



Finestre ed epifanie nella poesia di Raymond Carver: Happiness, Rain, The Window

di Barbara Miceli

Non è forse un caso che le poesie di *Where Water Comes Together With Other Water* (1985) e *Ultramarine* (1986) siano state scritte nella *Sky House* di Port Angeles (Stato di Washington), la casa dove Raymond Carver e la sua seconda moglie, la poetessa Tess Gallagher, vissero fino alla morte del poeta. Carver morì il 2 agosto 1988 all'età di cinquant'anni per un cancro ai polmoni.

La *Sky House* è composta interamente da vetrate (Spadaro 2001: 50), ed è facile immaginare che Raymond Carver abbia scritto le sue poesie, così piene di immagini, contemplando la realtà circostante proprio da quelle vetrate. Perché ciò che accomuna *Happiness*, *Rain* e *The Window* è che non sono poesie "narrative", ma ritratti di attimi che si svolgono davanti a una finestra. Il poeta registra ciò che vede all'esterno della casa: natura o persone comuni che interagiscono, e in qualche modo sono immagini che restituiscono al suo occhio interiore verità o riflessioni profonde sul senso dell'esistenza, la sua e quella dell'umanità in generale. Le "visioni" che la finestra mostra a Raymond Carver sono vere e proprie epifanie¹ in cui "la visione giunge

¹ L'idea di epifania viene associata principalmente alla poetica di James Joyce, e si incontra per la prima volta nell'*Ulysses* (1922) e in *Stephen Hero* (1944). Nonostante le diverse accezioni date a questa espressione, l'epifania viene definita da O.A. Silverman (nell'introduzione all'edizione del 1956 della



repentina" quasi fosse prodotta "da un'intenzionalità della cosa stessa" (De Angelis 1989: 15).

Le tre poesie prese in esame sono accomunate non solo dalla presenza delle finestre, ma soprattutto dalla stessa struttura, funzionale alla resa del momento epifanico, che prevede fra le sue caratteristiche la delicatezza e l'evanescenza (Joyce 1956: xii). L'intenzione del poeta è quella di restituire l'immagine così come si è presentata ai suoi occhi, e di fissare su carta la rivelazione che quell'immagine gli ha fornito prima che il momento dell'illuminazione svanisca. È per questo che si possono distinguere tre momenti fondamentali in queste poesie: la descrizione spazio-temporale, il momento epifanico, e la riflessione legata ad esso.

La descrizione sembra essere essenziale nella resa dell'attimo epifanico, dal momento che "diversamente dall'esperienza mistica, l'epifania non prevede il distacco dalla situazione contingente, né il superamento delle forme finite, individuate nella loro collocazione spazio-temporale, di cui l'essere si riveste" (De Angelis 1989: 34). Una descrizione del tutto imprescindibile per la sua resa, se si considera che "quale che sia il veicolo dell'epifania e l'occasione da cui essa nasce, l'illuminazione cognitiva ed estetica viene sempre ricondotta al momento di una 'visione'" (De Angelis 1989: 32) anche quando l'accadimento rivelatore è "una parola, un discorso ascoltato" (De Angelis 1989: 31). Carver traccia con poche pennellate essenziali l'immagine che si presenta ai suoi occhi, e fissa in questo modo il contesto in cui avviene la rivelazione. Nelle tre poesie non manca mai inoltre il riferimento temporale, che in qualche modo è finalizzato a dare un'ulteriore nota descrittiva ai testi: l'inserimento del momento della giornata è la pennellata che colora il cielo e dà la luce giusta alla scena.

Il secondo elemento è quello epifanico. Da due ragazzi che camminano insieme all'alba, o dalla pioggia, o dagli alberi traslucidi coperti dalla brina, il poeta è in grado di trarre quell'attimo di sospensione e di consapevolezza della pura essenza delle cose:² il momento epifanico. Questa seconda fase, in tutte le poesie di Raymond Carver prese in esame, è quasi sovrapponibile alla definizione che James Joyce ne dà in *Portrait of the Artist As a Young Man* (1916)

The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous, silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to the cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Galvani [...] called "the enchantment of the heart". (Joyce 1956: x)

raccolta joiciana *Epiphanies*) come "a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself".

² James Joyce in *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) si riferisce in questi termini alla realtà degli oggetti nel momento epifanico, ribattezzato come *Radiance*: "the scholastic quidditas, the whatness of a thing".



La terza fase consiste nell'interiorizzazione di questo momento, con la riflessione legata ad esso. Carver esprime questi pensieri molto spesso in forma di domanda retorica, o con concetti brevi e fugaci³ quanto l'epifania stessa.

Quella che è una struttura essenzialmente fissa, appare però volutamente poco calcolata, quasi casuale. Perché la sperimentazione non fa parte della cifra stilistica della poesia di Carver, e la mancanza di essa è la sua "unmistakable signature on everything he writes" (Carver 1968: 13). Si tratta di una poesia dal linguaggio scarno ed essenziale⁴ (elementi caratteristici della sua ben più celebre produzione in prosa) che basa la sua architettura su "eventi minimi e quotidiani" (Spadaro 2001: 48).⁵ Il canale metaforico/comparativo è ridotto al minimo e c'è una decisa preminenza delle descrizioni. Carver compie insomma un annullamento della "mediazione tecnica nella creazione artistica" (De Angelis 1989: 30), come già aveva fatto James Joyce nella sua raccolta di epifanie, per presentare al lettore un'immagine pura di quella che è stata la sua visione. E' probabilmente questo elemento che porterà il regista Robert Altman⁶ a dire che "Raymond Carver made poetry out of the prosaic" (in Carver 1993: 7). Il poeta sembra inoltre far sua l'idea di T.S. Eliot che l'unico modo per esprimere emozioni in forma d'arte sia trovando un correlativo oggettivo:

[...] a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (Eliot 1934: 100)

In *Happiness*, *Rain* e *The Window*, è proprio la finestra l'oggetto principe delle tre situazioni descritte, oltre che, come si vedrà, una metafora dello stile poetico di Raymond Carver.

³ Per descrivere il modo in cui l'epifania svanisce, Joyce in *Portrait of the Artist As a Young Man* mutua un'espressione da P.B. Shelley: "The mind in that mysterious instant Shelley likened beautifully to a fading coal" (Joyce 2003: 213).

⁴ In proposito A. Spadaro (2001: 46) scrive: "Il suo non è [...] un lavoro di cesello calligrafico dell'espressione linguistica e tanto meno vuoto sperimentalismo. Non gli è propria l'eleganza espressiva. [...] In Carver però la parola non è mai altisonante né aulica, né ricercata. [...] Così la parola quotidiana è tesa al massimo della propria capacità espressiva".

⁵ La stessa idea riguardo all'origine della poesia di Carver si può trovare in C. Slenicka, (2009: 416): "The best of his poems, like his short stories, exhibit his particular genius for choosing a tiny incident or mundane detail that becomes what T.S. Eliot called an objective correlative [...]"

⁶ Altman è autore di un film del 1993, *Short Cuts*, basato sui racconti di Raymond Carver.



HAPPINESS (DA WHERE WATER COMES TOGETHER WITH OTHER WATER, 1985)

Un'immagine di vita quotidiana è alla base di questa poesia. Una realtà quotidiana che "non è solo il luogo dove si svolgono le vicende, ma è la vera protagonista" (Spadaro 2001: 5). La collocazione temporale è immediata, e con essa la descrizione del cielo all'alba:

So early it's still almost dark out.

I primi versi sono composti da elementi familiari e quasi universali; "the usual early morning stuff" è la somma delle azioni classiche di chi inizia la giornata molto presto: il colore ancora scuro del cielo, il caffè, i primi pensieri della giornata.

I'm near the window with coffee,
And the usual early morning stuff
That passes for thought.

Gli elementi forniti da Carver hanno, nella loro semplicità, un'universalità che li rende estremamente evocativi. In quattro versi, l'autore ha già delineato il *setting* in cui si svolge il momento epifanico. All'esterno la scena non è immobile: due ragazzi consegnano i giornali. Dato l'uso dell'articolo determinativo "the", è verosimile che avessero già attraversato il campo visivo della finestra altre volte, e che la loro fosse un'azione abituale.

When I see the boy and his friend
Walking up the road
To deliver newspaper.
They wear caps and sweaters,
And one boy has a bag over his shoulder.

Il poeta descrive il loro abbigliamento ("caps and sweaters") e riesce a percepire la loro felicità e a delinearne la proverbiale ineffabilità: i ragazzi sono felici e non dicono nulla.

They are so happy
They aren't saying anything, these boys.
I think if they could, they would take
Each other's arm.
It's early in the morning,
And they are doing this thing together.
They come on, slowly.



Non c'è una sola nota riguardante la loro espressione, o cosa faccia pensare all'autore che siano realmente felici, eppure si respira nei pochi versi che li riguardano, il loro cameratismo, il ritmo placido del loro passo. Questa immagine suggerisce la spensieratezza della gioventù, che si intreccia con l'elemento atmosferico e naturale che li circonda. È proprio nei due versi che contengono la descrizione del cielo che si raggiunge il climax drammatico che porterà all'epifania:

The sky is taking on light,
Though the moon still hangs pale over the water.

La luna che pallida è ancora sospesa sull'acqua, unita all'immagine di gioia dei due ragazzi, è un concentrato di bellezza che genera il momento di sospensione epifanica. E la bellezza appare in questa poesia come qualcosa di slegato dalle cose che generalmente determinano la felicità (o l'infelicità) degli esseri umani:

Such beauty that for a minute
Death and ambition, even love,
Doesn't enter into this.
Happiness. It comes on
Unexpectedly. And goes beyond, really,
Any early morning talk about it.

Carver non si appropria di questa felicità, ma la rende universale. Non c'è nessun aggettivo possessivo che ricollegli l'idea universale di felicità all'io lirico della poesia, ma solo un'affermazione valida per chiunque: che la felicità arriva nei momenti più inaspettati, e che non necessariamente ha a che fare con i tre elementi che il poeta giudica determinanti per la presenza (o meno) di questo sentimento. Morte, ambizione e amore sono una triade insolita, ma si contrappongono con la loro appartenenza al mondano ad un sentimento più puro e più alto. Se si potesse parafrasare un celebre verso di John Keats⁷ per adattarlo all'equazione di Raymond Carver, questo sarebbe "Felicità è bellezza, bellezza è felicità". E naturalmente è un sentimento che mantiene tutta l'ineffabilità di qualcosa che va oltre persino la tentata descrizione che il poeta ne fa, e che negli ultimi due versi viene declassata a semplice "morning talk about it". L'accezione che Carver dà alla sua opera non è che una delle problematiche legate alla trascrizione di un momento tanto astratto e indescrivibile come quello epifanico: si può tentare di descrivere la sua parte più terrena (ciò che di "visibile" l'ha provocato) ma non il sentimento stesso. Come afferma infatti P. De Angelis:

⁷ Il verso in questione è il penultimo di *Ode on a Grecian Urn* (1819): "Beauty is truth, truth beauty".



L'espressione letteraria [dell'epifania] è risolta prevalentemente in una descrizione/riproduzione dei caratteri fisici dell'ente che si epifanizza, poiché è in essi che si manifesta la spiritualità che unisce il molteplice e lo anima. (De Angelis 1989: 35)

Gli ultimi due versi di *Happiness* sono l'esplicita ammissione del fallimento del poeta, che resta legato all'aspetto fenomenico senza riuscire a spiegare la rivelazione metafisica che ha colto da questa scena semplice e quotidiana.

RAIN (DA WHERE WATER COMES TOGETHER WITH OTHER WATER, 1985)

L'incipit di *Rain* ha ancora una volta l'impronta dell'autore, ma in questa poesia, più breve e apparentemente meno articolata, Carver non intende parlare di sentimenti universali: assistiamo in questi versi ad una totale autobiografia "dell'istante", ad una vera e propria "irruzione del metafisico nella sfera dell'esistenza" (De Angelis 1989: 16). Il *setting* è come sempre quotidiano e familiare: il risveglio nel proprio letto, e l'impulso, questo probabilmente comune a molti, di non lasciarlo, e di trascorrervi l'intera giornata a leggere. È presente naturalmente anche la collocazione temporale ("this morning"), e la lotta tra il poeta e questo impulso non ha nulla di epico, come d'altra parte il linguaggio usato: non ci sono orpelli, il lessico si mantiene ad un livello di semplicità quasi elementare.

Woke up this morning with
A terrific urge to lie in bed all day
And read. Fought against it for a minute.

La finestra in questo caso è il ponte che mette in comunicazione il piccolo universo racchiuso in una camera da letto e il mondo esterno. Non c'è nessuna descrizione, se non delle condizioni atmosferiche, che tuttavia hanno il potere di evocare un'epifania che è "manifestazione subitanea e impreveduta di una realtà sottesa e occulta" (De Angelis 1989: 11):

Then looked out the window at the rain.
And gave over. Put myself entirely
In the keep of this rainy morning.

La pioggia dichiara la sconfitta del poeta, e favorisce la discesa in uno stato di intensa riflessione e di abbandono all'impotenza di una persona nei confronti di determinati stati d'animo. Il termine usato da Carver per descriverla (*keep*) esprime alla perfezione tutta la sua forza, ed è la resa a produrre una riflessione che viene espressa con due domande retoriche esistenziali:



Would I live my life over again?
Make the same unforgivable mistakes?
Yes, given half a chance, yes.

Una digressione biografica è necessaria per spiegare quanto in tre versi sia racchiusa una non infrequente, almeno per ciò che riguarda scrittori e poeti, intuizione pre-razionale.

La malattia di Raymond Carver, quella che l'ha portato poi alla morte, gli fu diagnosticata nel 1987. Come è naturale che sia per uno scrittore, essa è stata oggetto di varie poesie in cui Carver ha affrontato il trauma della diagnosi,⁸ e infine la rassegnazione per la vita che lentamente lo abbandonava e che, per reazione, ha reso i suoi ultimi mesi molto più densi in eventi (il matrimonio con Tess Gallagher è stato celebrato solo sei settimane prima della sua morte) e ovviamente in riflessioni sul senso dei suoi cinquant'anni di vita. L'ultima strofa anticipa, e in un certo senso precorre il bilancio finale del poeta. È per questo che si può collegare idealmente a *Late Fragment*:

And did you get what
you wanted from this life, even so?
I did.
And what did you want?
To call myself beloved, to feel myself
Beloved on the earth.

Si tratta dell'ultima poesia scritta da Carver prima di morire, ed è incisa sulla sua lapide nel cimitero di Port Angeles. In comune con *Rain* ha l'uso delle domande per esprimere una riflessione che però in questo caso è giustificata dalla sua morte imminente. All'epoca di *Rain*, nel 1985, la malattia era ben lungi dal manifestarsi, quindi le domande di tipo esistenziale che il poeta fa a se stesso, e che potrebbero erroneamente far credere che sapesse già di dover morire, possono essere considerate percezioni subliminali, presentimenti: le espressioni più pure dell'*anima* nel senso junghiano del termine.⁹ E non è un caso che scaturiscano da un'epifania, che è un processo il più delle volte inconscio "felt by the literary artist more as a revelation granted than as a product constructed" (Bidney 1997: 5).

Le conclusioni alle quali Carver approda in *Rain* sono in fondo simili a quelle raggiunte in *Late Fragment*: una vita, anche se imperfetta e costellata di errori (persino

⁸ S. Halpert scrive nella biografia di Carver del (1995: 123) che dal momento in cui lo scrittore ha ricevuto la diagnosi di tumore ai polmoni, ha smesso di scrivere prosa e si è dedicato interamente alla poesia. Il più celebre tra questi componimenti è *What the Doctor Said* in R. Carver (2000).

⁹ Cfr. Con F. Fordham, (1953: 55): "The *anima* is expressed in a man's life not only in projection upon women and in creative activity, but in fantasies, moods, presentiments and emotional outbursts".



“unforgivable mistakes”) varrebbe la pena di essere nuovamente vissuta senza cambiarne nulla.

L’attimo epifanico in questo caso, espresso con un numero limitato di versi, si nutre di poche immagini, ma lascia in compenso consapevolezza forse più stabili. Tuttavia, anche in questa poesia è evidente la volatilità del momento epifanico, e la difficoltà di trattenerlo e di descriverlo. Piuttosto è il momento stesso a trattenere l’autore, e la resa è come sempre poco articolata ma efficace. L’uso che Carver fa qui di alcuni espedienti della *Confessional Poetry* (esperienza personale, sentimenti sulla morte¹⁰) confermano però il rapporto di uno scrittore solitamente dedito alla prosa con la poesia: “The poetry gives me a chance to be intimate or open or vulnerable – or even surreal sometimes – in a way I don’t often engage in when I’m writing fiction. [...] I feel much closer to the center, the core, in the poetry” (Schumacher 1990: 224). E come Carver ha rivelato in un’intervista del 1986, la poesia è stata per lui una rivelazione improvvisa quasi quanto un’epifania: “a great gift and completely unexpected” (Schumacher 1990: 149).

THE WINDOW (DA ULTRAMARINE, 1986)

In *Stephen Hero*, James Joyce definiva il momento epifanico come “the most delicate and evanescent of moments” (Joyce 1956: xii), affermazione che potrebbe essere applicata a questa poesia che mette in relazione in modo esplicito l’oggetto finestra con il momento epifanico. E non è forse un caso che *The Window* sia contenuta nella raccolta *Ultramarine*, un titolo che secondo R.P. Runyon si riferisce più al blu del cielo che a quello del mare (Runyon 1992: 209).

Come in molte altre poesie di Carver, anche in questo caso è un incidente quotidiano a produrre non solo il flusso poetico ma anche l’epifania stessa. Un’interruzione di corrente per via di una tempesta lascia la casa senza elettricità, e quindi ad una condizione quasi “di natura”, che rende più facile scendere in uno stato di riflessione primitivo e senza sovrastrutture. Il poeta osserva dalla finestra la campagna circostante, e la descrizione della natura in questo caso è più ricca, articolata, e meno scarna. L’impressione è che a differenza di altre descrizioni, questa volesse essere resa con un tono più alto e aulico, funzionale alla resa in versi della probabile impressione di grande bellezza percepita dall’autore in una natura che senza la luce artificiale appare per ciò che è. Nonostante il buio, che potrebbe rendere la scena inquietante e spaventosa, la percezione che si ha è quella di una grande calma.

¹⁰ Cfr. Con K. Ashley, P.B. Grant, (2011: 159): “Confessional poetry dealt with the subject matter that previously had not been openly discussed in American Poetry. Private experiences and feelings about death, trauma, depression and relationships were addressed in this type of poetry, often in an autobiographical manner. Some of Carver’s poems use confessional techniques”.



A storm blew in last night and knocked out
The electricity. When I looked
Through the window, the trees were translucent.
Bent and covered with rime. A vast calm
Lay over the countryside.

La brina “congela” l’atmosfera e cristallizza l’attimo, dando vita alle riflessioni di Carver, anche in questo caso in prima persona:

I knew better. But at that moment
I felt I’d never in my life made any
False promises, nor committed
So much as one indecent act. My thoughts
Were virtuous.

Nel suo saggio *It’s Like, But not Like, a Dream*, R.P. Runyon afferma che in *The Window* Carver “forgets things he should remember, his broken promises and his indecent acts”,¹¹ trasformando quindi l’attimo di sospensione in qualcosa che rende il poeta immemore dei suoi errori. Tuttavia, più che un processo di perdita della memoria, i versi in cui Carver riflette sul suo passato appaiono come un’autoassoluzione. Il momento epifanico investe in questo caso chi lo vive di un’innocenza che è forse il riflesso della natura stessa e della sua verginità in assenza di opere antropiche. Gli errori del passato non vengono dimenticati, come afferma Runyon, ma piuttosto liberati dalla loro essenza di “indecent acts”, ed elevati a “virtuous thoughts”. Tuttavia, l’attimo epifanico ha una durata limitata, e Carver descrive in modo sintetico, ma accurato, il momento in cui le cose tornano alla normalità:

Later on that morning,
Of course, electricity was restored.
The sun moved from behind the clouds,
Melting the hoarfrost.
And things stood as they had before.

Ma in questo caso non si tratta di un’interruzione improvvisa, il poeta infatti riesce a conferire a questa transizione una gradualità dettata dai tempi della natura (“the sun moved behind the clouds/melting the hoarfrost”). Come il sole scioglie la brina degli alberi, la luce dissolve le rivelazioni ottenute, rendendo perfettamente l’idea di evanescenza di simili attimi, e le cose “stood as they had before”.

¹¹ “It’s Like, But Not Like, a Dream” (Runyon in Kleppe&Miltner 2008: 25).



Le tre poesie analizzate forniscono tre diversi esempi di epifania, servendosi generalmente di una struttura abbastanza stabile e prevedibile. Le variazioni sono minime, e la loro semplicità espressiva mira a fornire una resa che sia il più fedele possibile alla realtà che genera l'epifania. Perché, come scrive A. Spadaro, la radice profonda della poesia di Raymond Carver è "la vita quotidiana, di cui, anche attraverso l'uso di un linguaggio ordinario, riesce a esprimere efficacemente le tensioni fondamentali" (Spadaro 2001: 6). Il fatto che il momento epifanico non possa essere disgiunto dalla sua causa materiale sembra essere per Raymond Carver una sorta di *diktat* non solo a livello di contenuti ma anche di forma: l'aspetto visivo occupa esattamente lo stesso spazio (anche in versi) di quello più astratto e riflessivo.¹² Il risultato è quindi quello di "generare una sensazione di intensità legata ai gesti semplici" (De Angelis 1989: 46). È per questo che si può affermare che la presenza della finestra in più di una poesia, altro non è che un modo di leggere l'intera poetica di Carver. Perché se in moltissimi altri autori la poesia diventa una lente deformante della realtà, la definizione che forse descrive al meglio quella di Raymond Carver è proprio quella di una finestra: uno strumento per guardare il mondo esterno, ma assorbendo da questo mondo rivelazioni personali che lo lasciano intatto, oggettivo, perché "at the risk of appearing foolish, a writer sometimes needs to be able to just stand and gape at this or that thing – a sunset or an old shoe – in absolute and simple amazement" (Carver 1968: 14).

BIBLIOGRAFIA

Bethea A. F., 2001, *Technique and sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*, Routledge, New York.

Bidney M., 1997, *Patterns of Epiphany, From Wordsworth to Tolstoy, Pater and Barrett Browning*, Southern Illinois University Press, Carbondale.

Carver R., 2000, *All of Us*, Alfred A. Knopf, New York.

Carver R., 1968, *Fires: Essays, Poems, Stories*, Vintage Books, New York.

Carver R., 1993, *Shortcuts*, Vintage Books, New York.

De Angelis P., 1989, *L'Immagine Epifanica*, Bulzoni, Roma.

Eliot T. S., 1934, "Hamlet and His Problems" in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen & Co. Ltd., London.

Fordham F., 1953, *An Introduction to Jung's Psychology*, Penguin Books, Harmondsworth.

Gallagher T., 1990, *Carver Country- The World of Raymond Carver*, Charles Scribner's Sons, New York.

¹² Questo perché, come sostiene P. De Angelis (1989: 32) "La conoscenza epifanica passa per il tramite visivo perché è sempre condizionata da una rappresentabilità".



Gentry M.B., Stull W. L., 1990, *Conversations With Raymond Carver*, University Press of Mississippi, Jackson.

Grant P. B., Ashley K., 2011, *Carver Across the Curriculum: Interdisciplinary Approaches to Teaching the Fiction and Poetry of Raymond Carver*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.

Halpert S., 1995, *Raymond Carver: An Oral Biography*, University of Iowa Press, Iowa City.

Halpert S., 1991, *When We Talk About Raymond Carver*, Gibbs Smith Publishers, Layton.

Joyce J., 1956, *Epiphanies*, University of Buffalo, Buffalo.

Kleppe S.L., Miltner R., 2008, *New Paths to Raymond Carver- Critical Essays on His Life, Fiction, and Poetry*, University of South Carolina Press, Columbia.

Myers G., 1987, *Epiphanies- The Prose Poem Now*, Cumberland, Westerville.

Runyon R. P., 1992, *Reading Raymond Carver*, Syracuse University Press, Syracuse.

Sklenicka C., 2009, *Raymond Carver: A Writer's Life*, Scribner, New York.

Spadaro A., 2001, *Carver: Un'acuta sensazione di attesa*, Edizioni Messaggero, Padova.

Tigges W., 1999, *Moments of Moment- Aspects of the Literary Epiphany*, Radopi, Amsterdam.

Barbara Miceli è Dottoranda di Ricerca presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Roma Tre. Nel 2008 ha partecipato al progetto "Text in Performance" (Università degli Studi di Roma Tre –University College Dublin) con la traduzione del dramma di J.P. Donleavy *The Saddest Summer of Samuel S.* Il suo progetto di ricerca dottorale studia la *nonfiction novel* di Joyce Carol Oates.

miceli.barbara@gmail.com