

Michael Mirolla's *Light and Time*

Imagery, language and mystery

Conrad DiDiodato

(Segue sotto la raduzione italiana del testo)

"One would say that the poetic image, in its newness, opens a future to language."

(Gaston Bachelard)

Michael Mirolla looks into his art as into a language prism: light glances off many sides of the 'object' at once and time, particularly time, is what attempts to hold it still. They seem to work as artistic principles, informing and revelatory: the condition and product of the work itself. But as time lets go, the poem is left not just as a brilliantly light-refracted piece; it is also, in Stevens's parlance, that always perennially interesting "world [that] lives as you live/Speaks as you speak",¹ the demystified thing as it is. We are not left with just a lovely inscrutable artifact but an image, as Bachelard says, that "opens a future to language". And as Mirolla says in *Light and Time*,² "One toss and th' impressions gone./Time is a vengeful puddle quick to dry/behind us." ("Descendings" 28); and a little further in the same poem, "And yes, th' impression's still there/where you left it/and, as you slip in, the sun/ rises on thick haunches". (32) Once seen the poem, thing, impression is changed forever, and always set afterwards to reveal more significant properties and depths.

Is this the Surrealist artist at work or word-dreamer of daring and verbal precision? A proponent for a radical Canadian *nouveauté*? Or perhaps a neo-classicist at heart, a respecter and proponent of culture, language and literary influences? Michael Mirolla is a well-respected member of the Canadian writing community. Born in Italy, and arriving in Canada at the age of five, he calls himself a Montreal-Toronto corridor writer (because he spends so much time travelling between the two cities). He's a novelist, short story writer, poet and playwright. Publications include the recently-released novel *Berlin* (a finalist for the 2009 Indie Book and National Best Books Awards), and two short story collections—*The Formal Logic of Emotion and Hothouse Loves & Other Tales*. A collection of poetry, *Light And Time*, was recently published with an English-Italian bilingual collection of poetry *Interstellar Distances/Distanze Interstellari* due out later in 2009. An Italian translation of *The Formal Logic of Emotion* has been accepted for publication and also due out in late 2009.

So we certainly can't read *Light and Time*, or an author as multi-versed in literary genre as Michael Mirolla, with pre-set notions of the poem in mind. And it won't do either to restrict him to place, time or any particular literary influence. He's a skilful practitioner of imagery but I won't even call him an Imagist nor even uniquely Canadian poet. If we want to keep the true constructive impetus of the work alive before us, we must see novelist, short story writer, poet and playwright as open as any artist (and as any literary *oeuvre*) can be to a global or even indeed a cosmological interest. Robin Blaser, in one of his many insightful entrances into poetic process, exhorts poets to record both the music of the spheres and the "sound of the earth."³ Poetry not consciously subjected to prescribed style or content will be universal in Blaser's unique sense.

Certainly poetry is here venerated as among the highest expressions of human sentience and sentiment. And very much as if first principles or basic constituents of a cosmological poetics were primary, Mirolla begins with 'light' and 'time'.

Light and Time

Light
and time—

you know the two well
don't you?

The empty heart of the tunnel
that beats against you
photon by photon
and chips away at the edges
where you exist,

Given time
there'd soon be
nothing left

but light.

Light, time: light, every object of light and by metaphorical extension the idea of reflection as an enlightened seeing, are promising as literary premises. His is a unique type of impression-gathering that at first can reduce the object to a sum of pure visual (or imagistic) effects. The nature of poetry is to never lose sight of the object, writer glued to it sometimes with an irrepressible tenacity, for whatever light illumines will soon strike the reader as a vibrant living presence. To turn the poem one way, held high in front of you, is to look for delectation and brilliance (poem as aesthetic object) but to sense also that something's been transformed in the viewing, whether the poem, object or reader. Mirolla doesn't just aestheticize his objects in the hope of turning them into traditional vehicles for a personal lyricism: the object that's read also envelops and unfolds, offering a wealth of phenomenal details.

In the case of "Light and Time", the poem that frames the whole work, light is in the end an eerie sort of receptacle for darkness imaged as the "empty heart of the tunnel/that beats against you/photon by photon". The effect on the reader can be hard-edged, too, since light and time are envisaged as objects that literally chip away at you. A similar sort of falling into the thing's inscrutable heart after an extinction of metaphorical light appears in "Roman Sketch" where "Gravity sucks you down into/the tombs, the dry unlickable dust,/ a shimmer of molecule slipping/past molecule" (46). The entire poem is worth citing for the way both the dying light of imagery and allusion combine to bring the reader's to its own lapse into a crazed memory of the past

The old Carthage rises like bile in the throat
('tis a pieta she's a whore).
There where the salt fell on fallow
dreams now grow:
Monstrous hands in dislocation,

eyeless angels stripped of wings
 straining for a glimpse
 of paradiso-
still-life on the march,
 repatriated.

City of eternal bilitus,
 sacrifice on the alterings of history.
What Black Mass has kept you afloat,
moored in barbaric legions?
gravity sucks you down into
the tombs, the dry unlickable dust,
a shimmer of molecule slipping
 past molecule.

But-
 they keep digging you up again,
brushing back time
 bit by bit
a spoonful a day
till you are all foundation
 propped up,
your kinfolk sedimentary
 numbers in catalogue:
till one asks not:
 Can it survive?

But-
 Is there enough cement
to keep the question from
 being begged?

Describing Mirolla's poetry as mystery of illumined seeing is a necessary first step;
content such as lakes, authors and paintings, seem to fall into the same void with reader.

Crane Lake 1

We all speak of depth
as if the water mirrored something
more profound than the dragon-fly
that lands non-chalantly on your arm;
or the snapping turtle that hovers near,
its craggy face blowing bubbles
thru the lattice of sunlight, the gleam
of an ancient presence that ignores
all around it...even our god himself.

We all speak of silence
as if the momentary glimpse
of loon should make us hush
in awe. Should make us forget the rivulets
of a dying lamp pointed
at the tight core of our betrayal.

We speak of memory
as if... as if...

The object of "Crane Lake 1" can't be just metaphor of "depth" and "ancient presences" as if that were enough nor is it a presentation of fragments of a landscape, "dragon-fly", "water", "rivulets" pieced together only and strictly in imagination. Speaking about Crane Lake as the poet's traditional lake divests it of its 'substantive', irreducibly real nature, that more vital something to "make us hush/in awe". The depth we've come to the poem for soon reduces to the empty "silence" of language or retreats into "memory", when all we've got is the stammering language of "as if": when instead of a lake, there's only a sinister immersion into the "the tight core of our betrayal." Note the inadequacy of figurative language to get the memory exactly in line with the passing of a friend in "Snap: On The Death Of A Friend": "like bed-sheets stiff with starch/like the smell/like the smell/like the smell of me." (40)

How much can literary first principles help us really to understand Mirolla's treatment of other objects? Light and time are more limitations than ways to unpack the poem, or rather conditions that can only be impossibly met. As they should be. Mirolla seems to be trying to unpack a negative mystery so that the poetry becomes more self-reflexive in the same way contemporary Art turns the inscrutable eye on itself as much as it does on language, content and style.

So what, and where, is that essential poem we seem to be always anticipating and never getting? Its opalescence and timelessness, in fact? Light and time seem actually to unravel the more we rely on them for a sense of textual stability. Mirolla himself can pose the question as "What certainty? What dense core?" ("Between the Lines" 17) because I suspect that each poem is its own unique way into the elusive heart. And the heart seems to lie somewhere between "the ghost" and the "flaxen-haired body" ("Rational Thought" 16); the "green boat" and its occupant "who can't wave back" ("Is It Someone We Know" 77) words and flesh ("Between the Lines" 17); and also between road kill and all the signs in Nature that should have alerted you from the beginning: like a mourning dove's crucifix, or trees "strain[ing] against their leashes" ("The Art of Walking" 79)

In every poem an object, dancer, rower, road kill and then its lightless, denuded form as the poem that leaves us only with Rilkean mystery. Perhaps the poet's enjoined the reader "to play with words/like a whistler in the dark." ("Descendings III." 30), sensing the impossibility of giving the poem whole to us.

To Franz K.

Tubercular swimmer in the o'er-
brimming soup, let me throw you a line.
We have voyaged together in short bursts
like DNA but you've outstripped me
now, diving beneath the fetid waves
without cease, only to surface again

with the swollen worm firmly between your teeth.
Severed antenna from a long-lost sense,
you held it tight, held it accountable.

And it wasn't enough that it tugged at the human
in you - how could it have so misunderstood?

I, on the other hand, friend to the shattered
light, the crystal blossoming, have flown
towards a sky full of glass tinkle and
laughter, the intense magic of daily events.
There, I await you, dangling a thread
like a viral infection before your eyes.

Yes, it's a desperate re-creation—
lacking cruelty—but you will reach for it.
Won't you?
Gaunt scissors dipped in red

I suspect that the poem can only approximate to its object, imprisoned in the light of bewitching vision itself. A register not of synthesis but of the essential irreducibility of language to its object, as if the poem itself could only be "shattered/light" and nothing but that. Language can't connect to the subject, poet calling it "a desperate re-creation", and if it tries to the effect is as absurd as trying to throw a life line to a drowning Franz K: a Kafkaesque impulse to revel in the improbabilities (or absurdities) of making the poem a vehicle for meaning. Even at the close DNA level (and what can be closer?) kinship between poet and literary ideal is too impossibly unreal. Life lines, in Kafkaesque style, metamorphose into viral threads, and implements of writing into "Gaunt scissors dipped in red".

Its seems now light and time, stripped of purely metaphysical functions, are agents of a new opening to language, reconfigured on patterns of incongruities and asymmetrical viewing that mark the true experiences from which the poem arises. Looking at "Le Repos Du Vieillard" (19), is not to see rest but a portrait of imminent death, skillfully delineated in shade and tones as though we were looking a surrealist painting; a transformation of stillness and finality of life into ghastly insect body and of the place of death ("a house of cards") itself into Tartarean hell.

The snow falls calmly on a house of cards.
All the windows sealed. Eyes of smoky marble
shutter the thoughts in the parapets like minds-
flakes drying as they tumble. Rest in the moment
neglected ghosts break down the narrow door
and the candles on the bedsides

put themselves out. They strain to move
each other on limp machinery and collapse
among the chairs that clutter the room.

*When I was young, he says,
they nailed me to the floor
and watched me ripen.
Now, my movements are stares
through smoke-filled eyes.*

Foreign hands have gripped her iris.
She crawls in the cellar dense with sand,
looks for the nipple of gas her breath can ignite.
Snow hisses in recoil. Like a sun-flower,
the house turns creaking on its joints.
Inside, they are busy stroking chairs.

Perhaps “figurative surrealism”, as the postmodern scholar Christopher Butler uses that term ⁴, best fits Mirolla’s portrait in verse. To read the poem “Le Repos du Vieillard” is to see that “Only that subject matter is valued which is tragic and timeless.” (Butler 17) Everything in the old man at rest and its delineation in language suggest that the last hope for a true representationalist piece may have been dissolving into nightmare of non-representational (modernist) art. But since the poem isn’t based on a real painting, the point’s conjectural only.

And, of course, Mirolla’s poetry won’t stop at just a slowly fading modernist hope. Not in this new transfiguring language of darkling meanings where light seems to give shape only to sinuous Kline bottles, and air itself “moans when invaded” (“Blind Alley” 42). Metaphor can empty itself out and leave the reader following the insect’s trail to sense: for example, “The day is a slow beetle” in whose head a day of mortal living is reenacted (“The Day Is A Slow Beetle” 21). Mirolla also refers to similar “beetle dreams” in another poem (“Blind Alley” 42).

A classical author like Prudentius, known for purity and asceticism, can become a sort of foreground to the poet’s portrait of the quintessential Etruscan garden (“The Garden” 23). Or the dying light of day “at the deep end/of the garden” can be imaged as “the silent dog...slashing across the moonbeam throat,” surrealistic pairs of the same object if ever there were any. Again for the effect in Mirolla’s poetry of such wonderfully asymmetrical poetic elements as ‘garden’ and ‘silent dog’, a whole poem must be intuited.

In my garden, Prudentius might have
written, the fruits never ripen. Splotches
of pensees, swirls of non-meeting, girligigs
that spell *Might-Have-Been*. The tomatoes lust
for actuality, some mouth-like leech-like
appendage to suck their sweetness dry.

Instead, a world of infinity-minus-one.
The grapes bleed onto my forehead; roses
sway sentient – a moment of poetry? –
but no earthly grip can feel their prick.
Suffer, baby, suffer. In my garden.
Prudentius just might (possibly) have said,

*the lukewarm breasts of a maybe woman
swelled for a second. Was it my fingers
or the telltale wind from a world I
imaged? Did it matter? No barbarians’
horses can trample this: my garden.*

The still air has changed forever.

It's interesting to note the many ways the poet tries to image the unimaginable, know the unknowable as if it were just a whisper to him from some ghostly outside place. ("Extinguishing" 35) Or even a lie's "essential geography", said to reside just below the heart, that turns into "the mauve outline of a lamb caught high in the gorse" ("When We Lie" 33). Light and time seem to have been tricked into authoritative roles they can't handle, desecrating the abject inability of even the world's own most formidable supports to reveal things free from strangeness and parody. How else to account for the startling asymmetry of language and "the mauve lamb"?

Data De Facto

Only from the unbidden will 'things' come clear;
only from the margin will the centre be found;
only from re-vision will the spectacle unfold.
Reverse the prism to see the light;
undo the machine to regain your limbs.

But the opposite of complex is not the simple
and ill-logic won't cure what ails us.
The frozen fields just beyond our doors
aren't devoid of life. They're only waiting
for the right time.

What comes from the unbidden is the blackbird's wing;
all the margin tells you is: *Yes, you are here*;
the spectacle holds up its own mirror,
bloody at the edges.

Mirolla can now enumerate some of the 'givens' (data) of his work, in an attempt to save it perhaps from the ravages of post-structuralism. "Data de Facto" is a good place to end our entrance into Mirolla's poetry because of what it acknowledges, namely, both the disparate world to which poetry must first approach and the essential mystery lying at its core. The unspoken references to Derrida ("margin") and Debord ("the spectacle"), this century's leading intellectual polestars, are telling and well-timed. The reader cannot call forth 'things', for things are already there, already variously set in the inter-textual weave that language has become. The complexity of the poem means envisaging the appearance of sudden (delightfully paradoxical) 'newness': how else to refer to the staleness of old friends as "Zeno upside-down" ("The Secret Place" 52) or even Los Angeles as an outmoded "parable of the world" ("L.A" 50).

And if we lose the centre to a too self-illuminated spectacle (as is the effect of reading most experimentalist writing today), it's all the more reason to refocus or even shift perspectives a bit ("Reverse the prism to see the light"). Mirolla is perhaps leaving us with a view of the poem as at best a "de facto" product, not the mirror but the mirrored, and not so much surface reflection as depth undistracted by chimerical light. And as for time, it's no longer to be resisted: as Jack Spicer says in *After Lorca*, "Objects, words must be led across time not preserved against it."⁵

Imagery and language, however valuable in themselves, really can't be seen as anything but limitations of the poetic craft. Approximations at best. But there's no mistaking the centrality of the object in Mirolla's poetry, its "Quint Essential (58)" lucidity and also depth and mystery. Unlike a lot of experimentalist writing in Canada, there's a traditional reverencing for object and narrative voice that can't ever be open to the charge of housing sexist or imperial sentiments (a rhetoric most Canadian 'academic' readers still employ).

Here poetry is not Pop collage nor the site of multiple discourses nor specimen of any of the experimentalist credos responsible for some disastrous writing within the past few decades. Has it ever become unfashionable then to speak with "God's Language" (76): has the impetus to that sort of poetic scope and intention been beaten out of the literary psyche? Perhaps nobody has dared as courageously as Michael Mirolla to restore the mystery of reading and the integrity of poetic experience itself?

Awakening: there are puddles
everywhere; images of time that reflect
for a moment and then evaporate
with the sun.

god's language only
is spoken here.

NOTE

¹ Stevens, Wallace. *The Collected Poems*. New York: Vintage Books, 1990: p. 268

² All poetry references are to Mirolla, Michael. *Light and Time*. Clinton, ON: SkyWing Press, 2008.

³ Blaser, Robin. "The Fire" in *The Fire: Collected Essays of Robin Blaser*. Ed. Miriam Nichols. Berkeley: University of California Press, 2006: p. 4

⁴ See Butler, Christopher. *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*. Oxford: Clarendon Press, 1980 for an excellent typology of (post-)modernist art

⁵ *After Lorca* in *The Collected Poetry of Jack Spicer*. Ed. Peter Gizzi and Kevin Killian. Middletown: Wesleyan University Press, 2008: p. 122.

This essay by Conrad DiDiodato, *Michael Mirolla's 'Light and Time: 'imagery, language and mystery*, was published in the website [The Offending Adam](#) Issue 010.2 on /2010/04/07 and is in *Bibliosofia* with kind authorization.

Conrad Didiodato teaches high school English in the Halton region of Ontario, Canada. He has been writing poetry for past few years with publications in *World Haiku Review: The Magazine of the World Haiku Club (e-zine)*; *LYNX: A Journal for Linking Poets (e-zine)*; *Tower Poetry*; *Ancient Heart Magazine*; *Serengeti Press*; *Voices Israel 2007*; and *Poemata*.

July 1st, 2010

(segue sotto la traduzione italiana)

Michael Mirolla, *Luce e tempo*

Immagini, linguaggio e mistero

Conrad DiDiodato

(traduzione di Elettra Bedon)

“Si direbbe che l’immagine poetica, nella sua freschezza, apra un futuro al linguaggio” (Gaston Bachelard)

Michael Mirolla guarda nella sua arte come in un linguaggio prismatico: la luce scivola nello stesso momento su lati diversi dell’oggetto e il tempo, particolarmente il tempo, è ciò che tenta di mantenerlo immobile. Luce e tempo sembrano funzionare come concetti artistici, ispiranti e rivelatori: condizione e risultato del lavoro stesso. Ma quando il tempo si lascia andare, la poesia resta non solo come un oggetto in cui splendidamente si riflette la luce; essa è anche, come direbbe Stevens, quel sempre perennemente interessante “mondo (che) vive mentre tu vivi/ parla mentre tu parli”¹, la cosa demistificata così com’è. Si viene lasciati non solo con un attraente inscrutabile oggetto d’arte ma con una immagine, come dice Bachelard, che “apre al futuro del linguaggio”. E, come Mirolla dice in *Luce e tempo*,² “Un lancio, e le impronte non ci sono più./Il tempo è una pozzanghera vendicativa, svelta ad asciugarsi/dietro di noi.” (“Descending” 28); e, un po’ più avanti nella stessa poesia, “E sì, l’impronta è ancora là/dove l’hai lasciata/e, mentre vi scivoli dentro, il sole/sorge su spessi archi”. (32) Una volta letta la poesia, la cosa, l’impronta, è cambiata per sempre, e sempre messa dopo per rivelare caratteristiche e profondità più significative.

È qui al lavoro un artista surrealista o un visionario di parole di audace precisione verbale? Qualcuno che propone una *nouveauté* canadese radicale? O forse in fondo un neo-classicista, qualcuno che rispetta e sostiene la cultura, la lingua, e le influenze letterarie? Michael Mirolla è membro apprezzato della comunità degli scrittori canadesi. Nato in Italia, arrivato in Canada all’età di cinque anni, chiama se stesso scrittore pendolare tra Montreal e Toronto (poiché passa talmente tanto tempo viaggiando tra le due città). Scrive romanzi, racconti, poesie e lavori teatrali. Sue pubblicazioni sono il recente romanzo *Berlin* (finalista per il 2009 del *Indie Book and National Best Books Awards*), e due raccolte di racconti – *The Formal Logic of Emotion* (in italiano *La logica formale delle emozioni*) e *Hothouse Loves & Other Tales*. Una raccolta di poesie, *Light and Time*, è stata di recente pubblicata insieme alla raccolta bilingue inglese/italiano *Interstellar Distances/Distanze interstellari*. Nel 2009, in Italia ne è stata pubblicata la traduzione italiana.

Certamente non possiamo leggere *Light and Time*, o un autore che ha prodotto lavori in diversi campi letterari, con idee preconcepite sulla poesia. E non sarà neanche possibile limitarla a un luogo, a un tempo, o a una qualunque influenza letteraria. Mirolla è un abile professionista del linguaggio figurato, ma non lo chiamerei neanche un immaginista né persino solamente un poeta canadese. Se vogliamo mantenere vivo ai nostri occhi il vero costruttivo impulso del lavoro, dobbiamo vedere i termini romanziere, scrittore di racconti, poeta e commediografo così aperti come ogni artista (e ogni opera letteraria) possono esserlo a ogni interesse globale e – persino davvero – cosmologico. Robin Blaser, in una delle sue molte intuizioni sul modo di fare poesia, esorta i poeti a registrare sia la “musica delle sfere” che i “suoni della terra”.³ Una poesia non consciamente soggetta a uno stile o contenuto prescritto sarebbe universale, nel senso specifico di Blaser.

Certamente qui la poesia è venerata come tra le più alte espressioni del sentimento e della facoltà di sentire degli esseri umani. E come se davvero i principi fondamentali o i basici costituenti di una poesia cosmologica fossero di primaria importanza, Mirolla inizia con ‘luce’ e ‘tempo’.

La luce alla fine del tunnel

Luce
e tempo –
Vero che li conosci bene?
Un vuoto
nel tunnel. Ti si butta contro
un fotone alla volta. Scheggia via
i margini del tuo vivere.
A dargli tempo abbastanza, presto
non ci sarebbe più niente.
Soltanto luce.
Alla fine
del tunnel.

Luce, tempo: luce, ogni oggetto della luce e – per estensione metaforica – l’idea di riflesso come un vedere illuminato, sono promettenti come premesse letterarie. Il suo è un tipo unico di raccolta d’impressioni che all’inizio può ridurre l’oggetto a una somma di effetti puramente visuali (o immaginistici). La natura della poesia è di non perdere mai di vista l’oggetto, il poeta incollato a esso a volte con irrimediabile tenacia, cosicché qualunque sia la luce che illumina, essa colpirà presto il lettore come vibrante presenza viva. Volgere la poesia in una direzione, tenuta alta davanti a sé, è cercare diletto e splendore (poesia come oggetto estetico) ma intuire anche che – nel guardare – qualcosa è stato trasformato, sia la poesia, o l’oggetto, o il lettore. Mirolla non estetizza i suoi oggetti soltanto nella speranza di trasformarli in tradizionali vettori per un lirismo personale: l’oggetto – alla lettura – avvolge e dispiega, offrendo una ricchezza di dettagli fenomenici.

Nel caso di “Luce alla fine del tunnel”, la poesia che incornicia l’intera raccolta, la luce è – in fondo – una misteriosa specie di ricettacolo dell’oscurità immaginata come “un vuoto nel tunnel/(che) ti si butta contro/ un fotone alla volta”. Anche sul lettore l’effetto può essere caustico poiché luce e tempo sono considerati come un oggetto che letteralmente scheggia via. Qualcosa di simile al cadere nel centro inscrutabile della cosa dopo l’estinguersi di luce metaforica appare in “Roman Sketch” (Bozzetto romano), in cui “la gravità ti succhia giù/nelle tombe, l’asciutta sgradevole polvere/un luccichio di molecole che scivolano/ su molecole” (46). Vale la pena di citare l’intera poesia per il modo in cui sia la morente luce delle immagini che l’allusione si uniscono per portare il lettore a un suo proprio errore in un folle ricordo del passato.

La vecchia Cartagine risale nella gola come bile
(peccato che sia una puttana).
C’era sale caduto su sogni
incolti ora cresciuti:
mani mostruose slogate,
angeli senz’occhi privati delle ali

tesi verso un barlume di paradiso –
 natura morta al confine,
 rimpatriata.
 Città di eterna indecisa sessualità,
 sacrificio sugli storti altari della storia.
 Quale messa nera ti ha tenuto a galla, ormeggiato in legioni barbariche?
 la gravità ti succhia giù
 nelle tombe, l'asciutta sgradevole polvere,
 un luccichio di molecole che scivolano
 su molecole.
 Ma –
 continuano a scavarti fuori di nuovo
 staccandoti dal tempo
 a poco a poco
 una cucchiata al giorno
 fino a che non sarai che fondamenta
 puntellate,
 la tua gente sedimentari
 numeri in un catalogo:
 fino a che qualcuno non domandi:
 posso sopravvivere?
 Ma –
 c'è cemento sufficiente
 per impedire che la domanda
 sia implorata?

Descrivere la poesia di Mirolla come mistero di un vedere illuminato è un necessario primo passo; contenuti come laghi, autori e dipinti sembrano cadere nello stesso vuoto con il lettore.

Lago della gru 1

Parliamo tutti di profondità
 come se l'acqua rispecchiasse qualcosa
 di più profondo della libellula
 che ti si appoggia con noncuranza sul braccio;
 o la tartaruga che gironzola intorno,
 il suo muso screpolato che emette bolle
 attraverso la grata della luce del sole, il barlume
 di un'antica presenza che ignora
 tutto quanto è intorno ... persino il nostro stesso dio.
 Parliamo tutti di silenzio
 come se l'apparire momentaneo del tuffolo ci facesse ammutolire
 in timore reverenziale. Dovrebbe farci dimenticare i ruscelletti
 di una lampada che si spegne puntata
 al centro inaccessibile del nostro tradimento.
 Parliamo del ricordo
 come se... come se...

L'oggetto di "Lago della gru 1" non può essere soltanto metafora di "profondità" e di "antiche presenze" come se questo fosse sufficiente, né come presentazione di frammenti di un paesaggio, "libellula", "acqua", "ruscelletti" messi insieme solo e strettamente

nell'immaginazione. Il parlare del lago della gru come del lago tradizionale del poeta lo spoglia della sua natura 'essenziale', irriducibilmente reale, quel qualcosa più vitale che "ci fa ammutolire/in timore reverenziale". La profondità cui siamo giunti nella poesia si riduce presto al vuoto "silenzio" del linguaggio o si ritrae nel "ricordo", quando tutto ciò che abbiamo ottenuto è il linguaggio balbettante del "come se": quando invece di un lago vi è soltanto una sinistra immersione nel "centro inaccessibile del nostro tradimento". Notare l'inadeguatezza del linguaggio figurativo nel conformare esattamente il ricordo con la morte di un amico in "Clic: in morte di un amico": "come lenzuola inamidate/come l'odore/come l'odore/come il mio proprio odore".

Come possono i più importanti principi letterari aiutarci veramente a capire il modo in cui Mirolla tratta altri oggetti? Luce e tempo sono più limiti che aiuti per interpretare la poesia, o piuttosto condizioni impossibili da rispettare. E così dovrebbe essere. Sembra che Mirolla cerchi di svelare un mistero negativo, cosicché la poesia diventa maggiormente un riflesso di se stessa in modo uguale a quello in cui l'arte contemporanea volge uno sguardo inscrutabile su di sé, così come sulla lingua, sul contenuto e sullo stile.

Allora che cosa, e dove, è quella poesia essenziale che sembriamo sempre aspettarci e mai ottenere? Nella sua opalescenza e nel suo essere al di fuori del tempo? Luce e tempo sembrano in realtà chiarirsi quanto più contiamo su di loro in cerca di un senso di stabilità testuale. Lo stesso Mirolla può domandare "Quale certezza? Quale nucleo denso?" (Tra le righe), perché sospetto che ogni poesia rappresenti il suo modo specifico di andare verso quel centro sfuggente. Un centro che sembra trovarsi in qualche punto tra "il fantasma" e "il corpo dai capelli di lino" ("Pensiero razionale"); tra la "barca verde" e chi vi si trova e "che non può rispondere al saluto" (È qualcuno che conosciamo?), corpo e parole ("Tra le righe"); e anche tra i morti sulla strada e tutti i segni nella natura che avrebbero dovuto mettere sull'avviso sin dall'inizio, come un crocifisso al collo di una colomba piangente, o alberi che "tendono i loro guinzagli" ("L'arte del camminare").

In ogni poesia un oggetto, ballerino, rematore, morto sulla strada, e poi la sua forma oscura, denudata, come poesia che ci lascia solo con un mistero rilkeiano. Forse il poeta ha ordinato al lettore di "giocare con le parole/come chi zuffola nel buio" (Descendings III) intuendo l'impossibilità di consegnare la poesia nella sua interezza.

A Franz K.

Tu, coperto di tubercoli, che nuoti nella zuppa
che trabocca, lascia che ti lanci una corda.
Come DNA viaggiamo insieme in brevi volate
finali, ma ora mi hai superato
tuffandoti senza sosta sotto fetide
onde. Solo per riemergere
con il verme rigonfio tra i denti.
Antenna recisa da un senso perso da tempo
lo tenevi stretto, stimandolo responsabile.
E non era abbastanza che tirasse con forza la parte umana
di te – come poteva avere così frainteso?
Io, d' altra parte, amico della luce
frantumata, dello sbocciare del cristallo, sono fluito

verso un cielo colmo di un tintinnio di vetro e
di risa, magia intensa del quotidiano.
Ti aspetto là, faccio ciondolare un filo
come infezione virale davanti ai tuoi occhi.
Sì, è una disperata ri-creazione
(manca la crudeltà) ma tu cercherai di afferrarlo.
Vero che lo farai? Forbici spettrali intinte nel rosso.

Sospetto che la poesia possa solo approssimarsi al suo oggetto, imprigionata nella seducente luce della visione stessa. Un registro non della sintesi ma della essenziale irriducibilità della lingua nei confronti dell'oggetto, come se la poesia stessa potesse solo essere "luce/frantumata" e niente altro. La lingua non può collegarsi con il soggetto, il poeta chiama questo "una disperata ri-creazione", e cercare di effettuarla è altrettanto assurdo che gettare una sagola di salvataggio a Franz K. che sta annegando: un impulso kafkiano a dilettersi nelle improbabilità (o assurdità) di fare della poesia un veicolo di significato. Persino all'intimo livello del DNA (e che cosa può essere più intimo?) un'affinità tra poeta e ideale letterario è troppo impossibilmente irreali. Sagole di salvataggio, nello stile kafkiano, si metamorfano in fili virali, e gli attrezzi della scrittura in "forbici spettrali intinte nel rosso".

Ora sembra che luce e tempo, privati delle loro funzioni meramente metafisiche, siano agenti di una nuova apertura alla lingua, riconfigurati in modelli di incongruità e visione asimmetrica che distinguono le vere esperienze da cui proviene la poesia. Guardare a "Le repos du veillard" non è guardare al riposo ma a una morte imminente, abilmente delineata in ombre e toni come se stessi guardando un quadro surrealista; una trasformazione dell'immobilità e della finitezza della vita nel corpo orrendo di un insetto, e del luogo della morte stessa ("un castello di carte") nell'inferno di Tartaro.

Quieta cade la neve sul castello di carte.
Tutte le finestre sono chiuse. Occhi di marmo offuscato
chiudono fuori i pensieri nelle ringhiere come fiocchi
della mente che si disseccano mentre cadono. In riposo per un momento
fantasmi trascurati abbattono la porta stretta
e le candele sul comodino
si spengono da sole. Si tendono per muoversi
l'un l'altra su flaccidi congegni e crollano
tra le sedie che ingombrano la stanza.
*Quando ero giovane, dice,
mi hanno inchiodato al pavimento
e mi hanno guardato maturare.
Ora i miei movimenti sono sguardi fissi
attraverso occhi pieni di fumo.*
Mani straniere hanno afferrato le sue iridi.
Lei striscia nella cantina densa di sabbia,
cerca il raccordo del gas cui il suo fiato può dar fuoco.
La neve sibila indietreggiando. Come un girasole
la casa gira scricchiolando sulle sue giunture.
All'interno, sono occupati a carezzare sedie.

Forse "surrealismo figurativo", nel senso in cui lo studioso postmoderno Christopher Butler usa questa espressione,⁴ si accorda meglio con la descrizione in versi di Mirolla.

Leggere la poesia “Le repos du veillard” è vedere che “è valutato soltanto il soggetto che è tragico e fuori del tempo.” (Butler). Tutto ciò che riguarda l’uomo anziano in riposo e la sua delineazione nella lingua suggerisce che l’ultima speranza per un pezzo che sia una vera rappresentazione avrebbe potuto essere una dissolvenza nell’incubo dell’arte non rappresentabile (modernista). Ma poiché la poesia non è basata su un quadro reale, questa è solo una congettura.

E, naturalmente, la poesia di Mirolla non si arresterà soltanto a una speranza modernista che si dissolve lentamente. Non in questo nuovo trasfigurante linguaggio di oscuri significati in cui la luce sembra dare forma soltanto a sinuose bottiglie di Kline, e l’aria stessa “geme se invasa” (“Vicolo cieco”). La metafora può svuotarsi da se stessa e lasciare il lettore a seguire il percorso al senso dell’insetto: per esempio, “il giorno è un lento scarabeo” nella cui testa è riprodotta la vita di un essere vivente (“Il giorno è un lento scarabeo”). Mirolla fa riferimento a simili “sogni di scarabeo” in un’altra poesia (“Vicolo cieco”).

Un autore classico come Prudenzio, noto per la sua purezza e il suo ascetismo, può diventare una specie di primo piano della descrizione che il poeta fa del purissimo giardino etrusco (The Garden/Il giardino). Oppure la luce del giorno morente “nella estremità profonda/del giardino” può essere immaginata come “il cane silente ... che azzanna la gola del raggio di luna”, coppia surrealista dello stesso oggetto se mai ce n’è stata una. Ma ancora, per cogliere l’effetto di tali meravigliosamente asimmetrici elementi poetici quali ‘giardino’ e ‘cane silente’ nella poesia di Mirolla, l’intera poesia deve essere intuita.

Nel mio giardino, avrebbe potuto scrivere
Prudenzio, i frutti non maturano mai. Chiazze
di viole del pensiero, ciuffi di non-incontri, trottole fanciulle
che compitano *avrebbe potuto essere*. I pomodori bramano
realità, un’appendice simile a una bocca a una sanguisuga per succhiare a
esaurimento la loro dolcezza.
Invece, un mondo di infinito-meno-uno.
I grappoli stillano sangue sulla mia fronte; rose
ondeggiano senzienti – un momento di poesia?
nessuna stretta terrena può sentire la loro puntura.
Soffri, bimbo, soffri. Nel mio giardino
Prudenzio potrebbe proprio (possibilmente) aver detto,

*il seno tiepido di una possibile donna
si gonfiò per un secondo. Erano le mie dita
o il vento rivelatore da me
immaginato? È importante? Nessun cavallo
dei barbari può calpestare questo: il mio giardino.
L’aria immobile è cambiata per sempre.*

È interessante notare in quanti modi il poeta tenta di immaginare l’inimmaginabile, conoscere l’inconoscibile come se fosse soltanto un sussurro che gli giunge da uno spettrale mondo esterno. (“Extinguishing”). O persino la “essenziale geografia” di una menzogna, che si dice risieda proprio sotto il cuore, che diventa “il profilo viola di un agnello impigliato in una ginestra spinosa” (“When We Lie”). Luce e tempo sembrano essere stati indotti con l’inganno in ruoli autorevoli che non possono sostenere, facendo scorgere la degradante incapacità dei persino più formidabili appoggi del mondo stesso per rivelare cose libere da

estraneità e parodia. In quale altro modo rendere conto della sorprendente asimmetria di linguaggio e dell' "agnello viola"?

Dati di fatto

Soltanto a partire da uno spontaneo volere le "cose" diventano chiare;
soltanto a partire dal margine si può trovare il centro;
soltanto a partire da una re-visione lo spettacolo si rivela.
Capovolgi il prisma per vedere la luce;
distruggi la macchina per riprenderti le membra.
Ma l'opposto del complesso non è il semplice
e ciò che rallegra non curerà ciò che ci affligge.
I campi gelati al di là della porta
non sono privi di vita. Stanno solo aspettando
il momento giusto.
Ciò che è spontaneo è l'ala del merlo;
ciò che il margine può dire è: 'Sì, tu sei qui';
lo spettacolo solleva il suo proprio specchio
dai bordi insanguinati.

Mirolla può ora enumerare alcuni dei 'dati' (data) del suo lavoro, nel tentativo forse di salvarlo dalle devastazioni del post-strutturalismo. "Dati di fatto" è un buon modo per concludere il nostro avvicinarci alla poesia di Mirolla per ciò di cui esso rende conto, cioè sia del mondo disparato a cui la poesia deve prima accostarsi che del mistero essenziale che si trova al suo centro. Il riferimento indiretto a Derrida ("margine") e a Debord ("lo spettacolo"), i principali intellettuali di questo secolo cui riferirsi, è rivelatore, e a proposito. Il lettore non può far venir fuori le 'cose', perché le cose sono già lì, già variamente sistemate nel tessuto intertestuale che la lingua è diventata. La complessità della poesia significa il considerare l'apparire di una improvvisa (deliziosamente paradossale) 'novità': in che altro modo riferirsi alla banalità di vecchi amici come "Zeno rovesciato" (Il posto segreto) o persino Los Angeles come una "parabola del mondo" fuori moda. (L.A.)

E perdere il punto centrale a causa di uno spettacolo troppo autorischiarenti (come succede nel leggere la maggior parte degli sperimentalisti che scrivono oggi) è ulteriore ragione per rimettere a fuoco o persino per cambiare un po' di prospettiva ("Capovolgere il prisma per vedere la luce"). Mirolla forse ci sta lasciando con un'idea della poesia come al massimo un prodotto "di fatto", non lo specchio ma ciò che è rispecchiato, e non tanto un riflesso di superficie quanto di una profondità non sviata da luce chimerica. E quanto al tempo, non gli si deve più resistere: come dice Jack Spicer in *After Lorca*, "Oggetti, e parole, devono essere portati attraverso il tempo, non preservati contro esso".⁵

Immaginazione e linguaggio, benché vevoli in se stessi, non possono veramente essere visti se non come limiti dell'arte poetica. Al massimo come approssimazioni. Ma non ci si può sbagliare sulla centralità dell'oggetto nella poesia di Mirolla, la sua "Quintessenziale" lucidità e anche profondità e mistero. A differenza di molti sperimentalisti che scrivono in Canada, vi è una riverenza tradizionale per l'oggetto e per la voce narrante che non può mai essere aperta all'accusa di albergare sentimenti sessisti o imperialistici (una retorica cui la maggior parte dei lettori 'accademici' canadesi ancora ricorre).

Qui la poesia non è un 'collage' Pop né un luogo per discorsi molteplici né un modello di uno qualunque dei 'credo' sperimentalisti responsabili di alcuni disastrosi scritti nel corso

dei pochi decenni passati. È allora mai diventato fuori moda parlare nel “Linguaggio di Dio”: è l’impulso per questo tipo e intenzione poetica cacciato fuori dalla psiche letteraria? Forse nessuno ha osato coraggiosamente come Michael Mirolla ripristinare il mistero del leggere e l’integrità della stessa esigenza poetica?

Risveglio: ci sono pozzanghere
ovunque; immagini del tempo che rispecchiano
per un momento e poi evaporano
nel sole.
Qui si parla soltanto
il linguaggio di Dio.

NOTE

¹ Stevens, Wallace. *The Collected Poems*. New York: Vintage Books, 1990: p. 268

² All poetry references are to Mirolla, Michael. *Light and Time*. Clinton, ON: SkyWing Press, 2008.

³ Blaser, Robin. “The Fire” in *The Fire: Collected Essays of Robin Blaser*. Ed. Miriam Nichols. Berkely: University of California Press, 2006: p. 4

⁴ See Butler, Christopher. *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*. Oxford: Clarendon Press, 1980 for an excellent typology of (post-)modernist art

⁵ *After Lorca* in *The Collected Poetry of Jack Spicer*. Ed. Peter Gizzi and Kevin Killian. Middletown: Wesleyan University Press, 2008: p. 122.

Questo saggio di Conrad DiDiodato, *Michael Mirolla's 'Luce e Tempo: Immagini, linguaggio e mistero*, è stato pubblicato nel sito [The Offending Adam](#) Numero 010.2 del /2010/04/07 ed è in Bibliosofia per gentile autorizzazione.

Conrad DiDiodato insegna inglese alla scuola media superiore di Halton region in Ontario, Canada. Ha scritto poesie negli ultimi anni, pubblicate nelle seguenti riviste: *World Haiku Review: The Magazine of the World Haiku Club (e-zine)*; *LYNX: A Journal for Linking Poets (e-zine)*; *Tower Poetry*; *Ancient Heart Magazine*; *Serengeti Press*; *Voices Israel 2007*; e *Poemata*.

1 luglio 2010