

Hannah Sullivan: concedimi la pazienza

Alberto Comparini

10 Giugno 2026

Confesso fin da subito lo scetticismo che inizialmente aveva mosso la mia curiosità, nel lontano 2019, quando un (ex) docente dell'Università di Stanford, di passaggio a Siena per un convegno, mi aveva caldamente consigliato di leggere l'esordio poetico di Hannah Sullivan, *Three Poems* (2018). Bene, risposi, e grazie, senza aggiungere nulla di intelligente, nient'altro; e così me ne andai stupidamente in albergo, rimuginando tra me e me una domanda: chi usa oggi formule così rematiche per intitolare un libro (di poesia)?

Nessuno, o quasi. Se restiamo nell'ambito anglofono e guardiamo all'elenco dei vincitori e dei finalisti del T. S. Eliot Prize – che Sullivan si è aggiudicata nel 2018 – quella prima impressione trova conferma nell'ampia evidenza titolistica della lista: solo in pochissimi casi (circa 15 su 330, dal 1993 al 2025), a seconda di come si voglia intendere l'espressione 'titolo rematico', compaiono infatti paratesti di questo genere per singole raccolte autoriali, con arie (*Arias*), ballate (*Balladz*), sonetti (*40 Sonnets*), elegie (*Fierce Elegy*), oppure, in titoli più estesi, come *Postcolonial Love Poem*, *American Sonnets for My Past and Future Assassins*, *C+nto & Othered Poems*. Tra l'altro, alcuni di questi titoli rematici sono risultati effettivamente vincitori del premio, con *First Language: Poems* di Ciaran Carson che si aggiudicò la prima edizione, e in attesa di sapere il nome del vincitore del 2026, *Fierce Elegy* di Peter Gizzi rappresenta il titolo rematico uscente (2025) di questa inaspettata prospettiva semantica – del tutto in controtendenza rispetto agli usi correnti della titolazione, in Italia come altrove.

Ad ogni modo, il mio suggeritore – che qui ringrazio, cosa che non feci abbastanza nel nostro ultimo incontro –, pur occupandosi di romanzo, nutriva un amore neanche troppo malcelato per Eliot, al quale effettivamente aveva dedicato il suo primo libro di critica letteraria, e conosceva molto bene l'autrice, di cui fu collega in California tra il 2008 e il 2012. Mi fidai, e mi trovai di fronte a un libro straordinario: uno dei pochissimi, negli ultimi anni, capaci di smantellare e riscrivere insieme tanto la lunga tradizione del *long poem* americano (da Whitman

ad Ashbery) e quella della versificazione breve inglese (da Shakespeare a Larkin), attraverso un vero e proprio metodo eliotiano – l’*I-eye* (l’io-occhio) di Tiresia nella *Waste Land* che diventa il nuovo soggetto (corpo) depersonalizzato della poesia (di Sullivan).

A distanza di molti anni dalla prima lettura, mi ritrovo a rileggere Sullivan, forse con meno scetticismo ma con maggiore curiosità nei confronti dell’autrice (che nel frattempo ha pubblicato il suo secondo libro di poesie, *Was It for This*, nel 2023), questa volta nell’edizione italiana [Tre poesie](#), nella traduzione a quattro mani di Riccardo Frolloni e Carmen Gallo, accompagnata da una breve introduzione di Gallo, pubblicata nel marzo 2026 da Crocetti.

Le poesie non sono, ovviamente, tre, anche se la prima sezione, *Tu, giovanissima a New York*, ci presenta un unico testo, scandito da asterischi e talvolta attraversato da inserti in prosa in corsivo (tra la didascalia e l’autocommento). Le altre due sezioni, *Ripeti finché è ora. La poesia di Eraclito* e *La sabbia dopo la pioggia*, sono invece composte da testi distinti che, da un lato, per lo spazio autonomo che occupano nel libro e, dall’altro, per il titolo numerale che li ordina secondo una progressione, si presentano come parti singolari di un insieme plurale. In questo senso, senza eccedere in eccessive letture macrotestuali che, curiosamente, non sembrano del tutto appartenere al gergo critico americano (Maria Corti è tradotta, ma non viene mai citata), *Tre poesie* mette in scena (nel senso di *staging*) fin dal titolo e dalla struttura quella dialettica tra l’uno e il molteplice da cui nasce l’evento della poesia quando un autore decide di rendere pubblici i propri testi, mentre cerca, insieme, di definire la sua idea di poesia: un campo di tensione tra unità e dispersione, tra sequenza e frammento, tra progetto compositivo e irriducibile eccedenza dell’esperienza.

E se il titolo della raccolta può risultare, agli occhi e alle orecchie dei lettori di poesia, già di per sé anomalo, sapere che l’esordio di Sullivan è avvenuto alle soglie dei quarant’anni lo è forse ancora di più: chi riesce oggi, nell’epoca dell’(auto)esposizione dell’io, ad aspettare – o a resistere – per diventare poeta?

A (ri)leggere *Tre poesie*, sembra che Sullivan avesse bisogno *del tempo* per diventare poeta: un tempo materiale di esperienza poetica (della poesia e dei suoi mezzi – il saggio critico *The Work of Revision* è, forse, un esordio migliore di *Three Poems*); e un tempo materiale di attraversamento del tempo privato (la scoperta della vita(lità) americana, tra New York e Cambridge, in Massachussetts; l’inizio dell’età adulta, tra San Francisco e Oxford; il rientro, tra Londra e Oxford, tra maternità e morte). E che il tempo sia, a tutti gli effetti, ciò che dà forma all’arte di *Tre poesie*:

3.2.

Si può dire la stessa cosa ancora in una forma diversa
si può dire qualcosa di nuovo nella stessa forma
si può dire la stessa cosa ancora nella stessa forma
non si può tanto dire qualcosa di nuovo in una nuova forma.

[There is saying the same thing again in a different form, / There is saying something new in the same form, / There is saying the same thing again in the same form, / There is not much saying something new in a new form]

Tre poesie è un libro profondamente geometrico e, al suo centro, Sullivan colloca proprio questo nodo: il rapporto tra ripetizione e differenza, tra forma ed esperienza. Nella sezione più saggistica della raccolta, dedicata al problema del tempo e posta sotto il segno di Eraclito (Sullivan di formazione è classicista), si registra infatti l'aporia della poesia moderna: l'enunciazione è sì forma (conflittuale), ma, di fronte alla continua reificazione dell'esperienza, la forma non riesce più a uscire da sé per esprimere qualcosa di unico e singolare, e che appartenga realmente al soggetto lirico.

In 3.2. l'io è assente, così come è (quasi) decentrato in tutta la raccolta. La prima sezione, infatti, consiste interamente nell'osservazione di un soggetto esterno al testo che si guarda mentre diventa consapevole del proprio corpo - attraverso il sesso, tra piacere mancato (le batterie del vibratore), disgusto (il cattivo sapore di banana del preservativo Durex) e dolore (le labbra gonfie e indolenzite al mattino); attraverso la città di New York, con i suoi rumori (i clacson dei taxi, i freni del treno, il via vai della metropolitana), i suoi odori (fogna, arachidi fritte, ozono) e le sue luci artificiali, nei suoi colori (un rosa fenicottero) attraverso, infine, i nuovi modi culturali con cui le persone si incontrano e si rappresentano, dagli schermi dei telefoni alle piattaforme digitali, senza che questo corpo (il suo io, la sua identità corporale e performativa) non riesca mai davvero a costituirsi come centro stabile dell'enunciazione.



Hannah Sullivan.

E anche nella seconda sezione il processo si radicalizza: qualcuno osserva, cataloga, commenta, procede per negazione e per approssimazione, senza che il proprio corpo diventi mai il soggetto pieno della poesia – “cosa sopravviverà di noi?”, si chiede Sullivan?

Questo, come leggiamo in 4.2.:

Parlare di quanto e di dopo e di momenti è una figura del linguaggio, è il linguaggio che si rivolge a ciò che non è, e a ciò che il linguaggio stesso è, il linguaggio con le sue semplici parole d'azione, verbi:

Ich mag es nicht, vas-y-toi, non sum qualis eram,

il linguaggio con il suo “passato” e “futuro” e “presente”,

a indicare ciò che non conosce, ti amo, ora, balbettando di unicorni.

In assenza di un soggetto di enunciazione esplicitato, ciò che rimane alla poesia è la possibilità di costruire un sé, tra realtà e finzione, attraverso il linguaggio (in un'intervista sulla LARB, Sullivan insiste molto sulla natura auto-finzionale del discorso lirico). Se l'io non c'è, o non può agire pienamente, i suoi verbi e i suoi tempi possono comunque evocarne i modi e le temporalità, restituendo almeno al lettore l'idea di una presenza che aleggia tra le poesie senza mai assumere una forma definitiva. Ne deriva un linguaggio plurale, multiculturale, talvolta opaco per quanto (fin troppo) immediato, e proprio per questo (in)capace di registrare il carattere disomogeneo dell'esperienza contemporanea, dove si avverte per negazione, e non come presenza enunciativa: “La vera forma è spesso vista solo in retrospettiva, troppo tardi”.

Ai primi due movimenti della raccolta, sospesi tra costa est e costa ovest degli Stati Uniti, si potrebbe allora assegnare anche un valore generazionale. Sullivan sembra infatti rivolgersi a una precisa tipologia di soggetti metropolitani, che non nascono tali ma lo diventano nell'anonimato della ripetizione - delle azioni e dei luoghi in cui esse si svolgono, dove l'individuo viene schiacciato dalle masse del nostro tempo. Tra questi, un ruolo cruciale lo svolgono gli aeroporti (Heathrow, JFK, SFO), i *cathedral lighting* per Sullivan (i non-luoghi, per Augé), che consentono agli individui di uscire da sé (dai propri spazi privati) e diventare altro, mescolandosi ad altre masse che abitano gli spazi indecifrabili delle grandi metropoli, come New York o San Francisco, dove l'io, una volta che vi ritorna, non si riconosce più, venendo a coincidere con l'anonimato del duty free: "Chi è stato all'estero non potrà più tornare a casa: / Londra è casa ed è straniera". Ma anche il commuting tra San Francisco a Palo Alto per andare a insegnare poesia inglese all'Università di Stanford, la spesa nei Trader Joe's, il multiplex di Daly City, i Taco Bells - questi e altri sono i luoghi in cui la stessa indifferenza sintattica dell'enunciazione diventa il correlativo formale di un'esistenza standardizzata: tutto accade sul medesimo piano, senza gerarchie, senza eccezioni, senza che il soggetto riesca più a distinguersi davvero dagli spazi che attraversa e abita.

"[*And repeat.*]", tra parentesi quadra e in corsivo, alla fine di una poesia dove memoria storica (il Trinity Test, la prima esplosione nucleare della storia, nel 1945) e la neve che cade su Union Square a Cambridge si confondono, mentre "(le parole non arrivano)" - così si chiude la seconda sezione della raccolta, con un'indicazione d'autore di natura teatrale, un gesto di regia che invita, quale che sia il soggetto della poesia (l'io, l'autore, il lettore), a ripetere esattamente gli stessi comportamenti - a conformarsi. Il linguaggio, infatti, più che restituire un'identità (lirica o pragmatica) a chi ne fa uso, si limita a registrare eventi, osservazioni ed effetti dell'ambiente sui corpi, senza che questi abbiano un nome e un cognome né che il loro soggetto sia in grado di esprimersi con continuità alla prima persona singolare.

Sé stesso come un altro, diceva Paul Ricœur - e *Tre poesie* sembra muoversi proprio in questa direzione, più che verso il motto *Je est un autre*, nel tentativo di tenere insieme la singolarità dell'esperienza vissuta e la sua irriducibilità a un'identità stabile, attraverso una narrazione frammentaria del tempo, sospesa tra realtà e finzione: "È difficile dire che ci sia progresso nella storia".

Con *La sabbia dopo la pioggia*, questo paradigma non identitario viene ulteriormente esteso e portato alle sue estreme conseguenze: il tempo della vita finisce per coincidere con il tempo della morte attraverso i suoi luoghi (più)

giurisdizionali. L'ospedale si configura così come sede insieme della nascita – attraverso il parto – e della fine, quando i corpi cessano di respirare per la malattia: uno spazio in cui i due fenomeni accadono simultaneamente, sullo stesso piano, separati soltanto da muri che rendono privato, o meglio isolato, il momento della vita e quello della morte.

Tutti – medici, infermieri – vedono nascere e morire; non si vedono invece coloro che, in questo passaggio, sono chiamati a scambiarsi i ruoli e a lasciarsi: chi dà la vita, la madre, e chi nasce; chi abbandona questo spazio, il padre, e chi ne prende il posto, la figlia che diventa genitore; e il figlio-nipote che, un giorno, prenderà il posto di entrambi. È questo che Sullivan chiama “l’anno dei biglietti di auguri”, “l’anno degli eventi della vita. / Tutte cose per cui ricevere un biglietto” – una nuova vita e una nuova morte, come leggiamo in *L’anno dei biglietti*:

Hai cominciato a morire la mattina in cui sei stata creata
mentre tuo padre si insaponava il lavandino
e tua madre infilava un coiletto con manico di porcellana
In una *Simnel cake*, succhiando una pallina di marzapane.
Briciole volavano come pula dietro la mietitrice.
Le lettere del codice hanno invertito le loro coppie,
AATCCGCT: lo strano errore moltiplicato.

Perché è questa la morte:
concedimi la pazienza.

È da qui che prende avvio la consapevolezza del soggetto di essere madre e moglie, non più figlia: un soggetto che abita un nuovo corpo, di madre e di moglie, e che deve imparare a vivere senza il proprio passato materiale e storico di figlia. La perdita del padre dà così inizio a un movimento a spirale che, più che far rinascere il soggetto, lo conduce a collocarsi – e a identificarsi – nello spazio di sostituzione imposto dal tempo biologico. “Finisci come una donna più vecchia di entrambi”, scrive Sullivan, mentre l’io si guarda e si riconosce in una foto di famiglia, “vedendo tutto, ora per la prima volta, / dopo la fine”.

Dal rema al tema, dal desiderio enunciativo dell’io alla sua non-presenza nella reificazione dei suoi gesti – *Tre poesie* appare come la mediazione di questo movimento, di quello che la poesia può fare, di nuovo, oggi: senza diventare necessariamente narrazione e finzione, ma assumendo anche i tratti della narrativa e della finzionalità, la poesia incarna un soggetto che si esprime attraverso le azioni e gli effetti che le sue azioni hanno nel mondo, come l’esito empirico di un mutamento incessante che non approda mai a un’identità compiuta; ma che viene a coincidere con il processo stesso del moltiplicarsi (tra

riproduzione e morte), rimanendo, nel tempo, “madre e bambina”, nell’“aria spaventosa” in cui si può vivere e amare, in controluce, come un’“ombra nell’ombra”, “due volte”, in questo tempo dove l’uno e il molteplice sanno di essere diversi ma, per gli altri - e per il soggetto che si osserva da fuori - indistinguibili.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

Hannah Sullivan
Tre poesie

S

CROCETTI  EDITORE