogo simbolico spesso frequentato da Cohen nella propria scrittura³⁵² – fa da sfondo alla vicenda umana (che qui si consuma soprattutto a livello di decisioni mentali) di Goebbels: è sul ferro arrugginito delle banchine e dei sottomarini che si infrange il fragile sogno della poesia; ma allo stesso modo, una particolare bellezza meccanica e asettica degli strumenti portuali, immersi in un'abbacinante luce solare, suscita una sorta di epifania joyciana che spinge Goebbels a intraprendere la scelta decisiva, ad abbandonare ogni velleitaria frustrazione artistica e ad entrare in un sistema dell'orrore che ha per lui il fascino perverso di un nuovo mondo, di un'unione nuziale: "Precision in the sun / the elevators / the pieces of iron / broke whatever thou / his pain had left / like a whistle breaks / a gang of sweating men. / Ready to join the world / yes yes ready to marry" ("Precisione nel sole / i montacarichi / i tondini di ferro / spezzarono qualsiasi cosa / il suo dolore avesse lasciato / come un fischio disperde / una squadra di uomini sudati. / Pronto ad unirsi al mondo / e sì, persino in matrimonio"). Certo, non basta il cambio di rotta che avviene in questa eterea scena portuale a rendere Goebbels ciò che in seguito è diventato; Cohen lo dipinge anche, contestualmente, già come "un uomo [...] privo di coscienza"³⁵³, in versi che rappresentano quasi didascalicamente "le iniquità che trasformano una persona in una più nefanda versione di sé stesso"³⁵⁴: "He remembered perfectly / how he sprung / his father's heart attack / and left his mo-

352. Già nella raccolta d'esordio il porto e le navi sono elementi centrali in una poesia come *The Warrior Boats*; celebri saranno poi il porto di Montreal raffigurato al tramonto in *Suzanne* ("And the sun pours down like honey / on Our Lady of the Harbour") e le metaforiche navi capitanate dal protagonista maschile di *Sing another song, boys* (1971).

353. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., p. 86.

354. Natalia Vesselova, "The Past is Perfect": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., pp. 115-116.

ther / in a pit / memory white from loss of guilt.” (“Ricordava benissimo / come aveva provocato / a suo padre l’attacco di cuore / come aveva lasciato sua madre / nella fossa / memoria sbiadita dalla perdita di colpa”). Sottinteso a quest’ultimo verso c’è un avvertimento al lettore, sempre lo stesso lettore che cerca di tirarsi fuori dal perimetro della colpa: attenzione, perché “una memoria ‘bianca’, senza colpa, può portare ad una crescita della malvagità”³⁵⁵, esattamente come accaduto in Goebbels.

Impresa una svolta alla sua vita, da scrittore fallito Goebbels si ritrova a essere il principale artefice e mitografo dell’immaginario nazista: diventa, nelle provocatorie parole di Cohen, “Doctor of Reason”, e se certo la sua “ragione” era assolutamente perversa e criminale, è innegabile che sia stata straordinariamente efficace, “una ragione che [è riuscita] a convincere milioni di persone che la violenza e il potere portino a un miglioramento dell’umanità”³⁵⁶. Ma quanto del vecchio Goebbels, il Goebbels della poesia e dell’amore per le donne, è rimasto dentro l’animo del ministro della propaganda del Reich? Che rapporto intrattengono le due identità; e l’antica identità “buona” avrebbe mai potuto avere nuovamente la meglio sulla nuova? Cohen se lo chiede, senza dare una risposta, lasciando che queste domande perturbanti martellino la mente del lettore: “Will dreams threaten / this discipline / will favourite hair favourite thighs / last life's sweepstake winners / drive him to adventurous cafés?” (“Ma minacceranno i sogni / questa disciplina / e i capelli preferiti le cosce preferite / i vincitori all’ultima lotteria della vita / lo indirizzeranno forse verso gli avventurosi caffè?”).

Le domande senza risposta sfociano poi in un altro interrogativo, quello finale che chiude la lirica, che Cohen pone al suo pubblico riesumando una delle sue relazioni comunicative predilette, quelle tra maestro e allievo (dove egli incarna questa volta il ruolo dominante, nel momento in cui si rivolge ai lettori apostrofandoli “my darling pupils”): “do you think there exists a hand / so bestial in beauty so ruthless / that can switch off / his religious electric exlax light?” (“Ah,

355. Ivi, p. 116.

356. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., p. 86.

miei cari discepoli / pensate davvero che esista una mano / di così brutale beltà tanto spietata / da spegnere / la sua religiosa elettrica luce purgante?”). La criptica perifrasi “a hand so bestial in beauty so ruthless” nasconde, con ogni probabilità, la poesia stessa (quella poesia che aveva costituito l’identità originaria di Goebbels): Cohen si interroga, ancora una volta, sul potere della parola poetica, e si domanda (ci domanda) se possa esistere una poesia – che deve necessariamente essere, in modo paradossale, “bestial in beauty” – in grado di sormontare in efficacia e in potenza la propaganda dell’odio che il “nuovo” Goebbels simboleggia. La propaganda goebbelsiana viene riassunta da Cohen in un solo straordinario verso, “his religious electric exlax light”, con una metafora complessa che la descrive “come un dogma religioso che è pari a una luce che non può essere spenta e come una diarrea verbale che non può essere fermata”³⁵⁷ (“exlax” è una marca di lassativo): c’è bisogno di “una mano” che riesca a spegnere la “luce elettrica” della propaganda, che riesca forse a scrivere versi che brillino della luce naturale della poesia.

Ma i ruoli sono fluidi, nulla è semplice ed unitario in questa poesia. Goebbels stesso è un poeta, e la propaganda nazista scaturisce dal suo retroterra letterario; Goebbels è al tempo stesso una persona media, con i suoi fallimenti e le sue frustrazioni, come potenzialmente ogni lettore di questa lirica; infine, leggendo tra le righe, Goebbels è anche pericolosamente simile allo stesso Cohen, mostrandosi quasi come un suo alter ego. Lo nota acutamente Vesselova:

Nella poesia di Cohen, la distinzione tra il Goebbels metaforico e l’io poetico che scrive poesie d’amore, osserva “swearing blonds”, contempla il matrimonio, disseziona i propri ricordi e sogni, è intenzionalmente confusa; le immagini del porto, delle navi e del sole richiamano alla mente il soggiorno dell’autore sull’isola greca di Hydra [ma anche il porto di Montreal] e le difficoltà creative e personali che là si trovò ad affrontare.

357. Ibidem.

Qui Cohen affronta la banalità del male e l'ordinarietà dei "mostri" nazisti nel modo più diretto e perturbante: dopo aver confessato la propria colpevolezza in *What I'm Doing Here*, dopo aver mostrato l'Hitler-talpa nel suo cervello, ora compie un'identificazione, velata eppure quasi totale, con Goebbels. Entrambi artisti e poeti, entrambi perennemente oppressi dal rovello del fallimento e della sconfitta creativi; certo, il loro percorso prevede la scelta di fronte a un bivio fondamentale, in cui si può decidere se "diventare produttivi e validi, oppure rimanere aridi e sprofondare nel male"³⁵⁸, e le scelte di Goebbels e Cohen sono state diverse. Ma ciò non elimina la facilità che Cohen mostra con cui egli – come ogni artista, come ogni uomo – può arrivare a un passo dall'essere Goebbels.

La rappresentazione dei nazisti nella loro mediocrità non risparmia, come prevedibile, lo stesso Hitler. A differenza dell'Hitler rappresentato come entità storica e grottesca che si è visto precedentemente in *Hitler the Brain-Mole*, in altre poesie anche il dittatore del Reich viene spogliato della sua aura mitica e terrorizzante, per apparire nella sua concretezza reale e ordinaria; è il caso, ad esempio, di *Police Gazette*³⁵⁹.

Police Gazette è una poesia che procede per giustapposizioni di scene apparentemente irrelate, che ibridano passato e presente creando una temporalità sospesa, in cui tutto è già accaduto e insieme deve ancora accadere. Il passato è prima di tutto privato, nel bozzetto familiare che apre la poesia, in cui torna una delle figure fondamentali di *The Spice-Box of Earth*, il nonno di Cohen, del quale l'io poetico qui "crea un nobile ritratto [...], nonostante l'ironica discrepanza tra la solennità del gesto e l'occasione"³⁶⁰: "My grandfather slams the silver goblet down. / He clears a silence / in the family talk / to comment on the wine" ("Mio nonno sbatte il calice d'argento. / Si guadagna il silenzio / nel chiacchiericcio di famiglia / per commentare il vino"). Ma il retroterra di famiglia, a differenza di quanto accadeva nella rac-

358. Natalia Vesselova, "The Past is Perfect": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 116.

359. *Flowers*, p. 22 (traduzione mia).

360. Natalia Vesselova, "The Past is Perfect": *Leonard Cohen's Philosophy of Time*, cit., p. 140.

colta precedente, non è più collocato in piena luce al centro della scena, ma si confonde e si mescola con altri tempi e altri luoghi, in un mondo – quello post-nazista – che sembra aver perso ogni coordinata. Il confortevole interno domestico animato dal “family talk” si mescola, ad esempio, con un’ indefinita aula di tribunale, in cui il crocifisso appeso al muro rappresenta un Gesù svuotato di valore che “is dying of heat” e sta a braccia larghe sulla croce perché, nell’irriverente rivisitazione coheniana, è impegnato a “trying to get air into his armpits” (un processo di smitizzazione di Cristo che va di pari passo con quello operato per i nazisti, ma che ha radici lontane nella poesia di Cohen: si pensi ad esempio a *City Christ*, in *Let us compare mythologies*); e in cui un giudice pronuncia la sua sentenza, probabilmente una sentenza di condanna per la colpa collettiva che opprime il mondo poetico di *Flowers for Hitler*: “It’s hot. Jesus is dying of heat. / There he lies on the wall / of the sordid courtroom / trying to get air into his armpits. / Judge runs a finger / between neck and collar – / hands the sentence down” (“Fa caldo. Gesù sta morendo di caldo. / È lì che giace sul muro / della squallida aula di tribunale / cercando di arieggiare le sue ascelle. / Il giudice si passa un dito / tra il collo e il colletto – / pronuncia la sentenza”). Il tutto si confonde ulteriormente, infatti, con l’esperienza dell’Olocausto: Cohen insiste sulle “ashes” delle vittime dei campi di concentramento, unendo – come già in alcune poesie delle raccolte precedenti, ad esempio *Lovers* – il proprio passato a quello tragico e collettivo della Shoah, tramite un dettato “riverente e carico di sentimenti semi-religiosi”³⁶¹ (“I kiss the precious ashes / that fall from fiery flesh. / On these familiar shapes / I lay my kisses down.”; “Bacio le ceneri preziose / che cadono dalla carne ardente. / Su queste forme familiari / lascio che si sdraino i miei baci”), ma anche urtante e duro da sostenere (“Of all the lonely places in the world / this is best / where debris is human.”; “Di tutti i luoghi solitari al mondo / è questo il migliore / dove i detriti sono umani”).

Dopo questa ibridazione di tempi e luoghi, in cui senza soluzione di continuità la famiglia di Cohen, l’aula di tribunale, Gesù e i campi di concentramento si riversano osmoticamente gli uni negli altri, com-

361. Ibidem.

pare, in una strofa molto più breve e asciutta rispetto alle altre, il personaggio di Hitler: “Hitler is alive. / He is fourteen years old. / He does not shave. / He wants to be an architect” (“Hitler è vivo. / Ha quattordici anni. / Non si rade. / Vuole diventare un architetto”). È un Hitler, secondo la linea rappresentativa dell’ordinarietà adottata da Cohen, che non ha nulla da spartire con il dittatore sanguinoso che abita l’immaginario comune: è un ragazzino preadolescente, ancora senza barba, con il sogno velleitario di diventare un architetto; un’immagine all’apparenza innocua e quasi indifesa, che condivide con il Goebbels di *Goebbels Abandons His Novel and Joins the Party* l’insuccesso creativo e lo sconforto che ne deriva (qui ancora solo in potenza). Ma proprio questa parvenza di inoffensività rende il ritratto del giovanissimo Hitler sommamente perturbante, incarnando la banalità del male in modo ancora più efficace del “medium Eichmann”, e il senso di angoscia che deriva dalla normalizzazione e dall’infantilizzazione di Hitler agisce sul lettore a diversi livelli: prima di tutto, al livello più immediato, lo sconvolge poiché egli è consapevole di ciò che quel ragazzino diventerà in futuro, e vede dunque compiersi davanti ai suoi occhi la parabola dalla mediocrità all’orrore; a un livello più profondo, nella temporalità indefinita di questa poesia, l’annuncio “Hitler is alive” potrebbe non essere riferito al 1903, in cui l’Hitler reale è davvero vivo e quattordicenne, ma al presente (e a ogni presente), intendendo che un potenziale Hitler *in nuce* è racchiuso in ciascun adolescente velleitario, e moltiplicando così esponenzialmente le possibilità del male. Infine, la collocazione del giovane Hitler nell’economia della poesia insinua nel lettore una forte sensazione di sgradevolezza e di impotenza, poiché si ha l’impressione che tutte le scene che gravitano intorno alla sua figura minuta – la famiglia, il tribunale, le ceneri, persino le stelle e i pianeti nella strofa finale – siano inestricabilmente legate a lui, alla sua esistenza, alla sua volontà. *Police Gazette* è l’espressione di una verità disarmante: un semplice quattordicenne, senza nessuna caratteristica particolare, può degenerare in una spirale di orrore e malvagità e arrivare a invadere il privato di ognuno, a provocare milioni di morti, a infettare addirittura la natura stessa, fino al punto in cui nulla al mondo è più misurabile se non in relazione a lui e al male

che incarna; è accaduto, può accadere di nuovo, e ci sono concessi ben pochi strumenti per riuscire ad evitarlo.

Se Hitler ragazzino ha una forte carica perturbante, ancora più traumatica è un'altra rappresentazione smitizzata e normalizzata del dittatore tedesco, quella concepita da Cohen nei versi conclusivi di *A Migrating Dialogue*³⁶² (una poesia estremamente densa, che verrà analizzata per esteso a fine capitolo): “Braun, Raubal and him / (I have some experience in these matters), / these three humans, / I can't get their nude and loving bodies out of my mind.” (“Braun, Raubal e lui / (ho una certa esperienza in materia), / questi tre essere umani, / non riesco a togliermi i loro corpi nudi e innamorati dalla testa”).

Ciò che è più inconcepibile a proposito di Hitler, e incompatibile con il suo ruolo acquisito di emblema archetipico del male e dell'odio, è l'idea che egli abbia potuto amare; l'amore è forse l'elemento che più di ogni altro può marcare una netta distanza tra il lettore e Hitler, e fornire al primo un convincente alibi per sottrarsi alla colpevolezza collettiva proclamata da Cohen. Ma l'io poetico abbatte anche questa barriera, costringendo il suo pubblico a confrontarsi con “un ritratto sorprendentemente umano e anche emotivamente toccante di Hitler e delle due donne che ha amato (Eva Braun; e Geli Raubal, che morì, probabilmente suicida, nel 1931, e verso cui Hitler conservò fino alla fine un sentimento affettivo)”³⁶³: anche se è scioccante accostare l'amore agli orrori più estremi che il solo nome del *Führer* è in grado di evocare, è innegabile e storicamente documentato che egli abbia avuto delle relazioni sentimentali e abbia provato affetti profondi, e Cohen incalza il lettore affinché faccia i conti con quest'ulteriore verità, che riduce, ancora una volta, la sua distanza da Hitler. Il poeta, però, non si limita a ricordare l'esistenza dei legami affettivi del leader nazista, ma costruisce sapientemente – e da un certo punto di vista sadicamente – una precisa scena che, “come [...] si conficca nella mente di Cohen, allo stesso modo si conficca in quella del lettore”³⁶⁴: Hitler e le sue donne sono colti nel momento specifico dell'atto sessuale, nella

362. *Flowers*, pp. 85-86 (traduzione mia).

363. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 50.

364. *Ibidem*.

loro piena nudità e corporeità, sopraffatti dalla passione e dalla tenerezza (“their nude and loving bodies”). Cohen insiste provocatoriamente sulla naturalezza del gesto e sull’umanità dei personaggi (definiti appunto, con una calibrata scelta terminologica, non “men”, “women” o “people” ma “humans”), e allo stesso tempo insinua una sottesa nota di perversione nel non operare distinzioni tra Eva Braun e Geli Raubal, le quali vengono irrealisticamente inserite insieme ad Hitler in un unico *ménage à trois* (“these three humans”) che aumenta ulteriormente la portata scioccante del bozzetto. L’obiettivo del ritratto “umano” e corporale di Hitler, così come quello adolescenziale della poesia precedente, è quello di scuotere il lettore, scoperchiando tabù e mettendo in discussione la facile (ed errata) equazione che eguaglia Hitler a un mostro trascendente e inumano: questo di *A Migrating Dialogue* è decisamente uno dei tentativi più riusciti, poiché, come sottolinea Scobie, “l’associazione di Hitler con qualcosa di sensuale, vulnerabile, bello, o solo banalmente umano come i ‘nude and loving bodies’ è profondamente disturbante, e inspiegabile nel suo potere”³⁶⁵.

Dipingere poeticamente Hitler e i gerarchi nazisti facendo leva, in modo provocatorio, sui loro elementi ordinari, umani o addirittura sensuali è decisamente l’espedito prediletto da Cohen in *Flowers for Hitler*, ma non è l’unico. Nella parte finale della raccolta, le ultime tre poesie in cui Hitler viene citato esplicitamente (*Opium and Hitler*, *Folk e Hitler*) sono costruite secondo modalità diverse; in esse il *Fuhrer* si smarca dalla caratterizzazione “banale” legata alla visione arendtiana e diviene un’entità più astratta e simbolica, entrando nel campo dell’inquietante, del grottesco o del macabro. Consideriamo ad esempio la seconda delle tre, *Folk*³⁶⁶, da cui tra l’altro deriva il titolo della raccolta: “flowers for hitler the summer yawned / flowers all over my new grass / and here is a little village / they are painting it for a holiday / here is a little church / here is a school / here are some doggies making love / the flags are bright as laundry / flowers for hitler the summer yawned” (“fiori per hitler sbadigliò l’estate / fiori sulla mia erbetta novella / ed ecco qui un paesino / lo ridipingono a nuovo

365. Ibidem.

366. *Flowers*, p. 96.

per la festa / ecco la chiesetta / ecco la scuola / ecco dei cagnolini che fanno l'amore / grandi bandiere fresche di bucato / fiori per hitler sbadigliò l'estate”).

L'Hitler di *Folk* non è una persona concreta; anzi, si potrebbe quasi affermare che Hitler qui non abbia alcuna sostanza oltre a quella del nome, che sia solo una citazione senza alcun legame apparente con il resto della poesia: come sintetizza Volkmann, il lettore si trova di fronte a un “placido scenario di un pittoresco paesino [che] viene oscurato da soli due versi, dal momento che la poesia si apre e si chiude con dei riferimenti a Hitler”³⁶⁷. Ma la cornice disturbante dei due identici versi “flowers for hitler the summer yawned” infetta tutto il resto della lirica, e in effetti, a una lettura più approfondita, la descrizione del “pittoresco paesino”, piuttosto che comunicare un senso di pace e di gioia, appare carica di elementi inquietanti. Nel delineare le caratteristiche del villaggio, ad esempio, Cohen utilizza un linguaggio marcatamente infantile (“doggies”, “my new grass”, l'insistenza sui diminutivi come “little village” e “little church”), con la conseguenza di rendere il “ritratto di solare innocenza [del paesino] volutamente [...] troppo carico, come in un libro da colorare per bambini”³⁶⁸, e dunque da un lato perturbante (quel perturbante veicolato dall'infantile, lo stesso che rende spaventosi i neonati, le bambole, le ninne-nanne in molti film horror), dall'altro fittizio, costruito, irrealista. Tutto contribuisce a determinare un'idea di finzione: il fatto che il villaggio venga “ridipinto a nuovo per la festa”, le bandiere esageratamente linde e splendenti (“the flags are bright as laundry”), i cagnolini stridenti con il resto della scena perché, nonostante l'uso del termine infantile “doggies”, stanno compiendo un animalesco atto sessuale che non si concilia con l'idilliaco e puerile ambiente circostante (la parola stessa “doggies” richiama, ambigualmente, la posizione sessuale definita in inglese “doggy style”).

A questo punto, la questione che *Folk* pone al lettore è: perché, in questo inquietante contesto di idillio solo apparente, l'estate offre “fiori per Hitler”? Come interpretare questi versi? Volkmann liquida l'ar-

367. Laurenz Volkmann, “*Flowers for Hitler*”, cit., p. 233.

368. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 51.

gomento affermando che è un'espressione della "essenziale tecnica artistica di Cohen di mettere in relazione ciò che è irrelato"³⁶⁹; Scobie, dopo aver giustamente sottolineato come questa poesia sia un esempio dell'idea coheniana che "la forza del male spesso può essere percepita più intensamente in un *setting* all'apparenza solare e innocente"³⁷⁰ (idea che era già presente in *Let us compare mythologies*, ad esempio in una poesia come *Warning*), sostiene che "l'estate pigra e sbadigliante" sia espressione dell'indifferenza della natura: essa non fa distinzioni, poiché "il male è un fenomeno umano, ed è prerogativa degli umani percepirlo"³⁷¹; la natura non ne ha contezza, e continua a far nascere i suoi fiori imperturbabilmente sia per gli innocenti bambini di un villaggio che per Hitler. Per quanto questa lettura sia possibile, penso che il senso profondo di *Folk* vada ricercato da un'altra parte, precisamente facendo riferimento alla caratterizzazione finzionale e infantile del paese, vero "protagonista" del testo. Questo villaggio che sembra di cartone, finto come una casa di bambole o come le cassette colorate in *Edward mani di forbice* di Tim Burton, è la concretizzazione metaforica di una rimozione – che passa anche attraverso la regressione infantile –, e il rimosso in questione è naturalmente Hitler, il nazismo, le sue cause profonde. La chiesetta, la scuola, il prato sono fragili costruzioni per tentare di sotterrare e nascondere le macerie concettuali dell'orrore nazista, senza affrontarle apertamente, nel tentativo di lasciarle alle spalle con una nuova vita preconfezionata e falsa; ma non basta "dare una mano di bianco" su ciò che è tragicamente avvenuto – un'espressione idiomatica che ha una perfetta attinenza con il verso "they are painting it for a holiday" – per liberarsene: infatti Hitler (che qui ha il valore, il più elementare possibile, di archetipo del male, sottolineato da Cohen mediante l'utilizzo dell'iniziale minuscola) è ancora presente, e tra l'erba del villaggio i fiori che nascono sono per lui, ribadiscono la sua presenza costante. Senza uno scavo condotto con coraggio, senza affrontare a viso aperto il passato e sradicare l'orrore con un vero studio e una vera comprensione – proprio ciò che in parte

369. Laurenz Volkmann, "Flowers for Hitler", cit., p. 233.

370. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 51.

371. Ivi, p. 52.

si propone di fare, audacemente, Cohen in *Flowers for Hitler* – è impossibile disinnescare il veleno del male, che rimane pronto a infettare di nuovo gli animi umani; come in un eterno ritorno nietzscheano, finché l'estate ciclicamente “sbadigliera” i suoi fiori per Hitler, la piccola comunità virtuale di *Folk* sarà sempre sull'orlo di un burrone, con il rischio di intraprendere nuovamente quel percorso degenerativo descritto da William Sheridan Allen in *The Nazi Seizure of Power: The Experience of a Single German Town 1930-1935*³⁷², e di precipitare ancora una volta nel nucleo di un terrore simile a quello nazista, se non peggiore.

L'Hitler di *Folk*, dunque, persa ogni concretezza storica, diviene un archetipo del male, inserito in un contesto che dietro un'apparenza scintillante nasconde pericolose crepe: anche nella precedente poesia “hitleriana”, *Opium and Hitler*³⁷³, il dittatore tedesco assume una valenza astratta e simbolica, ma in una circostanza differente.

In *Opium and Hitler* – poesia in cui Cohen recupera una struttura metrica canonica (quartine e schema rimico regolare), occorrenza rara nell'ambito dell'anti-stile di *Flowers for Hitler* –, come suggerisce il sintagma che ne costituisce il titolo, Hitler viene associato ad una droga; anzi, più precisamente, *diventa* egli stesso una sostanza psicotropa. “Opium and Hitler / let him sleep” (“Hitler e l'oppio / lo fecero dormire”): la droga-Hitler non ha un effetto eccitante, ma è una sorta di sedativo, ha una funzione soporifera che appiattisce e uniforma la complessità del reale (“Opium and Hitler / made him sure / the world was glass”; “Hitler e l'oppio / gli resero chiaro / che il mondo è vetro”). Cohen tenta di rendere in versi l'effetto prodotto da Hitler sulla psiche umana, metaforizzando perfettamente, nell'immagine della droga, quel senso di azzeramento del pensiero, di tilt mentale che il *Führer* induce nella maggior parte delle persone, inibendo un difficile ma necessario discorso critico; in un certo senso, anche se in termini diversi, si tratta di nuovo, come in *Folk*, di un avvertimento sui pericoli della

372. In questo saggio del 1965 (pubblicato in italiano da Einaudi con il titolo *Come si diventa nazisti*), Allen ricostruisce le tappe attraverso cui una piccola cittadina tedesca di poche migliaia di abitanti, Northeim, abbracciò progressivamente l'ideologia nazista.

373. *Flowers*, pp. 92-93.

non-elaborazione, delle risposte facili, degli alibi per quanto concerne le ragioni di quel male assoluto che è stato il nazismo. Sono necessari consapevolezza e confronto aperto a proposito di Hitler – azioni che, tra la fine della guerra e l’inizio degli anni ’60 in cui scrive Cohen, erano mancate –, e il soggetto poetico di *Opium and Hitler* mostra come “il male oper[i] drogando la coscienza e la percettività umane. Se uno deve riconoscere gli Hitler nel piccolo paesino dipinto, o negli Eichmann ‘medi’, o in sé stesso, ha bisogno di una acuta consapevolezza. Il male ha l’effetto di una droga su tale consapevolezza”³⁷⁴. Non lasciarsi sedare dalla droga-Hitler è dunque l’obiettivo primario, ma ci sono anche altre entità che contribuiscono al soffocamento della consapevolezza e agiscono ugualmente come sostanze narcotiche; una di queste è il sesso, che avviene tra il protagonista e una “Negress / with an appetite”, e che, nonostante il ruolo fondamentale che normalmente ricopre nella poetica coheniana, in questo caso non aiuta, poiché opera “sfumando le distinzioni, agendo come una ritirata dalla coscienza piuttosto che [...] un’avanzata oltre di essa”³⁷⁵.

Un’altra “droga” è la storia, che nell’originale visione di Cohen ha spesso questa connotazione negativa: “No! He fumbled / for his history dose” (“No! Cercò a tastoni / la sua dose di storia”). Questi versi si collegano a una strofa di un’altra poesia, *On Hearing a Name Long Unspoken*³⁷⁶, in cui questo atteggiamento coheniano nei confronti della storia è ancora più esplicito: “History is a needle / for putting man asleep / anointed with the poison / of all they want to keep” (“La storia è un ago / per addormentare gli uomini, / unto con il veleno / di tutto ciò che vogliono conservare”). È una sorta di variazione sul tema della storia nell’*Ulysses* joyciano: anche Cohen lega la storia al sonno, ma se per Stephen Dedalus essa “è un incubo [...] da cui tento di svegliarmi”³⁷⁷, per Cohen al contrario è un rassicurante (ma pericoloso) alveo in cui gli uomini desiderano sprofondare, per entrare in uno stato di intorpidimento della coscienza, riconoscersi in una sequenza codifica-

374. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 52.

375. *Ibidem*.

376. *Flowers*, pp. 27-28.

377. James Joyce, *Ulysses*, trad. it. *Ulisse*, Einaudi, Torino 2013, p. 47.

ta di avvenimenti e potere, grazie a tale riconoscimento, smettere di pensare e di farsi domande.

Significativamente, anche l'ultima poesia in cui compare Hitler (la quartultima del libro, intitolata tautologicamente proprio *Hitler*³⁷⁸, che funge da “congedo al personaggio” nell'economia della raccolta), con cui concludiamo questo paragrafo, lega, nei primi versi, la storia, il sonno e il *leader* nazista: “Now let him go to sleep with history, / the real skeleton stinking of gasoline, / the mutt and jeff henchmen beside him: / let them sleep among our precious poppies” (“E adesso mandiamolo a dormire con la storia, / proprio lo scheletro che puzza di benzina, / coi suoi stupidi scagnozzi ariani al fianco; / che dormano tutti fra i nostri preziosi papaveri”).

La poesia si apre esprimendo la volontà di un addio definitivo al personaggio-Hitler, che ha accompagnato il lettore come un'ombra opprimente, un anti-nume tutelare, lungo tutta la raccolta: nella prima strofa Cohen presenta il *Führer*, per la prima volta, nella circostanza concreta e macabra della morte, rivolgendo una morbosa attenzione al suo “real skeleton stinking of gasoline”, e invita il proprio pubblico a compiere un passo definitivo oltre di lui, a lasciarselo alle spalle una volta per tutte e “let him go to sleep with history” – è interessante notare che il giaciglio della storia in cui abbandonare per sempre i cadaveri di Hitler e dei suoi scherani coincide con un campo di papaveri (“let them sleep among our precious poppies”), che richiamano al tempo stesso i “flowers” nel titolo del libro e la versione oppiacea del dittatore tedesco in *Opium and Hitler*.

Già dalla seconda strofa, però, Cohen problematizza la questione, e appare chiaro come un addio irrevocabile a Hitler e all'intero immaginario dell'orrore che egli veicola sia pressoché impossibile: “Cadres of S.S. waken in our minds / where they began before we ransomed them / to that actual empty realm we people / with the shadows that disturb our inward peace. // For a while we resist the silver-black cars / rolling in slow parade through the brain.” (“Quadri delle SS si risvegliano nei nostri pensieri / da dove partirono prima che potessimo imprigionarli / in questo concreto regno deserto che popoliamo / di

378. *Flowers*, p. 150.

ombre che turbano la nostra pace interiore. // Sopportiamo per un istante le limousine nero-argento / che sfilano in lento corteo nel cervello”). Il nucleo del problema è l’interiorizzazione del male: abbandonare il “real skeleton” nel gorgo del passato non è sufficiente, poiché il vero luogo in cui il terrore germina e si sviluppa – e in cui dunque Hitler può continuare a rivivere all’infinito – è la nostra mente, che possiede una base intrinseca di male potenziale e che è stata inoltre irrimediabilmente infettata dal male reale e assoluto perpetrato dal nazismo. Per questo, “cadres of SS waken in our minds”, come in una sorta di incubo persecutorio, e dobbiamo sopportare nelle nostre teste anche processioni propagandistiche di “silver-black cars / rolling in slow parade through the brain”: se è vero che “più della metà delle poesie nella raccolta avviene nella mente, ha a che fare con l’orrore mentale”³⁷⁹, *Hitler* è da questo punto di vista la poesia definitiva, la constatazione ultima e inappellabile che pensare di riuscire a rimuovere dai nostri cervelli il logorante tormento dell’orrore nazista è solo un’illusione. Ed è un’illusione semplicemente perché è proprio la mente il terreno fertile in cui “nascono le ‘shadows’ che proiettiamo in quel ‘actual empty realm’ che è sempre in loro attesa”³⁸⁰; dunque, ancora una volta, non è possibile invocare l’alibi di una mostruosità esterna e fundamentalmente altra da noi, dal momento che il male “non sta là fuori: è all’interno, addomesticato, e le immagini esterne sono solo proiezioni”³⁸¹. Cohen chiude con questa lirica il suo “ciclo hitleriano”, ma mentre cala il sipario della raccolta sul personaggio di Hitler, non accade lo stesso nelle coscienze dei lettori: il poeta, anzi, con un atteggiamento antifrastico di rassicurazione e paternalismo (“Never mind”), li spinge ad accettare la terribile verità che non potranno mai del tutto liberarsi di Hitler; che, per quanto le loro menti possano sentirsi sicure e pacificate, “the leader’s vast design, the tilt of his chin” continueranno sempre a sembrare, come si legge nel verso conclusivo, “excessively familiar” (“Il vasto disegno del capo, il profilo del suo

379. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 38.

380. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 53.

381. *Ibidem*.

mento / suonano eccessivamente familiari alle menti che sono in pace”).

3.2 “Real-life Dachau”: l’Olocausto e l’ubiquità dell’orrore

In *Flowers for Hitler*, Hitler e i nazisti emergono in superficie in un ristretto ma fondamentale gruppo di poesie, che come abbiamo visto vanno a formare una sorta di “ciclo hitleriano”. Ma l’ombra cupa dell’orrore nazista incombe sull’intera raccolta, come un cancro inestirpabile che ha infettato irrimediabilmente il mondo poetico coheniano, e si presenta in molte e diverse manifestazioni. Se da una parte il veicolo simbolico utilizzato da Cohen per affrontare l’argomento sono i nazisti in carne e ossa – principalmente, come si è visto, al fine di spogliarli di ogni aura soprannaturale, mostrarne l’ordinarietà e dunque, fatalmente, anche la vicinanza a ciascuno di noi –, dall’altra c’è un luogo, tragicamente reale e insieme metaforico, che tormenta di continuo, come una spina nel cervello, il lettore di *Flowers for Hitler*: il campo di concentramento.

L’ossessione poetica dell’ebreo Cohen per l’Olocausto e i campi di concentramento, lo si è sottolineato più volte, viene da lontano, e in *Flowers for Hitler* trova finalmente il suo approdo definitivo. I Lager, spesso indicati precisamente per nome (nello specifico quelli di Dachau e Belsen), fanno da costante e lugubre sfondo ai versi di Cohen, anche in poesie in cui apparentemente l’attenzione è rivolta da tutt’altra parte; elementi tratti dall’immaginario crudo dei campi ricorrono con frequenza lungo la raccolta: non è raro in *Flowers for Hitler* imbattersi in forni crematori, ceneri, corpi bruciati, numeri sui polsi. Ma la trattazione coheniana dell’argomento, un materiale già di per sé così delicato, è molto particolare, e per comprenderla nella sua specificità, senza rischiare di incorrere in fraintendimenti, è necessario inserirla nel più ampio orizzonte della poesia post-Olocausto.

La Shoah e i campi di concentramento compaiono in qualità di tema poetico, prima di tutto, in componimenti “dilettantistici” scritti

da vari sopravvissuti ai Lager, durante o subito dopo il periodo di prigionia; successivamente, a poco a poco, l'argomento inizia a farsi strada anche nei versi di poeti affermati: come ricorda Volkmann, "W.H. Auden è considerato il primo poeta di una certa fama ad aver menzionato un campo di concentramento in poesia. Uno dei suoi *Sonnets from China* contiene i seguenti versi: 'And maps can really point to places / Where life is evil now. / Nanking. Dachau.'"³⁸². Tra i poeti europei del primo dopoguerra, colui che ha tematizzato in modo più significativo l'Olocausto è certamente Paul Celan: in particolare *Todesfuge* ("Fuga della morte"), pubblicato nel 1948, "con le sue immagini dense, complesse e cupe dei campi di concentramento, è una tra le più paradigmatiche risposte poetiche all'Olocausto"³⁸³. In ogni caso, tutti coloro che hanno tentato di affrontare poeticamente la tragedia dello sterminio nazista si sono necessariamente trovati a dover cercare di dare una risposta ad alcune "domand[e] comun[i] [...], implicit[e] o esplicit[e]: qual è stato il senso dell'Olocausto? E in che modo il poeta può fare i conti con il fardello storico del terrore e della colpa?"³⁸⁴; questi dilemmi erano seguiti da alcuni inevitabili corollari, ossia la difficoltà di affrontare il senso di colpa per essere sopravvissuti, "il peso di vivere *dopo*", e soprattutto l'impossibilità di "mettere in parole l'inesplicabile, [di] rendere giustizia all'indicibile crudeltà e all'enormità di Auschwitz e Bergen-Belsen"³⁸⁵, esemplificata dalla celebre affermazione di Adorno che non sarebbe stato più possibile scrivere poesia dopo Auschwitz. Tali questioni rimangono vive per chiunque abbia affrontato e affronti letterariamente, in qualsiasi epoca o luogo, l'orrore dell'Olocausto, e sono dunque alla base anche della scrittura coheniana; ma se la risposta dei poeti europei nel primo dopoguerra, immediatamente a ridosso della tragedia, si articola nella sconfitta della parola, nella scelta del "silenzio e [di] un linguaggio frammentato", a causa della dolorosa sensazione che "il linguaggio stesso fosse stato danneggiato, probabilmente al di là di ogni possibile riparazione creativa, dalle politiche del terrore e dello sterminio di

382. Laurenz Volkmann, "Flowers for Hitler", cit., p. 215.

383. Ivi, p. 216.

384. Ibidem.

385. Ivi, p. 217.

massa”³⁸⁶, Cohen in *Flowers for Hitler* procede invece in una direzione diversa, determinata da alcuni fattori aggiuntivi. In primo luogo, Cohen era un ebreo canadese, e per quanto riguarda gli scrittori ebrei del Nord America la reazione poetica alla Shoah è stata diversa da quella degli europei, poiché, non essendo stati concretamente toccati dalla tragedia delle deportazioni, per loro “era possibile solo un’identificazione indiretta”³⁸⁷: ciò ha avuto come conseguenza una maggiore libertà con cui i poeti nordamericani hanno maneggiato il tema, creando “un repertorio stereotipico di immagini e motivi di morte e sofferenza nei campi di concentramento” che si è poi anche sganciato dal contesto originario “per essere usato, in virtù del suo intenso valore emotivo, in connessione con altri temi della poesia post-Seconda Guerra Mondiale”³⁸⁸. Secondariamente, Cohen scrive *Flowers for Hitler* all’inizio degli anni Sessanta, in un’epoca in cui – soprattutto grazie al già citato processo Eichmann e al resoconto arendtiano – il tema dell’Olocausto subisce una decisa popolarizzazione, determinata soprattutto da un’attenzione mediatica senza precedenti, e viene “fatto proprio dalla cultura americana dominante non ebrea”³⁸⁹, divenendo appannaggio di tutti. Questo si traduce, in poesia, in un sempre più frequente allontanamento dei *topoi* relativi alla Shoah dal tema originario; l’immaginario dell’Olocausto inizia ad essere utilizzato anche slegato dai fatti storici, intrecciato a vicende o sentimenti personali con cui non ha alcuna attinenza, “solleva[ndo] questioni critiche non solo a proposito della congruenza, ma anche del gusto e dell’etica”³⁹⁰. Un caso emblematico è quello di Sylvia Plath, che in diverse poesie si serve di immagini perturbanti dei Lager accostandole al proprio vissuto e a traumi personali, creando in tal modo un effetto di shock; si considerino ad esempio questi versi estratti dalle poesie *Daddy* e *Lady Lazarus* (contenute in *Ariel*, raccolta pubblicata nel 1965):

386. Ivi, p. 218.

387. Ibidem.

388. Ibidem.

389. Ivi, p. 219.

390. Ivi, p. 220.

An engine, an engine, / Chuffing me off like a Jew. / A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen. / I began to talk like a Jew. / I think I may well be a Jew. [...] // I have always been sacred of you, / With your Luftwaffe, your gobbledygoo. / And your neat mustache / And your Aryan eye, bright blue. / Panzer-man, panzer-man, O You – (da *Daddy*)³⁹¹

A sort of walking miracle, my skin / Bright as a Nazi lampshade, / My right foot // A paperweight, / My face a featureless, fine / Jew linen. [...] // Ash, ash - / You poke and stir. / Flesh, bone, there is nothing there - // A cake of soap, / A wedding ring, / A gold filling. (da *Lady Lazarus*)³⁹²

Per analizzare le poesie di *Flowers for Hitler* dedicate all'Olocausto, o che utilizzano simbolicamente l'immaginario dei Lager, è bene tenere a mente tutti questi elementi: il fatto che la spinta, alla base, nasce sempre da quei dilemmi irrisolvibili a proposito del senso dell'orrore che informano ogni poesia post-Olocausto; ma anche il fatto che Cohen erediti le tendenze della poesia post-Olocausto del suo paese – quindi il “coinvolgimento indiretto” e l'utilizzo di un repertorio di *topoi* codificati – e della sua epoca – quindi l'impiego del tema, ormai popolarizzato, anche in occasioni slegate dal contesto di partenza, e la sua trattazione mediante accostamenti inaspettati, manipolazioni nel segno del grottesco, moduli comici e infantili, con il risultato di suscitare effetti di shock o di angoscia nel lettore, talvolta muovendosi in territori al limite.

Avendo chiare queste linee generali, possiamo addentrarci nello studio delle poesie di *Flowers for Hitler* in cui sono presenti, in senso fisico o metaforico, i campi di concentramento; la prima compare molto presto nella raccolta (la quarta in ordine di apparizione), e da un certo punto di vista funge da atipica introduzione all'argomento: *Congratulations*³⁹³.

391. Sylvia Plath, *Collected Poems*, Faber and Faber, London 1981, pp. 222-223.

392. Ivi, p. 244-245.

393. *Flowers*, p. 16 (traduzione mia).

La prima strofa di *Congratulations* pone al centro della scena un altro motivo, parallelo a quelli di Hitler e della Shoah, ovvero la bomba atomica, la cui “onnipresente consapevolezza”³⁹⁴ è un ulteriore residuo tossico concettuale della Seconda Guerra Mondiale, che concorre alla formazione di quel clima di terrore implicito da cui è caratterizzato il mondo post-nazista: “Here we are eating the sacred mushrooms / out of the Japanese heaven / eating the flower / in the sands of Nevada” (“Eccoci a mangiare i funghi sacri / fuori dal paradiso giapponese / a mangiare il fiore / tra le sabbie del Nevada”). L’io poetico gioca sul doppio significato di “mushrooms”: i “sacred mushrooms” sono certo una sostanza allucinogena, ma evocano allo stesso tempo il “fungo” della bomba atomica, la forma con cui si è impressa nell’immaginario comune; i riferimenti al “Japanese heaven” e alle “sands of Nevada” sgombrano poi il campo da qualsiasi ambiguità, richiamando esplicitamente i bombardamenti nucleari di Hiroshima e Nagasaki e i successivi esperimenti atomici americani nel deserto del Nevada, tra gli anni Cinquanta e Sessanta. L’effetto della paura della bomba, dunque, viene strettamente connesso da Cohen a quello di una droga, esattamente come accade per l’Hitler di *Opium and Hitler*; la minaccia nucleare è solo un altro strumento tramite il quale gli uomini si servono della storia come di un “needle for putting men asleep”, per evadere dal mondo e dal reale. Ma è durante questa evasione che compaiono per la prima volta – come un fardello di realtà che non abbandona la mente del soggetto nemmeno durante un *trip* allucinogeno – i campi di concentramento: “Hey Marco Polo / and you Arthur Rimbaud / friends of the sailing craft / examine our time’s adventure / and jewelled house of Dachau / Belsen’s drunk fraternity” (“Hey Marco Polo / e tu Arthur Rimbaud / amici della barca a vela / esaminate l’avventura del nostro tempo / e la casa ingioiellata di Dachau / la confraternita ubriaca di Belsen”). I nomi dei due Lager vengono chiamati in causa in un contesto insolito e immaginifico, giustificato dallo stato di alterazione mentale in cui versa l’io poetico: questi si rivolge a due personaggi del passato, Marco Polo e Arthur Rimbaud, uniti concettualmente grazie alla loro familiarità con la navigazione (“friends of

394. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 54.

the sailing craft”, riferito al viaggio in Oriente di Marco Polo e ad una delle poesie più celebri di Rimbaud, *Le bateau ivre*), chiedendo loro di “esaminare” la tragedia dei campi di sterminio, presentata in senso antifrastrico e caricaturale come “our time’s adventure”. Le caratterizzazioni di Dachau e Belsen in *Congratulations* giocano con l’immaginario culturale che i due personaggi evocano nella mente del lettore: la “jewelled house” richiama la lussuosa residenza del Khan alla cui corte soggiornò Marco Polo, e un generale clima di fastosità orientale, mentre un’eco dell’ebbrezza del battello rimbaudiano si ritrova nella “drunk fraternity”; ma in un mondo ormai infettato dal veleno nazista, in cui le “avventure” si misurano su una scala dell’orrore, i campi di Dachau e di Belsen oscurano la fama e la portata della spedizione di Polo o delle navigazioni del *bateau ivre*, rendendole quasi insignificanti al loro confronto. L’ultima strofa esplicita questa tragica superiorità nel confronto delle “avventure”: “Don’t your boats seem / like floating violins / playing Jack Benny tunes?” (“Non assomigliano forse le vostre navi / a violini fluttuanti / che suonano melodie di Jack Benny?”); l’immagine dei violini, ancora una volta, non è casuale, ma appartiene al repertorio dei *topoi* legati all’Olocausto, con riferimento a quegli ebrei costretti ad accompagnare con la musica dei loro strumenti l’entrata dei compagni nei forni crematori. Rispetto ai violini suonati nei Lager, le barche/violino (“floating violins”) di Marco Polo e Rimbaud suonano “Jack Benny tunes”; subiscono quindi un abbassamento di valore, producendo una musica molto più facile e commerciale (Jack Benny era un comico e attore in voga soprattutto negli anni ’30 e ’40, che prese parte a numerosi musical ma che aveva esordito, appunto, come violinista), del tutto incomparabile all’enormità dell’orrore di cui le note dei violini suonati nei Lager fungono da veicolo simbolico.

In *Congratulations* sono dunque già evidenti la libertà e l’azzardo con cui Cohen maneggia il tema dell’Olocausto. Senza arrivare ai livelli di Plath, mantenendo anzi i Lager come nucleo essenziale della riflessione, il poeta canadese compie comunque alcune scelte spregiudicate: l’utilizzo di espressioni dissacranti e stridenti con la tragicità del contesto, nella definizione dei campi come “jewelled house” e

“drunk confraternity” e dell’intera Shoah come “our time’s adventure”; la contaminazione con elementi della cultura popolare (Jack Benny, le droghe); l’inserimento del tema in una tradizione storico-letteraria (quindi in un certo senso una sua stilizzazione artistica), tramite il riferimento a Rimbaud che “evoc[a] l’intera tradizione dei poeti francesi del XIX secolo, nello stesso modo in cui il titolo *Flowers for Hitler* evoca Baudelaire”³⁹⁵. Il risultato è un’alterazione, una manipolazione del tema, che viene trattato mediante coordinate ed elementi a esso estranei; l’alterazione, che può talvolta suscitare sensazioni di sgradevolezza o scandalo, è in realtà un metodo per esorcizzare il dolore e la colpa derivanti dalla Shoah e per tentare di trovare una via per comunicare l’indicibile. Qui la manipolazione si manifesta nell’uso di un linguaggio quasi euforico e stonatamente vitale, diretta conseguenza dell’aura psicotropa che avvolge l’intera poesia; in altri casi, lo si vedrà a breve, è espressa tramite l’ironia, il comico, la normalizzazione dell’assurdo o, al contrario, la sua esasperazione nel grottesco: in ogni caso, essa è lo strumento poetico che Cohen predilige ogni volta che nei suoi versi compare il tema della Shoah.

Se Dachau e Belsen sono “our time’s adventure” e la loro immagine è ormai talmente familiare da accompagnarci ovunque, anche durante i viaggi mentali indotti dai “sacred mushrooms”, vuol dire che il terrore e il male dei Lager sono stati interiorizzati e sono divenuti domestici, costantemente presenti nelle nostre case e nei nostri pensieri. Il mondo post-nazista “è terrore: è questo che abbiamo ereditato”³⁹⁶, un mondo in cui “il terrore è la reale condizione delle nostre vite”³⁹⁷. Questa familiarizzazione dell’orrore è il nucleo della riflessione coheniana sull’Olocausto, ed è espressa al massimo grado in *The Failure of a Secular Life*³⁹⁸, in cui non a caso è di nuovo esplicitamente nominato, all’interno di un sintagma potentissimo, il campo di Dachau.

Il metodo di alterazione utilizzato da Cohen è in questo caso quello dell’ironia, un’ironia nera e a prima vista sconveniente: la lirica presenta un “pain-monger”, un boia, che torna a casa stanco per la giornata

395. Ibidem.

396. Ibidem.

397. Ivi, p. 55.

398. *Flowers*, p. 61 (traduzione mia).

ta di lavoro, come un impiegato qualsiasi, con la borsa degli attrezzi di tortura al posto della ventiquattre, e viene assalito dalle urla nevrotiche della moglie, più strazianti di quelle dei torturati (“The pain-monger came home / from a hard day’s torture. // He came home with his tongs. / He put down his black bag. // His wife hit him with an open nerve / and a cry that trade never heard”; “Il boia tornò a casa / dopo una pesante giornata di tortura. // Tornò a casa con le sue pinze. / Posò la sua borsa nera. // Sua moglie lo colpì su un nervo scoperto / e un urlo mai udito nel suo mestiere”). Il tutto potrebbe essere letto come “uno scherzo sbrigativo e cinico”³⁹⁹, soprattutto nella battuta finale: “A man’s got to be able / to bring his wife something” (“Un uomo deve essere in grado / di portare qualcosa a sua moglie”). Ma nel contesto di *Flowers for Hitler*, sotto la patina superficiale di irriverenza, in *The Failure of a Secular Life* si cela qualcosa di ben più drammatico: l’ubiquità del male, la terribile constatazione che l’orrore dei Lager si è ormai diffuso in ogni luogo, ha forzato l’apparente sicurezza delle nostre case ed è presente, come un cancro, nella *everyday life* di ciascuno di noi. È questo il senso profondo racchiuso nell’espressione “real-life Dachau”: “He watched her real-life Dachau, / knew his career was ruined” (“Lui osservò la Dachau della sua vita reale, / capì che la propria carriera era finita”). Nel mondo intossicato dal morbo del nazista, che non cessa di far percepire la sua influenza, la Shoah non è un ricordo del passato, ma una condizione presente, che si manifesta, in forme sempre nuove, ovunque si possano trovare sofferenze o crudeltà; il grido della moglie, espressione di un dolore privato e probabilmente “banale” che si fa però universale, trasporta Dachau tra le mura domestiche e improvvisamente, come un’epifania joyciana, rivela al marito che il suo mestiere di “commerciante di dolore” (questa la traduzione letterale di “pain-monger”) non ha più alcuna ragion d’essere, poiché la disperazione, la tortura, lo strazio sono ormai proprietà di tutti.

The Failure of a Secular Life è dunque, in un certo senso, un controcanto pessimista all’epigrafe di Primo Levi posta da Cohen in apertura di *Flowers for Hitler* (“fate di non subire nelle vostre case ciò che

399. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 55.

a noi viene inflitto qui”), poiché la “real-life Dachau” è la concretizzazione di ciò che l’ammonimento di Levi tentava di scongiurare; non a caso, la concezione dell’ubiquità e della familiarizzazione dell’orrore dei Lager che Cohen esprime in un’intervista a Sandra Djwa, commentando l’epigrafe, è perfettamente applicabile anche a questa poesia:

Si tratta di prendere la mitologia dei campi di concentramento, portarla nel salotto di casa e dire: “Questo è ciò che ci facciamo a vicenda”. Noi condanniamo il genocidio e i lager e il gas e tutto il resto, ma se un uomo abbandona sua moglie o se sono crudeli l’uno con l’altra, allora quella crudeltà prima o poi troverà una manifestazione se lui ha un potere politico; e ce l’ha.⁴⁰⁰

Nel suo discorso sull’Olocausto, Cohen porta avanti con costanza l’idea che l’ombra dei Lager, espressione di un male ormai interiorizzato, continui ad accompagnarci – se non addirittura perseguitarci – senza sosta, “come un vecchio rimorso o un vizio assurdo”, per dirla con Pavese. Di rimorso relativo alla Shoah si può parlare con ragione, ad esempio, a proposito del protagonista di un’altra poesia, *The Invisible Trouble*⁴⁰¹.

Nelle quartine a rima alternata di *The Invisible Trouble*, Cohen costruisce un personaggio che si potrebbe clinicamente definire schizofrenico o paranoico: egli è convinto di essere un sopravvissuto dei Lager, e quindi di conservarne il segno nel numero identificativo marchiato sul polso, che tenta con vergogna di nascondere agli altri avventori del locale in cui si trova (“Too fevered to insist: / ‘My world is terror,’ / he covers his wrist / and numbers of the war”; “Troppo affannato ad insistere: / ‘Il mio mondo è terrore,’ / si nasconde il polso / e i numeri della guerra”); in realtà, l’uomo non è mai stato un deportato nei campi, e i numeri sul polso sono solo una proiezione mentale, un incubo a occhi aperti che il soggetto si è autocostruito: “His arm is un-

400. Sandra Djwa, “*After the Wipe-out, a Renewal.*” *Interview with Leonard Cohen*, in “*The Ubysey*” (3 Febbraio 1967), p. 8.

401. *Flowers*, p. 44 (traduzione mia).

burned / his flesh whole: / the numbers he learned / from a movie reel.” (“Il suo braccio non è bruciato / la sua carne è integra: / i numeri li ha imparati / da una pellicola cinematografica”). La paranoia del protagonista, il suo autoconvincersi di essere stato partecipe e vittima di una tragedia che in realtà ha solo conosciuto tramite fonti indirette e stereotipate, come le pellicole cinematografiche (“from a movie reel”), rappresentano metaforicamente e iperbolicamente i sintomi che caratterizzano, nella visione coheniana, ogni abitante del mondo post-Olocausto. Il primo e più immediato di tali sintomi è il rimorso, il senso di colpa per non aver condiviso il dolore e la morte dei deportati: è principalmente per tentare di soffocare questo senso di colpa che l’uomo si costruisce questa sorta di perenne scena onirica, vivendo una tardiva compartecipazione alla tragedia come “un film horror che proietta dalla propria mente sullo schermo della realtà”⁴⁰². Un altro sintomo, più psicologicamente sottile, è l’impossibilità di comprendere e accettare come il mondo possa essere tornato alla normalità dopo l’assolutezza del male che l’Olocausto ha rappresentato: il soggetto post-nazista percepisce allo stesso tempo “l’incapacità di riconciliare la normalità con la consapevolezza dell’orrore” e “l’incapacità di immaginare un tale orrore in presenza della normalità”⁴⁰³, e da un certo punto di vista “il fatto che la vita vada avanti *nonostante* tutte le atrocità [della Shoah] sembra in qualche modo più terrificante delle atrocità stesse”⁴⁰⁴. Il protagonista di *The Invisible Trouble*, paradossalmente, nell’alterazione di realtà del suo stato patologico riesce a vincere questa impossibilità, senza cadere in quella “sorta di oscura bugia che, da Freud in avanti, chiamiamo *repressione*”⁴⁰⁵: egli è talmente consapevole dell’orrore da riportarlo in vita e concretizzarlo nel proprio *hic et nunc*, pur non avendovi partecipato storicamente in prima persona. Ma la storia dell’Olocausto per Cohen non è il passato, è il presente; e il

402. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 54.

403. Sandra Wynands, *The Representation of the Holocaust in Flowers for Hitler*, in Stephen Scobie (a cura di), *Intricate preparations. Writing Leonard Cohen*, ECW Press, Toronto 2000, pp. 198-209 (206).

404. Jason Holt (a cura di), *Leonard Cohen and Philosophy*, Open Court, Chicago 2014, p. 159.

405. *Ibidem*.

soggetto di questa poesia, nella sua apparente instabilità mentale, è forse in realtà molto più lucido di ciascuno di noi: non importa che sul suo polso “there is nothing to notice” (“He covers his wrist / under the table. / The drunkards have missed / his invisible trouble [...] Nothing, he knows / there is nothing to notice”; “Nasconde il polso / sotto il tavolo. / Gli ubriachi non hanno notato / la sua pena invisibile [...] Non c’è niente, lo sa / non c’è niente da notare”), perché anche senza la reale esistenza di quel marchio numerico, nel momento in cui egli insiste nel ripetere ossessivamente “My world is terror”, sta affermando una verità che riguarda tutti, e che tutti cercano di non vedere perché sarebbe troppo dura da sopportare.

Alcune poesie di *Flowers for Hitler*, pur senza citare esplicitamente i campi di concentramento, dipingono in modo paradigmatico questo nuovo mondo costituito da un terrore domestico e ubiquo, che dei Lager è diretta conseguenza. Sono testi perturbanti, in cui situazioni di normalità quotidiana o di sereno affetto familiare vengono corrose da un’oscurità indefinita ma opprimente, in cui Cohen svela la presenza di residui magmatici dell’orrore che ribollono ovunque sotto la superficie patinata dell’ordinarietà felice, oppure, al contrario, in cui situazioni di violenza e tortura vengono disinnescate e presentate in una bolla di finzione e astrazione.

Esemplari per queste due diverse modalità rappresentative sono, rispettivamente, *Why Commands Are Obeyed*⁴⁰⁶ e *Heirloom*⁴⁰⁷. La prima è una prosa poetica, che inscena un dialogo carico di inquietudine tra un padre e un figlio, e si apre con una frase che racchiude già l’intero nucleo concettuale del testo: “My father pulls the curtains: the Mother Goose wallpaper goes black” (“Mio padre tira le tende: la carta da parati di Mamma Oca si oscura”). Si tratta di una scena all’apparenza ordinaria – un padre che chiude le tende nella camera del figlio prima di dormire –, ma l’oscurità che ricopre l’infantile e allegra carta da parati di Mamma Oca non è semplicemente quella della notte, bensì è una tenebra carica di sottotesti macabri e di presagi funesti; Cohen costruisce l’immagine, visivamente molto incisiva, di un velo di orrore che,

406. *Flowers*, p. 34 (traduzione mia).

407. *Flowers*, p. 65 (traduzione mia).

come una colata di catrame, ricopre inesorabilmente i colori, l'infanzia, l'innocenza. Il terrore insinua i propri tentacoli in ogni interstizio privato, anche nel porto sicuro della cameretta di un bambino, e tutto ciò che è domestico diviene raccapricciante; il dialogo tra padre e figlio, in climax ascendente, è una sorta di esposizione teorica di questo assioma: il padre avverte prima il figlio del pericolo che si cela dietro oggetti e forme apparentemente inoffensive, come gli spaghetti o una panca ("He insists the spaghetti is snakes and the bench a sheer cliff"; "Insiste che gli spaghetti sono serpenti e che sotto la panca c'è uno strapiombo"), poi gli insegna, con un'affermazione esplicita, che il vero calvario non è "outside", bensì all'interno di "this familiar room where I say the bench is dangerous." ("Questo è il vero calvario, questa stanza familiare in cui ti dico che la panca è pericolosa"). Con il passare del tempo, l'orrore non regredisce né si stabilizza, anzi aumenta in modo esponenziale: vent'anni dopo, quando il figlio è ormai cresciuto e ha dolorosamente appreso la lezione paterna, il male non si manifesta più in generici simboli di pericolo o inquietudine (il buio, i serpenti, lo strapiombo), ma è come se si fosse evoluto ad un livello più profondo; un livello che coincide sostanzialmente con quello sperimentato nei campi di concentramento. Anche se l'Olocausto non viene manifestamente citato, la stanza stessa sembra essersi trasformata nel rudere di un Lager: una frase come "What is that grey matter in the ashtrays? Not from cigarettes, I'll bet" ("Cos'è quella sostanza grigia nei posacenieri? Non viene dalle sigarette, ci scommetto") lascia al lettore pochi dubbi sulla provenienza della "grey matter"; l'immagine macabra e grottesca della gamba del padre "lodged between the pillows of the chesterfield, decaying like food between teeth" ("Una delle tue giovani gambe, che a malapena ti ricordi, è incastrata tra i cuscini del divano, e si sta decomponendo come cibo tra i denti") richiama, inducendo una reazione di rigetto, i cumuli dei corpi in decomposizione degli internati; l'unica funzione della camera è ormai quella di contenere "stinking relics", "disgustose reliquie".

La quasi completa trasformazione fisica di una stanza da letto nel relitto di un campo di concentramento – che ha uno stretto legame concettuale con la "real-life Dachau" di *The Failure of a Secular Life*

– è forse il punto di non ritorno della familiarizzazione dell'orrore, “[dell’]onnipresenza del male e della natura triviale della crudeltà”⁴⁰⁸. Se in *Why Commands Are Obeyed* questo orrore, come abbiamo visto, è una presenza in origine nascosta, sfuggente, che si cela dietro la superficie del reale ed emerge a poco a poco fino ad invaderlo e a corromperlo del tutto, in *Heirloom*, al contrario, esso è posto in primo piano, al centro di una rappresentazione fittizia il cui scopo è paradossalmente proprio l’essere contemplata.

Heirloom rappresenta una manifesta “scena di tortura” (il motivo della tortura si lega, ancora una volta, a *The Failure of a Secular Life*, anche per la ricorrenza terminologica di “tongs”), in cui gli atti di violenza si svolgono, senza nascondimenti, sotto gli occhi del lettore (“the tongs were applied / and the body jerked and fainted calm”; “furono applicate le pinze / e il corpo sobbalzò prima di svenire lentamente”); ma, secondo il metodo coheniano dell’alterazione, fin da subito viene reso noto che tale scena non è reale: si tratta di una miniatura, una sorta di assurdo soprammobile composto da piccole statuine riunite sotto una campana di vetro (“The torture scene developed under a glass bell / such as might protect an expensive clock”; “La scena di tortura si svolgeva sotto una campana di vetro / una di quelle che potrebbero proteggere un costoso orologio”), che potrebbe far pensare a un addobbo natalizio, una versione blasfema e paradossale del presepe. Il contesto di crudeltà e violenza viene dunque circoscritto e ridicolizzato, subendo un depotenziamento: i torturati non hanno nessuna consistenza umana, sono piccole figurine il cui dolore è esposto allo sguardo e al divertimento della spettatrice, una svogliata ragazzina di campagna imbevuta di *pop culture* che ricorda da vicino la Lolita di Nabokov (“I know you feel naked, little darling. / I know you hate living in the country / and can't wait until the shiny magazines / come every week and every month”; “Lo so che ti senti nuda, piccolina. / So che odi vivere in campagna / e non vedi l’ora che le riviste scintillanti / arrivino ogni settimana e ogni mese”). È una modalità diversa di interiorizzazione e normalizzazione dell’orrore, allo stesso

408. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: Leonard Cohen’s *Philosophy of Time*, cit., p. 138.

tempo opposta e complementare a quella di *Why Commands Are Obeyed*: per evitare di essere sopraffatti dal male sotterraneo che infesta le nostre case ed è pronto a sgorgare, si passa al contrattacco e lo si rende palese, mettendolo in mostra e rendendolo addirittura motivo di piacevole ornamento; la rimozione passa anche attraverso l'esibizione e l'assuefazione. Ma ciò non significa che il dolore e la tortura, ormai trasformati in orpello esornativo e ignorati per abitudine da un'adolescente molto più interessata ai *magazines* di costume che alle tragedie della Storia, non siano comunque realmente accaduti; la loro eccessiva esposizione è solo un ulteriore espediente per non vederli, non un metodo efficace per sfuggire dal confronto con la loro esistenza, con la presenza inossidabile del male. Infatti, nei due versi finali, Cohen allestisce un inquietante ritorno del rimosso: rivolgendosi alla ragazzina, le suggerisce di “look through your grandmother’s house again”, perché “there is an heirloom somewhere” (“Cerca bene di nuovo in casa di tua nonna. / C’è un cimelio di famiglia da qualche parte”). Questo indefinito “cimelio di famiglia”, la cui collocazione ignota lo rende molto più spaventoso della tortura esibita sotto la “glass bell”, è circondato da una perturbante aura di mistero; ma non è difficile immaginare che si tratti, ancora una volta, di un emblema del male, quel male assoluto rappresentato dalla Shoah che, una volta fronteggiato senza mediazioni, avrebbe un effetto ben diverso sulla ragazzina rispetto alla parodia di crudeltà che è abituata ad osservare nel prezioso soprammobile. L'autore spinge quindi il suo personaggio – e di conseguenza, ancora una volta, il lettore – a vincere la reticenza e a scontrarsi con la vera eredità dell'Olocausto, non con una sua versione teatralizzata e domestica; a fare i conti con le radici del male, con gli immensi cumuli di corpi che, metaforicamente, abbiamo ancora nascosti in casa, perché, nel mondo post-nazista, “gli scheletri negli armadi [...] vengono dagli scantinati della Gestapo”⁴⁰⁹.

C'è un'altra poesia – forse la più cruda e scioccante tra quelle a tema Olocausto, con cui concludiamo questo sottocapitolo – in cui gli scheletri non sono metaforici e nascosti nell'armadio, ma reali ed esi-

409. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 55.

biti nei versi nella loro lugubre concretezza: *It Uses Us!*⁴¹⁰. È un testo in cui Cohen si serve di un ulteriore metodo di alterazione per esorcizzare e problematizzare la realtà fattuale della Shoah, dopo quelli, analizzati finora, dell'euforia psicotropa in *Congratulations*, dell'ironia nera in *The Failure of a Secular Life*, dell'addomesticamento dell'orrore in *Why Commands Are Obeyed*, della teatralizzazione miniaturizzata in *Heirloom*; un metodo a lui ancora più congeniale, fin dall'inizio della sua carriera poetica: il filtro del grottesco e del macabro.

In *It Uses Us!*, Cohen porta alle estreme conseguenze la sua scelta di trattare poeticamente il tema della Shoah utilizzando immagini scioccanti che “suggeriscono un gioco torbido tra la testimonianza di un dolore reale e un avvenimento non vissuto che il racconto trasforma in fantasticheria”⁴¹¹, mettendo in scena – e facendo parlare ed agire – gli scheletri di due morti nei campi di concentramento. La scena, che si sviluppa in senso antifrastico “impietosamente su melodia rimata e ritmata”⁴¹², è probabilmente ambientata all'apertura di un Lager dopo la fine della guerra; i due protagonisti-scheletri parlanti, che sembrano intrattenere una relazione sentimentale, si trovano in cima a un mucchio di corpi morti (“Come upon this heap / exposed to camera leer [...] Now you and I are mounted / on this heap, my dear”; “Vieni in cima a questo mucchio / esposto allo sguardo lascivo delle telecamere [...] Ora tu ed io siamo in cima / a questo mucchio, mia cara”), e vengono caratterizzati da Cohen fin nel dettaglio morboso del loro decadimento organico: in particolare il verso “Kiss me with your teeth” (“Baciami con i denti”), non a caso posto in posizione isolata, rappresenta l'acme del macabro, suggerendo che “la donna amata [...] [è] ormai soltanto un cadavere in putrefazione (quindi, senza labbra e con i denti scoperti)”⁴¹³. Questo parossismo del grottesco, che recupera “l'armamentario della precedente poesia gotico-morbosa di Cohen” (e in particolare “la ‘mutilated lady’, personaggio-chiave della poesia giovanile coheniana, [qui] divenuta un'orrida carcassa”⁴¹⁴), induce il

410. *Flowers*, p. 35 (traduzione mia).

411. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 48.

412. Ivi, p. 49.

413. *Ibidem*.

414. *Ibidem*.

lettore a una reazione di shock e di rigetto, ma è utile a far risaltare, per contrasto, il discorso vivace e polemico, profondamente intriso di sarcasmo, dello scheletro titolare dell'enunciazione. Perché se l'impatto visivo ed emotivo di *It Uses Us!* è determinato dal macabro, il senso del discorso è eminentemente politico: in nessun'altra poesia sui Lager Cohen è così graffiante e diretto contro "our leaders", i detentori del potere istituzionale nell'epoca immediatamente postbellica, ossia coloro che, in teoria, hanno sconfitto il Nazismo. Ma l'idea centrale di *Flowers for Hitler* è proprio che il nazismo non è stato davvero sconfitto, e non lo sarà finché non se ne affronteranno alla radice le cause profonde; in questa poesia, Cohen traspone il tema su scala politica: l'io poetico, con tono di aperta irrisione, si fa beffe di quella "Freedom" che dovrebbe aver vinto la guerra e dato inizio a un nuovo corso, una libertà di cui i leader si riempiono la bocca ma che è solamente un'apparenza, una parola vuota, un velo steso sulle macerie della Shoah per cercare di nasconderle e passare oltre. "In our leaders' faces / (albeit they deplore / the past) can you read how / they love Freedom more?" ("Sui volti dei nostri leader (sebbene disapprovino / il passato) non vedi come ora / amano ancora di più la Libertà?"): i capi politici, aggrappandosi a una menzogna, sembrano proclamare che la tragedia dell'Olocausto ha rafforzato il loro amore per la libertà; ma la realtà della società post-nazista è un'altra, è un mondo in cui "tutto è concesso, non ci sono limiti alla malvagità umana; i forni crematori sono divenuti musei, gli ammassi di cadaveri sono luridamente esposti al voyeurismo del dolore – 'camera leer' ('lo sguardo lascivo della fotocamera')"⁴¹⁵ – e la ricerca di un significato profondo del dolore assoluto e delle morti passa in secondo piano. *It Uses Us!* dipinge dunque un mondo in cui, essendosi compiuta la più assurda manifestazione del male nella storia dell'umanità, "all things can be done", e la libertà è solo un rattoppo, l'etichetta di un'ideologia falsa; e non è un caso che a rimarcare questa verità sia direttamente la voce di una vittima dei Lager, che continua a risuonare dopo la morte chiedendosi senza sosta se il suo sacrificio abbia avuto un senso, o se sia stata in-

415. Ibidem.

vece, tragicamente, una “death unusable / alien and new” (“o questa morte è inutilizzabile / aliena ed inedita?”).

3.3 La salvezza dei *beautiful losers*

La condizione del “nuovo mondo” che è scaturito dalle ceneri della Shoah, il mondo che Cohen si ritrova ad abitare nel momento in cui scrive *Flowers for Hitler* – e in cui forse, a distanza di mezzo secolo, siamo ancora immersi – non è per niente rosea. L’ordinarietà del male svuota di senso ogni possibile alibi basato sulla caratterizzazione dei nazisti come mostri; Hitler si fa strada nei nostri cervelli, ognuno di noi può riconoscersi in Eichmann e la tragedia del nazismo potrebbe ripetersi germinando dall’animo della persona più mediocre sulla terra; l’orrore è ormai ubiquo, si è infiltrato nella quotidianità delle nostre abitazioni e perciò viviamo in una “real-life Dachau”. In questo desolante contesto dipinto da Cohen, “una società in cui eroi e antie-roi, vittime e carnefici, martiri e aguzzini si conformano alla stessa norma di banalità”⁴¹⁶, incombe per contrasto una domanda decisiva: quali sono (se ci sono) le possibilità di salvezza, di redenzione, di ricostruire un mondo libero dai veleni degli orrori passati? Da dove o da chi può derivare un riscatto, una cura all’infezione dell’orrore?

Il Cohen di *Flowers for Hitler* non è né un ottimista né un filosofo, e di conseguenza non fornisce risposte concilianti né costruisce sistemi teorici che affrontino sistematicamente queste domande. Il suo contributo a un possibile riscatto consiste già nella stessa stesura di *Flowers for Hitler*, nel suo ruolo di poeta e nell’utilizzo del *medium* poetico per scoperchiare verità soffocate, scuotere il lettore e spazzare via quella coltre di silenzio e ipocrisia che ricopre i (non) discorsi a proposito delle cause e dell’eredità dell’Olocausto. Ma tra i versi della raccolta compaiono anche alcuni spiragli di luce, poesie in cui è possibile riconoscere la speranza di un’alternativa, di una via d’uscita dal monopolio del terrore: si tratta di componimenti dedicati ad alcuni personaggi eccentrici, che per scelta o per destino non si sono confor-

416. Ivi, p. 43

mati alle norme “ufficiali”, vivendo *a latere* rispetto alla società e alla Storia, sconfitti o dimenticati dal mondo e perciò, nella visione poetica coheniana, intrisi di una particolare bellezza; sono coloro che, due anni dopo, Cohen definirà *beautiful losers*⁴¹⁷.

Già in *The Spice-Box of Earth*, in una poesia come *There Are Some Men*⁴¹⁸, era presente “il tema della mediocrità e indistinguibilità degli uomini che fanno la storia, contrapposta all’unicità – la bellezza – dei tanti sconosciuti perdenti che quella storia subiscono giorno dopo giorno”⁴¹⁹, di quegli uomini che “lived and died in mighty silence / and with dignity, / left no book, son, or lover to mourn” (“visse e morì in un possente silenzio / e con dignità, / non si lasciò indietro un libro, un figlio, un’amante a piangerlo”), e che secondo Cohen, come ricompensa postuma, “should have mountains / to bear their names to time” (“meriterebbero montagne / per tramandare al tempo il proprio nome”). In *Flowers for Hitler*, questi personaggi “belli e perdenti” escono dal silenzio e dall’anonimato, divenendo protagonisti, con le loro specifiche identità anticonformiste, della scrittura coheniana; il poeta canadese, “dando loro un nome [...] rivendica a queste figure misconosciute o male interpretate una dimensione di santità”⁴²⁰, e le rende portatrici di una possibilità di salvezza, come monadi impazzite in grado di trovare una via di fuga dall’appiattimento e dall’assuefazione all’orrore del mondo post-nazista.

Nonostante il tema della bellezza dei perdenti sia diffuso in tutta la raccolta, sono in particolare quattro i personaggi specifici che Cohen pone al centro di altrettante lunghe poesie, che analizzeremo in questo sottocapitolo; quattro figure emblematiche, che “non sono del tutto finzionali, ma piuttosto versioni [poetiche] di personaggi storici”⁴²¹: in ordine di apparizione, Irving Layton, Alexander Trocchi, la regina Vittoria e Aleksandr Kerenskij (rispettivamente in *For My Old Layton*; *Alexander Trocchi*, *Public Junkie*, *Priez Pour Nous*; *Queen Victoria*

417. *Beautiful Losers*, pubblicato nel 1966, è il titolo del secondo e ultimo romanzo di Cohen.

418. *Spice-Box*, pp. 200-201.

419. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 42.

420. Ivi, pp. 42-43.

421. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 58.

and Me; Kerensky). Si tratta quindi di personaggi “storici” in senso lato (Layton e Trocchi appartengono piuttosto al regno della letteratura che a quello della Storia), molto diversi tra loro per epoca, biografia e contesto, ma uniti in un’ideale fratellanza dell’eccentricità, essendo tutti, a loro modo, degli “irregolari” o degli sconfitti: il poeta canadese dell’antipuritanesimo, con la sua scrittura carnale e irriverente, indifferente a qualsiasi tabù (Layton); il misconosciuto romanziere eroinomane, sposato con una prostituta, che scriveva libri pornografici per l’*Olympia Press* di Girodias (Trocchi); la regina che ha dato il nome a un’epoca, ma che è stata anche “la donna più ostracizzata della storia a livello artistico”⁴²² (Vittoria); il politico russo schiacciato tra i due mondi dello zarismo e del bolscevismo, bruciatosi nel breve attimo di gloria del Governo Provvisorio del 1917 e poi dimenticato in esilio (Kerenskij). È a loro, agli *exempla* delle loro esistenze controcorrente, che Cohen affida il compito, nella disperazione del mondo di *Flowers for Hitler*, di illuminare degli angoli di speranza, di ergersi al di sopra della mediocrità e di trovare un antidoto al male facendo appello alla “segreta anarchia latente in ogni individuo”⁴²³.

Il primo dei quattro, Irving Layton, è anche il personaggio con cui Cohen ha concretamente più familiarità: suo mentore fin dai tempi dell’università McGill, Layton rimarrà sempre, fino alla morte nel 2006, uno dei suoi principali modelli poetici nonché un amico strettissimo (come ricordato in precedenza, è forse proprio dalla spinta del suo appello – “Where is the poet who can make clear for us Belsen?” – che nasce in Cohen l’idea di *Flowers for Hitler*); ne è testimonianza il fatto che in ognuna delle due raccolte precedenti a *Flowers for Hitler* era già presente una poesia dedicata a Layton (*To I.P.L. in Let us compare mythologies* e *Last Dance at the Four Penny in The Spice-Box of Earth*). A differenza degli omaggi all’amico poeta nelle prime due raccolte, più autobiografici e legati al privato del loro rapporto (infatti Cohen, in entrambi, si rivolge direttamente a Layton, utilizzando la seconda persona), il ritratto laytoniano di *For My Old Layton*⁴²⁴,

422. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 39.

423. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 43.

424. *Flowers*, p. 41.

scritto in terza persona, assume invece una valenza più universale, astraendosi dalla realistica intimità della loro amicizia e delineando invece “il profilo di un personaggio che persegue la carriera di un tipico santo coheniano”⁴²⁵, uno di quei “santi della distruzione, i *beautiful losers*”⁴²⁶.

Nella poesia, il personaggio-Layton si muove attraverso immagini visionarie e surreali, le quali allontanano questo componimento dall’ambiente usuale – desolato, macabro, intriso di “male implicito” – che caratterizza *Flowers for Hitler*: il contesto, in realtà, è sempre quello della società post-nazista, ma è come se fosse rappresentato attraverso un filtro, una lente colorata e deformante, lo sguardo cioè di qualcuno in grado di oltrepassare la desolazione e di rendere accessibile un’altra dimensione. Anche il modello del Layton poeta reale, non solo il personaggio, agisce come filtro modificatore nella composizione dei versi a lui dedicati: Cohen “costruisce la [...] poesia sulla lezione di Layton”, tramite l’utilizzo di “irriverenti similitudini *à la* Layton (‘His pain, unowned, he left / in paragraphs of love, hidden, / like a cat leaves shit’ [‘Il suo dolore, inconfessato, lo lascio / a paragrafi d’amore, nascosti, / come un gatto lascia la sua merda / sotto la ghiaia’]) e [del]la figura laytoniana del poeta come gigante semi-mitologico”⁴²⁷. In effetti, il protagonista di *For My Old Layton* sembra proprio un essere soprannaturale, che trascende progressivamente le sue fattezze umane fino a divenire, nell’ultima strofa, una sorta di semidio marino (“the salt-bright atmosphere / like an automatic laboratory / building crystals in his hair”; “la brillante atmosfera salmastra / come un laboratorio automatico / gli edificava cristalli tra i capelli”): è ancora una volta una tematizzazione del potere della poesia; è il dominio della parola poetica – di una poesia vera, cruda, non conciliante né “istituzionale” – che rende Layton diverso e oltreumano. L’eccentricità dei suoi versi gli permette di osservare dall’alto il sonno ordinario e mortifero della cittadinanza e di “ossessionare le loro notti proiettando la sua ombra sulle finestre”: “The town saluted him with garbage / which he

425. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 58.

426. Ivi, p. 55.

427. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time*, cit., p. 132.

interpreted as praise / for his muscular grace. Orange peels, / cans, discarded guts rained like ticker-tape. / For a while he ruined their nights / by throwing his shadow in moon-full windows / as he spied on the peace of gentle folk” (“La città lo accolse a colpi di rifiuti / che egli interpretò come un omaggio / alla sua grazia muscolare. Buccie d’arancia, / lattine, budella di scarto piovevano come nastri di telescrivente. / Per un po’ ossessionò le loro notti / proiettando la sua ombra sulle finestre accese dalla luna / mentre spiava la pace della gente perbene”). Da un lato, l’intera poesia potrebbe essere interpretata come una generica rielaborazione del *topos* del poeta isolato ed escluso dal consorzio umano, una sorta di rivolgimento in positivo dell’albatros baudelairiano (vanno in questa direzione versi come “The town saluted him with garbage / which he interpreted as praise / for his muscular grace. Orange peels, / cans, discarded guts rained like ticker-tape.”; ma qui lo scherno e la derisione della città, diversamente da Baudelaire, non intaccano la vitalità del poeta, anzi la alimentano); ma non va dimenticato che il Layton coheniano è messo in scena in un’epoca e in un contesto specifici, e va quindi considerato precisamente in relazione ad essi. Il mondo post-nazista, benché ricoperto in questa occasione da un surreale velo di leggerezza, è sempre presente, e Layton ne è una sorta di stravagante giudice e redentore: la “peace of gentle folk” evoca immediatamente quelle immagini di serenità artificiale e precaria, di fragile apparenza sopra il ribollire dell’orrore, che si sono già viste, ad esempio, nel paesino infantile di *Folk* in cui l’estate “sbadiagliava” fiori per Hitler; le lapidi e gli uomini “breathless in the ground” alludono a una sorta di cimitero universale delle vittime della Shoah, un infinito reticolato di corpi che costituisce la mappa del pellegrinaggio laytoniano (“Once he envied them. Now with a happy / screech he bounded from monument to monument / in their most consecrated plots, drunk / to know how close he lived to the breathless / in the ground”; “Un tempo li aveva invidiati. Ora con gaio / verso passava di lapide in lapide / sui terreni più consacrati, ebbro / d’una vicinanza consapevole a chi è senza respiro / nella terra”). Nei confronti dell’ipocrisia della “gentle folk” e del doloroso silenzio dei morti, Layton assume due ruoli contrapposti: di severa voce della verità e del

rimorso verso i primi e di compagno solidale, animato da una “vicinanza consapevole”, verso i secondi; e la possibilità di ricoprire tali posizioni, di estraniarsi dalla mediocrità del male per ergersi a sprone delle coscienze o a santo compassionevole, gli deriva unicamente dalla sua alterità, dal privilegio di essere un artista e un *beautiful loser*. Cohen sembra indicare chiaramente, attraverso il suo Layton trasfigurato in una creatura metafisica, che l’arte – e la poesia nello specifico – è una tra le maggiori forme di unicità e di differenziazione dal banale (che in *Flowers for Hitler* coincide sempre, arendtianamente, con il male); è un serbatoio di sconfitta e di bellezza, che rappresenta – per chi ha la fortuna o il talento di possederla – una tra le poche vie di fuga dall’orrore diffuso e dal tarlo ossessivo del nazismo.

Il Layton coheniano possiede il potere della poesia, ed è grazie ad esso che può muoversi come un punto di luce nel mondo desolato di *Flowers for Hitler*; egli abbandona il suo dolore nella scrittura, “in paragraphs of love”, e si trova dunque ad essere “al di là dell’invidia: sente piuttosto un immenso e impersonale amore”⁴²⁸. Questo amore indefinito, quasi panico, è la condizione decisiva per resistere all’avanzata del male e per costruire una dimensione alternativa a quella presente, ancora del tutto infetta dell’orrore nazista; una dimensione marina – che ricorda le poesie “oceaniche” della raccolta d’esordio, come *Elegy* e *Song of Patience* – in cui Layton, fisicamente, “si ritira [...] per vivere come un eremita”⁴²⁹, allontanandosi dal nucleo avvelenato della società postbellica per tentare una sua personale rinascita nell’alveo della “salt-bright atmosphere / [...] building crystals in his hair”.

Il protagonista di *For My Old Layton* perviene dunque infine a una forma di purezza, legata a una surreale comunione con la natura, in quella “immagine di bellezza che trascende il proprio contesto”⁴³⁰ dei cristalli cresciuti tra i capelli. Il tema della purezza degli eccentrici e dei perdenti, che si contrappone con veemenza alla sostanziale impurità e corruzione del mondo post-nazista, emerge con evidenza ancora maggiore in *Alexander Trocchi, Public Junkie, Priez Pour Nous*⁴³¹, in

428. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 60.

429. Ibidem.

430. Ibidem.

431. *Flowers*, pp. 52-54.

cui Cohen si rivolge, nell'incipit, al proprio personaggio esclamando proprio: "Who is purer / more simple than you?" ("Chi più puro / più semplice di te?").

La figura di Alexander Trocchi⁴³², più estrema e radicale di Layton nella propria eccentricità, riesce di conseguenza, nell'equazione coheniana, a raggiungere un livello più elevato di purezza rispetto al poeta canadese. Cohen insiste proprio su questa purezza, la quale apre e chiude, in una struttura ad anello, la poesia ("Who is purer / more simple than you?"; "Your purity drives me to work"); questa condizione incorrotta fa sì che Trocchi assurga, nella visione di Cohen, ad una totale dimensione di santità, testimoniata dal riferimento religioso nel titolo ("Priez pour nous"). Naturalmente, la purezza e la santità di Trocchi vanno intese in senso paradossale, opposto a quello comunemente associato al pensiero cristiano: lo scrittore scozzese non ha nulla di candido o virginale e non è certo estraneo al peccato; la sua esistenza vissuta ai margini è anzi segnata dagli eccessi, dalla pornografia e soprattutto dalla dipendenza da eroina. Ma nella poetica coheniana di *Flowers for Hitler*, in un universo in cui ogni morale "ufficiale" si è conformata alla convivenza acritica con l'ombra lunga del male nazista, sono queste vite estranee alla convenzionalità a essere in grado di aprire delle brecce, di formare – per citare il Cohen di quasi trent'anni dopo – delle "crepe da cui entra la luce": è la bellezza degli sconfitti, che si unisce qui a una deandreiana purezza degli emarginati, dei reietti, dei drogati, a poter redimere il mondo post-nazista.

Pur essendo Trocchi un artista, nel ritratto poetico che ne fa Cohen il fulcro della sua eccentricità e della sua bellezza non è la letteratura

432. "Alexander Trocchi, 'un alto e carismatico scozzese di origine italiana, nove anni più vecchio di Leonard' era un personaggio peculiare con cui Cohen fece amicizia a New York alla fine degli anni '50. Nei primi anni '50, durante il suo soggiorno a Parigi, Trocchi 'fondò la rivista letteraria Merlin, pubblicò Sartre e Neruda, scrisse romanzi pornografici e propose una personale interpretazione del Situazionismo legata al movimento Beat e ai primordi dell'hippie. Appassionato di droghe, trasformò la sua dipendenza da eroina in una performance dadaista' (Simmons). Le sue opere psichedeliche e i suoi romanzi osé influenzarono senza dubbio *Flowers for Hitler* e anche *Beautiful Losers*, in cui Trocchi potrebbe essere uno dei prototipi per il personaggio di F.", in Natalia Vesselova, "The Past is Perfect": Leonard Cohen's *Philosophy of Time*, cit., p. 132.

(come nel precedente caso di Layton), ma proprio la sua condizione di eroinomane. La droga è al centro del testo, ed è il principale veicolo attraverso cui si esprimono la ribellione e lo scandalo di Trocchi contro un conformismo che non è semplicemente borghese, perché la borghesia è post-nazista; emblematica a questo proposito è l'ottava strofa, la più lunga, che presenta una notevole serie di immagini di es-trosa irriverenza legate alla dipendenza da eroina:

You don a false nose / line up twice for the Demerol dole; / you step out of a tourist group / shoot yourself on the steps of the White House, / you try to shoot the big arms / of the Lincoln Memorial; / through a flaw in their lead houses / you spy on scientists, / stumble on a cure for scabies; / you drop pamphlets from a stolen jet: / "The Truth about Junk"; / you pirate a national tv commercial / shove your face against / the window of the living-room / insist that healthy skin is grey.

Ti metti un naso finto / per fare due volte la fila per il meta-done; / sgattaioli via da un gruppo di turisti / e te ne spari una sulla scalinata della Casa Bianca, / cerchi di spararne un'altra nelle grandi braccia / del Lincoln Memorial; / da una crepa delle loro case di piombo / spii gli scienziati, / scopri per caso una cura per la scabbia; / lanci opuscoli da un jet rubato: / "Tutta la Verità sulla Roba"; / pirati uno spot della tv nazionale / schiacci la faccia contro / la finestra del soggiorno / insisti: la pelle sana è grigia.

Se da un lato Trocchi, paradossalmente, nel vortice della dipendenza grida la propria libertà nei confronti della società e del male ubiquo al suo interno, drogandosi con gesto di sfida davanti ai più alti simboli delle istituzioni come la Casa Bianca e turbando l'ordinarietà delle case borghesi ("shove your face against / the window of the living-room"), dall'altro c'è un insieme di esistenze totalmente appiattite, addormentate dal sonnifero della Storia e incapaci di reagire; Cohen dipinge questo mondo senza pietà, e ancora una volta vi pone al centro sé stesso, in qualità di modello negativo e capro espiatorio, contrapposto all'esempio di purezza incarnato da Trocchi. Si tratta di un mondo

in cui anche i poeti (e dunque lo stesso Cohen) abdicano al loro ruolo e si omologano ad una norma di mediocrità (“our poets work bankers’ hours / retire to wives and fame-reports”; “i nostri poeti osservano l’orario d’ufficio / e rientrano dalle mogli e dai bollettini scandalistici”); in cui Cohen, assuefatto come tutti, si lascia andare a una spenta improduttività creativa (“I’m apt to loaf / in a coma of newspapers”; “Sono portato a oziare / in un coma di quotidiani”), non concepisce nient’altro che sogni irrealistici e velleitari, abbandona i progetti di grandezza in cambio di vuoti riconoscimenti ufficiali (“I abandon plans for bloodshed in Canada, / I accept an O.B.E.”; “rinuncio al progetto di un massacro in Canada, / accetto un Ordine di Sua Maestà”) e rischia di lasciarsi intrappolare nella pericolosa serenità di una relazione (“I’m afraid I sometimes forget / my lady’s pretty little blonde package / is an amateur time-bomb / set to fizzle in my middle-age”; “Temo di dimenticare a volte / che il delizioso pacchettino biondo della mia signora / è una bomba a orologeria artigianale / preparata per sibilare nella mia mezzetà”). E il motivo profondo per cui Cohen si sente inerte e svuotato di creatività è come sempre, alla radice, l’ombra lunga della guerra e della Shoah: il terrore della bomba H, ormai interiorizzato, diventa per lui un motivo di “distrazione” (“I tend to get distracted / by hydrogen bombs”; “Tendo a lasciarmi distrarre / dalle bombe all’idrogeno”), e il soffocamento del vitalismo e della forza di ribellione gli deriva dai consigli di quella “Dachau generation”, immersa nel conformismo dell’orrore, alla quale aveva in origine astiosamente dedicato la raccolta (“I find myself / believing public clocks, / taking advice / from the Dachau generation”; “Mi ritrovo / a credere agli orologi pubblici, / accetto consigli / dalla generazione di Dachau”).

Per sfuggire a tutto questo, Cohen sceglie di affidarsi alla guida di Alexander Trocchi, di divenire discepolo di questo peculiare “santo della distruzione”, che porta sulle spalle un “thorny crucifix” (una crasi tra la croce e la corona di spine, a riunire in un solo elemento i due simboli della passione di Cristo) e costruisce inconsapevolmente vie di fuga dal terrore domestico post-nazista mentre si droga in sordidi bagni pubblici (“you are at work / in the bathrooms of the city, / chan-

ging The Law”; “lavori / nei cessi pubblici della città / per cambiare La Legge”). La poesia recupera quindi la tipica “immagine [coheniana] della relazione tra santo e discepolo”⁴³³ – che diverrà, due anni più tardi, la struttura portante della trama di *Beautiful Losers* –, dove Trocchi interpreta un atipico “maestro di purezza” e Cohen l’allievo “impacciato, esitante, e più conservatore rispetto al santo che venera”⁴³⁴; e il rapporto comunicativo tra santo e seguace, di conseguenza, rende il testo quasi “una preghiera a botta e risposta, nel momento in cui il discepolo confessa la propria indegnità e chiede di essere guidato”⁴³⁵.

“Your purity drives me to work”: la guida di Trocchi ha effettivamente successo, riesce a riattivare in Cohen una scintilla di energia creativa e lo sprona ad occuparsi delle sue “missioni”, tanto stravaganti quanto assurda è la purezza del suo maestro, ma fondamentali per ottenere una nuova visione e un nuovo pensiero che non siano più offuscati dal male (“I must get back to lust and microscopes, / experiments in embalming, / resume the census of my address book.”; “Devo tornare alla lussuria e ai microscopi, / agli esperimenti di imbalsamazione, / ricapitolare il censimento nella mia rubrica di indirizzi”). Si potrebbe anzi pensare che, come in un circolo autoalimentante, dalla rinigorita energia creativa coheniana sia nata proprio questa poesia; una poesia che, partendo dalla singola esperienza dell’io poetico, riesce a farsi universale, in una sorta di invocazione collettiva a Trocchi (“Priez pour nous”) – che da “Public Junkie” diviene messia redentore del mondo post-nazista – affinché, con la sua benedizione, ci liberi dal male rendendoci tutti più eccentrici, più liberi e in definitiva più puri.

Come si è visto, in queste prime due delle quattro poesie dedicate agli “irregolari”, ai *beautiful losers*, Cohen realizza una sorta di mitizzazione di persone da lui realmente conosciute: l’amico Layton è trasformato in un essere simile a un semidio marino, Alexander Trocchi in un peculiare santo della desolazione moderna, e Cohen rispetto a

433. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 60.

434. Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, cit., p. 42.

435. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 61.

entrambi si situa necessariamente a un livello diverso, più terreno o meno puro. Paradossalmente, quando invece si affida a protagonisti che non appartengono alla concretezza della sua esperienza, personaggi storici molto distanti da lui per epoca, luogo e fama, Cohen compie l'operazione inversa: in *Queen Victoria and Me*⁴³⁶, infatti, la regina d'Inghilterra e il poeta si muovono sullo stesso piano, quasi fossero due amici fraterni, uniti dalla loro estraneità al mondo e dal loro "in-comparabile senso di sconfitta".

Già solo considerando il titolo "Queen Victoria and me", che mette in relazione il personaggio della regina con l'individualità dell'io poetico, si intuisce che la Vittoria coheniana non verrà rappresentata nella sua storicità fattuale, ma sarà piuttosto una proiezione mentale del poeta, una sua libera appropriazione e rielaborazione; e in effetti, il ritratto di Vittoria che la poesia restituisce è indistricabilmente legato a Cohen, esiste solo riflesso nello specchio della sua mente. Ciò non significa, però, che Vittoria sia qui slegata del tutto da ogni suo attributo reale; anzi, Cohen inserisce con perizia storica vari elementi che rimandano al vissuto della regina e all'epoca vittoriana, restituendo "un'impressione vivida e quasi sensuale del periodo"⁴³⁷: come sintetizza Scobie,

c'è un utilizzo astuto e misurato del dettaglio: le "huge pink maps" dell'Impero Britannico; il "glass roof in a train station" e la "cast-iron exhibition" dell'architettura vittoriana; il vizio notoriamente inglese della flagellazione unito ad una fascinazione per i giocattoli a molla in "will you spank her with a mechanical corset"; l'allusione *en passant* a *Modern Love* (1862) di Meredith.⁴³⁸

In ogni caso, nonostante le numerose allusioni al reale passato, il vero valore che Vittoria ricopre nel testo è simbolico: nella visione di Cohen, la regina è un emblema storico e universale di umana sconfitta, dunque, assiomaticamente, di bellezza; sovrana poco amata, brutta,

436. *Flowers*, pp. 105-106.

437. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 59.

438. *Ibidem*.

sgraziata, Vittoria è “forse la figura più impopolare tra tutte” e quattro quelle inserite da Cohen nel cerchio dei *beautiful losers* di *Flowers for Hitler*, e di conseguenza “è una perfetta candidata per la chiamata a raccolta coheniana dei santi”⁴³⁹. Cohen la invoca proprio in virtù della sua impopolarità, che in automatico trascolora in solitudine; è per questo che percepisce una particolare affinità d’animo con lei, e “le domanda la sua amicizia, un’anima solitaria che cerca consolazione in un’altra simile”⁴⁴⁰: “Queen Victoria / I am not much nourished by modern love / Will you come into my life / with your sorrow and your black carriages / and your perfect memory” (“Regina Vittoria / l’amore moderno non mi dà nutrimento / Entrerai nella mia vita / col tuo dolore e le tue carrozze nere / e la tua perfetta memoria”).

L’invocazione e l’affetto fraterno di Cohen implicano, per Vittoria, un trasferimento di epoca: l’io poetico desidera averla al suo fianco, e dunque la traspone fisicamente nell’ambito della propria specifica esistenza, facendone una compagna di avventure tristi e uno specchio in cui riconoscersi; così, nonostante la Vittoria “storica” abbia attraversato l’Ottocento e sia morta nel 1901, Cohen può affermare che “the 20th century belongs to you and me” (“il ventesimo secolo appartiene a noi due”), prolungando di un secolo la vita della sovrana nell’universo parallelo della poesia.

Il Novecento che appartiene a Cohen e alla “sua” regina Vittoria è, come sempre in *Flowers for Hitler*, il secolo delle guerre, del nazismo, dell’orrore diffuso; un secolo in cui parlare di “modern love” suona inevitabilmente sarcastico, poiché ciò che domina il mondo è piuttosto l’odio, pur nascosto ormai dietro finzioni scintillanti di rinascita e libertà come le “World’s Fairs”. Solo e sconfitto in questo contesto di rovina e desolazione, Cohen sente il bisogno di contaminare l’età contemporanea con un’incursione dal passato, da un’epoca in cui l’assolutezza del male non era ancora stata raggiunta; l’operazione non avviene però questa volta con sottesi intenti di riscatto o redenzione universali (come accadeva ad esempio per il Trocchi-messia), poiché Vittoria

439. Ibidem.

440. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: Leonard Cohen’s Philosophy of Time, cit., p. 120.

rimane, anche un secolo dopo, una donna sgradita al mondo, perdente e solitaria. Il bisogno di Cohen è eminentemente privato: Vittoria non entra nel XX secolo per portare qualche speranza di salvezza al mondo post-nazista, ma precisamente per fornire sollievo e comprensione a Cohen, che in quel mondo è immerso senza possibilità di scampo. I due atipici compagni, che rimangono in ogni caso trincerati nelle rispettive solitudini (“Let us be two severe giants / (not less lonely for our partnership)”); “Facciamo conto di essere due severi giganti / (non meno solitari perché alleati)”⁴⁴¹, osservano l’angoscia e l’orrore latente della società contemporanea dall’esterno, senza nessuna illusione di poterli sconfiggere o anche solo alleviare; l’unico obiettivo che perseguono, orgogliosi della loro alterità, è quello di agire, come “two severe giants”, da agitatori del conformismo e della piattezza del male, mettendo in discussione ogni finta apparenza e risultando fieramente sgraditi al mondo ordinario. Compiaciuti di essere “dei perdenti, degli outsider”, Cohen e Vittoria portano scompiglio nella normalità, “disgregando l’ordine e l’indifferenza, confondendo gli ‘star-dazed tourists’”⁴⁴²: “Let us be two severe giants / [...] who discolour test tubes in the halls of science / who turn up unwelcome at every World's Fair / heavy with proverb and correction / confusing the star-dazed tourists / with our incomparable sense of loss” (“Facciamo conto di essere due severi giganti [...] / che scolorano provette nei santuari della scienza / che compaiono indesiderati a ogni Esposizione Universale / con i loro noiosi proverbi e il vizio di correggere / che confondono i turisti stregati dalle stelle / con un incomparabile senso di sconfitta”).

Il collante profondo che lega Cohen e la regina Vittoria – non a caso posto in evidenza, in chiusura della poesia – è quindi il loro “incomparable sense of loss”, la loro paradossale e trans-storica fratellanza nella sconfitta. La sconfitta è il vero nucleo tematico di *Queen Victoria and me*: non quella, stavolta, degli emarginati e dei reietti, ma di chi, come Cohen, come Vittoria, si sente intimamente estraneo al flui-

441. La stessa idea di un’unione di coppia che però non riesce a cancellare le solitudini individuali si ritroverà quasi trent’anni dopo nei versi della canzone *Waiting for the Miracle*, contenuta in *The Future* (1992): “Ah, baby, let’s get married / we’ve been alone too long / let’s be alone together / let’s see if we’re that strong”.

442. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., pp. 59-60.

re ordinario dell'esperienza, all'apparenza vuota della società, a quella patetica vittoria della Libertà dipinta ironicamente in *It Uses Us!*. Una sconfitta che in definitiva, se la vittoria e il potere sono quelli rappresentati da Hitler o dai suoi successori, potenzialmente non così distanti da lui, diventa per Cohen un'occasione di estrema bellezza, da portare al petto come una meravigliosa spilla, una medaglia al valore.

La mitologia della sconfitta irrompe dunque con evidenza in *Queen Victoria and me*, nelle vesti di una figura che in realtà, al di là della visione coheniana, non è stata, perlomeno storicamente e politicamente, una “perdente”: il suo regno (1837-1901) fu all'epoca il più lungo nella storia d'Inghilterra (oggi superato da quello di Elisabetta II), e l'età vittoriana fu un periodo caratterizzato da un grande sviluppo economico e culturale; insomma, nel mosaico di quella Storia che è comunque per Cohen “a needle for putting men asleep”, la regina Vittoria ha rappresentato una tessera di una certa rilevanza ed estensione. Nella poesia che chiude il quartetto dei *beautiful losers*, invece, Cohen radicalizza ulteriormente il senso di sconfitta mettendo in scena un personaggio che è anche “ufficialmente”, a tutti gli effetti, un perdente della Storia: contrapposto al lungo e prospero regno di Vittoria, il governo provvisorio della Russia di Kerenskij, un limbo di pochi mesi soffocato nella transizione tra i due colossali sistemi dello zarismo e del bolscevismo, si fa emblema in *Kerensky*⁴⁴³ di quel breve attimo di gloria, in cui ogni cosa sembra possibile, che precede il crollo, la sconfitta di una vita.

Rispetto alle tre poesie analizzate finora, *Kerensky* si differenzia nettamente per alcuni aspetti: l'andamento eminentemente prosastico – talvolta è impossibile capire se l'a capo è dovuto alla misura-verso o al fatto che lo spazio della pagina finisca – che sfocia infine, quasi come necessaria conseguenza, in un brano conclusivo in prosa; una coloritura storico-politica decisamente più marcata, che ruota intorno al fulcro della Rivoluzione russa; soprattutto, una costruzione metaforica assai più “semplice”, meno criptico-surrealista rispetto agli standard coheniani, ma che non per questo perde in forza espressiva – anzi, probabilmente ne guadagna. La spina dorsale del testo è costitui-

443. *Flowers*, pp. 152-153 (traduzione mia).

ta interamente dalla limpida metafora di sconfitta incarnata da Keren-skij: egli rappresenta, con la sua effimera vicenda politica, il regno delle possibilità disattese, delle occasioni bruciate; è la personificazione storica di quei rari istanti, nel magma dell'esistenza, in cui ci sembra di essere invincibili, in cui ogni cosa pare incasellarsi al proprio posto e andare nella giusta direzione verso l'obiettivo sperato – nel suo caso, la Rivoluzione –, salvo poi consumarsi rapidamente e inesorabilmente e lasciarci soli con la nostra sconfitta. Un brano dello scrittore francese Michel Houellebecq – grande estimatore di Cohen⁴⁴⁴ –, tratto dal romanzo *La carta e il territorio* (2010), descrive con grande profondità, a proposito delle relazioni sentimentali, l'essenza di questi “attimi totali”:

C'è un momento per fare le cose e per entrare in una felicità possibile, tale momento dura qualche giorno, talvolta qualche settimana o persino qualche mese ma si verifica solo una volta, soltanto una, e se in seguito si vuole tornare sui propri passi è semplicemente impossibile, non c'è più posto per l'entusiasmo, la convinzione e la fiducia, rimangono una rassegnazione dolce, una pietà reciproca e rattristata, la sensazione inutile e giusta che qualcosa avrebbe potuto esserci, che ci si è semplicemente mostrati indegni del dono che ci era stato fatto.⁴⁴⁵

Il testo di Houellebecq è perfettamente applicabile al Kerenskij coheniano; fin dall'inizio, Cohen accumula immagini riferite agli istanti decisivi di “felicità possibile” e alla successiva rassegnazione: Kerenskij è “stricken with seeing Eternity in all that is seasonal” (“scosso dal vedere l'Eternità in tutto ciò che è stagionale”); si trova continuamente sul limite tra la gloria e il fallimento, “always about to chair the

444. Si veda ad esempio ciò che Houellebecq scrive a proposito di Cohen in un articolo su *Les Inrockuptibles*: “Più di chiunque altro, Leonard Cohen è conscio della solitudine che accompagna le nostre vite. Basta ascoltare le sue canzoni [...] Non assomigliano a nulla; sono forse proprio la sola poesia adatta ai nostri tempi dolenti e contraddittori” (Michel Houellebecq, *Le libertaire impossible*, in “Les Inrockuptibles. Leonard Cohen”, 39 (2007), p. 55).

445. Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, trad. it. *La carta e il territorio*, Bompiani, Milano 2010, p. 209.

last official meeting / before the pros take over” (“sempre sul punto di presiedere l’ultimo incontro ufficiale / prima che i professionisti lo sostituiscano”); è perfettamente consapevole della fuggevolezza del suo successo, perché conosce alla perfezione “the tiny moment when / everything is possible, when pride is loved, beauty held / in common” (“il brevissimo attimo in cui / tutto è possibile, quando si ama l’orgoglio, la bellezza / viene stretta in comune”), e sa che si tratta, appunto, solo di un momento. Ma fin dall’inizio l’io poetico esplicita anche che il vero protagonista di questa poesia non è il Kerenskij reale: la sua “figura storica [...] viene utilizzata come immagine per il personaggio di un ‘amico’ senza nome”⁴⁴⁶, che camminando d’inverno per le strade di Montreal con un colbacco in testa viene immediatamente associato a Kerenskij dall’immaginazione poetica di Cohen (“My friend walks through our city this winter night, / fur-hatted, whistling, anti-mediterranean, [...] / He is the Kerensky of our Circle”; “Il mio amico vaga per la nostra città in questa notte invernale, / con un colbacco in testa, fischiando, anti-mediterraneo, / [...] È il Kerenskij del nostro Circolo”). È questo doppio livello di lettura a rendere universale la portata della metafora: la sconfitta di Kerenskij non è solo politica, ma umana e soprattutto creativa; ed è una sconfitta che si avvicina molto al “sense of incomparable loss” che prova lo stesso Cohen, tanto da indurre il sospetto che, sotto la doppia maschera del politico russo e dell’ignoto “friend”, si nasconda proprio l’autore canadese. I versi che costituiscono la *Spannung* della poesia sono anche quelli in cui tale sospetto diviene quasi una certezza:

Our Kerensky has waited for these moments / over a table in a
rented room / when poems grew like butterflies on the garbage
of his life. / How many times? The sad answer is: they can be
counted. / Possible and brief: this is his vision of Revolution.

Il nostro Kerenskij ha atteso questi attimi / seduto a un tavolo
di una camera in affitto / quando le poesie nascevano come far-
falle sopra l’immondizia della sua vita. / Quante volte? La
triste risposta è: si possono contare. / Possibile e breve: è ques-
ta la sua idea di Rivoluzione.

446. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 58.

Kerenskij perde qui ogni connotazione storica, e si tramuta in un poeta; precisamente, in quel tipo di poeta sconfitto e vagamente *bohémien* che coincide perfettamente con l'identikit di Cohen: attende gli istanti epifanici in spoglie camere d'albergo ("over a table in a rented room") e le sue brevi ed esigue "vittorie", la sua rivoluzione "possible and brief", si manifestano sotto forma di poesie, fiochi ed effimeri lampi di luce nello squallore del mondo ("the garbage of his life").

Che il protagonista sia Kerenskij, l'amico senza nome o Cohen; che il senso della sua vita risieda nella Rivoluzione politica o nel suo corrispettivo poetico, in ogni caso egli sa bene che gli attimi in cui tale senso si concentra sono così rari che "can be counted", e dopo non resta altro che la cenere della sconfitta. Ma quel residuo, lungi dall'essere il simbolo di un fallimento inutile, deve essere gelosamente conservato, perché in esso risiede la meravigliosa testimonianza di un tentativo, di un sogno, di un'altra via possibile rispetto alla banalità e al pericolo della perfezione: "He must keep the wreck of the Revolution / the debris of public beauty / from the pure smiling eyes of the trained visionaries / who need our daily lives perfect" ("Deve salvaguardare il relitto della Rivoluzione / i detriti della bellezza pubblica / dagli occhi sorridenti e puri dei visionari addestrati / che vogliono che le nostre vite quotidiane siano perfette").

Mai come in *Kerensky*, che non a caso è posta in chiusura di *Flowers for Hitler* (la poesia è la penultima della raccolta), Cohen aveva inserito una così netta esposizione teorica della propria idea di bellezza della sconfitta: Kerenskij deve conservare il "relitto" e i "detriti" derivati dalle opportunità perdute e dai sogni naufragati come fossero la gemma più preziosa, salvaguardandoli dall'arroganza dei vincitori della Storia, i "trained visionaries" che hanno creato, e continuano a mantenere in vita, un mondo di terrore. La disfatta di Kerenskij è per Cohen un simbolo di salvezza: per il rivoluzionario russo non c'è posto nella Storia, poiché egli, "né Zar né Lenin, non compie alcuna azione significativa"⁴⁴⁷; ma se la Storia è quell'*escalation* di orrori costituito delle guerre, della Shoah e infine dall'inquietante mondo post-nazista di *Flowers for Hitler*, allora rimanerne esclusi è la vera

447. Ivi, p. 59.

vittoria. Infatti, nel brano di prosa che conclude il componimento, Cohen contrappone fisicamente il suo Kerenskij, come in un aperto duello faccia a faccia, alla Storia e ai suoi rappresentanti, gli “individui cosmici” hegeliani, incarnati in modo significativo negli stessi gargoyle che spuntavano dalla facciata del Municipio della colpa in *Portrait of the City Hall*; Kerenskij è solo, minuscolo e dignitosissimo di fronte a loro, i “founders” e “bankers of History”, immersi nella loro avidità e nel loro insaziabile desiderio di “consume [...] everything”. Agli occhi del mondo, Kerenskij è semplicemente un puntino insignificante dimenticabile e dimenticato nel magma della Storia; agli occhi di Cohen egli è invece il centro del suo universo poetico, la fonte di luce e l’occasione definitiva di riscatto dal male post-nazista: per questo il poeta canadese, come estremo omaggio e risarcimento, lascia che un soffice velo di neve redentrice cada sulla città e su di lui; una neve che “honour him with epaulets”, restituendogli il sogno di un riconoscimento militare, e addirittura provvede ad una cerimonia di incoronazione (“jewelled moment of his coronation”), permettendogli, anche se sempre solo per un istante, di ottenere un’ultima, assurda vittoria.

3.4 Amore e intimità nel mondo post-nazista

A paragone delle precedenti raccolte coheniane, in *Flowers for Hitler* il tema dell’amore, del sesso e delle relazioni sentimentali, conformemente alle aspettative del lettore di fronte a un titolo del genere, passa in secondo piano, rispetto alle riflessioni poetiche sulle cause del male assoluto, la figura di Hitler e la banalità dell’orrore, la colpa collettiva, il terrore ubiquo e l’interiorizzazione domestica dei Lager. Ciò non significa, però, che nel libro il tema sentimentale sia del tutto assente: benché schiacciate, nell’economia della raccolta, dal discorso post-nazista – e di conseguenza oggetto di un’attenzione critica pressoché nulla –, alcune poesie d’amore scandiscono la progressione di *Flowers for Hitler*, costruendo una sorta di controcanto intimo e privato alle tragedie del mondo; in quest’ultimo sottocapitolo ci concentre-

remo proprio su queste poesie, nel tentativo di analizzare come Cohen concili la tematica amorosa con il diffuso veleno del nazismo e come questi testi si pongano in relazione al trattamento dell'amore e delle relazioni nelle due raccolte precedenti.

Semplicemente scorrendo l'indice della raccolta, si riscontra già una delle novità più significative delle poesie d'amore di *Flowers for Hitler*: la personalizzazione, l'autobiografismo, lo stretto legame con l'esperienza reale. Ci sono titoli come *For Marianne* e *Waiting for Marianne*, dedicati a Marianne Ihlen, all'epoca compagna di Cohen (la loro relazione durò dal 1960 al 1967), che soprattutto grazie alla canzone *So long, Marianne* (1967) è rimasta nell'immaginario comune come la musa coheniana per eccellenza; e poesie come *Hydra 1960* e *Hydra 1963*, riferiti all'isola greca in cui Leonard e Marianne si conobbero e vissero i periodi più intensi della loro storia sentimentale. Dunque, mentre in *Let us compare mythologies* l'amore era rappresentato tramite un filtro mitico e ideale, le relazioni si espandevano oltre la coppia e le donne erano irreali *madwomen* o *mutilated ladies*; mentre in *The Spice-Box of Earth*, pur entrando più a fondo nella concretezza del rapporto amoroso, Cohen si nascondeva quasi sempre dietro la maschera dello *Stranger* e, soprattutto, le sue donne continuavano a non avere un nome e un'identità; in *Flowers for Hitler* il poeta canadese esce allo scoperto, rende materia poetica la sua specifica e reale relazione, esplicitando nomi, luoghi e date. Non è probabilmente un caso che il passaggio ad una poesia d'amore tratta dalla realtà dell'esperienza avvenga in questa raccolta: *Flowers for Hitler* è la prima occasione in cui Cohen si immerge poeticamente nella concretezza storica e politica di un mondo e di un'epoca, abbandonando l'astoricità e la dimensione mitico-religiosa che prevalevano in *Let us compare mythologies* e *The Spice-Box of Earth*; di conseguenza, le poesie d'amore seguono lo stesso percorso, addentrandosi nella realtà del mondo, e al tempo stesso tentando di creare un luogo di rifugio e sicurezza dalle atrocità che infestano tale realtà.

Nelle due poesie per Marianne, emerge con forza questa ricerca coheniana di un riparo confortevole nella coppia, un cantuccio estraneo al riverbero incessante delle tragedie e del male. La prima, *For Ma-*

rianne⁴⁴⁸, si apre proprio con una tenera immagine di semplicità e serenità domestiche: “It’s so simple / to wake up beside your ears / and count the pearls / with my two heads” (“È così semplice / svegliarsi accanto alle tue orecchie / e contare le perle / con le mie due teste”).

Contrapposta alla complessità estrema di un mondo in cui ancora non si riesce a trovare un senso al male assoluto del nazismo, la relazione è un’oasi di semplicità, divenuta ormai un bene raro e quindi prezioso: “It’s so simple / to wake up beside your ears”. Se nella visione dello *Stranger in The Spice-Box of Earth* la serenità di coppia significava soffocamento, oppressione e inibizione dello slancio creativo, nel mondo poetico di *Flowers for Hitler* accade il contrario: la semplicità della relazione è la condizione di base per riuscire ad astrarsi dalla società post-nazista e costruire opportunità di purezza, come una felice regressione memoriale all’infanzia (“It takes me back to blackboards / and I’m running with Jane / and seeing the dog run”; “Mi riporta indietro alle lavagne di scuola / e corro con Jane / e guardo correre il cane”), o iperbolici sogni di potere politico e “buon governo” (“It makes it so easy / to govern this country / I’ve already thought up the laws / I’ll work hard all day / in Parliament”; “Rende così facile / governare questo paese / Ho già pensato alle leggi / Lavorerò duro tutti i giorni / in Parlamento”). Cohen concentra metonimicamente ogni effetto benefico del rapporto con Marianne nell’atto emblematico dello “svegliarsi accanto alle sue orecchie”, una scena di grande tenerezza che combina elementi ricorrenti nella scrittura coheniana: la particolare attenzione alle orecchie, come parte del corpo simbolo di fragilità e dolcezza, era già manifesta nell’incipit di *The Favourite Game* (1963), in cui Breavman “scopre” le cicatrici sui lobi delle orecchie di Shell⁴⁴⁹; l’immagine dello svegliarsi al mattino, sempre con Marianne protagonista, ricomparirà invece tre anni dopo in *Hey, that’s no way to say goodbye*, canzone inclusa nell’album di esordio di Cohen, in una vivida rappresentazione colma di delicatezza:

448. *Flowers*, p. 60 (traduzione mia).

449. “Breavman conosce una ragazza di nome Shell che si è fatta fare i buchi alle orecchie per mettersi lunghi orecchini in filigrana. I fori si sono infettati e adesso lei ha una piccola cicatrice su ciascun lobo. Lui le ha scoperte sotto i capelli di lei.” in Leonard Cohen, *Il gioco preferito*, cit., p. 11.

“Your hair upon the pillow / like a sleepy golden storm” (“I tuoi capelli sparsi sul cuscino / come una sonnolenta tempesta dorata”).

L’azione dello svegliarsi accanto a Marianne è a tal punto corroborante e quasi salvifica che Cohen, in maniera iperbolica ed ironica (ma un’ironia sorridente, ben diversa dal sarcasmo disturbante di alcune poesie sulla Shoah), propone alla compagna di reiterarla per tutta la notte, coricandosi più e più volte con il solo obiettivo di continuare a svegliarsi: “Then let’s go to bed / right after supper / Let’s sleep and wake up / all night” (“Quindi andiamo a letto / subito dopo cena / Dormiamo e svegliamoci / per tutta la notte”). Siamo ancora molto lontani da quella che sarà la rappresentazione del rapporto in *So long, Marianne*, in cui Cohen tornerà ai modi dello *Stranger* e anzi li esaspererà (una strofa emblematica su tutte: “Your letters, they all say that you’re beside me now / Then why do I feel alone? / I’m standing on a ledge and your fine spider web / Is fastening my ankle to a stone”); qui, complice l’inquietante condizione di “terrore implicito” del mondo esterno, Cohen ha bisogno di quella dimensione altra e intoccabile costituita da Marianne, la loro stanza e il letto in cui possono seguire a “sleep and wake up / all night”.

Nell’altra poesia dedicata alla compagna, *Waiting for Marianne*⁴⁵⁰, questo bisogno coheniano è ancora più acuto, poiché si manifesta in assenza della donna, ma al tempo stesso si vena di ambiguità. Se nella poesia precedente l’atto dello svegliarsi fungeva da correlativo oggettivo della relazione, qui lo stesso ruolo è ricoperto dal telefono: è l’apparecchio telefonico – strumento qui legato non solo all’udito ma anche, sinesteticamente, all’olfatto, dal momento che ha “catturato” il profumo e il respiro di Marianne (“I have lost a telephone / with your smell in it”; “Ho smarrito un telefono / che aveva dentro il tuo profumo”) – a poter unire e allo stesso tempo separare i due amanti lontani, e a farsi veicolo dell’assenza. L’io poetico afferma però di aver perso quel telefono, dopo averlo feticisticamente utilizzato per riempire la mancanza della compagna, annusandolo e arrivando addirittura all’eccesso irrealistico di “heat up the plastic / to get all the crumbs of your breath” (“Quando hai preso il telefono / sapevi che non avrei fatto al-

450. *Flowers*, p. 68 (traduzione mia).

tro che annusarlo / e forse avrei riscaldato la plastica / per prendere tutte le briciole del tuo respiro?”). Questo atto di distrazione (o noncuranza), che lascia privi Cohen e l’amata dell’unico tramite di comunicazione tra loro, rende ambiguo il sentimento dell’io poetico, in cui sembra far capolino ancora una volta, seppur a metà, l’animo dello *Stranger*. Da un lato, Cohen sembra soffrire sinceramente per la lontananza dalla donna, cerca stralci di lei nel telefono e sembra sentirsi perso e senza guida, come suggerisce l’immagine della ricerca abbastanza inconcludente della “Polish lullaby” tra le interferenze della radio; dall’altro però, come si è detto, è lui stesso ad aver perduto il telefono, e nel finale, costruito con la consueta ironia, egli non sembra tanto terrorizzato dall’eventualità in sé che Marianne possa non tornare, quanto piuttosto deluso dal fatto che, senza telefono, non possa avvertirlo e dunque fornirgli un’occasione di discussione: “and if you won’t come back / how will you phone to say / you won’t come back / so that I could at least argue” (“e se non tornerai / come potrai chiamare per dirmi / che non tornerai / in modo che io possa almeno ribattere?”).

Waiting for Marianne è insomma un’ulteriore conferma della tensione che corre costantemente nelle relazioni coheniane, e che offre dunque sempre duplici possibilità di lettura a testi che in apparenza sono “classiche” poesie d’amore felice (come accadeva già spesso nella raccolta precedente); tensione che è mitigata, in *Flowers for Hitler*, dalla necessità di fare “fronte comune” nell’amore contro i residui del male nazista che infestano il mondo, ma che comunque di tanto in tanto riaffiora, ribadendo l’insanabile contraddittorietà interiore del Cohen amante.

Tale contraddittorietà si manifesta anche nell’alternarsi di altre poesie “positive” e “negative” a proposito dell’amore con Marianne – anche se la donna non viene più nominata esplicitamente –, lungo due direttrici che idealmente seguono, rispettivamente, *For Marianne* e *Waiting for Marianne*. Un esempio di poesia “positiva”, quasi una riscrittura variata della stessa *For Marianne*, è *Promise*⁴⁵¹: “Your blond hair / is the way I live – / smashed by light! // Your mouthprint /

451. *Flowers*, p. 66 (traduzione mia).

is the birthmark / on my power. // To love you / is to live / my ideal diary // which I have / promised my body / I will never write!" ("I tuoi capelli biondi / sono il mio modo di vivere – / colpito dalla luce! // Il segno delle tue labbra / è la voglia sulla pelle / del mio potere. // Amarti / è come vivere / il mio diario ideale // che ho promesso / al mio corpo / di non scrivere mai!").

Nella consueta misura breve, sia di versi che di strofe, che caratterizza le liriche d'amore di *Flowers for Hitler* (in questo caso si tratta di quattro terzine, ognuna delle quali costituita da tre versi brevissimi nei quali Cohen suddivide un'unica frase sintatticamente compiuta), il poeta canadese costruisce nuovamente un'accorata dichiarazione d'amore per la compagna, che punta ancora più in alto rispetto a *For Marianne*: se là infatti era lo svegliarsi al suo fianco a rendere ogni cosa "so simple", qui Marianne, individuata nella sineddoche dei suoi capelli biondi, diviene addirittura il paradigma di vita dell'io poetico: "Your blond hair / is the way I live – / smashed by light!". Le due poesie si avvicinano molto soprattutto nei versi "Your mouthprint / is the birthmark / on my power", che rimandano agli irrealizzabili progetti politici compresi nelle (quasi sempre ironiche) manie di grandezza coheniane ("It makes it so easy / to govern this country"); in *Promise*, però, l'influenza benefica di Marianne agisce ad un livello più profondo e originario: l'immagine del "birthmark on my power" ricorda una sorta di sigillo, il segno di un legame indissolubile tra le vite dei due amanti e dell'indispensabilità della presenza di Marianne per il successo umano e artistico di Cohen.

Sembra quasi impossibile che questa poesia, che si conclude con una delle ammissioni d'amore più disarmanti di Cohen ("To love you / is to live / my ideal diary"), sia dedicata alla stessa donna che è protagonista di *On the Sickness of My Love*⁴⁵², un testo in cui l'atteggiamento coheniano è completamente diverso, quasi opposto, rispetto a *Promise*. In *On the Sickness of My Love* emerge il Cohen più cinico, duro, a tratti sgradevole, legato all'idea del corpo della donna – quindi della dimensione carnale dell'amore – come massima fonte di bellezza ed estasi, e dunque, di conseguenza, terrorizzato dal fisiologico declino di

452. *Flowers*, p. 58 (traduzione mia).

quello stesso corpo. Nonostante Marianne sia ancora decisamente giovane (ha ventinove anni quando viene pubblicato *Flowers for Hitler*; Cohen trenta), l'io poetico afferma spietatamente che “she is getting older”, decretando così l'inizio del decadimento fisico della compagna, su cui continua ad insistere nel corso dell'intera poesia con una punta di sadismo: “Her body tells her everything. / She has put aside cosmetics. / She is a prison of truth.” [...] silence her body! / Make her friend of mirrors! [...] Can't I pretend / she grows prettier?” (“Il suo corpo le dice tutto. / Ha messo da parte i cosmetici. / È una prigione di verità [...] zittite il suo corpo! / Fate che sia amica degli specchi! [...] Non posso far finta / che lei diventi più bella?”). Per contrastare l'avanzata di questa “vecchiaia” – che non è ovviamente vecchiaia vera e propria, ma per Cohen la perdita della freschezza dei 18/20 anni è già un primo passo verso quella direzione obbligata – l'io poetico chiama a raccolta le proprie poesie, con un appello infervorato (si noti il profluvio di punti esclamativi): “Poems! break out! / break my head! / What good's a skull? / Help! help! / I need you! // She is getting old” (“Poesie! uscite fuori! / spaccatemi la testa! / A cosa serve un cranio? / Aiuto! aiuto! / Ho bisogno di voi! // Lei sta invecchiando”). Se il corpo della donna, nella realtà del proprio declino, è una “prison of truth”, le poesie devono estrarlo dal dominio di questa verità e preservarlo nella menzogna artistica di un'eterna giovinezza. Ma la disperata richiesta di Cohen non viene ascoltata, e le poesie falliscono il loro obiettivo, non riescono ad avere alcun effetto e lasciano che nel corpo di Marianne si faccia strada l'artrite (“Damn your weak music! / You've let arthritis in!”; “Maledetta la vostra musica debole! / Avete lasciato entrare l'artrite!”), tanto che il poeta commenta ironicamente, nei versi finali, “You're no poem / you're a visa” (“Voi non siete poesie / siete un visto”). Qui, come già in altri luoghi coheniani, *On the Sickness of My Love* si trasforma in una riflessione sul potere della parola poetica, in questo caso del tutto fallimentare: infatti, “a differenza di Ronsard in *Quand vous serez bien viellie* o Corneille in *A la Marquise*, o qualsiasi altro poeta che abbia mai asserito che i versi possono rendere immortale la bellezza effimera delle donne, l'autoironico io poetico di Cohen non crede in questa magia – o piuttosto nella sua ca-

pacità di compierla”⁴⁵³. Sconfitto come poeta, tradito dalle proprie creazioni che non sono in grado di bloccare la corruzione del corpo della donna, a Cohen non resterà dunque – in una concezione dell’amore qui meno romantica che mai – che indossare nuovamente la maschera dello *Stranger* e andare in cerca di altri corpi ancora giovani nei “cieli di carne”, ripetendo inevitabilmente l’operazione all’infinito: “Do I have to put on my cape? / wander like the moon / over skies & skies of flesh / to depart again in the morning?” (“Devo indossare il mio mantello? / devo vagare come la luna / attraverso cieli & cieli di carne / per poi partire di nuovo al mattino?”).

In questo alternarsi di poesie ora romantiche, ora ciniche e taglienti, dedicate a Marianne, è comunque riscontrabile un denominatore comune: il mondo post-nazista di *Flowers for Hitler* sembra sparito; il contesto in cui le poesie sono inserite non è più quello del terrore implicito e diffuso, anzi si potrebbe quasi affermare che esse siano slegate da qualsiasi contesto. Sono liriche che si sarebbero potute trovare anche, ad esempio, in *The Spice-Box of Earth* (se non fosse per la metrica meno tradizionale e più conforme all’anti-stile di *Flowers for Hitler*); è come se Cohen, nel tentativo di creare, nel rapporto con la compagna, una bolla di evasione impermeabile al male del mondo, abbia finito per eliminare del tutto quel mondo dai versi delle poesie d’amore, in cui è presente solo per contrasto, per il peso della sua assenza.

Non accade lo stesso, però, in quelle poesie intime in cui ad essere al centro dei versi non è Marianne o la relazione in sé, ma il luogo in cui questa relazione si compie – l’amatissima isola greca di Hydra, in cui Cohen, folgorato dalla bellezza e dal clima della Grecia, aveva acquistato una casa nel 1960, per soli millecinquecento dollari – come *Hydra 1960*, *Hydra 1963* o *Island Bulletin*. Come se il luogo fisico, immerso nella concretezza del mondo, fosse più vulnerabile e permeabile al male rispetto al “luogo” ideale del rapporto amoroso, nelle poesie relative a Hydra l’isola rimane sì una zona di rifugio e di bellezza, ma costantemente minacciata dalle infiltrazioni del terrore esterno,

453. Natalia Vesselova, “*The Past is Perfect*”: Leonard Cohen’s Philosophy of Time, cit., p. 145.

non isolata e intoccabile bensì costretta a fare i conti con il veleno del dolore post-nazista.

La prima, *Hydra 1960*⁴⁵⁴, mette in scena chiaramente la lotta tra questo luogo di purezza e le minacce dell'orrore. L'isola di Hydra viene raffigurata in termini di innocenza e candore: "anything that moves is white / a gull, a wave, a sail, / and moves too purely to be aped" ("Ogni cosa che si muove è bianca, / un gabbiano, un'onda, una vela, / e si muove in modo troppo puro per essere imitata"), e in questo contesto marino "il predominio del colore bianco insieme alla purezza del movimento trasmettono un sentimento di serenità in un mondo in cui la violenza entra solo attraverso aspri contrasti"⁴⁵⁵. Hydra rimane un'oasi felice, ma non intoccabile; il dolore del mondo riesce comunque a penetrarvi, seppur filtrato e distillato in elementi simbolici: "These are ruthless: rooster shriek, / bleached goat skull" ("Queste cose sono spietate: il grido di un gallo, / il teschio sbiadito di una capra"). Il "rooster shriek" e il "bleached goat skull" sono correlativi oggettivi di un male che, più che rimandare agli orrori del nazismo, è simile a un più generale male di vivere di stampo montaliano (tra l'altro, le immagini coheniane di aridità e di dolore animale ricordano da vicino quelle utilizzate da Montale in *Spesso il male di vivere ho incontrato*: il "rivo strozzato che gorgoglia", "l'incartocciarsi della foglia riarsa" e il "cavallo stramazzone"). Ma se il dolore è presente, il *buen retiro* dell'isola greca è anche l'unico luogo in cui Cohen (e, sottinteso, Marianne al suo fianco) sente di poterlo efficacemente combattere e annientare; la parola "pain", reiterata ben tre volte, è sempre inserita come oggetto di esortazioni alla lotta, alla resistenza contro il dolore: "Smash the pain"; "Pain cannot compromise this light"; "Do violence to the pain" ("Distruggi il dolore"; "Il dolore non può compromettere questa luce"; "Fa' violenza al dolore"). E l'unico modo per distruggere il male, coerentemente con la poetica generale di *Flowers for Hitler*, è evitare di nascondere, di ignorarlo e dunque permettergli di insinuarsi, in silenzio, nella quiete delle nostre case; evitare insomma ciò che invece la società post-nazista, con la sua autoimposta ceci-

454. *Flowers*, p. 63 (traduzione mia).

455. Roy Allan, *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry*, cit., p. 92.

tà verso le cause dell'orrore, ha consentito: il perentorio monito di Cohen è "Never pretend peace", non costruire un'apparenza di pace sulle macerie di un terrore ancora vivo, e rifiutare quella "easy vision" (che richiama la "profane vision" dei gargoyles in *Kerensky*) fatta di risposte facili, autoassoluzione e assenza di empatia. Nel bianco e luminoso isolamento di Hydra, a differenza dell'ambiente mortifero delle grandi città canadesi (in *Montreal 1964*⁴⁵⁶ Cohen scrive: "Canada is a dying animal / I will not be fastened to a dying animal"), questa sconfitta del dolore è possibile, e infatti *Hydra 1960* è nel complesso una poesia decisamente più positiva e carica di speranza rispetto al cupo tono medio di *Flowers for Hitler*; anche se la spiazzante svolta finale, con l'immagine perturbante dei bisturi che crescono in mezzo ai papaveri "truly red" – un rosso che contrasta fortemente con il bianco del primo verso e che, associato al bisturi, evoca immediatamente il sangue –, inserisce una nota di grande inquietudine, e continua a mantenere in bilico il risultato dello scontro tra "light" e "pain" ("Scalpels grow with poppies / if you see them truly red"; "Crescono bisturi insieme ai papaveri / se tu li vedi davvero rossi").

L'inquietudine degli ultimi versi di *Hydra 1960* diventa esplicita angoscia in *Hydra 1963*⁴⁵⁷, in cui il candore che avvolgeva ogni elemento dell'isola cede il posto a una notte tetra, e il male sembra essere sul punto di prendere il sopravvento anche in quel luogo di rifugio.

La scena abbozzata nelle quartine a rima alternata di *Hydra 1963* non ha di per sé alcunché di negativo, la poesia descrive semplicemente un momento dell'usuale pesca notturna di un pescatore dell'isola; ma il filtro mentale dell'io poetico la carica di valenze e sottintesi angoscianti e minacciosi. Nei primi versi, un normale sentiero sembra prendere vita e si avvolge intorno al soggetto, legandolo alla notte ("The stony path coiled around me / and bound me to the night"; "Il sentiero sassoso mi si avvolse intorno / legandomi alla notte"): questo senso di oppressione e soffocamento si propaga dall'incipit all'intera poesia, come se l'oscurità avesse irrimediabilmente fasciato l'isola, simile a un'enorme cupola nera, e il male e la morte fossero riusciti ad

456. *Flowers*, p. 39.

457. *Flowers*, p. 77.

infiltrarsi con essa (“was the night so black / that something died alone?”; “la notte era così nera / che qualcosa vi morì in solitudine?”). Cohen dissemina infatti il testo di elementi che rimandano al dolore e alla morte: “something soft”, probabilmente il pesce catturato, sanguina in una rete (qui il sangue, solo metaforizzato dai papaveri in *Hydra 1960*, diviene reale); si consuma, nel silenzio, una “blunt death”, ribadita anche nell’ultima quartina (“something died alone”); un uomo, evidentemente il pescatore, si accanisce contro il pesce sbattendolo su uno scoglio (“A man with a glistening back / beat the food against a stone”; “Un uomo dalla schiena scintillante / batteva il cibo contro un sasso”). La carica simbolica di queste immagini, unita alla loro indefinitezza (Cohen parla di “something”, senza specificare cosa sia), creano un contesto di paura, una situazione in cui l’io poetico sente di aver smarrito quella sicurezza protettrice che il candore di Hydra gli donava; tale perdita di certezza e di invulnerabilità è certo dovuta alla propagazione del male post-nazista, il cui veleno a lungo andare non risparmia nemmeno i luoghi più isolati e “sacri” (nella mitologia privata di Cohen), ma è anche agevolata da un fattore fondamentale: l’assenza della donna amata. “I spoke to you, I thought you near!” (“ti parlavo, ti pensavo vicina!”): Cohen, nella stretta opprimente dell’oscurità, si illude di avere almeno Marianne accanto a lui, di poterle parlare, salvo poi accorgersi che si tratta solo di un desiderio proiettato nella realtà, e che la compagna è invece lontana (come già accadeva in *Waiting for Marianne*); la presa di coscienza della sua assenza coincide con il cedimento dell’ultima diga, il definitivo lasciapassare all’avanzata del dolore. Da un lato, si tratta di un’altra grande dichiarazione d’amore, perché è come se Marianne costituisse la condizione necessaria a preservare la nettezza di Hydra dalle spire dell’oscurità; ma è una dichiarazione in negativo: il soggetto in realtà è solo, circondato da un diffuso senso di morte, distante anni luce dallo spirito combattivo che lo animava in *Hydra 1960*. L’unico barlume di speranza, la barca che “hunted the edge of the sea / under a hissing light” (“Una barca batteva il confine del mare / sotto una luce sibillante”. Ancora una volta un’immagine molto montaliana: quasi coincide con la luce della petroliera all’orizzonte nella *Casa dei do-*

ganieri), è comunque troppo lontano dall'io poetico, appartiene quasi ad un'altra dimensione; inoltre, l'utilizzo del verbo "hunt" e la sgradevole "hissing light" complicano l'interpretazione, quasi ribaltandola. Forse la luce dell'imbarcazione non è un simbolo di salvezza (per quanto irraggiungibile), ma, al contrario, di oppressione e di controllo; una vedetta del male, che pattuglia il confine di un'ideale prigione comprendente il mondo intero, e ormai anche Hydra. Una conferma definitiva che non basta un luogo di bellezza e semplicità per sfuggire all'orrore post-nazista: Hydra è un tentativo, come l'amore, come la poesia; tentativi nobili e necessari, ma per ora destinati al fallimento. *Beautiful losses*, avrebbe detto Cohen.

3.5 Tre poesie da *Flowers for Hitler*

3.5.2 *The Hearth*⁴⁵⁸

METRICA: Cinque strofe di 7+5+6+6+7 versi.

Il tono generale che permea di *The Hearth* (in italiano "il focolare"), secondo componimento della raccolta, è quello di un'(auto)ironia sardonica e sorridente, lontana dalla dominante tonale aspra e cupa di *Flowers for Hitler*: qui Cohen non immerge ancora il lettore nel mondo post-nazista che monopolizzerà l'intero svolgersi del libro; costruisce invece una poesia intima e personale, in cui torna a riflettere sul proprio ruolo di poeta e sulla propria megalomania da *golden boy* della letteratura canadese.

Nel testo della fascetta promozionale di *Flowers for Hitler*, Cohen scrive in effetti che "this book moves me from the world of the golden-boy poet into the dung pile of the front-line writer": ormai trentenne, il poeta canadese vuole scrollarsi di dosso la sua aura da *enfant prodige* colto, lirico e prezioso, e puntare invece ad un'antipoesia scabra e spigolosa, talvolta sgradevole; in *Style*, sorta di "manifesto programmatico" di questo atteggiamento, l'io poetico afferma orgogliosamente: "I will forget my style / I will have no style"⁴⁵⁹. Conseguentemente

458. *Flowers*, p. 59 (traduzione mia).

459. *Flowers*, p. 30.

allo stile, Cohen modifica anche la visione di sé stesso in quanto poeta, compiendo un abbassamento, un'autovalutazione ironica del proprio potere artistico; guarda ormai con indulgente sarcasmo al sé stesso giovane che si paragonava a Orfeo in apertura della sua raccolta d'esordio, il poeta-demiurgo che creava il mondo grazie al potere della versificazione e conquistava ogni donna al suono della sua voce. Già nella prima strofa di *The Hearth*, questa concezione di centralità e onnipotenza del poeta viene del tutto ribaltata: Cohen, facendo satira di sé stesso, finge di accorgersi per caso che il mondo e la realtà non esistono apposta per lui, come invece credeva nella vertigine delle sue manie di grandezza poetiche (“The day wasn't exactly my own / since I checked / and found it on a public calendar. / Tripping over many pairs of legs / as I walked down the park / I also learned my lust / was not so rare a masterpiece”; “Il giorno non era esattamente il mio / dal momento che ho controllato / e l’ho trovato su un calendario pubblico. / Inciampando in molte paia di gambe / mentre passeggiavo nel parco / ho anche imparato che la mia lussuria / non era un capolavoro così raro”). L’io poetico si stupisce che la giornata non sia “exactly my own”, poiché la trova, uguale per chiunque, su un “public calendar”, e dunque realizza di condividere con gli altri – per il solo fatto di vivere nello stesso giorno dell’anno, nella medesima dimensione temporale – una fastidiosa ordinarietà. Le stesse azioni dell’io poetico sono banali, lontane da qualsivoglia avventuroso eroismo – una semplice passeggiata al parco –, e la sua reiterata eccitazione nell’imbattersi in “many pairs of legs” lo porta alla comica conclusione che anche la sua lussuria “was not so rare a masterpiece”.

Cohen ammette quindi che “il poeta non è, dopotutto, un essere eccezionale”⁴⁶⁰, e giunge a questa confessione smitizzando spiritosamente due delle componenti essenziali della propria poetica, ovvero il potere quasi oltreumano della parola versificata e la dimensione sessuale, tanto centrale per lui da essere equiparabile a quella religiosa. Una volta ridimensionato il proprio ruolo, nelle strofe successive Cohen descrive, sempre sul filo tra serietà e ironia, il difficile “percorso di accettazione”, quasi terapeutico, che deve affrontare per riuscire a rasse-

460. Stephen Scobie, *Leonard Cohen*, cit., p. 48.

gnarsi a non essere un “rare masterpiece”: nella seconda strofa, ad esempio, mentre cammina nel parco dedica un pensiero a coloro che, a differenza sua, possiedono davvero una certa dose di grandezza (“Buildings actually built / wars planned with blood and fought / men who rose to generals / deserved an honest thought / as I walked down the park”); “Gli edifici effettivamente costruiti / le guerre pianificate col sangue e combattute / gli uomini che divennero generali / hanno meritato un pensiero onesto / mentre passeggiavo nel parco”); nella terza, si dirige verso l’abitazione della compagna (anche la casa è descritta esasperandone l’ordinarietà: “your house / which has a place on a street”), e constata una volta di più di non possedere alcun potere soprannaturale che gli derivi dal proprio status di poeta: “Not a single other house / disappeared when I came back” (“Sono tornato con calma alla tua casa / che occupa un posto in una strada. / Non una sola altra casa / è sparita quando sono tornato”).

L’entrata in scena della donna segna una svolta rilevante, un’accelerazione nel processo di apprendimento (Cohen usa due volte proprio il verbo “to learn”) della propria medietà e normalità da parte del poeta: l’amata e il suo “focolare” domestico (come recita il titolo della poesia) rappresentano un contraltare, un ancoraggio alla realtà contrapposto ai voli pindarici del poeta, una sorta di voce della coscienza che gli ricorda, con benevola ironia, di essere semplicemente un essere umano. La compagna gli spiega che la fonte della sua creazione poetica non appartiene a qualche dimensione divina o siderale, ma è più modestamente il suo intimo, non universale e ancor meno tragico bagaglio di sofferenze: “You said some suffering / had taught me that” (“Hai detto che un po’ di sofferenza / me l’ha insegnato”); ma Cohen, “slow to learn”, rimane tenacemente ancorato ad una visione del poeta come fautore di grandezza, e inizia a discettare – in quello che sembra un piccolo e comico delirio di onnipotenza – di immensità della natura, “stars e hurricanes”, improvvisando una sorta di dissertazione domestica sul sublime kantiano.

Per tutta risposta, con una tenera presa in giro, il personaggio femminile compie la definitiva demistificazione della megalomania coheniana: ironizzando sull’argomento astronomico, si rivolge al partner

chiamandolo “little Galileo”, per poi riportarlo alla realtà delle cose (“Come here little Galileo – / you undressed my vision”; “Vieni qui piccolo Galileo – / hai spogliato la mia visione”); una realtà concreta, quotidiana, evidentemente ancora immune dal male post-nazista, in cui tutto è “happier and easier by far” rispetto alle altezze metafisiche invocate dal poeta, e di cui Cohen, volente o nolente, si trova a fare parte. Con questo disvelamento ultimo, la trasformazione del poeta da demiurgo a persona ordinaria è infine completata; resta però ancora lo spazio per una nota di dolcezza finale da parte della donna, la quale, vedendo il compagno, privato della sua onnipotenza poetica, alla stregua di un bambino deluso, gli offre una ricompensa, “una sorta di premio di consolazione da un’amante indulgente”⁴⁶¹: “As if to pay me a sweet / [...] you wondered in the middle of a stitch: / Now what about those stars and hurricanes?” (“Come per offrire una ricompensa / [...] hai chiesto nel bel mezzo di un punto a maglia: / Allora, cosa dicevi di quelle stelle e degli uragani?”). Impegnata in un lavoro a maglia – attività che accentua ancora di più il clima da focolare – la compagna restituisce al poeta i suoi alti discorsi, riattiva un interesse e una comunicazione; ma è solo un piccolo risarcimento, un gesto dettato dalla tenerezza e dall’amore, che non è in grado di rendere al protagonista un potere e un ruolo ormai perduti: il poeta, disilluso, ha imparato la sua lezione di umiltà.

In realtà, Cohen si diverte a giocare con sé stesso e con il lettore, poiché allo stesso modo in cui l’anti-stile di *Flowers for Hitler* è esso stesso uno stile, anche in questo caso “nessuna falsa modestia può cancellare l’impressione che ci sia ancora un’intelligenza decisamente non umile dietro questa poesia, che intenzionalmente si pone in questo modo”⁴⁶². In ogni caso, al di là di questo paradosso molto coheniano (la metapoesia e il ruolo del poeta erano temi centrali già in *The Spice-Box of Earth*), il poeta canadese costruisce con sincerità un’efficace satira verso sé stesso, sapendosi prendere gioco delle proprie debolezze e superbie da *golden boy*: l’ironica climax discendente, dalla scoperta di non “possedere” il giorno fino alle “lezioni” femminili sul-

461. Ibidem.

462. Ibidem.

la semplicità, ben più bassa e terrena di “stars e hurricanes”, fa di *The Hearth* una poesia molto riuscita, tanto che “il suo tono spiritoso [...] la rende più incisiva delle agitate proteste delle altre poesie ‘antistile’”⁴⁶³, e un *unicum* nel tetro mondo di *Flowers for Hitler*.

3.5.1 *A Migrating Dialogue*⁴⁶⁴

METRICA: Nove strofe di 2+7+5+6+5+5+16+11+4 versi di misure diverse.

Nell’ambito del tema centrale di *Flowers for Hitler*, ovvero la rappresentazione poetica degli orrori del nazismo e della Shoah, *A Migrating Dialogue* costituisce uno dei vertici della scrittura coheniana, per complessità, profondità concettuale e portata sconvolgente; Wynands la definisce a ragione “una delle poesie più efficaci nella raccolta, [che] combina molte delle caratteristiche distintive del libro”⁴⁶⁵. La forma (semi) dialogica – in realtà non c’è un vero e proprio alternarsi di domande e risposte, piuttosto un accostamento di due monologhi – permette in effetti a Cohen di sviluppare in una sola, lunga poesia diverse riflessioni presenti in altri luoghi di *Flowers for Hitler*; ma dal punto di vista dell’audacia delle modalità retoriche e enunciative, *A Migrating Dialogue* va probabilmente oltre qualsiasi altro componimento della raccolta, e per alcuni aspetti costituisce un *unicum* singolare.

Il primo aspetto, che solleva fin dall’inizio un problema di natura più etica che letteraria, riguarda i titolari dell’enunciazione: già dai primi due versi (“He was wearing a black moustache and leather hair. / We talked about the gypsies”; “Aveva baffi neri e capelli di cuoio. / Parlavamo degli zingari”) – e poi via via con sempre maggiore evidenza – il lettore apprende che i due protagonisti, le due voci del dialogo, sono nazisti; anche se il contesto non viene descritto con precisione, con ogni probabilità si tratta di “un accolito nazista in

463. Ibidem.

464. *Flowers*, pp. 85-86 (traduzione mia).

465. Sandra Wynands, *The Representation of the Holocaust in Flowers for Hitler*, cit., p. 204.

incognito, che sta viaggiando all'estero con un compagno dopo la guerra per sfuggire al processo degli Alleati", e sta parlando con lui "about the gypsies", "presumibilmente del fatto che sono una razza 'subumana'"⁴⁶⁶. Pur essendo numerose le poesie di *Flowers for Hitler* in cui compaiono Hitler, gerarchi nazisti o personaggi legati all'Olocausto, in nessuna di esse Cohen concede il diritto di parola a un esponente del nazismo, un agente del male, costruendo invece prevalentemente rappresentazioni in terza persona mediate dallo sguardo e dalla voce di un io poetico esterno; in *A Migrating Dialogue* il poeta canadese spezza questo tabù, mettendo in scena un dialogo tra criminali nazisti e aprendo il campo ad una serie di delicate questioni: se già, da Adorno a Celan a tanti altri, appare quasi impossibile scrivere ancora poesia dopo la tragedia assoluta e senza precedenti della Shoah, a maggior ragione può essere accettabile una poesia che dia voce a chi quella tragedia l'ha messa in atto, magari inducendo anche nel lettore empatia o fascinazione? Fino a che punto, in questo, è concesso spingersi alla letteratura; c'è un limite etico da non superare? I dibattiti sulle ambiguità etiche di una voce letteraria perversa o criminale vengono da lontano, uno su tutti quello che accompagnò (e continua ad accompagnare) *Lolita* (1955) di Vladimir Nabokov; in anni più recenti, alcune discussioni hanno riguardato proprio alcune opere in cui l'io narrante è specificamente un nazista, come *Lui è tornato* (2012) di Timur Vermes, in cui a parlare è Hitler in persona, catapultato inspiegabilmente nella Berlino del 2011, o *Le benevole* (2006) di Jonathan Littell, il cui narratore autodiegetico è un ex ufficiale delle SS. A proposito di quest'ultimo romanzo, Guido Mazzoni scrive che "il primo elemento di fascino e di scandalo sta nella scelta della voce narrativa", e che questa scelta, per quanto urtante, è legittima, in quanto

la narrativa di finzione può narrare, per via ipotetica, le passioni e i pensieri di personaggi reali o verisimili, mostrando il mondo interno degli altri e trattando gli altri come esseri dotati del nostro stesso diritto: il diritto di essere un epicentro di sen-

466. Ibidem.

so, un soggetto, una prima persona. In un testo come *Le Benevole*, la conseguenza necessaria del privilegio introspettivo concesso al romanziere è una forma di prospettivismo radicale: anche un nazista può raccontare il proprio mondo e i propri valori; anche un nazista ha diritto di parola.⁴⁶⁷

L'analisi di Mazzoni si può applicare, *mutatis mutandis* – perché qui si sta parlando di una poesia e non di un romanzo, e di conseguenza Cohen persegue altri obiettivi rispetto alla ricerca introspettiva del romanziere –, anche a *A Migrating Dialogue*: Cohen si sente legittimato, a vantaggio del suo progetto poetico, a concedere la parola a due nazisti, e fin dall'incipit “mette in chiaro con fermezza ciò che il lettore deve aspettarsi”, ovvero che Cohen

non si inserirà nel novero dei poeti che sguazzano nella loro (apparente) sensibilità e non scriverà una poesia sulla difficoltà dei sopravvissuti all'Olocausto. Al contrario, egli mina alle fondamenta le aspettative della moralità borghese ribaltando l'impostazione convenzionale: scriverà una poesia su un nazista in fuga dalle forze della giustizia.⁴⁶⁸

Naturalmente, questo atteggiamento discorsivo rende tutto il dialogo ancora più perturbante di quanto già non sia di per sé – senza contare che il riferimento ai “black moustache” nel primo verso evoca, in aggiunta, l'immagine di Hitler, insinuando l'idea che uno dei personaggi possa essere il *Führer* in persona e portando così la tensione a un livello estremo. In questo clima disagevole e opprimente si sviluppa il discorso tra i due protagonisti, che non segue un preciso filo logico, ma procede piuttosto per continui salti concettuali, anche irrelati; ogni strofa da un certo punto di vista è un mondo a sé, svolge una funzione, introduce un tema, produce un effetto sul lettore. Alcune strofe, ad esempio, servono primariamente a delineare il contesto della poesia, come la seconda, in cui uno dei personaggi dà al compagno una

467. Guido Mazzoni, *Sul romanzo contemporaneo/1. “Le benevole” (2006) di Johnatan Littell*, “Le parole e le cose”, <http://www.leparoleelecose.it/?p=3099>

468. Sandra Wynands, *The Representation of the Holocaust in Flowers for Hitler*, cit., p. 204.

serie di consigli “focalizzati su semplici schemi di comportamento che devono essere adottati in ‘esilio’, in modo da non dare nell’occhio”⁴⁶⁹: “Be cute. / Don’t stay up all night watching / parades on the Very Very Very Late Show. / Don’t ka-ka in your uniform” (“Sii dolce. / Non stare sveglio tutta la notte a guardare / cortei che sfilano al Very Very Very Late Show. / Non fare la pupù nell’uniforme”).

Altre strofe invece, come la terza e la quarta, introducono più complesse riflessioni sociali e filosofiche. Nella terza, uno dei due nazisti – quello che, come si vedrà anche nel prosieguito, rappresenta una visione più fanatica, nostalgica e spregevole – esalta il coraggio e l’onore dei vecchi gerarchi e generali del Reich, “the fine old aristocratic fighting men, / the brave Junkers, the brave Rommels, / the brave von Silverhaired Ambassadors” (“gli antichi e raffinati combattenti aristocratici, / gli audaci Junker, gli audaci Rommel, / i coraggiosi Ambasciatori von Capellidargento”), evocando anche un’antica aura nobiliare prussiana, a rimarcare un sottinteso senso di purezza e fierezza del popolo tedesco. Il compagno però, nella quarta strofa, replica alla sua distorta apologia con una risposta spiazzante e surreale: “Wipe that smirk off your face. / Captain Marvel signed the whip contract. / Joe Palooka manufactured whips. / Li’l Abner packed the whips in cases. / The Katzenjammer Kids thought up experiments” (“Togliti quel sorriso dalla faccia. / È stato Capitan Marvel a firmare il contratto della frusta. / Joe Palooka ha fabbricato le fruste. / Li’l Abner le ha imballate nei contenitori. / Bibì e Bibò hanno ideato gli esperimenti”). La singolare idea che le atrocità del nazismo (“the whip contract”, “experiments”) siano state concepite e perpetrate da celebri personaggi dei fumetti americani (quasi tutti fondati e/o divenuti popolari proprio negli anni ’30 e ’40) crea uno stridente contrasto, frequente in *Flowers for Hitler*, tra una dimensione di crudeltà e morte e un’altra, quella del fumetto, di svago e spensieratezza infantile; ma soprattutto, a livello più profondo, veicola una fondamentale tesi coheniana: ovvero che il nazismo e la Shoah non siano stati fenomeni prettamente tedeschi, ma che, coerentemente con i concetti di ubiquità e banalità del male, sarebbero potuti accadere ovunque, in ogni parte del mondo occidentale,

469. Ibidem.

come perversa espressione della sua cultura di massa. Facendo indossare l'uniforme con la svastica ad alcuni tra i più celebri rappresentanti fittizi della *pop culture* americana, Cohen “coinvolge l'intera cultura occidentale nella possibilità dell'Olocausto, negando idiosincronicamente i tratti tedeschi alla sua origine”⁴⁷⁰, allo stesso modo in cui “Adorno e Horkheimer ritenevano la cultura di massa americana e il nazismo fondamentalmente identici nelle loro implicazioni ideologiche”⁴⁷¹; in questo modo il poeta di *Flowers for Hitler* amplia le opportunità di manifestazione del male potenzialmente all'infinito, a conferma di quella concezione di colpevolezza collettiva che attraversa tutta la raccolta, e allo stesso tempo, nell'economia della poesia, ridimensiona l'ardore fanatico del proprio personaggio, cancellando ogni sua idea di onore o coraggio a proposito dei “fine old aristocratic fighting men”.

La strofa successiva, la quinta – non a caso al centro esatto del componimento –, è probabilmente quella che mette maggiormente alla prova la sensibilità del pubblico. Se nelle strofe precedenti, tutto sommato, non erano ancora emerse immagini apertamente scioccanti o al limite del rispetto, in due brevi versi Cohen riesce a immergere improvvisamente il lettore in una sensazione di estremo disagio: “Peekaboo Miss Human Soap. / It never happened” (“Cucù-settete Miss Saponetta Umana. / Non è mai accaduto”). Nel breve spazio di sole sette parole si concentra una serie di elementi terribili: il sapone creato con i corpi degli ebrei, uno dei *topoi* più crudi legato allo sterminio, reso ancora più atroce dall'invenzione ironica e sprezzante di una “Miss Human Soap”, come fosse un concorso di bellezza; il linguaggio infantile (“peekaboo”, in italiano “cucù-settete”), usato dal nazista con intenzione di scherno; il negazionismo (“It never happened”), anch'esso presentato attraverso il filtro infantile e irrispettoso del gioco del cucù – che consiste appunto nel fare sparire qualcosa agli occhi del bambino, ancora incapace di comprendere la permanenza dell'oggetto – e poi ribadito dopo qualche verso: “Don't believe in everything you see in museums” (“Non credete a tutto quel che vedete nei musei”).

470. Ivi, p. 205.

471. Laurenz Volkmann, “*Flowers for Hitler*”, cit., p. 234.

Se questa strofa fosse fine a sé stessa, potrebbe sembrare un imperdonabile gioco sadico di Cohen verso le vittime dell'Olocausto; ma ci sono diverse valide ragioni alla base della brutalità delle sue immagini. In primo luogo, la posizione enunciativa da cui nasce la strofa è quella del nazista più spregevole, con un costante sorrisetto di disprezzo sul volto che il compagno gli chiede di togliere (“wipe that smirk off your face”): le parole vanno dunque ovviamente attribuite al personaggio, non alle idee dell'autore (che inoltre, si tenga sempre a mente, è ebreo). Secondariamente, Cohen in *Flowers for Hitler* utilizza spesso il metodo di alterazione comica a proposito dell'Olocausto come una forma di esorcizzazione attraverso l'assurdo; per quanto riguarda *A Migrating Dialogue*, lo spiega bene Sandra Djwa:

Qui la brutalità viene introdotta come uno spiritoso *a parte* e il particolare *frisson nouveau* della poesia sembra derivare dalla giustapposizione del mondo erotico e infantile delle Bathing Beauties, dei “cucù-settete” e dei “facciamo finta che”, con l'orrore dei reali campi di concentramento dove il sapone è fatto di grasso e ceneri umani. Ad un primo sguardo, sembra che Cohen si stia facendo una malevola risata a spese della sofferenza ebraica. [...] [A]d una lettura più approfondita, si può suggerire che sia un tentativo di fare i conti con un'esperienza dolorosa. Attraverso il medium del Black Humour è possibile vedere l'elezione di una Miss Saponetta Umana come un'assurdità.⁴⁷²

Ma c'è un senso ulteriore e più profondo dietro l'utilizzo di queste immagini disturbanti; per esporlo, prendo in prestito le parole dello stesso Cohen, che in un'intervista del 2007 commenta una scena del romanzo *Beautiful Losers* (1966) che ha uno stretto legame con *A Migrating Dialogue*: nella scena – forse la più scioccante del libro –, infatti, i personaggi F. e Edith hanno un rapporto sessuale con Hitler in una vasca da bagno, in seguito al quale si lavano i corpi utilizzando sapone fatto di carne umana fusa. Cohen ne chiarisce il significato in questi termini:

472. Sandra Djwa, *Leonard Cohen: Black Romantic*, cit., p. 40.

Penso sia solo l'intimità [...] l'intenzione era di trasmettere un'inevitabile intimità col male e di inserirla in una cornice in cui potesse essere accettata, nella sua absurdità e comicità. È stato scritto così tanto sull'olocausto: l'olocausto degli ebrei e anche il crollo generale dei valori occidentali che l'olocausto presenta sono stati citati così tanto che la gente è quasi assuefatta. Accade con ogni espressione di male colossale fissata in questi termini: si sviluppa un'assuefazione, c'è una parte della nostra psiche che ne rimuove l'effetto. Quindi stavo probabilmente provando a presentare quell'intimità col male attraverso termini che non potessero essere evitati e l'ho fatto prima di tutto per me stesso.⁴⁷³

Questa assuefazione al male, che secondo Cohen le immagini scioccanti hanno il compito di provare a scardinare, è il *fil rouge* che lega tutte le restanti strofe di *A Migrating Dialogue*, e corrisponde a quella cecità e a quel generale senso di torpore delle coscienze che caratterizzano la società post-nazista, contro cui è nato l'intero progetto di *Flowers for Hitler*. Le voci dei due nazisti, anche se in modi diversi, sono il canale attraverso cui tale assuefazione si manifesta; sono insomma l'espressione, per quanto esasperata, dell'atteggiamento di ciascun individuo post-nazista, i ventriloqui attraverso cui parla il germe di male ordinario che alberga in ognuno di noi – anche per questo, la legittimità del loro diritto di parola è sempre meno discutibile più la poesia procede.

Nella sesta strofa, l'assuefazione al male si manifesta nella perplessità del nazista “pentito” verso un mondo che continua normalmente ad andare avanti come se nulla fosse accaduto: “I don't like the way you go to work every morning. / How come the buses still run? / How come they're still making movies?” (“Non mi piace il modo in cui vai al lavoro ogni mattina. / Com'è possibile che gli autobus vadano ancora? / Com'è possibile che continuino a girare dei film?”). Sono interrogativi condivisibili, poiché la maggior parte delle persone si scontra con “l'incomprensibilità del ‘rapido’ ritorno del mondo alla routine”;

473. Timothy Basi, *Quattro chiacchiere con Leonard Cohen*, in “Semicerchio”, XLVI (01/2012), pp. 23-28 (25-26).

Cohen pensa adornianamente che “il mondo deve in qualche modo funzionare in modo diverso dopo aver permesso che l’Olocausto accadesse, e se non è così, allora è un mondo falso, che nasconde una coscienza e una consapevolezza irrimediabilmente alterate, le quali reprimono [l’Olocausto] invece di confrontarsi con esso”⁴⁷⁴.

Molto meno condivisibili sono le affermazioni della settima strofa, in cui la parola torna al nazista nostalgico; eppure esse rappresentano una diversa modalità di manifestarsi della stessa assuefazione: il negazionismo, che il personaggio continua a portare avanti con convinzione, non è che l’evoluzione parossistica ed esplicita di quella rimozione della tragedia operata inconsciamente da ciascun individuo post-nazista. Così, partendo da un ironico atteggiamento dubitativo verso la più evidente realtà dei fatti (“I believe with a perfect faith in the Second World War. / I am convinced that it happened. / I am not so sure about the First World War. / The Spanish Civil War – maybe”; “Io credo nella Seconda Guerra Mondiale con fede perfetta. / Sono convinto che sia accaduta. / Non sono così sicuro a proposito della Prima. / La Guerra Civile Spagnola – può darsi”), il personaggio giunge al disinteresse definitivo nei confronti della Shoah, alla negazione di ogni ricerca di senso: “I think we should let sleeping ashes lie” (“Penso che dovremmo lasciare in pace le ceneri addormentate”). È una negazione che avviene con il supporto e la silenziosa complicità della Storia, che ha sempre quell’effetto psicotropo sedativo sulle coscienze già rappresentato in *On Hearing a Name Long Unspoken*, nella paradigmatica definizione coheniana “History is a needle / for putting men asleep”⁴⁷⁵; qui la voce poetica afferma, su un’identica lunghezza d’onda: “I believe with a perfect faith in all the history / I remember, but it’s getting harder and harder / to remember much history” (“Credo con fede perfetta in tutta la storia / che ricordo, ma sta diventando sempre più difficile / ricordare granché di storia”).

L’assuefazione al male, il negazionismo e la rimozione, il mondo che imperterrito continua a esistere uguale a sé stesso, la Storia-droga

474. Sandra Wynands, *The Representation of the Holocaust in Flowers for Hitler*, cit., p. 206.

475. *Flowers*, p. 27.

e il suo abituale corso degli eventi: tutto concorre a sbiadire i ricordi del genocidio ebraico, a operare una sorta di cancellazione totale della memoria. È con questo senso di dissolvenza che si conclude *A Migrating Dialogue*, tramite un colpevole “lasciare andare” che nasce non dal superamento del dolore, ma dalla dimenticanza, la noncuranza, la repressione. Nella penultima strofa, anche il nazista “pentito” ammette il proprio disinteresse, la completa estraneità della sofferenza dei Lager dalla propria vita quotidiana, e dunque la consapevole decisione di dimenticare, “lasciando andare” metaforicamente i treni dei deportati: “There is sad confetti sprinkling / from the windows of departing trains. / I let them go. I cannot remember them. / They hoot mournfully out of my daily life. / I forget the big numbers, / I forget what they mean” (“Ci sono tristi spruzzate di coriandoli / dai finestrini dei treni in partenza. / Li lascio andare. Non riesco a ricordarli. / Fischiano in lutto al di fuori della mia vita quotidiana. / Dimentico i grandi numeri, / dimentico il loro significato”). Il congedo del personaggio all’eredità dell’Olocausto è il congedo dell’intero mondo post-nazista, assuefatto, silenzioso, cieco, che sceglie di convivere con il terrore nelle proprie abitazioni fingendo di non vederlo. È un mondo che però non riesce a togliersi dalla mente Hitler, come accade nella perturbante strofa che chiude la poesia – già analizzata nel capitolo 3.1⁴⁷⁶ –; un Hitler, a differenza di quello che compare qui nelle sue vesti più umane, universalmente elevato a icona, a mostro, ad archetipo dell’orrore. Dunque un Hitler mantenuto colpevolmente in vita, in grado di esercitare ancora tutto il suo potere e forse di rinascere, in qualche individuo mediocre e ordinario; mentre i veri protagonisti della tragedia, morti due volte nella realtà e nel ricordo, tristemente “hoot mournfully out of [our] daily life”.

476. Cfr. pp. XXX.

3.5.3 *The Music Crept By Us*⁴⁷⁷

METRICA: 13 versi liberi di misura breve.

The Music Crept By Us, nel suo brevissimo sviluppo (è tra i testi più brevi di *Flowers for Hitler*), riesce a costruire una delle rappresentazioni più incisive e perturbanti dell'intera raccolta, capace di imprimersi con forza nella mente del lettore – non a caso, la poesia risulta sempre presente nelle ridotte selezioni delle successive antologie curate dallo stesso Cohen, da *Selected Poems 1956-1968* (1968) alla più recente *Stranger Music* (1994).

Il titolo (in italiano “La musica si insinuava fra di noi”) è una citazione, leggermente modificata, di un verso della *Tempesta* (1611) di Shakespeare, “This music crept by me upon the waters”⁴⁷⁸; il verso è ripreso anche da Eliot, senza modifiche, nella terza sezione di *The Waste Land* (1922): “She smoothes her hair with automatic hand, / And puts a record on the gramophone. / ‘This music crept by me upon the waters’”⁴⁷⁹. Cohen compie dunque, nel titolo, un gioco di doppio rimando letterario, ma in senso antifrastico e stridente rispetto ai modelli che richiama: leggendo la poesia, ci si rende immediatamente conto che l’insinuarsi della musica ha qui lo stesso effetto inquietante di un’infezione parassitaria, della propagazione del veleno post-nazista, poiché proviene da un’orchestra “composed of former S.S. monsters”.

Il *setting* in cui si propaga la musica suonata da questa angosciata “band”, e in cui si muove il soggetto della poesia, è quello di una festa di Capodanno; un *party*, però, del tutto assurdo, in cui ogni elemento legato alla gioia del festeggiamento nasconde sotto l’apparente allegria un fondo di marciume e di degrado: “I would like to remind / the management / that the drinks are watered / and the hat-check girl / has syphilis / and the band is composed / of former S.S. monsters” (“Vorrei far presente / agli organizzatori / che i liquori sono annacquati / e la guardarobiera / è sifilitica / e l’orchestra è formata / da vecchi mostri delle SS”). Cohen costruisce con grande perizia la scena, inserendo

477. *Flowers*, p. 136.

478. William Shakespeare, *The Tempest*, trad. it. *La tempesta*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 48.

479. T.S. Eliot, *Poesie*, cit., p. 270.

tutte le componenti che concorrono ad animare una festa: gli organizzatori (“the management”), i drink alcolici, la ragazza al guardaroba (“the hat-check girl”), l’orchestra, i cappellini di carta (“paper hat”), il ballo; ma l’io poetico lamenta il fatto che ognuno di questi oggetti o individui abbia dentro di sé un elemento di corruzione, il che, di conseguenza, rende l’intero ambiente sgradevole e disturbante. Ovviamente, il motivo più evidente di shock e di disturbo è la già citata orchestra formata da ex S.S. (che non a caso è posta al centro esatto della poesia, ai versi 6-7); da questo nucleo nevralgico di male – espressione paradigmatica di quell’intrusione dell’orrore post-nazista nella familiarità del quotidiano che caratterizza molte poesie di *Flowers for Hitler* – si propaga una sorta di virus che infetta tutte le altre componenti della scena, intaccando addirittura la salute fisica dei personaggi: non solo i drink sono annacquati, ma la ragazza addetta ai cappotti ha la sifilide (una malattia sessualmente trasmissibile, dunque un inquinamento di quella dimensione carnale che per Cohen, come si è visto, ha un valore quasi sacro).

L’apice della corruzione, però, si riscontra nello stesso soggetto poetico: le sue condizioni di salute appaiono iperbolicamente critiche, dal momento che sostiene di avere sia un cancro al labbro sia una commozione cerebrale (“However since it is / New Year’s Eve / and I have lip cancer / I will place my / paper hat on my / concussion and dance”; “Comunque, visto che / è Capodanno / e ho un cancro al labbro / metterò il cappellino / di carta sulla mia commozione / cerebrale e ballerò”). Wynands ha scritto che le poesie di *Flowers for Hitler* “presentano una serie di disparati e surreali assaggi di scene che sguazzano nel grottesco, nell’assurdo, nel cattivo gusto”, e che la raccolta “trae la sua potenza creativa dalla celebrazione di tutti quegli elementi che nell’estetica convenzionale rappresentano la decadenza”⁴⁸⁰: l’intera *The Music Crept By Us* è un perfetto esempio di questo, e in particolare la rappresentazione del protagonista, con il suo volto segnato da tumori e traumi cranici che il lettore, sulla scia del generale senso di deformazione grottesca della poesia, è portato a

480. Sandra Wynands, *The Representation of the Holocaust in Flowers for Hitler*, cit., p. 203.

immaginare come quello di una creatura insieme mostruosa e ridicola, à la *Freaks* di Tod Browning.

Ad accrescere ulteriormente la portata surreale della scena, entra poi in gioco l'atteggiamento dello stesso io poetico verso le proprie malattie/deformazioni; un atteggiamento di rassegnazione, se non proprio di assoluta noncuranza: "since it is / New Year's Eve", ed è quindi necessario conformarsi al generale clima di festa e di ottimismo, "I will place my / paper hat on my / concussion and dance". L'immagine del protagonista, che nasconde la propria commozione cerebrale sotto un cappellino di carta – che rimanda a tutto un immaginario da *party* infantile e kitch, con palloncini, ghirlande, trombette – e inizia a ballare, è una rappresentazione plastica di grande potenza visiva, una sorta di surreale scena lynchiana in cui il soggetto tocca tristemente il fondo del grottesco e del ridicolo, mutandosi in una marionetta umana e partecipando con la sua danza incongrua alla generale fiera dell'apparenza davanti all'orrore.

Il gesto di coprire – e dunque celare alla vista, ad ogni possibile osservazione e considerazione – la "concussion", emblema del male, del corrotto e del marcio, è solo l'ultimo *step* di una delle più convincenti rappresentazioni metaforiche che Cohen offre dell'invasione domestica dell'orrore e dei ciechi e colpevoli individui post-nazisti che l'hanno resa possibile. Ogni elemento in *The Music Crept By Us*, al di là dell'immediato fascino perturbante della sua raffigurazione poetica, concorre a questo impianto metaforico: nel "management", negli organizzatori della festa, è possibile riconoscere quei potenti della Storia (i "founders, bankers – of History!" di *Kerensky*) che hanno organizzato e strutturato la società post-nazista; coloro che hanno impedito – con il silenzio, la rimozione, l'accento sulla mostruosità del male invece che sulla sua ordinarietà – una necessaria resa dei conti con il nazismo e la Shoah, preferendo annacquare e diluire il pensiero e i discorsi critici, come i drink della festa, trasformandoli in slogan ed etichette vuote, inutili al cospetto della complessità e della grandezza del male. La società post-nazista è una festa di "New Year's Eve" – simbolica soglia di passaggio tra vecchio e nuovo, passato e futuro – che si presenta però come un rimedio posticcio e inefficace, una fittizia scenografia di

cartone a coprire la permanenza dell'orrore: non è davvero nata una nuova era, i "former S.S. monsters" continuano a essere presenti con *nonchalance* e ostinazione, e il residuo tossico del nazismo infetta non solo le menti ma anche i corpi; sifilide, cancro, commozione cerebrale non sono altro che metaforiche manifestazioni fisiche di un male ben più ampio e diffuso. L'immagine del "lip cancer" ha un antecedente in *Let us compare mythologies*: in *Poem* si trova il verso "while silence blossoms like tumors on our lips"⁴⁸¹; ma se in quel caso il silenzio-tumore era quello tra due amanti nell'intimità di una stanza, il "lip cancer" di questa poesia è causato dal silenzio molto più generalizzato e assordante della Storia a proposito delle atrocità del nazismo e dei perché alla radice, coperto irrispettosamente dalla musica crudele di ex membri delle SS.

L'io poetico di *The Music Crept By Us*, nonostante il timido tentativo di reclamo nell'incipit ("I would like to remind..."), infine non può fare altro che accettare la farsa del festeggiamento, l'atroce finzione di un inesistente nuovo inizio sulle macerie della Shoah: l'accetta perché è un individuo immerso nella società post-nazista, e non ha la forza di chiamarsene fuori – non è, insomma, un *beautiful loser*. Conformandosi all'imposizione dell'ottimismo grottesco, il soggetto diviene partecipe e complice della mistificazione della realtà, del mascheramento dell'orrore; e allo stesso modo in cui il *Joker* di Todd Phillips "puts on a happy face" a nascondere la devastazione della sua vita alienata, egli mette il suo festoso cappellino di carta a coprire le sue orrende ferite e si abbandona, consapevole ma rassegnato, al ballo.

481. *Mythologies*, p. 112.

4. Il rapporto tra poesie e canzoni in Leonard Cohen

In conclusione di questo lavoro dedicato interamente al Leonard Cohen poeta, vorrei brevemente richiamare l'attenzione sul Leonard Cohen più conosciuto, il cantautore, con l'intento di mostrare che la scrittura di una poesia e la composizione di una canzone, pur appartenendo a un percorso artistico e a una *Weltanschauung* unitari, sono per Cohen due operazioni nettamente diverse, e che dunque nulla sarebbe più sbagliato di immaginare la produzione poetica coheniana come un deposito, una riserva di bozze a cui il Cohen cantautore attinge per la propria produzione musicale.

Prima di entrare nello specifico della relazione tra poesia e canzone in Cohen, è necessaria una premessa. Soprattutto dal 2016, quando il Premio Nobel della Letteratura è stato assegnato per la prima volta nella storia a un cantautore, Bob Dylan, è tornato in auge il dibattito sulla dignità letteraria della canzone d'autore, incentrato (specialmente nelle sue manifestazioni mediatiche) sull'ormai abusata domanda: la canzone d'autore può essere considerata poesia? Senza entrare nel merito della genesi e dello sviluppo di queste discussioni, vorrei semplicemente riassumerne i risultati in una risposta al quesito sopracitato: la canzone d'autore *non è* poesia, ma è comunque una diversa forma letteraria, con una sua specificità, una sua dignità e dunque tutto il diritto di vincere un Premio Nobel (che è appunto per la letteratura, non per la poesia). La peculiarità della forma-canzone rispetto alla poesia è limpidamente definita da Roberto Vecchioni, che ha curato la voce "canzone d'autore" dell'Enciclopedia Treccani:

Pur partendo da due sistemi semantici preesistenti (il linguaggio poetico e quello musicale), la c[anzone] d'autore costituisce un'unità narrativa e metrica inscindibile. Non è infatti possibile separare musica e testo, così come non si può prescindere dall'interpretazione, che diventa il terzo elemento semantico es-

senziale: essa può dunque essere considerata una forma d'arte, e più specificamente un genere nuovo e autonomo.⁴⁸²

È l'inscindibilità delle tre dimensioni – testuale, musicale e interpretativa – a rendere quindi la canzone d'autore un oggetto radicalmente altro rispetto alla poesia, pur mantenendo con essa dei punti di contatto (si ricordi, ad esempio, che la poesia nasce in origine legata al canto). Leonard Cohen, il quale, “provenendo da quella che qualcuno si ostina ancora a definire letteratura ‘alta’, [...] ha una consapevolezza del mezzo canzone e delle sue possibilità letterarie sconosciuta alla maggior parte dei suoi colleghi ‘cantautori’”⁴⁸³, conosce perfettamente questa alterità della canzone rispetto alla poesia, e, pur continuando sempre “a definirsi scrittore e a parlare della scrittura, senza distinzioni tra scrittura musicale e poetica, come del suo duro lavoro quotidiano”⁴⁸⁴, ha spesso sottolineato la differenza tra le due forme:

La poesia si pone in un panorama del tutto differente. Ci sono somiglianze – è linguaggio rimato e ritmico – ma una poesia si può fermare in qualsiasi momento. La puoi rivedere, puoi rileggere un verso, meditarci su, tornare al verso precedente. Tutto questo in silenzio. Una canzone deve avere spazio attorno alle parole. È pensata per passare velocemente dal cantante all'ascoltatore. Non si può fermare, e anche se la mente ne è deliziata, non la si può invitare a sostare troppo a lungo su una frase. Deve, anzi, scivolare senza sforzo verso la frase successiva.⁴⁸⁵

Una verifica empirica della sostanziale separazione attuata da Cohen tra poesia e musica si può ottenere – ed è ciò che mi propongo di fare in questo capitolo – osservando quanti e quanto frequenti siano i casi in cui un testo, prima pubblicato come poesia, è stato poi succes-

482. Roberto Vecchioni, *La canzone d'autore in Italia*, “Enciclopedia Treccani, VI Appendice (2000)”, http://www.treccani.it/enciclopedia/la-canzone-d-autore-in-italia_%28Enciclopedia-Italiana%29/

483. Silvia Albertazzi, *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, cit., p. 124.

484. Ivi, p. 125.

485. Harvey Kubernik, *Leonard Cohen. Everybody Knows*, Omnibus Press, New York 2014, p. 146.

sivamente trasformato da Cohen in una canzone, e quali scelte e modifiche abbiano accompagnato tali operazioni.

Considerando le tre raccolte che sono state oggetto di questo studio, esse contengono in totale 198 poesie (44 in *Let us compare mythologies*, 59 in *The Spice-Box of Earth*, 95 in *Flowers for Hitler*); di queste, sono appena 3 le liriche che Cohen ha successivamente ripreso e rimaneggiato al fine di ricavarne una canzone: nessuna dalla raccolta d'esordio; due da *The Spice-Box of Earth*, ovvero *To a Teacher* e *As the Mist Leaves No Scar*; infine una, *Queen Victoria and me*, da *Flowers for Hitler*. Si tratta dunque di una percentuale irrisoria (1,52 %), che mostra con evidenza "sperimentale" come il percorso di poeta e quello di cantautore corrano paralleli ma del tutto distinti, appartengano a due diverse dimensioni di lavoro letterario e solo occasionalmente si incontrino per brevi istanti; inoltre, il recupero in musica di queste poesie avviene spesso a molti anni di distanza, in modo isolato e pressoché casuale, a conferma del fatto che non c'è mai stata in Cohen una volontà di trasferire in musica un intero progetto poetico, di ibridare davvero consistentemente i due linguaggi.

La prima delle tre, *To a Teacher*, è quella che dalla parola scritta alla parola cantata compie il salto temporale più lungo: Cohen la riprende addirittura 43 anni dopo, nell'album *Dear Heather* del 2004, e il passaggio alla musica avviene senza la minima modifica nel testo. È un caso molto raro – la maggior parte delle canzoni tratte da poesie, come vedremo a breve, subisce cambiamenti, talvolta lievi, talvolta sostanziali –, ed è ancora più singolare se si considera il fatto che *To a Teacher* ha una struttura metrica poco adatta alla canzone: le strofe e i versi sono di lunghezze differenti e non c'è uno schema rimico, fondamentale per la parola cantata. Per questo motivo, più che una canzone vera e propria, *To a Teacher* in *Dear Heather* assume piuttosto la forma di un recitativo su una base; Cohen la esegue con la sua voce roca e profonda della maturità quasi parlando, addirittura sussurrando, secondo una tendenza diffusa soprattutto negli album coheniani degli anni 2000.

As the Mist Leaves No Scar, invece, ha già tutte le caratteristiche per essere trasposta in musica (quartine in rima alternata, con il primo

e il terzo verso in rima identica); nonostante questo, Cohen apporta modifiche considerevoli quando la inserisce, a 16 anni di distanza, nell'album *Death of a Ladies' Man* (1977), a cominciare dal titolo, che diventa *True Love Leaves No Traces*:

As the Mist Leaves No Scar (1961) *True Love Leaves No Traces* (1977)

As the mist leaves no scar
On the dark green hill
So my body leaves no scar
On you, nor ever will.

When wind and hawk encounter,
What remains to keep?
So you and I encounter,
Then turn, then fall to sleep.

As many nights endure
Without a moon or star,
So will we endure
When one is gone and far.

As the mist leaves no scar
On the dark green hill
So my body leaves no scar
On you and never will

Through windows in the dark
The children come, the children go
Like arrows with no targets
Like shackles made of snow

True love leaves no traces
If you and I are one
It's lost in our embraces
Like stars against the sun

As a falling leaf may rest
A moment on the air
So your head upon my breast
So my hand upon your hair

And many nights endure
Without a moon, without a star
So we will endure
When one is gone and far

True love leaves no traces
If you and I are one
It's lost in our embraces
Like stars against the sun

Come si può vedere, nel caso di *True Love Leaves No Traces* non si tratta semplicemente di una trasposizione, bensì di una riscrittura radicale: Cohen mantiene solo la prima e l'ultima strofa della poesia, con lievi modifiche ad alcuni versi per adattarli a un registro più "popolare" e alla ritmica musicale (On you, *nor ever will* / On you *and never will*; Without a moon *or star* / Without a moon, *without a star*; So *will we endure* / So *we will endure*); elimina invece del tutto la strofa centrale, ma in compenso nella canzone ne aggiunge due inedite oltre a un ritornello, ripetuto due volte. L'impianto tematico della poesia originaria rimane inalterato, ma in *True Love Leaves No Traces* Cohen ne attua una sorta di ampliamento, con ulteriori immagini metaforiche nelle nuove strofe (i "children", le "arrows with no target", le "shakles made of snow", la "falling leaf") e soprattutto con un'esposizione concettuale più esplicita nel ritornello (e nel titolo), in cui viene espresso senza il velo di similitudini o metafore il nucleo centrale della poesia, ovvero l'idea che "true love leaves no traces", uno dei concetti chiave nella poetica coheniana dello *Stranger*⁴⁸⁶. Ne risulta così una canzone più "facile" ma anche più ricca rispetto alla lirica che l'ha originata; una canzone che mantiene l'ambiguità di fondo tra tenerezza e dolore dell'abbandono ma che, grazie alla musica e a un dolce controcanto femminile, appare più calda rispetto a *As the Mist Leaves No Scar* e propende maggiormente, a differenza della poesia, per la tenerezza.

Anche l'unica poesia di *Flowers for Hitler* che Cohen mette in musica, *Queen Victoria and Me*, subisce una modifica nel titolo, che diventa semplicemente *Queen Victoria* (la canzone compare come inedito in *Live Songs*, album di registrazioni dal vivo pubblicato nel 1973, dunque nove anni dopo *Flowers for Hitler*). La canzone in sé non contiene però grandi cambiamenti, e si presenta come una trasposizione abbastanza fedele della poesia; Cohen applica soltanto due interventi minimi: in particolare, "elid[e] il quarto e il quinto verso ('the slim unlovely virgin anyone would lay / the white figure floating among German beards') facendone un verso unico, 'the slim unlovely virgin floating among German beards', eliminando un riferimento che viola il decoro che Cohen associa a Vittoria", e "trasform[a] 'and make her

486. Cfr. pp. 108-110.

read little Bibles' nel più colloquiale 'make her read those little Bibles'⁴⁸⁷. Come nel caso di *To a Teacher*, dunque, si tratta di una poesia la cui versione musicata è quasi identica, e ancora una volta di una poesia in realtà metricamente poco adatta alla trasposizione: anche in questo frangente, infatti, Cohen sceglie una modalità interpretativa più recitata che cantata; il risultato è quello di una litania ipnotizzante, favorita anche dalla ripetizione anaforica dell'invocazione "Queen Victoria", che rende la canzone simile ad una sorta di preghiera laica verso la sovrana.

Con *Queen Victoria* si conclude il trittico delle poesie-canzoni presenti nelle prime tre raccolte poetiche di Leonard Cohen, ovvero quelle che sono state analizzate in questo studio; per completezza, vorrei proseguire e concludere con una rapida panoramica anche delle poesie trasposte in musica contenute nelle raccolte successive, per ottenere un'ulteriore conferma che la tendenza a mischiare molto raramente poesia e canzone è rimasta costante nell'intero percorso artistico coheniano.

La raccolta successiva, *Parasites of Heaven* (1966), è tra tutte quella che più avvicina il mondo del Cohen poeta a quello del Cohen cantautore: sono ben cinque le poesie del libro che diventeranno in seguito canzoni (anche se si tratta sempre di una piccola percentuale, sulle 58 totali della raccolta). Tre di queste – *I met a woman long ago*, *Suzanne takes you down* e *I believe you heard your master sing* – sono comprese nell'album d'esordio, *Songs of Leonard Cohen* (1967), rispettivamente con i titoli *Teachers*, *Suzanne* e *Master Song*; *I stepped into an avalanche* diventa *Avalanche* cinque anni dopo, nell'album *Songs of Love and Hate* (1971); *Give me back my fingerprints* sarà incisa nel 1977 nell'album *Death of a Ladies' Man*, con il titolo *Fingerprints*. C'è un motivo per questa maggiore presenza di poesie-canzoni in *Parasites of Heaven*: la raccolta esce nel 1966, ovvero in un anno fondamentale per Cohen, l'anno in cui "cominciò a prendere sul serio l'idea di una carriera musicale [...], quando si rese conto che come

487. Judith Skelton Grant, *Leonard Cohen's Poems-Songs*, in "Studies in Canadian Literature / Études En littérature Canadienne", 2 (1), 1977, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/7856/8913>

scrittore non sarebbe riuscito a guadagnarsi da vivere in modo decente⁴⁸⁸. Nel 1966 Cohen inizia a interessarsi a Bob Dylan e a cantare durante *recitals* di poesie (già da tempo era solito accompagnarsi occasionalmente con la chitarra), prende la decisione di diventare un *folksinger* e si trasferisce a New York dove incontra Judy Collins, che inciderà le sue prime canzoni, e dove lui stesso incide poco più tardi il suo primo album, *Songs of Leonard Cohen*, pubblicato il 26 dicembre 1967. Date queste circostanze, è chiaro che alcune poesie di *Parasites of Heaven* siano state concepite in modo ibrido, con la penna in una mano e la chitarra nell'altra; e in effetti i tre componimenti che compaiono nell'album d'esordio, nonostante molte micro-modifiche⁴⁸⁹, mantengono la loro struttura originale, come se fossero già state ideate per la musica. Lo stesso accade per *I stepped into an avalanche* e la sua controparte musicale *Avalanche*; diverso invece è il caso di *Give me back my fingerprints*, la quale, recuperata da Cohen a distanza di più di 10 anni, subisce un consistente ridimensionamento nel passaggio alla canzone *Fingerprints*: nello specifico, delle 10 strofe della poesia solo 6 – la seconda, la terza, la quarta, la quinta, la nona e la decima – vanno a formare il testo della canzone.

Nelle raccolte successive, le poesie oggetto di una successiva trasposizione musicale si diradano fino a sparire. In *The Energy of Slaves* (1972), tra le 117 che compongono il libro, solo una, *I left a woman waiting*, viene inserita con lo stesso titolo nell'album *Death of a Ladies' Man* (1977), con una consistente modifica della strofa finale; delle due raccolte poetiche seguenti, *Death of a Lady's Man* (1978) – comunque vicina tematicamente all'album quasi omonimo, uscito l'anno precedente – e *Book of Mercy* (1984), invece, nessun componimento è stato oggetto di una trasposizione musicale.

Per quanto riguarda infine il rapporto tra le ultime due raccolte – *Book of Longing*, uscita nel 2006 dopo un lungo silenzio poetico, e *The Flame*, pubblicata postuma nel 2018 – e gli album degli anni 2000, si tratta di una nuova fase del percorso poetico e musicale cohe-

488. Ira B. Nadel, *Una vita di Leonard Cohen*, cit., p. 147.

489. Per un approfondimento sulle differenze tra le versioni di *Parasites of Heaven* e quelle di *Songs of Leonard Cohen*, si veda: Judith Skelton Grant, *Leonard Cohen's Poems-Song*, cit.

niano, in cui i confini tra le due forme si fanno più sfumati. Varie poesie di *Book of Longing*, ad esempio, erano state precedentemente pubblicate sul sito *The Leonard Cohen Files*, poi trasformate in canzoni, e solo da ultimo inserite nella raccolta (è il caso di quasi tutte le tracce dell'album *Ten New Songs*, del 2001); anche *The Flame* contiene allo stesso modo componimenti già conosciuti come testi di canzoni di album precedenti: senza entrare nello specifico di ogni singolo caso, basti dire che le ultime due raccolte, rispetto a tutte le precedenti, hanno una natura più eterogenea, meno progettuale e più antologica, e di conseguenza presentano con più frequenza casi di ibridazione tra poesia e musica, accogliendo soprattutto testi di canzoni già incise, piuttosto che contenere poesie da trasporre in musica in un momento successivo.

Bibliografia

- Abraham, M.Q., *Neurotic Affiliations: Klein, Layton, Cohen, and the Properties of Influence*, in “Canadian Poetry”, 38, 1996, pp. 88-129.
- Albertazzi, S., *Leonard Cohen. Manuale per vivere nella sconfitta*, Paginano, Vedano al Lambro 2018.
- Allan, R., *The worlds of Leonard Cohen: a study of his poetry* [Tesi di laurea], University of British Columbia, 1967.
- Antor, H. (a cura di), *Refractions of Germany in Canadian Literature and Culture*, de Gruyter, Berlin 2003.
- Basi, T., *Quattro chiacchiere con Leonard Cohen*, in “Semicerchio”, XLVI (01/2012), pp. 23-28.
- Dario Calimani, *La poesia di Abraham Moses Klein*, in “In forma di parole”, vol. I, 1994, pp. 199-202.
- Caselli, R., *Leonard Cohen: Hallelujah. Testi commentati*, Arcana, Roma 2014.
- Cohen, L., *Death of a Lady's Man*, trad. it. *Morte di un casanova*, minimum fax, Roma 2012
- Cohen, L., *Flowers for Hitler*, Jonathan Cape, London 1973.
- Cohen, L., *Let us compare mythologies*, trad. it. *Confrontiamo allora i nostri miti*, minimum fax, Roma 2009.
- Cohen, L., *Poesie/1. Confrontiamo allora i nostri miti/Le spezie della terra*, minimum fax, Roma 2018.
- Cohen, L., *Poesie/2. L'energia degli schiavi/Parassiti del paradiso*, minimum fax, Roma 2019.

- Cohen, L., *The Favourite Game*, trad. it. *Il gioco preferito*, minimum fax, Roma 2013.
- Cohen, L., *The Spice-Box of Earth*, trad. it. *Le spezie della terra*, in *Poesie/1*, minimum fax, Roma 2018.
- De Cataldo, G., *Io abbraccio coloro che non cambiano (linee per un'introduzione)*, in Cohen, L., *Poesie/2. L'energia degli schiavi/Parassiti del paradiso*, minimum fax, Roma 2019.
- Della Pietà, L., *Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano* [Tesi di dottorato], Università degli Studi di Milano, 2011.
- Djwa, S., "After the Wipe-out, a Renewal." Interview with Leonard Cohen, in "The Ubyssy" (3 Febbraio 1967).
- Djwa, S., *Leonard Cohen: Black Romantic*, in "Canadian Literature", 34, 1967, pp. 32-42.
- Eliot, T.S., *Collected poems*, trad. it. *Poesie*, Bompiani, Milano 2016.
- Gnarowski, M., *Leonard Cohen: The Artist and His Critics*, McGraw-Hill Ryerson Limited, Toronto 1976.
- Grant, J.S., *Leonard Cohen's Poems-Songs*, in "Studies in Canadian Literature / Études En littérature Canadienne", 2 (1), 1977, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/7856/8913>
- Holt, J. (a cura di), *Leonard Cohen and Philosophy*, Open Court, Chicago 2014.
- Houellebecq, M., *La carte et le territoire*, trad. it. *La carta e il territorio*, Bompiani, Milano 2010.
- Houellebecq, M., *Le libertaire impossible*, in "Les Inrockuptibles. Leonard Cohen", 39 (2007).
- Joyce, J., *Ulysses*, trad. it. *Ulisse*, Einaudi, Torino 2013.

- Kubernik, H., *Leonard Cohen. Everybody Knows*, Omnibus Press, New York 2014.
- Marino, S., *Il corpo e'è il corpo. Leonard Cohen in memoriam. Parte II*, "Mimesis Scenari", <http://mimesis-scenari.it/2016/12/21/lo-spirito-ee-il-corpo-leonard-cohen-in-memori-am-parte-ii/>
- Mazzoni, G., *Sul romanzo contemporaneo/1. "Le benevole" (2006) di Johnatan Littell*, "Le parole e le cose", <http://www.leparoleelecose.it/?p=3099>
- Měšic, J., *Leonard Cohen, the Priest of a Catacomb Religion*, "Moravian Journal of Literature and Film" 6, 1 (Spring 2015), pp. 29-47.
- Nadel, I.B., *Various positions: a life of Leonard Cohen*, trad. it. *Una vita di Leonard Cohen*, Giunti, Firenze 2011.
- Ondaatje, M., *Leonard Cohen*, McClelland and Stewart Limited, Toronto 1970.
- Ovadia, M., *Per te sarò un ebreo*, in Leonard Cohen, *Poesie/1. Confrontiamo allora i nostri miti/Le spezie della terra*, minimum fax, Roma 2018.
- Plath, S., *Collected Poems*, Faber and Faber, London 1981.
- Scobie, S. (a cura di), *Intricate preparations. Writing Leonard Cohen*, ECW Press, Toronto 2000.
- Scobie, S., *Leonard Cohen*, Douglas & McIntyre, Vancouver 1978.
- Shakespeare, W., *The Tempest*, trad. it. *La tempesta*, Feltrinelli, Milano 2018.
- Vecchioni, R., *La canzone d'autore in Italia*, "Enciclopedia Treccani, VI Appendice (2000)", http://www.treccani.it/enciclopedia/la-canzone-d-autore-in-italia_%28Enciclopedia-Italiana%29/
- Vecchioni, R., *Una "macchina d'amore"* (introduzione), in Merini, A., *Folle, folle, folle di amore per te*, Salani, Milano 2002.

- Vesselova, N., *“The past is perfect”*: Leonard Cohen’s Philosophy of Time [Tesi di dottorato], University of Ottawa, 2014.
- Volkman, L., *“Flowers for Hitler”*: Leonard Cohen’s Holocaust Poetry in the Context of Jewish and Jewish-Canadian Literature, in Antor, H. (a cura di), *Refractions of Germany in Canadian Literature and Culture*, de Gruyter, Berlin 2003, pp. 207-237.
- Ward, C., *Like pilgrims to this moment. Myth, history and politics in the early writing of Seamus Heaney and Leonard Cohen* [Tesi di laurea magistrale], University of Saskatchewan, 2008.
- Wynands, S., *The Representation of the Holocaust in Flowers for Hitler*, in Stephen Scobie (a cura di), *Intricate preparations. Writing Leonard Cohen*, ECW Press, Toronto 2000, pp. 198-209.

Questo saggio è un documento di ricerca e di studio.
Le citazioni in esso riportate rappresentano
un ausilio alla comprensione del lettore
e una necessaria esemplificazione
dei concetti esposti in narrativa.

editricezona.it
info@editricezona.it

