



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di Ricerca in Studi letterari, filologico-linguistici e storico-filosofici
Dipartimento di Scienze Umanistiche
L-FIL-LET/14

G.M. HOPKINS IN ITALIA LINGUA POETICA E CRITICA DELLE TRADUZIONI

IL DOTTORE
SALVATORE AZZARELLO

IL COORDINATORE
PROF.SSA MARINA CALOGERA CASTIGLIONE

IL TUTOR
PROF. ANTONIO LAVIERI

CICLO XXXIV
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2022

Sommario

Introduzione	1
Parte prima	
Questioni di metodo nella ricezione di Hopkins	
Traduttologia, studi comparati e storia delle traduzioni	12
Capitolo I	
La ricezione inglese dei <i>Poems</i> e la ricezione italiana 1932-1953	13
<i>Premessa</i>	13
Dall'edizione Bridges alla svolta critica	17
G.M. Hopkins e la poesia moderna	26
G.M. Hopkins in Italia	35
Linguaggio e modernità	49
Le selezioni antologiche	54
Una genealogia diversa. Hopkins nel discorso critico di Montale e Bertolucci	59
Capitolo II	
I due Hopkins degli anni '40	
Le traduzioni di Sergio Baldi e Augusto Guidi	68
<i>Premessa</i>	68
Un percorso critico che si biforca	68
Baldi, Guidi e la lingua di Hopkins	85
Le traduzioni di Sergio Baldi	89
Le traduzioni di Augusto Guidi	94
Baldi/Guidi: due pratiche teoriche a confronto	99
Uno sguardo di approfondimento	103
Capitolo III	
Selezionare, interpretare, tradurre	110
<i>Premessa</i>	110
Dalla fortuna alla ricezione	111
La svolta comparatistica	115
Le forme del <i>rewriting</i>	118
Antologie e quaderni di traduzioni	120

Capitolo IV

Per una storia critica delle traduzioni	124
<i>Un continent de traduction: traduzioni e storia della letteratura</i>	124
La prospettiva fenomenologica: Emilio Mattioli.....	131
Il ruolo della storia nella ricerca traduttologica: Friedmar Apel.....	137
Per una storia delle traduzioni	141
Il modello critico di Antoine Berman	148

Parte seconda

G.M. Hopkins e la letteratura italiana del '900	159
--	-----

Capitolo I

<i>La bellezza cangiante montaliana</i>	160
<i>Premessa</i>	160
Prima delle tracce scoperte: <i>Le occasioni</i> e i primi anni '40	160
Le traduzioni e la costruzione del canone letterario	166
G.M. Hopkins: <i>Quaderno di traduzioni</i>	175
<i>La bellezza cangiante</i>	178

Capitolo II

Il terribile sonnet di Giovanni Giudici	187
<i>Premessa</i>	187
Il giovane Giudici: letture, interessi, traduzioni.....	187
Convergenze con lo Hopkins <i>terribile</i>	195
La pubblicazione sul «numero» reboriano.....	201
<i>Mi sveglio e, non il giorno, è il buio che mi percuote</i>	204
Quarant'anni dopo	212

Capitolo III

Fra splendidi isolati: La fatica di Beppe Fenoglio	216
Fenoglio, le traduzioni e la scrittura nel '51	216
Note sui dattiloscritti del Fondo.....	221
Davanti al groviglio: le scelte di Fenoglio.....	222
Un equilibrio nel tirocinio linguistico: osservazioni di stile.....	232
«Congetturiamo»: una sintassi ragionante	239

Capitolo IV

G.M. Hopkins in Italia: dagli anni Settanta alla fine del secolo	244
---	-----

La produzione accademica e le nuove edizioni	244
Per una ricostruzione del canone metafisico	
Krumm fra «Il piccolo Hans» e le storie letterarie	247
G.M. Hopkins e Sanesi fra traduzione e ricerca poetica.....	250
G.M. Hopkins nella rivista «Poesia»: la ricerca di Raboni e Valduga	261
«Una lingua aspra e impaziente»: il <i>Naufregio</i> di Cagnone	275
Conclusioni	288
Bibliografia italiana su Hopkins (fino al 2000)	298
Riferimenti bibliografici	314

Introduzione

La conoscenza della poesia di Hopkins presso il pubblico di esperti, poeti e comuni lettori è legata indissolubilmente non solo a una pubblicazione postuma, ma anche a tutto un cambiamento di paradigmi e coordinate culturali che investono, in Inghilterra, tanto la poesia quanto la critica. In Italia, a partire dagli anni Trenta, la ricezione della sua poesia è interconnessa con riflessioni più generali sulla lingua poetica e sulla poesia moderna europea. In questo, la traduzione gioca un ruolo chiave: come critica implicita dei testi; come consolidamento o messa in discussione di un panorama straniero, o di una poetica particolare; come messa alla prova della propria cifra poetica o come modo per trovarla per mezzo di un'altra. La storia del nostro Novecento, soprattutto a partire dagli anni Trenta, è inscindibile da un senso di appartenenza a genealogie poetiche di matrice internazionale, e da una riflessione sulla traduzione in rapporto con la scrittura poetica. La presente ricerca mira a guardare a questa storia generale da una prospettiva particolare. Ciò non significa che l'oggetto in esame sia un campione scelto casualmente: come si diceva, la poesia di Hopkins è di per sé, sin dal principio della sua circolazione, legata a una riflessione complessa sulla lingua poetica e sulla modernità.

Pertanto, si può parlare di uno studio che ha come oggetto una storia particolare ma nell'insieme delle menzionate implicazioni. Il lavoro, come tale, si pone in un'ottica comparatistico-traduttologica. Comparatistica, nel senso delle letterature comparate rinnovate dal concetto di ricezione, con un minore interesse verso le istanze creative e autoriali e uno maggiore verso l'opera nel suo aspetto di evento letterario in un contesto. Traduttologica, nel senso di una traduttologia non normativa né essenzialista che indagli le traduzioni e le ritraduzioni come una pluralità di processi di scrittura che mettono in moto la ricerca poetica e traduttiva, e da essa al contempo sono informate.

Faccio infatti riferimento a una tradizione teorica complessa, composta di diverse voci non del tutto omogenee ma con dei fondamentali tratti unificanti. Anzitutto, il riconoscimento, proprio a partire dalla traduzione e dalla riflessione su di essa, della «infinitudine semantica»¹ delle opere. Pertanto, l'idea che la traduzione «non è mai

¹ LAVIERI, Antonio, *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 35.

soltanto questione di lingua»² ma si inserisce nei discorsi e nei dibattiti di poetica, nella formazione di genealogie e canoni, nell'elaborazione della voce dell'autore-traduttore. Con ciò, la comune opposizione a una fase della traduttologia basata sulla metafora del trasferimento interlinguistico e sull'obbiettivo dell'estrapolazione di un senso variamente determinato. Fu Henri Meschonnic, negli anni Settanta, il primo a muovere una critica a questa impostazione traduttologica, confutando in particolare il concetto di «equivalenza» elaborato da Eugene Nida³. Meschonnic si ispira a dei concetti elaborati da Emile Benveniste, in particolare a quello di «discorso» come modo di significazione non semiotico del linguaggio⁴. Le opere d'arte di lingua (ovvero, le opere letterarie) possiedono una «semantica senza semiotica»⁵ data dalla composizione delle parti. Da qui Meschonnic procede a elaborare una teoria «antisemiotica» per la quale «la poesia non è fatta di segni, anche se linguisticamente non è fatta da altro che da segni»,⁶ ovvero una teoria del testo come «sistema»⁷. In virtù di ciò, Meschonnic elabora ulteriormente le conclusioni di un altro studio di Benveniste, quello sulla definizione pre-platonica di «ritmo»: non un *pattern* metrico, ma «disposizione specifica delle parti in un tutto»⁸ e quindi «organizzazione del soggetto come discorso»⁹. La critica del ritmo, come illustrerò meglio nella tesi, mira a recuperare i criteri di testualità, soggettività e storicità. Ne derivano conseguenze importanti per la traduzione, come possiamo leggere nel successivo *Poétique du traduire*. Non si traduce la lingua ma il modo in cui il soggetto si è iscritto nella lingua facendone un discorso. La condizione pertanto è «una soggettivizzazione generale del linguaggio che lo rende l'invenzione di un soggetto, di

² LAVIERI, Antonio, *Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali*, in MESSORI, Rita (a cura di), *Tra estetica, poetica e retorica. In memoria di Emilio Mattioli*, Modena, Mucchi, 2012, pp. 217-226, p. 221.

³ Cfr. MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 328-349.

⁴ Cfr. BENVENISTE, Emile, *Sémiologie de la langue*, in ID., *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Gallimard, Paris, 1974, pp. 43-66.

⁵ Cfr. MESCHONNIC, Henri, *Benveniste: sémantique sans sémiotique*, «Linx», *Emile Benveniste. Vingt ans après*, n. 9, 1997, pp. 306-327.

⁶ «Le rythme fait une antisémiotique. Il montre que le poème n'est pas fait de signes, bien que linguistiquement il ne soit composé que des signes», MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 72.

⁷ Parola chiave di tutta la sua teoria. Cfr. in particolare ibid., p. 29.

⁸ BENVENISTE, Emile, *La notion de "rythme" dans son expression linguistique*, in ID., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335, p. 330.

⁹ «L'organisation du sujet comme discours», MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 217.

una storicità»¹⁰, e quindi una generale ri-testualizzazione: «una traduzione deve fare ciò che fa un testo letterario [...] una forma-soggetto»¹¹. Ma se le traduzioni sono il lavoro di un soggetto in una storia (come i testi originali), ne deriva che le traduzioni sono plurali e storiche. Oggetti di natura estetica, esse tuttavia sono anche portatrici di una teoria che si fa in un unico movimento con la scrittura: teoria della traduzione e della traducibilità del testo, discorso implicito sul testo originale. Pertanto, ciascuna traduzione è una «pratica teorica»¹² storicamente situata. Poste la pluralità e la storicità come condizioni imprescindibili, nella tesi si discute la possibilità di una ricerca ispirata dall'estetica fenomenologica. A parlarne fu Emilio Mattioli riprendendo gli studi di estetica di Luciano Anceschi. Quest'ultimo infatti affermava che le idee dell'arte (siano esse di natura precettistica, idealizzante o filosofica) sono sempre storicamente situate, sebbene spesso si vogliano assolute: ciascuna risponde a esigenze specifiche della sua epoca ed è correlativa del gusto e della cultura. Pertanto sarà più conveniente «quel modo di riflettere in cui tutti gli schemi, i valori, le relazioni [...] vengano criticati, collocati nel contesto, riportati al loro ambito di validità relativa»¹³. Allo stesso modo, Mattioli proponeva di sostituire la domanda essenzialista (sulla natura della traduzione o sulla traducibilità dei testi in senso assoluto) con la domanda fenomenologica: «come si traduce?»¹⁴. Le traduzioni insomma nell'insieme delle rappresentazioni programmatiche, delle esigenze da cui nascono, dei significati culturali che assumono; e ancora «le poetiche del tradurre come connotati delle situazioni letterarie, la traduzione nel suo significato di critica implicita, la vita dei classici nelle traduzioni...»¹⁵

Riportando la traduzione nell'alveo degli studi letterari, ricorro anche alla nozione di critica per come delineata da Antoine Berman: non giudizio di valore ma «analisi rigorosa di una traduzione, dei suoi tratti fondamentali, del progetto da cui è nata,

¹⁰ «Une subjectivation généralisée du langage qui en fait l'invention d'un sujet, l'invention d'une historicité», MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 69.

¹¹ «Une traduction d'un texte littéraire doit faire ce que fait un texte littéraire [...] une forme-sujet», ibid., p. 18

¹² Cfr. MESCHONNIC, Henri, *Propositions pour une poétique de la traduction*, in ID., *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, op. cit., pp. 305-318, p. 305.

¹³ ANCESCHI, Luciano, *Progetto per una sistematica dell'arte*, Modena, Mucchi, 1983, p. 167.

¹⁴ MATTIOLI, Emilio, *Introduzione al problema del tradurre*, in ANCESCHI, Luciano (a cura di) *Arte, Critica, Filosofia*, Patron, Bologna, 1965, pp. 189-214, poi in MATTIOLI, Emilio, *Il problema del tradurre*, a cura di Antonio Lavieri, Modena, Mucchi, 2017, pp. 21-54, p. 53.

¹⁵ Id.

dell'orizzonte nel quale è emersa, della posizione del traduttore»¹⁶. Con il concetto di «orizzonte», come già Mattioli, Berman associa la traduttologia allo studio della ricezione di un autore, a indicare proprio la traduzione come oggetto complesso che porta in sé questioni squisitamente letterarie. Inoltre, avvicinandosi molto al concetto di «poetica»¹⁷ di Anceschi (poi ripreso da Mattioli), Berman afferma che «ciascun traduttore intrattiene un rapporto specifico con la sua propria attività, cioè una certa concezione o percezione del tradurre, del suo senso e delle sue finalità»¹⁸. Riconoscendo il suo oggetto come plurale e non statico, la presente ricerca si configura come storica, nel segno della profonda interazione fra le traduzioni e la storia della letteratura: ogni traduzione importante «ha sempre portato qualcosa di nuovo nella storia della letteratura e della lingua»; inoltre, «la traduzione verifica sempre il relativo stadio della lingua e della letteratura»¹⁹. La traduttologia di ispirazione ermeneutica proposta da Friedmar Apel (da cui ho appena citato), pur non del tutto in armonia con le voci da me prima esposte, ha offerto un'idea della traduzione che ben si presta al tipo di retroterra teorico da me finora delineato. Ancora contro le teorie che implicano la metafora del trasferimento e la nozione di senso («restituzione del senso o del significato di un testo»), Apel propone di definire la traduzione come «oggettivazione linguistica della comprensione di un testo di volta in volta determinata storicamente, socialmente e soggettivamente»²⁰, nel «rapporto di volta in volta instauratosi fra la singola opera e un dato orizzonte di ricezione (stadio della lingua poetica, tradizione letteraria, situazione storica, sociale, collettiva e individuale)»²¹. Ho ritenuto quindi di dover porre adeguata attenzione alla ricezione dei testi tradotti, come si potrà evincere ad esempio dal lavoro sulle recensioni, che ho raccolto e posto in un paragrafo a parte della mia *Bibliografia italiana su Hopkins* alla fine della tesi. Lo studio della ricezione delle traduzioni è un campo fecondo e utile a maturare uno sguardo non aprioristico sul proprio oggetto di

¹⁶ «Analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui à donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur», BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 14.

¹⁷ «Riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le modalità, gli ideali», ANCESCHI, Luciano, *Progetto per una sistematica dell'arte*, op. cit., p. 46.

¹⁸ «Tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire a une certaine 'conception' ou 'perception' du traduire, se son sens, de ses finalité», BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions. John Donne*, op. cit., p. 74.

¹⁹ APEL, Friedmar, *Literarische Übersetzung*, tr. it. *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriella Rovagnati, Milano, Guerini e Associati, 1993, p. 55.

²⁰ Ibid., p. 50.

²¹ Ibid., p. 28.

studi. Esso infatti invita a ripensare la questione della efficacia delle traduzioni: non ve n'è una generale, ma solo una assunta nei contesti in cui vanno a porsi, e pertanto sarà meglio parlare, come fa Antonio Lavieri, di «performatività».²² Per le traduzioni, allora, come già per le opere letterarie, varrà il concetto di «canone»²³: nel contesto di arrivo agiscono valori e aspettative, nonché una tradizione critico-traduttiva preesistente al nuovo lavoro, che ha già formato una certa immagine dell'originale. Le traduzioni, in questo senso, non sono tutte uguali. Ciò venne arguito già da Berman, in polemica contro la traduttologia descrittiva della scuola di Tel - Aviv, che poneva delle norme traduttive storicamente situate senza però tenere adeguato conto della differenze interne al processo di «*translation*»²⁴, termine con cui lo studioso definisce l'insieme dei passaggi con cui un testo viene introdotto in un panorama straniero. Si ponga il caso che un determinato autore abbia già attirato l'attenzione della critica di un panorama nazionale, e che della sua opera esistano soltanto traduzioni dichiaratamente di servizio, prosastiche, parafrasanti. Avremo, a questo punto, un orizzonte di attese diverso da quello precedente, a livello sia di pubblico («*horizon d'attente du public*») che editoriale («*horizon d'attente editorial*»²⁵). Si creano ovvero le condizioni per traduzioni che ambiscono ad essere scrittura e ricreazione poetica: esse potranno trovare posto presso editori di poesia, o presso le maggiori riviste letterarie. Naturalmente, non tutti gli editori seguono la stessa linea. I fattori che muovono la promozione di opere letterarie straniere sono diversi: economici, politici, ma anche culturali. Un editore può puntare su un autore che non gli offre la sicurezza di una lunga fortuna; con questa operazione, tuttavia, punta a fidelizzare un pubblico di lettori colti o a produrre una determinata immagine di sé, guadagnando in «profitti simbolici»²⁶ quali il riconoscimento pubblico. Le considerazioni fatte finora indicano che, tanto sul piano della produzione quanto su quello della ricezione, è proficuo studiare le traduzioni come testi, in una tradizione, una storia e un contesto specifico. Le opere teoriche che ho citato, e che riprendo approfonditamente nei capitoli III e IV della prima parte, abilitano questo tipo di studio, sebbene non siano concordi su ogni aspetto; né tantomeno il mio ragguaglio offre al

²² LAVIERI, Antonio, *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, op. cit., p. 37.

²³ Cfr. LAVIERI, Antonio, *Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali*, op. cit.

²⁴ BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions. John Donne*, op. cit., p. 56.

²⁵ *Ibid.*, p. 121.

²⁶ SAPIRO, Gisèle, *How do Literary Works Cross Borders (or Not)?*, «*Journal of World Literature*», n. 1, 2016, pp. 81-96, p. 90.

lettore una nuova teoria della traduzione o un metodo interpretativo fisso. Ho cercato, al contrario, di trovare volta per volta quale prospettiva si adeguasse meglio all'oggetto. Al principio di *Volgarizzare e tradurre*, Gianfranco Folena scriveva che «non si dà teoria senza esperienza storica»²⁷: una teoria della traduzione non può che ascoltare le ragioni interne dei suoi oggetti, formarsi insieme ad essi lungo la ricerca.

I documenti che compongono l'oggetto di questo lavoro sono il risultato di un'attività di ricognizione di cui fornisco i criteri nell'introduzione alla bibliografia: ogni ricognizione è potenzialmente infinita, e nell'offrire la mia bibliografia accetto la sua parzialità. La presente ricerca si compone di due parti, ciascuna divisa in quattro capitoli. Con la prima parte si perseguono due scopi: offrire un panorama del discorso su Hopkins in Italia prima di entrare nel vivo del lavoro sugli autori-traduttori; collocare la presente ricerca dal punto di vista teorico e metodologico. Ancor prima di discutere l'arrivo di Hopkins in Italia, ho ritenuto utile offrire alcuni dei concetti chiave posti in Inghilterra all'indomani dei *Poems* del 1918. Pertanto analizzo i maggiori documenti del tempo che discutono la poesia moderna, includendo quella di Hopkins come precorritrice di certi elementi: risulta dunque possibile rilevare in che senso la sua poesia è accostata alla modernità. I critici cominciano a parlare di *accuracy* o *adequacy* del linguaggio poetico: pertanto decade ogni accusa fatta sulla base di una stilistica normativa estranea alla specifica opera. La nuova esigenza formale è quella di una struttura che non sia determinata dalla tradizione ma che venga sprigionata in un solo movimento col suo oggetto. Con varie metafore, critici come Graves o Leavis indicano l'esigenza di una parola plastica, quasi materiale, una voce capace di usare tutte le risorse del linguaggio corrente. A tutti questi aspetti viene accostata la poesia di Hopkins, la sua ricerca sul ritmo, sui composti lessicali, sugli spostamenti sintattici e le elisioni. Il poeta viene così investito del ruolo di precorritore dei tempi moderni.

Dopo questa breve introduzione alla ricezione in patria, presento una analisi generale del primo ventennio della ricezione italiana della poesia di Hopkins (a partire dal primo documento noto), fra accenni iniziali, articoli, scritti accademici, prime traduzioni, selezioni antologiche. Hopkins è introdotto in Italia per mezzo di un panorama inglese religioso e certa riflessione critica si concentra sugli aspetti squisitamente spirituali della sua opera. La selezione per riviste e antologie verte con sorprendente frequenza sulle

²⁷ FOLENA, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, p. IX.

poesie giovanili, di tono devozionale e poco sperimentali. I testi sono spesso offerti in pochi brani, la traduzione è trattata come un mezzo ausiliare, a volte persino in forme ambigue di traduzione-parafraasi. Dagli scritti accademici emerge come problematico il tema del linguaggio poetico e della sua funzionalità o abnormità, com'è evidente soprattutto dalle notazioni piuttosto fredde e moderate di Praz. In conclusione a questo capitolo riprendo anche il discorso su Hopkins di due poeti: Eugenio Montale (cui però dedico un capitolo a parte più avanti) e Attilio Bertolucci. Ciò perché le opinioni avanzate dai due poeti occupano un ruolo importante nel discorso critico complessivo, inserendo una distinzione fra due tradizioni del moderno che è molto utile per aver chiare alcune parti del discorso critico-traduttivo che indago successivamente.

Segue un raffronto fra i lavori dei due maggiori studiosi di Hopkins del periodo: Sergio Baldi e Augusto Guidi. Già con questo capitolo si entra nel vivo del discorso traduttologico. Le due figure sono comparate non solo in quanto le più importanti, ma anche perché fra le due si articola un vero e proprio dibattito intorno all'interpretazione e traduzione della poesia di Hopkins. Facendo riferimento a documenti del tempo (articoli, monografie, traduzioni in volume e rivista) ricostruisco il contesto dei due lavori: il profilo dei due studiosi, le circostanze editoriali, i convincimenti critici e traduttivi. Quanto alla comparazione vera e propria, la pietra di paragone è stata il lavoro sul linguaggio, il principio poetico di Hopkins per come da lui stesso esposto nei maggiori documenti di poetica, specie nel gusto per il parallelismo, l'antitesi e le figure di suono, come elementi strutturanti al pari dei principi strofici e di rima. Da qui il rilievo delle diverse pratiche dei due traduttori, e le concezioni che queste implicano: per questo già in tale capitolo mi avvalgo della nozione, citata precedentemente, di «pratiche teoriche». Questa comparazione chiude il discorso panoramico su questo primo ventennio. Con i capitoli III e IV, come anticipato, colloco la presente ricerca in un orizzonte teorico e metodologico, facendo riferimento alla tradizione teorica che ho discusso all'inizio. Collocati in tal modo, questi capitoli vanno a porsi come premessa non dell'intera tesi, ma della seconda parte del mio lavoro. Qui infatti mi occupo più nello specifico di traduzioni, e di esse in rapporto con la scrittura letteraria. I testi che tratto in questa seconda parte sono successivi ai due grandi lavori di Guidi e Baldi, dove soprattutto il primo, con un'edizione destinata a più ristampe, va a porre una base con cui confrontarsi. Sono pertanto ritraduzioni, nel senso dato a questo termine da Berman:

nella ripetizione dei tentativi in una traduzione critico-traduttiva, giungono a una abbondanza («*copia*») di riflessione critica e poetica implicita nella loro pratica²⁸.

Tre capitoli sono dedicati ad autori che hanno tradotto Hopkins: Montale, Giudici, Fenoglio. Quanto a quest'ultimo, pur trattandosi di un narratore, si tiene ferma la nozione di traduzione poetica e di concezioni linguistiche e poetiche del traduttore. Ciò anzitutto perché Fenoglio traduce soprattutto poesia, e in questo lavoro su di essa trova le possibilità di ricerca di un più d'espressione per il suo linguaggio, seppure questo poi sia pensato per opere narrative. A questi tre capitoli se ne aggiunge un quarto, una sorta di appendice alla storia delineata, in cui, senza pretesa di esaustività, si esplorano decenni successivi. Pur facendo anche un discorso generale, l'oggetto principale è un nucleo di anni molto densi, fra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90.

L'esperienza con cui questa parte si apre è quella montaliana. Il suo tratto saliente, anche all'interno del discorso generale (da cui l'anticipazione menzionata) è la collocazione della poesia di Hopkins in una specifica genealogia poetica. Montale, anziché riconoscere a Hopkins una modernità nel senso più generale del termine, lo inserisce in una linea evolutiva che ha molto della sua stessa ricerca. Negli stessi anni in cui si occupa di Hopkins, Montale prende esplicitamente le distanze da una poesia così detta pura dai contorni non dissimili da quelli che le aveva dato Anceschi nell'*Autonomia ed eteronomia dell'arte* del 1936: incantamento verbale, indefinitezza, *sorcellerie*. Ricercando due aspetti in particolare: il mantenimento, anche al minimo, dell'elemento razionale; un più di compattezza-concentrazione espressiva rispetto al fluido e al vago che riconosceva nella tradizione di ascendenza simbolista. Il periodo di cui mi occupo è soprattutto il triennio 1946-48, anni che si distinguono anche per le visite romane di Eliot e i viaggi di Montale in Inghilterra. Il poeta pubblica traduzioni da Eliot, Hopkins, Dickinson, Thomas. Con alcuni articoli di vario argomento, riprende le fila della poesia moderna e plasma le due linee evolutive. Torna inoltre più volte sul metodo della poesia che chiama oggettiva, con cui tende a distinguersi dalla poesia pura. Fra i vari articoli in cui Hopkins è menzionato, particolarmente importante uno dedicato a Eliot, dove emergono la dicitura *sprung rhythm* e una dichiarazione di poetica dietro la quale la critica aveva già scoperto il sottotesto hopkinsiano: cogliere

²⁸ Cfr. BERMAN, Antoine, *La retraduction comme espace de la traduction*, «Palimpsestes», n. 4, 1990, pp. 1-7.

«la Presenza che non muta sotto il velo cangiante dei fenomeni»²⁹, praticamente un calco dalla *Bellezza cangiante* che pubblicava nello stesso periodo per «La Fiera Letteraria». Rispetto a tali, per così dire, emersioni della figura hopkinsiana, il mio lavoro s'è posto più obbiettivi. Anzitutto, rilevare in che modo la riflessione su Hopkins informi quella più generale su due punti cardine della poetica montaliana: il rapporto con la musica (l'equilibrio fra suono e senso) e il metodo della poesia oggettiva. In secondo luogo, che peso ha in questa esperienza della poesia di Hopkins la tradizione critico-traduttiva precedente (Guidi, Baldi, Croce, forse persino Olivero). Infine, in che modo il lavoro sulla lingua di Hopkins fatto tramite la traduzione accompagna e sostiene questa riflessione. La *Bellezza cangiante* stessa, come argomento nell'analisi testuale, può leggersi come un esempio concreto di poesia oggettiva come delineata da Montale, o come un volgimento in «intenzione linguistica» (secondo l'insegnamento di Szondi)³⁰ del tema dominante dell'uno e del molteplice.

Se Montale traduce un sonetto della fase che la critica ha definito gioiosa, Giovanni Giudici ne traduce uno dei così detti terribili, *I wake and feel*, nel 1956 (pubblicato un anno dopo). La scelta è significativa e merita uno studio attento. Trattandosi di una fase giovanile di Giudici, non molto studiata, il capitolo si apre con un lavoro panoramico su tutto il periodo, in termini di scrittura, poetica, letture frequentate, appunti e traduzioni. Nel capitolo mostro dunque la significatività della scelta e traduzione del sonetto in rapporto a questo periodo. I *terrible* rappresentano la fine della fase visionaria e sacramentale della poesia hopkinsiana, tematizzano l'assenza del divino dal mondo, di contro alla sua presenza diffusa nei sonetti gioiosi, e l'incapacità del soggetto poetico di vedere e di poetare, con metafore di solipsismo e sterilità espressiva. Temi che potevano trovare ampia risonanza nella riflessione di Giudici alla seconda metà degli anni '50, come rilevo facendo riferimento agli articoli e agli appunti del tempo, nonché alla fortuna, nella sua poesia, di una posa autoriale, quella del dormiveglia inquieto. Con la pubblicazione della traduzione sul numero della rivista romana «Stagione» (diretta da Mario Costanzo con la collaborazione di Vanni Scheiwiller) dedicato a Clemente Rebora, si andava a creare un nesso fra Rebora (specie quello tardo) e Hopkins (specie quello dei *terrible*) che si poneva come uno specifico atto di critica e di poetica. La

²⁹ MONTALE, Eugenio, *Eliot e noi*, «L'Immagine», n. 5, nov.-dic. 1947, pp. 261-264, in ID., *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1997, pp. 441-446, p. 443.

³⁰ Cfr. SZONDI, Peter, *Poetry of Constancy – Poetica della Costanza. Il sonetto 105 di Shakespeare tradotto da Celan*, «Testo a Fronte», n. 2, I semestre 1990, pp. 5-32, p. 28.

traduzione da *I wake and feel* del 1956 è un testo molto peculiare, come si evince intuitivamente da un raffronto con l'originale, ma anche con la revisione di Giudici stesso, del 1997. Alcune strategie traduttive mostrano un lavoro di grande coscienza del giovane traduttore, e permettono di studiare il testo come un contatto fra poetiche secondo i punti di riflessione che ho rintracciato nella tesi. D'altro canto, in tale testo si ritrovano tutte le convinzioni ma anche i limiti e le incoerenze del giovane Giudici, come il poeta stesso ebbe a notare allorché quarant'anni dopo decise di curare una nuova traduzione (che discuto in modo approfondito alla fine del capitolo) e, a suo dire, espiare l'antica colpa³¹.

Il lavoro di Beppe Fenoglio su Hopkins è il più privato di quelli analizzati finora: si tratta di traduzioni fatte con l'appoggio dell'edizione Guidi per un evento culturale locale, nel 1951. In una prima parte del lavoro deduco l'insieme dei motivi e dei temi che lo portano alla selezione delle otto poesie: il problema complesso della pace, del rapporto con il male e il nemico, il legame fra lo scrittore e il paesaggio. Tali aspetti, una volta dedotti, illuminano alcune scelte traduttive peculiari al paragone con il testo d'appoggio. Un secondo livello dell'analisi traduttologica verte su una questione ben nota: il rapporto fra la traduzione dall'inglese e la lingua fenogliana, in particolare fra le due stesure italiane del *Partigiano*. Mostro come la traduzione da Hopkins sia per Fenoglio l'occasione per lavorare sulle strategie retoriche centrali di questa sua lingua (appoggiandomi a delle casistiche note) ma portandole a un livello di equilibrio in cui queste emergono ma in un orizzonte di accettabilità.

Col quarto capitolo dell'ultima parte, come anticipato, esploro una fase più tarda, con particolare interesse per il decennio a cavallo fra gli anni '80 e i '90. La ragione di tale interesse particolare è, semplicemente, che è qui che sono stato condotto dalla ricognizione bibliografica: un fiorire di nuove edizioni, pubblicazioni su riviste letterarie, traduzioni di studiosi e di autori, scritti critici. Il centro di questo periodo è la monumentale edizione Rizzoli curata da Viola Papetti (1992), ma vi sono anche la riedizione Guanda (1987), la SE (1987) e la Coliseum (1988). Il capitolo, subito dopo l'indagine sul contesto generale e sull'edizione Rizzoli, principia con un discorso squisitamente critico quale è quello di Ermanno Krumm fra riviste e monografie. Ho scelto di partire da qui perché Krumm riapre il discorso sulla posizione di Hopkins

³¹ Cfr. GIUDICI, Giovanni, prefazione a ID., *A una casa non sua*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 9-10.

all'interno della poesia moderna: il suo non è solo un lavoro su Hopkins, ma riprende integralmente la storia letteraria e ne indaga i movimenti fino ai suoi coetanei. Altra importante pubblicazione è quella che troviamo sulla rivista «Poesia», in particolare un numero del 1988 con una abbondante selezione di liriche, tutte appartenenti ai due poli dell'ispirazione hopkinsiana, il *Naufragio* e i sonetti terribili, secondo un gusto diffuso che riscontriamo in questo periodo. L'articolo di «Poesia» è scritto in omaggio a quello che viene definito «il più grande poeta di lingua inglese dopo Shakespeare»³², frase certo senza precedenti nello scenario finora studiato. Indago dunque i motivi soggiacenti a questa pubblicazione, soprattutto alla luce dell'esperienza della poesia di Hopkins da parte dei due poeti che gestiscono la rivista, almeno in un primo momento: Giovanni Raboni e Patrizia Valduga. Se ciò era stato già all'attenzione della critica per Raboni, io amplio il discorso su Valduga per mezzo di un'intervista inedita da me svolta. Il capitolo si chiude con l'analisi della maggior traduzione d'autore del tempo, il *Naufragio* di Nanni Cagnone, poeta del quale anzitutto do una bio-bibliografia in quanto poco studiato ad oggi. Tale traduzione si distingue significativamente da quelle esistenti, specie per procedure di ellissi e riduzione, programmatica, di tutte le corrispondenze di suono: l'autore ricerca il grado zero di tutto ciò che, a suo dire, nell'originale «promette – sia pure dentro una mania – un'origine, quasi un fondamento», e pertanto ventila un ritorno alla «sacralità della nominazione»³³. Rilevo e giustifico tali strategie alla luce dei convincimenti di poetica dell'autore-traduttore e come critica implicita dell'originale, cioè alla luce del documento critico che l'autore pone in prefazione al libro.

In conclusione alla tesi, riprendendo brevemente tutti i contesti e le esperienze, mi concentro su alcuni concetti chiave del discorso complessivo: il problema del linguaggio poetico; la collocazione di Hopkins nella modernità, e con essa il problema intorno alla definizione di modernità; il ruolo della traduzione nel formare e veicolare queste riflessioni, e quindi la sua capacità di farsi insieme traduzione, poesia, poetica e critica. Da qui la varietà delle soluzioni, come era d'altronde inevitabile per una poesia così ricca e complessa come quella di Hopkins.

³² S.N., *Tema del mese: Gerard Manley Hopkins*, «Poesia», n. 7-8, luglio-agosto 1988, pp. 31-45, p. 31.

³³ CAGNONE, Nanni, *Risposta al Deutschland*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Il naufragio del Deutschland*, trad. di Nanni Cagnone, Milano, Coliseum, 1988, pp. 3-18, p. 13.

Parte prima

**Questioni di metodo nella ricezione di Hopkins
Traduttologia, studi comparati e storia delle traduzioni**

Capitolo I

La ricezione inglese dei *Poems* e la ricezione italiana 1932-1953

Premessa

Nevertheless fame whether won or lost is a thing which lies in the award of a random, reckless, incompetent, and unjust judge, the public, the multitude. The only just judge, the only literary critic, is Christ, who prizes, is proud of, and admires, more than any man, more than the receiver himself can, the gifts of his own making.¹

Con queste parole, Gerard Manley Hopkins si mostrava ben cosciente di non aver molte speranze di venire riconosciuto in vita². Nato il 28 luglio 1844 a Stratford, nell'Essex, vive in un ambiente favorevole alla sua formazione culturale. Il padre, facoltoso assicuratore e console, scrive un libro di (mediocri) poesie, mentre gli zii iniziano Gerard e i fratelli al disegno secondo la moda ruskiniana del tempo. Dopo il trasferimento della famiglia a Londra, nel 1852, frequenta la Highgate School di Hampstead. Scrive poesie di sapore prezioso, a tratti decadente, vincendo anche dei premi letterari. Si trasferisce quindi a Oxford nel 1863, per studiare presso il Balliol College, il più rinomato per gli studi classici. Qui insegna il grecista Benjamin Jovett, in viso da tempo al gruppo dei Trattariani. Quanto a questi, il tempo dei Trattati era ormai alle spalle (1833-1841), e la conversione al cattolicesimo di John Henry Newman, nel 1845, sembrava aver posto una pietra tombale sulla loro battaglia. John Keble, autore del *Sermone sulla apostasia nazionale* (1833), si era ritirato nel silenzio, e solo Edward Bouverie Pusey insegnava, a Christ Church. Un suo protetto, Henry Liddon, tiene delle conferenze sulle epistole paoline, che Hopkins segue nei primi mesi oxoniensi: nel 1865 si confessa da Liddon, va a messa a Christ Church e diventa membro del suo club, l'*Hexameron*. Sempre nel primo anno, invece, conosce Robert Bridges, destinato a diventare il Poeta Laureato d'Inghilterra: la loro amicizia, così come il loro carteggio, durerà una vita. Nel 1866 suo *tutor* è Walter Pater: esteta, ateo, ciò nonostante i due hanno delle appassionanti conversazioni. Ma sempre in quell'anno lo attende il passaggio già attraversato da Newman, ed è proprio questi a riceverlo in settembre e a guidarlo in questa scelta, improvvisa, di convertirsi al cattolicesimo. La

¹ ABBOTT, Claude Colleer, (ed. by), *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, Oxford, Oxford University Press, 1955, p. 8.

² Vita di cui si va brevemente a parlare, nel paragrafo a seguire, sulla base di BERGONZI, Bernard, *Gerard Manley Hopkins*, New York, MacMillan, 1977.

famiglia quanto l'ambiente accademico colgono la notizia con dolore, a maggior ragione per il fatto che quel brillante ragazzo non solo passa dalla parte di Roma, ma per di più entra fra le schiere dei Gesuiti, la peggiore scelta possibile in quel contesto. Fra il 1868 e il 1870 svolge il noviziato a Roehampton, poi un corso di filosofia a Stonyhurst, fino al 1873. Proprio in quest'ultimo anno scopre le *Sententiae* di Duns Scotus.

Nel 1874 inizia un corso triennale a Saint Beuno, nel Galles. La poesia è alle porte: il 7 dicembre del 1875 il «Times» riporta la notizia del naufragio di una nave di bandiera inglese, il *Deutschland*, lungo il tragitto da Brema a New York, alle foci del Tamigi, fra i morti anche delle suore. Hopkins ha l'occasione di dare un nuovo senso ai suoi versi, e scrive nel giro d'un mese *The Wreck of the Deutschland*, le 35 ottave della teofania terribile fra le acque della tempesta. Nella *Nota* introduttiva, Hopkins presenta il nuovo ritmo in cui quest'ultima è scritta. Lo schema di lettura è dal poeta stesso suggerito: dal primo all'ottavo verso di ogni stanza avremo 2, 3, 4, 3, 5, 5, 4 e 6 posizioni forti. Il poeta invita inoltre il lettore a non ricominciare la scansione ad ogni verso, ma a leggere ogni stanza come un unico passaggio, e a notare la presenza di più posizioni forti consecutive, fino a tre, citando ad esempio st. I v. 3: «*wórld's stránd, swáy of the séa*»³. È il principio dello *sprung rhythm*, di cui più ampia formulazione è offerta dalla *Author's Preface* che Bridges data al 1883. Qui espone un sistema di piedi di misura variabile, da una a quattro sillabe, con la prima accentata: avremo quindi il monosillabo, il trocheo, il dattilo e il peone primo⁴. Invero, in una lettera a Dixon del 1878, suggeriva il ritmo opposto, non *falling* ma *rising*, ammettendo quindi il monosillabo, il giambo, l'anapesto e il peone quarto⁵. Si intuisce già quanto simili istruzioni, larghe e perfino contraddittorie, si siano aperte a una molteplicità di letture finanche opposte, fra chi ha cercato regole anche severe, chi vi ha visto un sistema di rotture del pentametro (non estranee alla poesia vittoriana) e chi ancora ha parlato di un versoliberismo sotto mentite spoglie⁶. Riprendendo una definizione molto generica, quella offerta dall'Enciclopedia

³ Cfr. HOPKINS, Gerard Manley, *Author's Note to the Rhythm in The Wreck of the Deutschland*, in ID., *The Poetical Works*, ed. by Norman MacKenzie, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 118.

⁴ Cfr. ID., *Author's Preface*, ibid., pp.115-117.

⁵ Cfr. ABBOTT, Claude Colleer (ed. by), *The Correspondence of G.M. Hopkins and Richard Watson Dixon*, op. cit., p. 40.

⁶ L'argomento di alcune interpretazioni è semplicemente che lo *sprung rhythm* non è un sistema coerente, ma un abbozzo di sistema o una forma particolare di verso libero. Tra queste ad esempio quella di Abbott in prefazione al carteggio con Bridges (1935). Ma si consideri anche l'opinione di Richards (1989) per il quale lo *sprung rhythm* sarebbe «*a step or two away from free verse*». Nella prima lettura interpretativa, Whitehall (1946) propose di leggere il ritmo hopkinsiano come dipodico, ovvero dato da nuclei sillabici

Poetica Princeton, possiamo affermare che lo *sprung rhythm* è un sistema basato su un numero determinato di accenti, in forme particolari come nel *Naufregio*, oppure seguendo i cinque battiti del pentametro, come in *Pied Beauty* e altre. Dissolvendosi la possibilità di seguire un *pattern* metrico uniforme, il lettore dovrà seguire gli accenti di parola e l'enfasi naturale della lettura («*sense-stresses rather than metrical ones*»)⁷. Quanto poi tale lettura possa essere davvero intuitiva, oppure una cosa privata del poeta, è stato argomento dibattuto. Obiettivo di Hopkins era quello di recuperare la natura più intima del verso inglese, la sua libertà, e il ritmo *sprung* era per lui cosa naturalissima. E non a caso si definiva un codificatore, più che un inventore, e citava a suo vantaggio la poesia anglosassone, le *nursery rhymes* del tipo «*díng dóng béll / Pússy is ín the wéll*», le costanti eccezioni alla regola a cui i grandi del passato, Shakespeare e Milton, sottoponevano i loro versi fino a renderli quasi *sprung*⁸. Ma sapendo che tale lettura non era sempre intuitiva, sull'autografo del *Deutschland* Hopkins pone, per i suoi lettori, gli

di cui si danno almeno un accento primario e uno secondario, possibilmente alternati con uno o due posizioni deboli, del tipo: «*As / kíngfishers / cáttch fire / drágonflies / dráw fláme*». Sulla stessa linea sarà più avanti Stephenson (1987). Yvor Winters (1966), per mezzo di una analisi metrica di *Carrion Comfort*, arguisce che lo *sprung rhythm* non è altro che una variazione, per quanto molto *sui generis*, del comune pentametro giambico, con inversioni trocaiche, anapesti, monosillabi e *sprung feet* di sillabe che per ragioni di accento di parola o di senso non possono che essere tutte accentate. Una chiave di lettura che si distingue da tutte le altre, ma non riassumibile in poche righe, è quella offerta da Paul Kiparsky (1989), il quale, partendo da alcuni indizi contenuti nei carteggi, arguisce che Hopkins avesse in mente la quantità delle sillabe. Pertanto, le posizioni forti dei versi in *sprung rhythm* sono occupate da sillabe con accento di parola o di frase oppure da sillabe lunghe. Una lettura intesa non a fissare delle regole, ma a contestualizzare lo *sprung rhythm* nell'insieme delle sperimentazioni metriche del periodo vittoriano è quella di Schneider (1965). Un modello su tutti è allora Swinburne, che tramite l'uso di piedi di diverse lunghezze e inversioni aveva creato in alcune opere un ritmo non dissimile da quello *sprung*, pur restando formalmente dentro le regole tradizionali. Anche Schneider ad ogni modo è perplessa riguardo le reali possibilità di rintracciare le posizioni degli accenti, quantomeno in alcuni versi del *Deutschland*: «*in [...] "the heaven-flung, heart-fleshed, maiden-furled", the meter does not guide the reader in choosing four from the six possible stresses*». Cfr. per ciascuna delle opinioni menzionate: COLLEER ABBOTT, Claude (ed. by), *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, Oxford, Oxford University Press, 1955, p. XXII; RICHARDS, Bernard, *English Poetry of the Victorian Period*, London, Longman, 2001, p. 1209; THE KENYON CRITICS, *Gerard Manley Hopkins*, New York, New Directions, 1973, pp. 28-54; STEPHENSON, Edward, *What Sprung Rhythm Really Is*, The International Hopkins Association, 1987; WINTERS, Yvor, *Gerard Manley Hopkins*, in HARTMAN, Geoffrey (ed. by), *Gerard Manley Hopkins: a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1966, pp. 37-56, pp. 42-45; KIPARSKY, Paul, *Sprung Rhythm*, in ID. (ed. by), *Rhythm and Meter, Phonetics and Phonology*, San Diego, Academic Press, 1989, pp. 307-340; SCHNEIDER, Elizabeth, *Sprung Rhythm, a Chapter in the Evolution of XIX cent. Verse*, «PMLA», vol. 80, no. 3, june 1965, pp. 237-265.

⁷ *Sprung Rhythm* (voce), in PREMINGER, Alex – BOYGAN, Taylor (ed. by), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 1208-1209.

⁸ Cfr. COLLEER ABBOTT, Claude (ed. by), *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, Oxford, Oxford University Press, 1955, pp. 44-45 e pp. 155-156; HOUSE, Humphry – STOREY, Graham (ed. by), *The Journals and Paper of Gerard Manley Hopkins*, Oxford, Oxford University Press, 1959, pp. 275-276; HOPKINS, Gerard Manley, *Author's Preface*, op. cit., p. 116.

accenti con un gesso blu: «*they [...] are always offensive. Still, there must be some*»⁹, scrive a Bridges più avanti, cosciente del problema.

Contando sull'appoggio di un vecchio amico, padre Edward Coleridge (nipote del poeta), spera che la rivista gesuita «The Month» pubblichi la poesia, ma senza alcun successo. Lo stesso Bridges afferma che non la rileggerebbe per nulla al mondo. Ma ormai il cuore si è aperto e, complici sia l'ordinazione sacerdotale che la natura del Galles, il 1877 è l'anno dei sonetti così detti gioiosi, del dio benevolo che informa il mondo visibile: *Spring, The Starlight Night, Pied Beauty, The Windhover* e altre ancora. In queste poesie lo *sprung rhythm* s'interseca col ritmo tradizionale, e in più Hopkins inizia a fare uso di vari segni grafici per dare indicazioni di lettura più precise: *counterpoint* (inversione trocaica), *outride* (sillabe extrametriche), *sforzando* (enfasi). Fra il 1878 e il 1880 è finalmente parroco, ma erra fra Sheffield, Londra, Oxford, Manchester e Liverpool. Denuncia il degrado delle grandi città industriali, e si rammenti che sette anni prima, nella nota *red letter*, aveva confessato a Bridges, con orrore, di sentirsi vicino alla causa comunista¹⁰. Fra le altre, nel 1878 scrive *The Loss of the Eurydice*, altra poesia del naufragio insieme al *Deutschland*, e un anno dopo *Felix Randal*, dedicata a un maniscalco che frequentava la parrocchia di Liverpool. Dopo un altro periodo di noviziato ancora a Roehampton, durante il quale scrive un commento agli *Esercizi* di Sant'Ignazio, insegna per due anni lettere classiche a Stonyhurst (1882-1884) e viene infine mandato a Dublino per insegnare nel *college* cattolico fondato da Newman presso la Royal University. Il luogo in decadenza, la grande mole di lavoro, il pensiero ai problemi d'Irlanda, la salute cagionevole vessano gli ultimi anni della sua vita. Scrive i così detti sonetti terribili, dall'immaginario cupo e dalla cadenza più classica e austera, come *I wake and feel the fell of dark* e *Carrion Comfort*. Muore l'8 giugno 1889 di tifo, sembra pronunciando sottovoce «sono felice, sono molto felice». Alla sua morte nessuno conosce la sua poesia ad eccezione di pochi eletti: i poeti Richard Watson Dixon, già suo professore a Highgate, e Coventry Patmore, anch'egli cattolico, conosciuto nel 1883, oltre al già menzionato Bridges. È quest'ultimo, amico e corrispondente di una vita, a raccogliere gli autografi e ricopiarli per sicurezza. I *Poems* a sua curatela vedranno la luce però solo quasi trent'anni dopo la morte di Hopkins: se

⁹ COLLEER ABBOTT, Claude (ed. by), *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, op. cit., p. 189.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

fu ritrosia a rendere pubblica un'opera verso cui lui stesso nutriva molti dubbi, o se, già ben predisposto, fu incoraggiato dallo *status* prestigioso raggiunto con il lauro nazionale (1913) a suggerire al pubblico la poesia del vecchio amico, non ci è dato sapere. A partire dal 1918, però, inizia un'altra storia¹¹.

A trent'anni dalla morte del loro autore, i *Poems* trovano una nuova vita non solo perché il loro *editor* si decide a salvarli dall'oblio, ma anche perché l'orizzonte è, nel frattempo, totalmente mutato. I nuovi poeti ridiscutono quelle norme di decenza sulle quali il vecchio *laureate* Bridges costruiva la sua critica nella *Preface*, e una nuova generazione di critici mette a tema nuovi valori. Non è un caso che fra i primi documenti importanti figurino non studi specialistici, ma menzioni in libri di poeti e critici militanti, sul cui titolo campeggia sempre, in varie versioni, la *Modern Poetry*, mentre è solo col raffreddamento di tale dibattito che l'attenzione si concentra sulla figura di Hopkins, sulla sua storia e le sue fonti.

Si capisce dunque perché possa risultare interessante estendere il lavoro presso altri panorami nazionali, come è stato fatto per esempio con la Francia o la Germania: il discorso su Hopkins informa ed implica un discorso sulla modernità, ma non solo; e tale discorso, in un ambiente diverso, può materarsi nella specificità delle scelte traduttive.

Dall'edizione Bridges alla svolta critica

Qualche poesia sarà pubblicata per volere di Bridges in *Robert Bridges and Contemporary Poets* nel 1893. Seguono a breve le poesie nelle due antologie di Beeching mentre di pochi anni anteriore alla raccolta (1915) è un'altra antologia di Bridges, *The Spirit of the Man*¹². Da alcuni documenti del tempo si può intuire che,

¹¹ Il presente capitolo tratta un argomento, la ricezione inglese della poesia di Hopkins, sul quale si è già soffermata una vasta bibliografia, su cui mi baso interamente. Cito alcuni saggi a cui faccio riferimento: MELLOWN, Edgin *The Reception of G.M. Hopkins Poems, 1918-30*, «English Philology», vol. 63, no. 1, aug. 1965, pp. 38-51; BENDER, Tod, *The Critical Response to the First and Second Editions of the Poems*, in ID., *G.M. Hopkins. The Classical Background and Critical Reception of his Works*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1966, pp. 5-32; MARUCCI, Franco *Hopkins e la critica*, in ID., *I fogli della Sibilla. Retorica e medievalismo in G.M. Hopkins*, Firenze, D'Anna, 1981, pp. 11-39. Importante anche ROBERTS, Gerald (ed. by), *G.M. Hopkins. The Critical Heritage*, London and New York, Routledge and Kegan Paul, 1987, raccolta di articoli e brani di saggi che compongono tutta la vicenda della ricezione inglese. Segnalo anche i capitoli VI (*Critics and Reviewers*) e VII (*Hopkins and Modern Poetry*) in GARDNER, William Henry, *Gerard Manley Hopkins (1844-1889) a Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 1969, pp. 198-281.

¹² Cfr. GARDNER, William Henry, *Gerard Manley Hopkins (1844-1889), a Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, op. cit., p. 290.

presso un circolo specialistico, il nome di Hopkins, grazie a questi primi assaggi, circolava già e con un certo alone di mistero attorno¹³. V'è finanche un accenno, ma non favorevole, in una storia letteraria Cambridge¹⁴. Sul perché Bridges aspetti quasi trent'anni prima di pubblicare i *Poems* nel 1918 è argomento su cui non val la pena tornare, mentre invece è necessario soffermarsi sul peculiare trattamento cui la poesia del vecchio amico è sottoposta. La *Preface* del poeta laureato è una vera e propria casistica degli errori. Vi sarebbero *reprimenda* a livello di prospettiva («*perversions of human feeling*»¹⁵) quanto di stile («*definite faults of style*»¹⁶), cioè misurabili oggettivamente con gli strumenti della stilistica. Le colpe maggiori: l'omissione dei pronomi relativi anche laddove non concesso, l'ambiguità, i giochi di parole e le omofonie, rime ritenute poco riuscite. Il giudizio di Bridges è a tratti mordente: «*repellent*», «*freaks*», «*childish*», «*vulgar and even comic*»¹⁷. Hopkins, arguisce, ha ben chiare le vie, conosce gli strumenti retorici per ottenere effetti di enfasi, ma avrebbe un gusto quasi perverso nel portare tutto ciò alle sue estreme conseguenze¹⁸. Bridges conclude rammaricandosi per la prematura scomparsa del poeta proprio nel momento in cui, afferma, i *sonnets* tardi, nella loro forma più seria e grave, sembravano aprire a un esito correttivo. Come notato da Franco Marucci, si tratta di un approccio in cui la retorica viene «considerata [...] non come un dato ipoteticamente sostanziale alla sua poesia, bensì come un fatto isolabile, contingente ed accessorio» col risultato di «catalogazioni [...] di *effetti buoni e cattivi, riusciti e malriusciti*»¹⁹.

In un precoce studio sulla prima ricezione inglese, Mellown mostra come le recensioni che seguirono l'edizione Bridges del 1918 comprovavano l'efficacia del principio critico del poeta laureato. Il recensore dello «*Statesman*» ricorre all'eloquente

¹³ «*The reluctance of Mr. Bridges to publish his manuscripts has turned him into a sort of veiled prophet, an oracle*», scrive SHANK, Edward, nell'articolo dal titolo eloquente *The Prophet Unveiled*, «*New Statesman*», march 1919, p. 530, cit. in ROBERTS, Gerald, *G.M. Hopkins, The Critical Heritage*, op. cit., pp. 102-106, p. 102.

¹⁴ SAINTSBURY, George, *Cambridge History of English Literature*, vol. XIII, Cambridge, Cambridge University Press, 1916, p. 210, cit. in ROBERTS, Gerald (ed. by), *G.M. Hopkins. The Critical Heritage*, op. cit., p. 73.

¹⁵ BRIDGES, Robert, *Preface to Notes (First Edition)*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Poems. Third Edition. The First Edition with Preface and Notes by R. Bridges Enlarged and Edited with a Bibliographical Introduction by W.H. Gardner*, Oxford, Oxford University Press, 1948, pp. 202-209, p. 204.

¹⁶ *Ibid.*, p. 205.

¹⁷ *Ibid.*, p. 205-206.

¹⁸ Cfr. *ibid.*, p. 206.

¹⁹ MARUCCI, Franco, *Hopkins e la critica*, op. cit., p. 15.

metafora delle gemme d'oro in un blocco di quarzo²⁰, quello della prestigiosa «Athenaeum» di un bisogno di investimento musicale che vizia la poesia fino alla maggiore compostezza dei documenti più tardi²¹. Eccezione alla regola è un articolo per il «Times Literary Supplement» il cui autore rovescia l'assunto bridgesiano del *decorum* avanzando, per la prima volta, l'argomento della funzionalità delle strategie hopkinsiane: «*For Hopkins poetry meant difficulty; he wrote it to say more than could be said otherwise; it was for him a packing of words with sense, both emotional and intellectual*»²². Un accenno di dissenso viene anche dalle riviste di area religiosa, ma ciò è dovuto all'esclusione dalla silloge di alcune poesie devozionali, specie del periodo giovanile. Il «Month» propone la poesia mariana *Rosa Mystica* come provocazione all'esclusione operata da Bridges, nonché al suo giudizio negativo sullo «*exaggerated marianism*» di Hopkins. Ma il giudizio di fondo è pressoché uniforme, e le critiche mosse da Bridges sono approvate oppure aggirate in modo non definitivo:

From these reviews of the *Poems* one can see that Bridges "Preface" was the most important influence on its immediate reception [...] the majority of critics were guided by Bridges' personal attitudes and regarded Hopkins as an eccentric experimenter. Even the Catholic writers who attacked Bridges did not defend Hopkins' experiments, but rather took the side path of calling him a "mystic".²³

Due sono i poli del cambio di giudizio. Per date, il *Survey* di Robert Graves e Laura Ridings; dall'altro lato, l'insieme dei lavori critici afferenti al gruppo dei *Cambridge Critics*.

Secondo l'attenta ricostruzione di Mellown uno dei primi segnali del cambiamento in atto è l'interessamento di Alan Porter, professore all'Università di Oxford, che si occupò principalmente dell'esegesi delle poesie più difficili e fu il primo a rimarcare il carattere necessario di quell'oscurità che finora era stata vista solo come un ostacolo a una sana fruizione del testo (ne fa prova un articolo sullo «Spectator» del 1923). Questa prima scintilla nell'ambiente oxoniense è forse una spinta al *Survey of Modernist Poetry* di Robert Graves e Laura Riding del 1927. Come notato ancora da Mellown,

²⁰ Cfr. SHANK, Edward, *The Prophet Unveiled*, op. cit.

²¹ Cfr. MURRY, John Middleton, *Poems* (review), «Athenaeum», june 1919, cit. in ROBERTS, Gerald, *G.M. Hopkins. The Critical Heritage*, op. cit., pp. 425-426.

²² CLUTTON-BROCK, Arthur, *Poems* (review), «Times Literary Supplement», Jan. 1929, p. 19, cit. in ROBERTS, Gerald, *G.M. Hopkins. The Critical Heritage*, op. cit., pp. 84-87, p. 84.

²³ MELLOWN, Elgin, *The Reception of G.M. Hopkins Poems*, op. cit., p. 45.

l'inserimento di Hopkins in una monografia avente a tema la poesia modernista portava di per sé implicazioni fondamentali:

The author's assumption that readers of a *Survey*, an audience attracted to the verse of Eliot, Cummings, Ransom, Miss Moore, Tate, and Miss Sitwell, would be familiar with Hopkins' name and poetry is significant. To such undergraduate as Auden, Day Lewis, and MacNeice, who were then at Oxford and who later wrote poems influenced by Hopkins, this announcement of the poet's modernity must have been impressive.²⁴

Ma in cosa consisteva per Graves e Riding la poesia modernista? E in che senso Hopkins poteva prenderne parte pur appartenendo a un'altra epoca? Rispondere a queste domande significa enucleare alcuni punti del discorso critico e poi guardare con particolare attenzione alle pagine dedicate al poeta vittoriano. L'assunto fondamentale è che la poesia modernista inglese si sia caricata di una istanza squisitamente conoscitiva. Partendo dall'analisi di una poesia di Cummings, complessa per scelte lessicali, sintattiche e tipografiche, i due autori mostrano come tale difficoltà sia giustificabile in quanto tentativo di veicolare un coacervo di pensieri e sentimenti non altrimenti descrivibili. Il punto allora è, seguendo il ragionamento, che la poesia s'era incagliata non solo in un linguaggio poetico formalizzato, ma in un insieme di sentimenti e concetti pre-determinati, per cui il compito che la nuova poesia ha sentito è stato non tanto quello di «dire "cose già sentite spesso ma mai espresse così bene"», ma proprio quello di riscoprire «cosa veramente noi sentiamo», riformulare i «processi mentali»²⁵. Ne derivano due aspetti centrali: una difficoltà strutturale, non ornamentale, della nuova poesia; la *accuracy*, termine ricorrente inteso a significare la precisione e la minuzia del lavoro. Precisione è appunto altro concetto fondamentale: il poeta moderno può occasionalmente rigettare logica e forme ordinarie del discorso non perché rigetti i sentimenti definiti in funzione di quelli indefiniti, ma al contrario proprio perché cerca un più di definitezza che tali strumenti non consentono. Prendendo un'altra poesia di Cummings, avente a tema il tramonto, gli autori arguiscono che è l'insieme delle tecniche adoperate a dare una «complicata ricetta»²⁶ dell'esperienza del tramonto stesso, così che il lettore aguzzi l'attenzione e la decifri nel modo in cui l'autore vuole che lui faccia, ottenendo qualcosa che nessuna resa prosastica dello stesso testo porta ad

²⁴ MELLOWN, Elgin, *The Reception of G.M. Hopkins Poems*, op. cit., p. 47.

²⁵ «It is not trying to say "things often felt but never so well expressed", but to discover what we are really feeling», GRAVES, Robert – RIDING, Laura, *A Survey of Modernist Poetry*, op. cit., p. 90.

²⁶ «Complicated recipe», ibid., p. 41.

esperire. In questo passaggio si può considerare un aspetto, quello della avversione alla parafrasi, comune a tutto il *New Criticism*²⁷.

Questa istanza di precisione non può dunque essere accostata con il poetico nel suo senso normativo, e la poesia modernista quindi si distinguerà per questa esigenza (nei suoi esiti migliori) di produrre una forma pur nell'apparente disgregazione. La forma non può dunque che scaturire da sé, inventando di volta in volta dei modi che suggeriscano la sua presenza: «*the whole trend of modern poetry is toward treating poetry like a very sensitive substance which succeeds better when allowed to crystallize by itself than when put into prepared moulds*»²⁸. A tal proposito l'autore cita alcuni passaggi della *Waste Land*, dove, in base a soggetto e tono, si passa da un uso (parodico) del pentametro a rima alternata, a un *blank verse* con certe rotture e sincopi, fino a versicoli irregolari con rime occasionali.

In questo saggio Hopkins è trattato solo per poche pagine, ma bastano affinché tutti i punti enucleati corrispondano alla descrizione della sua poesia, tanto che egli è definito senza esito un modernista *ante litteram*. Anzitutto, per l'esigenza di chiarezza e *adequacy*, da cui l'uso preciso delle parole e il ricorso alle notazioni per indicare la lettura corretta: la poesia va letta e compresa «*come egli voleva si comprendesse, o non compresa affatto*»²⁹. Da ciò una critica al criterio di *decorum* per come formulato da Bridges e per le critiche che ne derivano. E se questi giudica finanche perversa la metafora «*stallion stalwart very-violet-sweet*» (da *Hurraing in Harvest*, detta delle colline), Graves e Riding ribattono che è un modo efficace per comunicare la natura ambivalente delle alture all'occhio umano, di ferina maestosità e di eterea tenerezza.

Gli autori prendono di mira anche un altro commento, apparso sul supplemento letterario del «Times», in cui si afferma che Hopkins descrive i suoi oggetti come fosse estraneo all'universo conosciuto ai più. Ribaltando il giudizio, loro affermano che è l'umanità a essersi estraniata dall'universo conosciuto, a causa di un linguaggio stereotipato che ha perso ogni significato. È invece compito di un grande poeta come Hopkins ricordare come esso sia: «*what the universe really feels and looks like*»³⁰. Qui è

²⁷ «*The New Critical idea of "heresy of paraphrase"*», WHITWORTH, Michael, *Reading Modernist Poetry*, Oxford, John Wiley, 2010, p. 109.

²⁸ GRAVES, Robert – RIDING, Laura, *A Survey of Modernist Poetry*, op. cit., p. 47.

²⁹ «Understood as he meant them to be, or not understood at all», *ibid.*, p. 90, corsivi dell'autore.

³⁰ *Ibid.*, p. 94.

evidente la somiglianza col proposito di ricordare ai lettori «cosa veramente sentiamo», visto precedentemente.

Implicitamente, Hopkins può essere accostato anche all'altro punto importante enucleato dal discorso generale, ovvero l'esigenza di costruire nuove forme organiche e sussistenti. Gli autori citano infatti il passaggio delle lettere in cui Hopkins giustifica i segni sui manoscritti, affermando di potere e dovere dare una regola per ogni cosa che scrive: l'irregolarità è solo apparente, e il poeta costruisce un suo sistema. Interessante inoltre che, nel passaggio citato sull'esigenza di forma dei poeti moderni, Graves e Riding, oltre al passaggio dalla *Terra desolata*, citino i primi versi della poesia *Passage* di Hart Crane. Qui la forma è data dal gioco di simmetrie fra primo e terzo, secondo e quarto verso: «*When the cedar leaf divides the sky / I heard the sea / In sapphire arenas of the hills / I was promised an improved infancy*»³¹. Anziché ricorrere ai modi consolidati di strutturare il testo, quali la regolarità metrica e di rima, il poeta moderno scava a fondo, fino al cuore della tradizione, riprendendo il parallelismo sintattico di sapore biblico. E non sfuggirà certo che Hopkins, in *Poetic Diction*, affermava che il cuore della poesia, rispetto alla prosa, stava non nel metro o nella strofa, ma nel parallelismo, distinguendo fra quello delle figure di suono e quello della sintassi, citando anche lui il versetto biblico.

Approcciando il testo «come un oggetto linguistico complesso, da studiare analiticamente mediante una lettura ravvicinata (*close reading*)»³², l'ambiente dei *Cambridge Critics* si andava configurando come il più adeguato a studiare la letteratura modernista. In Hopkins avevano un oggetto di studio privilegiato, giacché la difficoltà di certe poesie si prestava bene ai loro criteri di analisi. In particolare, Ivor Armstrong Richards, il fondatore di questa nuova corrente, aveva maturato, in *Principles of Literary Criticism* (1925) una teoria degli impulsi, di chiara impronta psicanalitica: se l'uomo ordinario è costretto a reprimerne buona parte, il poeta ha il dono di convogliare impulsi svariati e anche contraddittori attraverso l'arte dell'ambiguità. In un articolo per il «Dial» del 1926 Richards giunge a conclusioni non dissimili da quelle di Graves: il verso moderno è «troppo lucido, e non troppo oscuro», è un congegno perfetto il cui disegno s'illumina «una volta che si è portati a termine il compito [di lettura e

³¹ Ibid., p. 48.

³² BERTINETTI, Paolo, (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, vol. 2, *Dal Romanticismo all'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2016, ed. digitale, pos. 435.

comprensione]»³³. Successivamente, nell'insieme dei «*protocols*» offerti ai suoi studenti per quel grande esperimento che è *Practical Criticism* (1929), userà *Spring and Fall*. L'influenza del critico è palpabile nel noto *Seven Types of Ambiguity* del suo allievo Willian Empson (1930), dove riprenderà la sua trattazione del *Windhover* come esempio di ambiguità del settimo tipo, ovvero la totale contraddizione fra i due possibili significati di una sola parola.

Fra gli studiosi della scuola di Cambridge, colui che ha avuto maggior peso sul dibattito letterario a venire, Frank Raymond Leavis, inserisce Hopkins fra i tre medaglioni, insieme cioè a Eliot e Pound, che compongono una delle sue opere capitali, *New Bearings in English Poetry* (1932), dove quindi il poeta vittoriano ha ben più spazio di quanto ne abbia in *Survey*. Studio scritto nel bel mezzo di un'epoca dove, a detta del suo autore, la poesia conta poco o nulla per il mondo, Leavis prova a ricomporre i pezzi del frammentato panorama contemporaneo, a tracciare delle linee guida. Un punto in comune con l'argomentazione di Graves e Riding è quello per cui la poesia moderna ricercerebbe un modo preciso, esatto d'espressione, ribellandosi a periodi di stagnazione del linguaggio. È infatti opinione del critico che una minoranza di uomini «sensibili» e «coscienti» si elevi dal proprio contesto primeggiando per «sottigliezza» e «precisione»³⁴. Notevole il fatto che l'esempio di Hopkins ricorra già entro le prime venti pagine dell'argomentazione, e che si usi un termine, «*adequacy*»³⁵, per dire proprio di una ragione interna della ricchezza e originalità tecnica, che non è qui fine a sé stessa, né tantomeno indecorosa. Anche qui non a caso ricorre la critica a Bridges, e il ribaltamento del suo giudizio in nome del carattere essenziale delle *oddities* hopkinsiane. I giochi di parole, le spezzature sintattiche, la trama allitterante sono un tutt'uno col movimento della sua coscienza.

È opinione di Leavis, inoltre, che Hopkins ed Eliot appartengano, con Donne, a una linea della poesia inglese che fa discendere da Shakespeare, di contro a una «*miltonic*»³⁶ cui appartengono Spencer e Tennyson. Va considerato che qui il critico non tiene in alcuna considerazione la profonda ammirazione che Hopkins ha per Milton, per come

³³ «*Too lucid rather than too obscure [...] once the task is completed*», RICHARDS, Ivor Armstrong, *Gerard Hopkins*, «The Dial», sept 1926, pp. 195-203, in ROBERTS, Gerald, (ed. by), *G.M. Hopkins. The Critical Heritage*, op. cit., pp. 140-146, p. 141.

³⁴ «*Sensitive*»; «*aware*»; «*subtlety*»; «*precision*», LEAVIS, Frank Raymond, *New Bearings in English Poetry*, London, Chatto and Windus, 1932, p. 24.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 81.

emerge dai carteggi. Con concezione miltoniana egli intende un modo di usare il linguaggio come una melodia uniforme, senza «*pressure*» corrispondente alle variazioni del sentimento, senza «qualità muscolare»³⁷ della parola, cioè senza un senso tattile e materico del linguaggio poetico, e con una netta selezione che porta a sfruttare solo una piccola parte delle risorse della lingua nazionale. Hopkins, come gli autori cui è accostato, usa tutto «il corpo e il movimento del linguaggio»³⁸, ne sfrutta tutte le risorse. A conferma di questa qualità muscolare del suo linguaggio, Leavis cita un passaggio dell'epistolario con Bridges in cui Hopkins difende le *oddities* di *Tom's Garland*, una poesia dedicata a una figura virile, un lavoratore che frequentava la sua parrocchia:

Here comes a violent but effective hyperbaton or suspension, in which the action of the mind mimics that of the labourer – surveys his lot, low but free from care; then by a sudden strong act throws it over the shoulder or tosses it away as a light matter.³⁹

Sarà evidente al lettore qui l'influenza degli scritti di Eliot, *The Metaphysical Poets* su tutti, uscito undici anni prima di *New Bearings*, col quale il grande poeta ammetteva al canone Donne e lasciava fuori, invece, Milton. Lo stesso Leavis d'altronde, per parlare di Hopkins, riprende due riferimenti chiave di Eliot. Proprio dai contributi sui metafisici riprende la definizione eliotiana del periodo metafisico («*when the intellect was at the tips of the sense*»⁴⁰), per dire appunto della collaborazione fra ragionamento e qualità sensoriale, fisica della parola, anche nella poesia del gesuita. Per dire della «sostanza»⁴¹ che il verso hopkinsiano possiede, riprende il commento su Dante, dove Eliot afferma che per il Sommo Poeta ogni idea diventa una «*sensory image*»⁴², assume cioè rilievo plastico. I due contributi critici eliotiani, fondamentali per il suo pensiero e per la modernità, sono qui usati per inserire Hopkins in questa genealogia: cosa piuttosto paradossale, se pensiamo al commento non generoso di Eliot stesso su Hopkins.

Ma si tratta, d'altronde, di opere che scrivono da dentro alla stagione di rinnovamento. Che la nuova poesia dovesse essere difficile, cioè adeguata alla

³⁷ «*Muscular quality*», *ibid.*, p. 24.

³⁸ «*All the body and movement of the language*», *ibid.*, p. 182.

³⁹ ABBOTT, Claude Colleer, (ed. by), *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁰ ELIOT, Thomas Stearns, *Philip Massinger*, in *id.*, *Selected Prose*, ed. by Frank Kermode, New York, Harcourt, pp. 153-160, 156.

⁴¹ «*Substance*», GRAVES, Robert – RIDING, Laura, *A Survey of Modernist Poetry*, *op. cit.*, p. 186.

⁴² ELIOT, Thomas Stearns, *Dante I: The Inferno*, in *id.*, *Selected Prose*, *op. cit.*, pp. 205-216, p. 216.

complessità della civiltà attuale, lo scrive Eliot sempre in *The Metaphysical Poets*. Istanze di economia espressiva, precisione, definitezza e plasticità dell'immagine sono ben presenti nel programma imagista. Naturalmente, la loro riflessione sulla forma è parimenti ben contestualizzata nella stagione di ricerca che discutono nei loro saggi. Nel saggio sul *vers libre*, Eliot affermava che il verso è «contrasto tra fissità e flusso», e con l'analisi di *The Embankment* di Hulme mostrava un esempio di «costante suggerimento e abile evasione al contempo dal pentametro giambico»⁴³. Ancora Eliot, parlando di Pound, afferma che questi rigettava le limitazioni di forma e metro non per cadere nel caos, ma per ricercare «any sort of expression which suits itself to his mood»⁴⁴. Come notato da Whitworth, in passaggi come questo emerge che, per la poesia modernista, «la forma deve seguire una funzione»⁴⁵, cioè essere adeguata alle ragioni interne della poesia. Forma sarà allora ciò che, in generale, coordina le parti di un testo poetico, e non necessariamente le strutture pre-determinate come, ad esempio, il sonetto. Queste nuove esigenze venivano dunque riprese dallo sguardo generale di questi due saggi, e di altri ancora che vedremo più avanti. Accostare Hopkins a questi punti cardine del discorso critico significava attribuirgli un posto d'onore nel rinnovamento che caratterizzava la modernità.

Nel tempo delle *New Bearings* stanno già avvenendo importanti operazioni editoriali. Nel 1930 Charles Williams curava la seconda edizione dei *Poems* che faceva giustizia dell'opera giovanile più vari inediti. L'introduzione sembra aprirsi in modo più positivo, introducendo una valorizzazione della retorica come funzionale alla resa complessiva del senso. Il pregiudizio del primo prefatore, tuttavia, riemerge nelle pagine di poco successive: «it is arguable that this is not the greatest kind of poetry; but it is also arguable that the greatest kind of poetry might easily arise out of this»⁴⁶. V'è dunque ancora l'argomento critico della poesia come materiale grezzo, non pienamente realizzato. Come Bridges, si rammarica della morte prematura, quando i sonetti terribili cominciavano a far intravedere un equilibrio sopraggiunto.

⁴³ «Contrast between fixity and flux»; «constant suggestion and skilful evasion from iambic pentameter», ELIOT, Thomas Stearns, *Reflection on vers libre*, in ID., *Selected Prose*, op. cit., pp. 25-34, p. 33.

⁴⁴ ELIOT, Thomas Stearns, *Ezra Pound: His Metrics and His Poetics*, in ID., *To Criticize the Critic*, London, Faber and Faber, 1965, p. 65.

⁴⁵ «Form should follow a function», WHITWORTH, Michael, *Reading Modernist Poetry*, op. cit., p. 144.

⁴⁶ HOPKINS, Gerard Manley, *Poems*, ed. with notes by Robert Bridges, II ed. with an Appendix of Additional Poems, and a Critical Introduction by Charles Williams, Oxford, Oxford University Press, 1930, p. XIII.

Negli anni subito successivi venivano pubblicati il carteggio con Bridges (1935) e Patmore (1938), nonché i *Journals* (1938), tutti documenti fondamentali per comprendere appieno l'opera di Hopkins (i *Devotional Writings* vedranno la luce solo nel 1959). Contemporanea all'edizione Williams è l'opera biografica di padre Lahey, mentre di tre anni più tarda è la prima monografia critica in volume, *The Poetry of Gerard Manley Hopkins* di Elizabeth Phare. Fra questi documenti, la prefazione di Abbott al carteggio con Bridges, come ha notato Marucci, segna ancora un'evidente dipendenza dai concetti chiave del primo prefatore, specie nella distinzione fra *sensualism* e *ascetism* dove il primo, quando ha la meglio sul secondo, condurrebbe la poesia ai suoi esiti più felici⁴⁷.

G.M. Hopkins e la poesia moderna

Gli anni Trenta vedono sì Hopkins protagonista di un acceso dibattito critico, ma soprattutto come tassello di un discorso complessivo su poesia e modernità, con molteplici protagonisti. Eppure, com'è noto, Hopkins non è una figura fondamentale per la prima generazione modernista. Fra i vittoriani è senz'altro Browning ad avere miglior sorte, per l'importanza che ha per Pound. Ciò anzitutto per ragioni di date: la prima edizione dei *Poems*, peraltro a circolazione piuttosto limitata, è del 1918. Ma si può anche rilevare una certa refrattarietà. Yeats, nell'introduzione a *The Oxford Book of Modern Verse*, scrive: «*I read Hopkins with great difficulty*»⁴⁸. La sua maniera viene giudicata come uno sviluppo estremo della generazione precedente, piuttosto che un antecedente di quella attuale. Ma il giudizio più stroncante è sicuramente quello eliotiano. Com'è noto, in *After Strange Gods* il poeta e critico americano ritorna sul concetto di tradizione affrontato precedentemente in *Tradition and Individual Talent*, applicando i concetti teologici di «*orthodoxy*» e «*heresy*»⁴⁹ alla letteratura moderna. Fa il nome di Hopkins, e, pur consapevole degli accostamenti avanzati dalla critica, ne sottostima la figura. Eliot afferma che le sue innovazioni sono talvolta «puramente

⁴⁷ Cfr. MARUCCI, Franco, *Hopkins e la critica*, op. cit., p. 23 e COLLEER ABBOTT, Claude (ed. by), *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, op. cit., pp. XXV-XXX.

⁴⁸ YEATS, William Butler, *The Oxford Book of Modern Verse*, Oxford, Oxford University Press, 1936, p. XXXIX.

⁴⁹ ELIOT, Thomas Stearns, *After strange gods*, London, Faber and Faber, 1934, p. 21.

verbali»⁵⁰, e che la conversione del poeta inglese dell'Ottocento non può compensare le problematiche storico-culturali che lo precorrono e di cui, suo malgrado, è imbevuto: «*is not going to do for a man, as a writer, what his ancestry and his country for some generations have failed to do*»⁵¹. Preferisce, piuttosto che dargli un posto minoritario fra i poeti moderni, dargliene uno di spicco fra quelli del suo tempo. Il peso di questi giudizi è ben inferibile dal parziale ripensamento dello stesso Leavis su Hopkins, per come lo si trova in un contributo del 1944 e in appendice a una nuova edizione di *New Bearings*: il critico afferma, in accordo con Eliot, la natura essenzialmente devozionale e naturalistica della poesia di Hopkins, che agì come freno alla sua «intensità spirituale» producendo anche una qual certa «ipertrofia tecnica»⁵². Paradossalmente, finiva infine col tornare all'idea di Bridges, salvando soprattutto i sonetti terribili per il sopraggiunto maggiore equilibrio.

Sono tuttavia molti i poeti che danno un giudizio favorevole. Una figura prominente in quest'ambito fu quella di Herbert Read: scrisse un articolo sull'eliotiana «*Criterion*» nel 1931 in occasione dell'edizione Williams e della biografia del Lahey, il cui contenuto confluì poi nel saggio *Form in Modern Poetry* dell'anno successivo; un altro contributo per «*New Verse*», del 1933, fu poi inserito con pochi cambiamenti e diverso titolo in un volume collettaneo. *Form in Modern Poetry*, in verità, rintraccia reti di rapporti che affondano ben più indietro che nell'era moderna, secondo un bisogno che abbiamo già visto anche in Leavis con le due opposte genealogie poetiche. Il poeta-critico usa «*Romantic*» e «*Classic*» come categorie generali per indicare due diversi atteggiamenti dello spirito: una ricerca di individualità, da cui una forma individuale e organica all'autore; una tendenza a collocarsi in strutture e forme retoriche consolidate, da cui una deriva astrattiva. Nella sua ricostruzione della storia poetica nazionale, rileva una linea orientata alla ricerca di cifre personali, da Chaucer a Shakespeare, a cui segue una fase classica da Dryden a Pope. Il ritorno dell'individualità è segnato dalla poesia di Wordsworth che però non è ascoltato in tutto l'Ottocento se non da Browning e Hopkins. Nella contemporaneità, Owen, Pound e Eliot sono i nuovi lumi⁵³. Il gesuita fa

⁵⁰ «*Purely verbal*», id.

⁵¹ Id.

⁵² «*Spiritual intensity*»; «*hypertrophy of technique*», LEAVIS, Frank Raymond, *Metaphysical Isolation*, in THE KENYON CRITICS, *Gerard Manley Hopkins, a Critical Symposium by the Kenyon Critics*, op. cit., pp.115-135, p. 127.

⁵³ Cfr. READ, Herbert, *Form in Modern Poetry*, London, Vision, 1948, in particolare pp. 1-10 e 44-50.

parte dei moderni: «*Hopkins is amongst the living poets of our age*»⁵⁴, la sua sperimentazione sul verso inglese essendo fra le più significative e influenti. Dei principali strumenti retorici, di cui offre delle veloci sistematiche, sottolinea la funzionalità rispetto a un «*emotional sound-complex*»⁵⁵ e il valore programmatico di rottura. Ne deriva una critica al giudizio normativo di Bridges. Molto freddo è invece sulla religiosità del poeta, da cui la sintonia con le espunzioni del primo *editor*, nonché la distinzione fra ascetismo e «*sensualism*», «*vital awareness*»⁵⁶.

Con *Aspects of Modern Poetry* (1934), la poetessa Edith Sitwell (la più anziana dei tre Sitwell) crea un discorso dalla struttura non dissimile da quella di *New Bearings* (non manca infatti un accenno all'importanza di Leavis nel panorama contemporaneo), con ampio prologo e profili di figure altamente rappresentative. Il saggio di Sitwell è scritto in polemica con le tendenze più nuove della poesia inglese (fra cui i Trentisti, di cui parlo più avanti). L'accusa principale è quella di mancare del sentimento della «*texture*», termine ricorrente con cui l'autrice definisce qualcosa che mi sembra molto simile a metafore viste prima, quali la «*muscular quality*» di Leavis. Di contro, Hopkins e Eliot sono visti come esempi positivi, e anche in questo caso dunque viene stabilito un ponte fra i due poeti. Di Hopkins (come di Eliot più avanti) in particolare viene lodato il «*visual sense*»⁵⁷ col quale egli giunge al cuore delle cose, per mezzo delle *oddities* lessicali e sintattiche, che quindi sono del tutto funzionali, e di paragoni apparentemente remoti e strani. Nell'analizzare alcuni passaggi del *Naufragio* l'autrice ci offre un'idea più precisa di tale senso visuale, di quanto non avesse fatto precedentemente Leavis. Le prime strofe, arguisce, non sarebbero altro che il movimento irregolare e maestoso delle onde, e con esse del potere schiacciante di Dio che le sottende. Del primo verso «*Thou mastering me God!*», arguisce che evoca il gonfiarsi iniziale delle onde, per mezzo dell'allitterante bilabiale e delle vocali lunghe. Segue «*giver of breath and bread*», con la coppia sostantivale rafforzata fonicamente, dall'effetto «*heaving*», come di ondeggiamento. Del terzo «*world's strand, sway of the sea*», nota il gioco di /s/ e /w/, e il movimento dalla vocale breve di *strand* al dittongo di *sway* fino alla lunga di *sea*, suono quest'ultimo «più pacifico» per l'assenza del nesso consonantico delle

⁵⁴ READ, Herbert, *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*, in MAUD, Jone Phyllis (ed. by), *English Critical Essays in Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1954, pp. 351-374, p. 374.

⁵⁵ READ, Herbert, *Form in Modern Poetry*, op. cit., p. 56.

⁵⁶ Ibid., p. 52.

⁵⁷ SITWELL, Edith, *Aspects of Modern Poetry*, London, Duckworth, 1934, pp. 56 e 104.

precedenti; e quindi il moto in avanti dell'onda⁵⁸. Si tratta, naturalmente, di critica piuttosto impressionistica, ma che rende bene il tipo di discorso sulla natura tattile, materica del verso poetico che si andava facendo in quel periodo. Altro aspetto per cui Hopkins viene accostato alla modernità è quello di un senso della retorica come di qualcosa che deve nascere «dalle proprietà del materiale»⁵⁹. Aspetto che rimanda direttamente a Pound, alla sua capacità di far crescere ciascuna poesia «secondo le leggi della sua propria natura»⁶⁰.

Altra poetessa e critica ad occuparsi della poesia moderna in quegli anni è Babette Deutsch con *This Modern Poetry* (1935). Anche qui possiamo rintracciare una certa continuità. V'è il senso di una comunità di scrittori che si ribella a un linguaggio iperletterario, sviluppando un acuto «*feeling for words*»⁶¹, che mi sembra sullo stesso solco del senso della «*texture*» di Sitwell e della «*muscular quality*» di Leavis. Nasce l'esigenza di una facoltà immaginativa più precisa. In questo senso Deutsch si sofferma maggiormente sulle divergenze fra la stagione modernista e la tradizione simbolista, come ha modo di arguire discutendo l'imagismo: il simbolismo suggeriva un'emozione al lettore per mezzo di una cumolazione d'immagini tremule, che affondano l'una nell'altra; l'imagismo, per converso, cercava la puntualità e la concentrazione della «metafora illuminante», il «pungolo dell'esperienza»⁶². Una distinzione fra la propria ricerca e quella simbolista era stata posta da Pound in *Vorticism*⁶³. La poesia di Hopkins viene trattata nel capitolo sul debito dei modernisti verso i metafisici, aspetto già di per sé interessante: per Deutsch, così come per Leavis, quel che Eliot ha arguito in *The Metaphysical Poets* vale anche per Hopkins. V'è un rigore intellettuale che mette in crisi la «*smoothness*», cioè il discorso poetico fluido. Le sue poesie indicano una collaborazione delle facoltà intellettuale e immaginativa in un «insieme vivente»⁶⁴. Hopkins fa parte della modernità perché, come Pound, ha sentito l'urgenza di una forma

⁵⁸ Ibid., pp. 65-66.

⁵⁹ «*Properties of the material*», ibid., p. 52.

⁶⁰ «*According to the laws of its own nature*», ibid., p. 180.

⁶¹ DEUTSCH, Babette, *This Modern Poetry*, London, Faber and Faber, 1936, p. 34.

⁶² «*Sting of experience*»; «*illuminating metaphor*», ibid., pp. 60-61.

⁶³ Cfr. POUND, Ezra, *Vorticism*, in KOLOCOTRONI, Vassili – GOLDMAN, Jane (ed. by), *Modernism: an Anthology of Sources and Documents*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 291-294.

⁶⁴ «*Living whole*», DEUTSCH, Babette, *This Modern Poetry*, op. cit., p. 167.

diversa, che non obbedisse a leggi metriche pre-determinate: per dirla con Pound stesso, la «frase melodica» piuttosto che il rintocco del metronomo⁶⁵.

Ad accentuare il valore produttivo del conflitto e dell'ambiguità fu invece il gruppo dei Trentisti, ovvero poeti attivi dal decennio in esame, o *Auden group*, dal nome del suo maggiore esponente: Auden, appunto, con Day Lewis, Spender e il nordirlandese MacNeice. Tutti provenienti da Oxford, subirono probabilmente una prima ispirazione dal lavoro di Graves e si appropriarono dell'opera di Hopkins inserendola programmaticamente nel loro discorso sulla modernità e innalzando il gesuita a loro maestro: «*post-war poetry was born amongst the ruins. Its immediate ancestors are Hopkins, Owen and Eliot*»⁶⁶. Come nel caso di Graves, anche qui non parliamo di monografie specialistiche, ma di discorsi generali sui caratteri principali della modernità e del modernismo in cui la figura di Hopkins va ad assumere una certa funzione. Ampii accenni alla poesia di Hopkins si trovano nei manifesti *Hope for Poetry* e *Modern Poetry* rispettivamente di Day Lewis e MacNeice (1934 e '38); così come anche in *The Struggle of the Modern* di Spender che però è più tardo (1963). Di Auden invece abbiamo due recensioni, una al lavoro di Phare del 1931 e l'altra a quello di Ruggles, nel 1944. In un capitolo del suo libro-manifesto *Hope for Poetry*, Day Lewis si interroga sul rapporto fra poesia e ideologia (quella comunista in particolare), e sul confine scivoloso fra poesia e propaganda, fra l'elemento poetico e quello pedagogico. Con una citazione da Yeats, il poeta sostiene che vera poesia possa scaturire anche da contenuti ideologici, a patto che l'ideologia venga ricevuta dal poeta come uomo, e da questa ricezione emerga anche il conflitto interiore: «*we make out of the quarrel with others rethoric [...] but of the quarrel with ourselves, poetry*»⁶⁷. In questo senso egli sente una profonda connessione con Hopkins, nella cui poesia il «dubbio spirituale» diventa un «fattore poetico»⁶⁸. In una recensione ai *Journals* del 1935 scrive che Hopkins, nel conflitto fra l'autonomia e uno scopo più grande di sé, non era tanto diverso da lui e dagli altri poeti marxisti⁶⁹. In virtù di questa forza produttiva del

⁶⁵ «*To compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome*», POUND, Ezra - FLINT, Frank Stuart, *Imagisme*, in LIPKING, Lawrence (ed. by), *Modern Literary Criticism*, New York, Atheneum, 1972, p. 26.

⁶⁶ LEWIS, Cecil Day, *Hope for Poetry*, Oxford, Blackwell, 1934, p. 2.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁸ «*Spiritual doubt*»; «*poetic agent*», *id.*

⁶⁹ LEWIS, Cecil Day, *G.M. Hopkins, Poet and Jesuit*, «*Left Review*», apr. 1937, cit. in ROBERTS, Gerard, *G.M. Hopkins, The critical Heritage*, op. cit., pp. 369-373, pp. 370-1.

conflitto, i Trentisti facevano sì distinzione fra il poeta e il prete (*Poet and Jesuit*, titolava il documento citato di Day Lewis) ma non riducevano il secondo elemento a ostacolo della vena poetica, anzi esso era essenziale quanto il primo. Di opinione simile è anche MacNeice quando afferma che «nell'arte, il compromesso è una virtù»⁷⁰, e pertanto la religione è aspetto strutturante della poesia di Hopkins.

Altro aspetto fondamentale dell'interesse di questi poeti per Hopkins è quello del lavoro sul linguaggio, e in alcuni dei discorsi svolti si colgono argomenti non dissimili da quelli esposti da Graves e Leavis, in particolare in favore di un lavoro esplorativo (con Hopkins pioniere) a seguito di un'epoca di iper-codificazione. Di lui Day Lewis dice: «*his imagination was always breaking up and melting down the inherited forms of language, using them into new possibilities, hammering them into new shapes*»⁷¹. Come prima, questi poeti perorano l'argomento della *accuracy*: Day Lewis parla di adattamento alla «complessità emozionale»⁷², Spender della «pressione della vita circostante»⁷³. L'opera di implosione delle forme tradizionali perseguita dal poeta vittoriano è ripresa sia da MacNeice che da Spender all'interno dei loro discorsi sulla nuova poesia, riprendendo l'argomento eliotiano per cui la vera forma sta nel processo di variazione-evasione da essa. MacNeice, partendo da Hopkins, afferma «il modello è spesso tanto più efficace quanto più è variato»⁷⁴. In modo simile, la poesia di Hopkins suggerisce a Spender (come scrive nella sua autobiografia, prima ed. 1951) che la variazione «rivela lo sforzo verso la forma» e «proietta l'idea di forma ideale verso cui la poesia muove»⁷⁵.

Anche Day Lewis lega Hopkins a Donne e Eliot, in una genealogia ideale. Ad assomigliarli è la capacità di produrre sequenze rapide di immagini, nel transito veloce dell'idea dall'una all'altra. Forse ancor più in Hopkins, queste immagini sono «raggruppate magneticamente»⁷⁶ in potenti nuclei allitterativi. Si consideri che *magnetic*, com'è ovvio, è parola chiave della riflessione del poeta (*Magnetic Mountain*

⁷⁰ MACNEICE, Louis, *Modern Poetry, A Personal Essay*, Oxford, Oxford University Press, 1938, p. 78.

⁷¹ LEWIS, Cecil Day, *Hope for Poetry*, op. cit., p. 12.

⁷² «*Emotional complexity*», ibid., p. 71.

⁷³ «*Pressure of the surrounding life*», SPENDER, Stephen, *The Struggle of the Modern*, Los Angeles, University of California Press, 1963, p. 98.

⁷⁴ «*The pattern is often more effective the more it is varied*» MACNEICE, Louis, *Modern Poetry*, op. cit., p. 115.

⁷⁵ «*Reveals the struggle towards the form*»; «*projects the idea of ideal form towards which the poem is moving*», SPENDER, Stephen, *World Within World. The Autobiography by Stephen Spender*, New York, St. Martin's Press, 1994, pp. 313-314.

⁷⁶ «*Magnetically grouped*», LEWIS, Cecil Day, *Hope for Poetry*, p. 63.

usciva un anno prima del saggio, con un verso da *Peace* di Hopkins in esergo all'ultima sezione), e che a tale passaggio ne segue a breve uno dove l'autore esamina brani delle voci amiche di Auden e Spender che prenderebbero ispirazione dal metodo; e si avrà contezza di come tale trattazione dell'opera di Hopkins non sia affatto fine a sé stessa, ma informi tutto un discorso più generale, partecipato, militante sulla nuova poesia, i suoi principi e le sue possibili direzioni. Naturalmente tutti questi concetti si traducevano in un insieme piuttosto evidente di segni dell'influenza di Hopkins su questi poeti. Al di là della ripresa di certe figure, su tutte il *kestrel*, fratello del *windhover*, ai primi versi della *Magnetic Mountain*, nonché di vere e proprie citazioni (in Auden: «*then water would gush / flush*»⁷⁷), i poeti dei '30 cercano di riproporre nella loro opera alcune caratteristiche di quella di Hopkins, anzitutto ciò che Day Lewis chiama il magnetismo, la carica sonora dei versi e delle parole. Sempre Day Lewis descrive la rivoluzione linguistica hopkinsiana per un insieme di innovazioni grammaticali e stilistiche: l'omissione dei relativi, le costruzioni ellittiche e l'utilizzo di parole in funzioni grammaticali diverse da quelle comuni (es. uso verbale del sostantivo). Già dalla citata Deutsch, la critica ha studiato il modo in cui Auden, Spender e gli altri riprendono i ritmi fortemente allitterativi di Hopkins⁷⁸. Importante anche l'apporto dello *sprung rhythm* nella loro opera di liberazione del verso, seppur, rispetto all'entusiasmo per altri tratti, si riscontrino atteggiamenti più cauti nei documenti programmatici⁷⁹.

Questa operazione letteraria non è condivisa in modo unanime. La stessa Sitwell nel citato *Aspects* non ha giudizi particolarmente generosi per Auden e gli altri, definendo inautentica l'imitazione delle tecniche di Hopkins, che solo in quest'ultimo sembrano scaturire in modo organico dalla materia poetica⁸⁰. Anche il critico letterario Daiches, in *New Literary Values* (1936), accusa Auden e gli altri di aver totalmente frainteso la

⁷⁷ AUDEN, Wystan Haugh, *The Collected Poetry of W. H. Auden*. New York: Random House, 1945. pp. 47-48. Mi riferisco chiaramente a un rapporto con *The Wreck of the Deutschland*, «*How a lush-kept plush-capped sloe / Will, mouthed to flesh-burst, / Gush!—flush the man, the being with it, sour or sweet, / Brim, in a flash, full!*». Cfr. WESTZEON, Rachel, *Influential Ghosts. The sources of W.H. Auden*, New York, Routledge, 1999, p. 46.

⁷⁸ DEUTSCH, Babette, *This Modern Poetry*, op. cit., p. 263.

⁷⁹ Sia Day Lewis che MacNeice notano dei problemi nella teoria metrica di Hopkins: cfr. DAY LEWIS, Cecil, *A Hope for Poetry*, op. cit., pp. 8-13; MACNEICE, Louis, *Modern Poetry*, op. cit., p. 124. Sull'influenza dello *sprung rhythm* nella poesia di Auden cfr. SMITH, Sam (ed by), *The Cambridge Companion to W.H. Auden*, New York, Cambridge University Press, 2004.

⁸⁰ Cfr. SITWELL, Edith, *Aspects of Modern Poetry*, op. cit., pp. 227 e sgg.

lezione del maestro⁸¹. Un giudizio particolarmente duro viene anche dallo stesso Leavis in anni successivi: «*About Hopkins as a direct influence there seems little to say. The use of him by Left poets in the 'thirties was not of a kind to demand serious attention*»⁸². Si tratta certo di una operazione complessa, i cui motivi potevano non essere sempre chiari, così come le convergenze, in particolar modo ideologiche: Hopkins dopotutto era stato un prete, loro dei giovani scrittori di fede comunista e materialista, e solo Auden si avvicina al sentimento religioso, più avanti. Al netto dei giudizi di valore, che ho riportato per amor di completezza, ciò che interessa qui è rilevare l'importanza di Hopkins all'interno di un discorso sul valore e la natura della poesia moderna, in un contesto in cui tale era il tema dirimente del dibattito critico e della ricerca poetica.

Trovandoci così al termine degli anni '30 andrà menzionato anche uno studio del poeta Henry Treece, elemento di punta della generazione apocalittica (*editor dell'antologia New Apocalypse*) nata in rifiuto dell'approccio materialista dei Trentisti e con notevoli debiti verso i movimenti surrealisti, i romanzi di Lawrence, ma segnata in particolare da una devozione per Dylan Thomas, che da parte sua però non corrispose mai la stima. Lo studio in questione ha come argomento proprio la poesia di Thomas, e un capitolo verte sull'influenza da Hopkins, in particolare nelle forme della composizione lessicale. Sapendo già dell'intenzione di Treece di scrivere un capitolo su tale argomento, Thomas specifica in una lettera di aver letto il poeta solo in modo cursorio. E una volta letto scrive: «*I was much impressed by the Hopkins chapter [...] I've never been conscious of Hopkins' influence*»⁸³. La critica ha asserito che si tratta tuttavia di una sottovalutazione intenzionale, non corrispondente a verità. D'altronde Thomas aveva scritto, in un articolo del 1929 intitolato *Modern Poetry*, che la caratteristica peculiare di quest'ultima era la libertà, e che essa ha le radici nella poesia di Hopkins, «*where [...] the language was violated and estranged by the efforts of compressing the already unfamiliar energy*»⁸⁴.

⁸¹ Cfr. DAICHES, David, *New Literary Values*, New York, Books for Libraries Press, 1968, pp. 30-46.

⁸² LEAVIS, Frank Raymond, *Metaphysical Isolation*, op. cit., p. 134.

⁸³ FITZGIBBON, Carl (ed. by), *Selected Letters of Dylan Thomas*, New York, New Directions, 1966, p. 206.

⁸⁴ THOMAS, Dylan, *Modern Poetry*, «Swansea Grammar Group Magazine», no. 3, dec. 1929, pp. 83-84, cit. in ACKERMANN, John, *A Dylan Thomas Companion. Life, Poetry and Prose*, Houdmills, MacMillan, 1994, p. 10. A questo volume rimando anche per altre osservazioni utili sul rapporto complesso di Thomas con Hopkins.

Si consideri, infine, anche la rilevanza delle operazioni antologiche: ancora Mellowin rileva ben nove inclusioni di Hopkins nel solo periodo di mezzo fra le due edizioni. Un discorso simile a quello fatto dagli studi di Graves, Leavis e Sitwell può essere fatto anche da un'antologia qualora la sua struttura lo implichi, ed è tale il caso di *The Faber Book of Modern Verse* curato da Michael Roberts, che si apre proprio con tredici poesie di Hopkins. Il curatore, in prefazione, dà per scontato che il lettore comprenda le ragioni di tale inserimento, ed è notevole il ricorrere anche qui dell'argomento della *accuracy*⁸⁵.

Se gli anni '30 si contraddistinguono per abbondanza di menzioni in studi generali sull'evoluzione della poesia moderna, che quindi si interrogano sulla funzione di Hopkins nel panorama a loro contemporaneo, negli anni '40 invece troviamo notevoli contributi specialistici. W.H. Gardner dava ai *Poems* una terza edizione per la Oxford University Press nel 1948 includendo anche vari frammenti e bozze, e fra il 1944 e il 1949 dava alle stampe la capitale monografia in due volumi *G.M. Hopkins. A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, con lo scopo di allargare il pubblico di lettori e studiosi della sua poesia con un approccio sistematico a ciascun componimento, alle fonti classiche e moderne, nonché alle principali caratteristiche stilistiche che componevano tale idiosincrasia. La base di partenza dello studioso era il rifiuto deciso di ogni «presunta autonomia del contenuto dalla forma»⁸⁶. Nello stesso arco di tempo uscivano le monografie di Pick (1942) e di Peters (1948), nonché, nel 1944, due miscellanee curate una, *Immortal Diamond*, dall'ordine gesuitico americano, l'altra, *G.M. Hopkins*, dal gruppo dei Kenyon Critics. In quest'ultima, uno studio di Whitehall dava il via alla lunga discussione accademica sulla natura e gli scopi della sperimentazione metrica di Hopkins. Studi specialistici che segnano una nuova fase nella ricezione della sua poesia, come noterà lo stesso Leavis nel *post-scriptum* a *New Bearings*⁸⁷. Prima di questo snodo, la poesia di Hopkins viene studiata soprattutto in rapporto alla poesia moderna, nella valutazione del suo ruolo e del suo eventuale valore pionieristico. Un discorso su Hopkins si lega dunque sin da subito a un discorso sulla modernità, su ciò che la contraddistingue: la complessità, un lavoro diverso sul linguaggio, una nuova e diversa esigenza formale, un nuovo senso, materico, del testo.

⁸⁵ ROBERTS, Michael, (ed. by), *The Faber Book of Modern Verse*, London, Faber and Faber, 1936, pp. 2-4, in ROBERTS, Gerald, (ed. by) *G.M. Hopkins, The Critical Heritage*, op. cit., pp. 346-347.

⁸⁶ «*Supposed autonomy of matter on the one hand and form on the other*», GARDNER, William, Henry, *Gerard Manley Hopkins. Poetics Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, op. cit., vol. 1, p. 77.

⁸⁷ Cfr. LEAVIS, Frank Raymond, *New Bearings in English Poetry*, New York, Stewart, 1950, p. 237.

G.M. Hopkins in Italia

Ho scelto come date simboliche di inizio e fine il 1932, anno in cui escono le *Correnti mistiche* di Federico Olivero dove troviamo il primo accenno al poeta, e il 1952-3, anno dell'edizione Guanda aumentata e dei *Manieristi* di Giorgio Melchiori. Si tratta infatti di un ventennio in cui si collocano l'edizione che sarà canonica fino ai primi anni Novanta, e l'unica monografia critica sul poeta fino alla fine degli anni '70; nonché tutto ciò che è stato o può essere stato d'ispirazione all'esperienza di Hopkins nei tre autori di cui andiamo a occuparci nei tre capitoli della terza parte. Tuttavia, escludo da questa prima indagine proprio le opere maggiori, quelle di Guidi, curatore della silloge Guanda, e Baldi, autore della monografia per Morcelliana e di varie traduzioni su importanti riviste, in quanto lo studio comparativo dei due approcci richiede un capitolo a parte, appunto il successivo.

Come ho detto in conclusione al precedente capitolo, il discorso su Hopkins implica sin da principio un discorso sulla lingua poetica, su cosa essa è o non è, e un discorso sulla modernità. Nel campo della traduzione questo discorso assume un risalto anche maggiore, giacché v'è un insieme di scelte da effettuare, sulle quali la tradizione critica non può che influire. È utile pertanto tirare le somme di questa tradizione critica, osservandone i movimenti, nonché i rapporti con quanto veniva detto in Inghilterra. Fra i temi centrali, il ruolo e il valore dell'elemento religioso, la funzionalità del linguaggio all'espressione, il valore delle diverse fasi poetiche di Hopkins, la funzione della sua opera nelle mappature della poesia moderna europea.

Una semplice bibliografia cronologicamente ordinata degli scritti italiani sul poeta non renderebbe giustizia all'operato fondamentale di don Giuseppe De Luca nella complessa vicenda della ricezione della poesia di Hopkins in Italia. Già Viola Papetti, nella breve nota sulla ricezione italiana in prefazione al volume Rizzoli del 1992, quindi prima della pubblicazione di alcuni importanti carteggi, scriveva che «a promuovere la conoscenza di Hopkins in Italia fu don Giuseppe De Luca nell'ambito degli amici anglisti, fra cui Mario Praz, che frequentavano la casa editrice romana Storia e Letteratura»⁸⁸. L'importanza di De Luca in tale operazione era già, ad esempio, ben nota a un caro amico del prete quale fu Giuseppe Prezzolini, che in una lettera a Margherita

⁸⁸ PAPERETTI, Viola, *Introduzione*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della Sibilla*, a cura di Viola Papetti, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 10-46, p. 46.

Marchione del 1959, riguardo alla possibilità di pubblicare nuove cose di Clemente Rebora, scriveva: «Mandi la seconda parte subito a Don Giuseppe De Luca. Egli è cultore dell'erudizione più schietta e anche un conoscitore della poesia contemporanea dei più fini (Fu lui che scoprì la poesia inglese di padre Hopkins)»⁸⁹. Ma è soprattutto tramite i carteggi con l'editore della Morcelliana Giuseppe Minelli, curati da Marco Roncalli⁹⁰ alla fine del secolo, che comprendiamo la dedizione con cui don De Luca si offre alla causa sin dai primi anni Trenta. In una lettera del 20/07/1932 scrive già all'editore: «studi la proposta Olivero-Hopkins, e vedrà che è buona»⁹¹. Federico Olivero, professore di Letteratura Inglese dell'Università di Torino, scrive monografie per Bocca, l'importante editore torinese noto in particolare per la pubblicazione de *Le mie prigioni* e più avanti per alcune prime edizioni italiane di scritti di Nietzsche e Schopenhauer. Indizio di un nuovo interesse dell'editore per i panorami stranieri è la fondazione della collana «Letterature straniere» per mano del Farinelli nel 1916⁹². Con questo editore Olivero pubblica scritti su Hardy e altri saggi di gusto panoramico quali gli *Studi Britannici* e *Correnti mistiche della letteratura inglese*. È in quest'ultimo, nel 1932, che troviamo il primo accenno noto alla poesia di Hopkins in Italia. De Luca scrive una recensione al libro con lo pseudonimo di Irene Speranza per «Nuova Antologia». L'articolo si trova all'interno della rubrica *Letteratura religiosa*, la quale principia con una recensione di un saggio di Henry Tristman sul Newman. Segue una recensione all'edizione Williams dei *Poems*, e a chiudere un veloce accenno allo scritto di Olivero. De Luca introduce insomma i suoi lettori alla conoscenza di Hopkins attraverso quella di Newman, e la recensione all'edizione Williams ha non a caso come prima notazione l'elemento biografico della conversione sotto la guida del grande cardinale inglese. Bisogna infatti considerare il grande interesse di De Luca per l'opera del Newman, che si concreta poi nelle curatele per le Edizioni di Storia e Letteratura, e ancora prima in quelle della sorella Maddalena per Morcelliana, con suoi contributi. Ma

⁸⁹ REBORA, Clemente, *Lettere*, a cura di Margherita Marchionne, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. 2, 1982, p. 13.

⁹⁰ Vorrei ringraziare il dottor Roncalli per lo scambio cordiale di mail avuto. Purtroppo è risultato impossibile tornare a consultare i documenti originali dei carteggi di De Luca, giacché oggi custoditi non più presso l'Associazione romana ma presso la Biblioteca Vaticana, e secretati in virtù della loro datazione secondo le norme della detta Biblioteca.

⁹¹ MINELLI, Franco – DE LUCA, Giuseppe, *Carteggio*, vol. 1, a cura di Marco Roncalli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, p. 264.

⁹² DONDI, Giovanni, *Bocca (voce)*, «Treccani. Dizionario biografico degli italiani», [https://www.treccani.it/enciclopedia/bocca_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bocca_(Dizionario-Biografico)/)

soprattutto va tenuto in conto l'interesse sempre organico di De Luca per il panorama inglese otto-novecentesco come ravvisabile in vari accenni a progetti per opere collettive di tipo critico e antologico, ragion per cui molto spesso scritti su una delle figure amate contengono sempre rimandi e accenni ad altre. Un'opera come quella dell'Olivero non poteva dunque che suscitare il suo interesse, giacché, oltre che a menzionare per la prima volta Hopkins, aveva il merito di un approccio comparativo sulla base di un nucleo concettuale comune (le così dette correnti mistiche). In una lettera di poco precedente scrive «Ho conosciuto Federico Olivero, legga se può *Correnti mistiche della letteratura inglese* (Torino, Bocca). Gli dissi se fosse disponibile a darmi per la serie *Per Verbum* un'antologia della poetica mistica inglese»⁹³. Un progetto molto simile è tentato con Montale più avanti negli anni, ma sembra senza riscontri concreti. Nel breve accenno a Olivero per la rubrica già menzionata leggiamo invece: «Ch'io sappia, la lirica religiosa d'Inghilterra aspetta ancora fra noi uno studioso. Uno studio antico, bellissimo, sul Crashaw, di Mario Praz, e alcune spigolature dell'Olivero; ed ecco tutto o quasi tutto»⁹⁴. Si capisce dunque da queste poche righe che v'è latente un considerevole proposito operativo, che trascende singole monografie e vorrebbe sostanzarsi in piattaforme collettanee quali la raccolta di saggi o ancor meglio l'antologia. De Luca infatti guarda con scoramento alla mancanza di un panorama di studi, in Italia, della tradizione religiosa inglese, dai così detti metafisici arrivando ai vittoriani. In questo senso De Luca guarda alla tradizione critica francese come faro: «mentre da noi di poesia cristiana si vagisce, e fuor di Francia non c'è salute, [l'antologia di Olivero] ci rivelerebbe campagne nuove fertili grandissime»⁹⁵. E in una lettera del 1934, parlando del progetto per un Thompson sempre a cura Olivero (poi portato a termine un anno dopo): «Thompson è degli *happy few*, ma in Francia per esempio è stato, non so, fra i fermenti maggiori di Claudel»⁹⁶. Per capire le notazioni di De Luca basta effettivamente dare un veloce sguardo al panorama francese, anche per la sola ricezione di Hopkins. Sfogliando l'esauritivo contributo del Gallet⁹⁷, e paragonando

⁹³ Lettera del 26/06/1932, MINELLI, Franco – DE LUCA, Giuseppe *Carteggio*, vol. 1, op. cit., p. 264.

⁹⁴ DE LUCA, Giuseppe, *Letteratura religiosa*, «Nuova Antologia», vol. 295, n. 1490, 16 apr. 1934, pp. 633-638, p. 638.

⁹⁵ Lettera del 26/06/1932, MINELLI, Franco – DE LUCA, Giuseppe, *Carteggio* vol. 1, op. cit., p. 264.

⁹⁶ Lettera del 20/01/1934, *ibid.*, p. 446.

⁹⁷ GALLET, René, *Hopkins en France*, in VAN HOPPEN, Leo, (ed. by), *The critical reception of Gerard Manley Hopkins in The Netherlands and Flanders, and Hopkins en France*, Waterloo Ontario, The International Hopkins Association, 1980, pp. 52-68.

quanto risulta alla ricezione italiana, si ha subito l'idea non solo della mole, ma anche della precocità degli studi hopkinsiani francesi rispetto a quelli italiani: vi sono già ben due articoli antecedenti alla stessa edizione Bridges (1913-1914) che trattano in generale la poesia religiosa inglese e nominano, pur velocemente e come minore, Hopkins. Seguono altre menzioni in una monografia su Thompson del 1932. Di quest'ultimo, oltre che di Patmore, s'era interessato Valery Larbaud ne *Le domaine anglais* (Paris, Gallimard, 1925), volume poi recensito in Italia da Carlo Linati nel 1931⁹⁸. Un così florido interesse fa da *input* alle tante e varie operazioni culturali di De Luca, e la monografia di Olivero dovette apparirgli un primo passo. La recensione delle *Correnti mistiche* è comunque piuttosto fredda: il prete rimprovera allo studioso di aver lasciato troppo spazio a notazioni e impressioni laddove avrebbe potuto ospitare citazioni, dati biografici, stato della critica. L'impressione generale dell'Olivero non è in effetti delle migliori. In una lettera già citata del 1934 scrive «semmai non del Thompson ma dell'Olivero bisognerebbe diffidare: verboso, azzimato, confusionario. Ma brav'uomo e professore d'università»⁹⁹; due mesi più avanti rincara la dose: «Thompson è un gigante, anche nelle mani vogliose del nano Olivero»¹⁰⁰.

Correnti mistiche è un libro che raccoglie al suo interno tutta la moderna letteratura inglese, e il cui scopo esplicito è quello di rintracciare il tema comune, talvolta esplicito, oppure latente, del rapporto mistico con la realtà e il divino. Come leggiamo nell'*Introduzione*, i poeti sono accolti in base al criterio de «la concezione del destino umano e dell'Al-di-là»; salvo poi precisare che solo alcuni (i credenti) «sono nella luce del Vero»¹⁰¹, altri invece, in virtù della potenza di visione della loro poesia, riescono comunque ad avvicinarsi per spiragli e baluginii. Sulla base di questo filo comune è riunita tutta la poesia ottocentesca e primo novecentesca inglese, scrutando e dirimendo osservatori più e meno attenti, specie nel campo della «appassionata descrizione della natura»¹⁰² e dell'oltre che l'occhio religioso può scrutare attraverso essa. Naturalmente i religiosi Thompson e Hopkins hanno un capitolo a sé stante, mentre il resto del panorama è trattato per correnti: *Celtic Twilight*, *Idealisti*, *Imagisti*, *Classicisti*, *Realisti*.

⁹⁸ Cfr. LINATI, Carlo, *Larbaud*, in *Scrittori anglo-americani oggi*, Milano, Corticelli, 1943, pp. 303-307.

⁹⁹ Lettera del 20/01/1934, MINELLI, Franco – DE LUCA, Giuseppe, *Carteggio*, vol. 1, op. cit., p. 446.

¹⁰⁰ Lettera del 29/3/1934, *ibid.* p. 464.

¹⁰¹ OLIVERO, Federico, *Correnti mistiche della letteratura inglese*, Torino, Bocca, 1932, p. 7.

¹⁰² *Ibid.*, p. 9.

Di Hopkins ci dice subito che «sta in stretta relazione con Patmore e Thompson»¹⁰³, costruendo dunque una triade che poi sarà ripresa anche dal Guidi. La selezione delle liriche affrontate lascia molto spazio a poesie giovanili ancora di tono devozionale e molto lontane dallo sperimentalismo della fase matura: *Rosa Mystica*, *Heaven-Haven*, *Barnfloor and Winepress*, *The Habit of Perfection*, fra le poche oltretutto ad essere citate per brani un po' più ampi. Chiaramente poi, con una simile impostazione di partenza, hanno un discreto risalto i sonetti gioiosi quali *Pied Beauty*, *As Kingfisher Catch Fire*, *The Starlight Night*. I *terrible* sono affrontati nella sola *Carrion Comfort* in virtù del movimento progressivo dal buio alla luce, dalla dannazione alla salvezza: «nella lotta spirituale il poeta non vuole cedere alla disperazione che tenta di trarlo in insondabili baratri»¹⁰⁴. La notazione «il fascino di Hopkins risiede nella sua stessa complessità»¹⁰⁵ sembra avvicinare il giudizio a quello di Richards ed Empson. Tuttavia, proprio al momento di analizzare il *Windhover*, ci dice che «l'oscurità è solo apparente» e che dal fondo della complessità stilistica emerge, cristallina, la chiarezza delle «idee»¹⁰⁶. Il modo in cui i testi sono presentati risente di questa urgenza chiarificatrice. La presenza testuale è ridotta al minimo e spesso troviamo delle traduzioni-parafrasi rinforzate da aggiunte e spiegazioni, talvolta in una lingua piuttosto frusta. Si veda questa sorta di riassunto dato proprio per il *Windhover*:

Il volo dell'augello appare più mirabile nella pugna; così l'aratro brilla più lucente nel fendere un duro suolo, così i carboni del focolare, di squallido azzurro quando ammassati e fermi, si mutano in fulgido scarlatto nel moto della caduta, si sfregiano di un aureo vermiglio.¹⁰⁷

Le poesie sono dunque citate con pochi brani sovente interpolati da parti esplicative, tanto che in alcuni passaggi si faticerebbe a distinguerle dalle citazioni dirette se non fosse per le virgolette. Fra i passaggi che ammontano a qualche riga si consideri questo da *That Nature is a Heraclitean Fire*:

“La Resurrezione risuona come una tromba del cuore; ogni abbattimento scompare; sul ponte della nave che affonda splende il raggio di un faro eterno. La carne vanisce, cade in preda al verme; ma, in un lampo, io sono ciò ch'è Gesù, poiché Iddio fu Uomo – e questo *coccio*, questo *legno in ischegge*, questo *immortale diamante è diamante immortale*”.¹⁰⁸

¹⁰³ Ibid., p. 73.

¹⁰⁴ Ibid., pp. 81-82.

¹⁰⁵ Ibid., p. 92.

¹⁰⁶ Ibid., p. 98.

¹⁰⁷ Id.

¹⁰⁸ Ibid., p. 95.

(Enough! the Resurrection, / A heart's-clarion! Away grief's gasping, | joyless days, dejection. / Across my foundering deck shone / A beacon, an eternal beam. | Flesh fade, and mortal trash / Fall to the residuary worm; | world's wildfire, leave but ash: / In a flash, at a trumpet crash, / I am all at once what Christ is, | since he was what I am, and / This Jack, joke, poor potsherd, | patch, matchwood, immortal diamond, / Is immortal diamond.)

Dove si noterà anzitutto l'espunzione di alcuni passaggi sacrificabili senza compromettere il senso complessivo, senza neanche il ricorso a varia punteggiatura altrove impiegata a segnalare l'elisione. Sono inoltre espunti molti dei termini che compongono il turbinoso, allitterativo elenco finale. Le concitate frasi nominali dell'inizio («*the Resurrection [...] dejection*») sono ricondotte all'ordine con ricorso al verbo e esplicitazione dell'elemento metaforico, e sottoposto a notevole esplicitazione è il passaggio «*since he was what I am*» che nell'originale è posto in relazione col subito precedente «*I am all at once what Christ is*». Alla luce di ciò capiamo il tono piccato di De Luca nel breve accenno all'opera: «forse avrebbe guadagnato, il buon volume, ad essere meno scucito; e se in luogo d'impressioni personali l'Olivero avesse abbondato di maggiori notizie, non sarebbe stato male»¹⁰⁹.

Un'altra recensione al volume, nel 1932 sulla prestigiosa «Convivium», a firma di Amilcare Ramello, definisce l'opera uno strumento utile «per discernere i confusi orientamenti»¹¹⁰ della poesia inglese moderna. Poche righe dedicate a Hopkins: «invita alla rinuncia delle cose terrene come base di elevazione dell'anima»¹¹¹. La recensione insomma si pone sul medesimo tono quasi pedagogico più che letterario di certi passaggi del volume. Di tutt'altro tono la recensione per «L'Italia Letteraria» dello stesso periodo a firma di Francesco Mario Gualtieri, autore di manuali di lingua e letteratura inglese per le scuole nonché di alcune raccolte di liriche. L'attacco è conciliante: «c'è nella letteratura inglese una rinascita spirituale che ci fa piacere notare». Ma il recensore presto accusa Olivero di aver condotto un'indagine sulla base di categorie troppo larghe: «queste correnti mistiche qualche volta imprecise, tal'altra inefficaci». Ma la critica maggiore è rivolta ai soggetti di cui Olivero si occupa: «L'arte di questi mistici ci appare senza forza e senza calore. In alcuni c'è solo un tentativo da salterio e in altri un gusto della novità. E sia in un caso che nell'altro uno straniarsi dal terreno della realtà». Una critica piuttosto curiosa, se pensiamo che nel novero

¹⁰⁹ DE LUCA, Giuseppe, *Letteratura religiosa*, op. cit., p. 638.

¹¹⁰ RAMELLO, Angelo, *Olivero, Correnti mistiche*, «Convivium», n. 1, 1932, pp. 132-137, p. 137.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 133.

dell'Olivero prendono parte alcuni dei più importanti poeti di lingua inglese quali Yeats o Whitman. Si potrebbe pensare tutt'al più che Gualtieri faccia riferimento ai soli nomi da lui menzionati. Fra questi, Thompson, di cui capta «un misticismo incerto»¹¹², e sulla stessa linea pone la poesia di Hopkins, insieme a Johnson e Housman, sebbene in quest'ultimo individui una maggiore concretezza. Si potrebbe allora pensare che la critica di Gualtieri sia, almeno in parte, un risultato del modo in cui l'Olivero ha presentato al suo pubblico la poesia di Hopkins. Con traduzioni di pochi passaggi, sempre sottoposti a notevole normalizzazione, e inseriti in lunghi commenti-parafrasi che sembrano, oserei dire, catechizzare il lettore più che erudirlo sul corrente stato della poesia inglese, lo studioso ci offre un ritratto fin troppo pio, di una poesia di tono devozionale. Il progetto di De Luca, come vedremo più avanti, era al contrario quello di inserire Hopkins in una collana di poeti di statura titanica: una simile presentazione del poeta, insieme a un Minelli sempre piuttosto restio alla pubblicazione del poeta, è stata probabilmente un fattore di dissuasione alla «proposta Olivero-Hopkins» inizialmente maturata.

Un frutto della scuola dell'Olivero è la monografia dell'allievo Alberto Castelli *Scrittori inglesi contemporanei*, pubblicata con dedica al professore nel 1939 per la Principato di Messina, casa editrice con un ricco catalogo di produzioni accademiche di letteratura inglese (pubblica fra le altre cose storie e antologie di Praz). Un anno prima Castelli aveva già pubblicato, per il periodico della Gioventù Cattolica, traduzioni da *Rosa Mystica* e da *Pied Beauty*¹¹³. Tornando al saggio, un titolo più neutrale di quello dell'Olivero racchiude al suo interno diverse parti tutte chiaramente a tema religioso: un capitolo è dedicato al *Naufragio del Deutschland*; il secondo e il terzo sono entrambi dedicati al Thompson, prima con una monografia dell'autore e poi con un articolo di Thompson stesso su Shelley, in traduzione italiana; segue un contributo sulla *Ballata del cavallo bianco*, poema del cattolico Gilbert Chesterton; abbiamo poi un saggio sulla *Santa Giovanna* di G.B. Shaw e uno sui *Piccoli drammi di San Francesco* di Housman; l'ultimo capitolo è infine dedicato all'*Assassinio nella cattedrale*, l'opera di Eliot più spiccatamente a tema religioso. È lo stesso autore d'altronde a suggerirci il filo rosso: «un'unità credo non manchi [...] le opere drammatiche di tre scrittori viventi intorno a

¹¹² GUALTIERI, Francesco Mario, *Mistici inglesi contemporanei*, «Italia letteraria», 25/03/1934, p. 7.

¹¹³ CASTELLI, Alberto, *Rosa Mystica – Bellezza screziata*, «Gioventù Italica», maggio 1938.

tre santi [...] ed i poemi di tre scrittori cattolici»¹¹⁴. Obiettivo dell'autore è quello di illustrare «l'attuale posizione spirituale dell'Inghilterra» mostrando alcuni punti cardine quali «la volontà di liberarsi dalla crisi pessimistica»¹¹⁵. V'è un primo accenno all'importanza che Hopkins andava assumendo in Inghilterra, giacché viene detto di lui ed Eliot «riconosciuti capi del movimento letterario contemporaneo»¹¹⁶. In chiusura di prefazione, l'autore tiene a specificare che, come per il maestro, anche per lui le istanze religiose hanno priorità rispetto a giudizi più propriamente letterari: «non escludendo il punto di vista estetico, fu l'inconsapevole o consapevole accettazione o repulsione dell'Ilimitato che mi rese importante ritornare a pensare su opere, che esprimono tendenze dell'anima inglese contemporanea»¹¹⁷. Quanto alla parte su Hopkins, il suo titolo fa riferimento al poema che in quello stesso anno il Baldi traduceva integralmente per il «Frontespizio», anche se l'autore non sembra conoscere tale contributo in una nota dove illustra lo stato dell'arte italiano. Meno di un terzo del saggio complessivo è invero dedicato al *Naufragio*: a un paragrafo introduttivo ne segue uno sul poema, soggetto però in breve scalzato da un paragone con la *Rosa Mystica* che Castelli aveva precedentemente affrontato. Un terzo paragrafo ospita una traduzione integrale di *Pied Beauty* con un commento. Al contrario il *Naufragio* è presentato al lettore alla maniera dell'Olivero, con una sorta di riassunto-parafrasi con brevi citazioni nel corpo del testo. Per il terzo paragrafo è invece notevole un primo segnale d'interesse per le qualità stilistiche del testo in questa sorta di nota del traduttore: «Nella traduzione, l'efficacia data soprattutto dall'allitterazione, mirabile in questa poesia, ho cercato di rendere in un modo più aderente e consono alla nostra lingua, con le necessarie trasposizioni di parole, l'armonia che si incontra nell'inglese»¹¹⁸. Notazioni sulla potenza allitterativa e ritmica della poesia hopkinsiana erano già presenti nell'Olivero, ma in forma di brevi osservazioni sui versi in lingua originale, senza mai alcun tentativo di proporre traduzioni minimamente rispondenti. Possiamo effettivamente riscontrare il proposito di Castelli in alcuni passaggi:

Per i rosei nei che punteggiano le nuotanti trote; / per le castagne che cadono come carboni accesi di fresco

¹¹⁴ CASTELLI, Alberto, *Scrittori inglesi contemporanei*, Messina, Principato, 1939, p. 7.

¹¹⁵ Ibid., p. 8.

¹¹⁶ Id.

¹¹⁷ Ibid., pp. 10-11.

¹¹⁸ Ibid., p. 26.

Tutte le cose a sghembo, originali, stentate, strane; / tutto ciò che è mutevole, picchiettato (chi sa come? / veloce, tardo, dolce, acido, [...])¹¹⁹

Nell'ultimo passaggio del capitolo lo studioso esprime dei giudizi generali sulla tradizione critica inglese e italiana, accusata di fermarsi talvolta alla sola «tecnica del verso» (aspetto definito come «segno dello spirito del nostro secolo»), piuttosto che alla «penetrazione di tutto Hopkins»¹²⁰. Da qui in nota volge una critica in particolare all'approccio di Read e Croce, il cui divisionismo «preclude la via al riconoscimento del soprannaturalizzato». Il nucleo della poesia di Hopkins, conclude lo studioso nel testo, è questo continuo porsi oltre, verso la «bellezza increata»¹²¹, concetto di cui la poesia scelta *Pied Beauty* fa da testo emblematico.

La prima traduzione integrale di un brano di Hopkins risulta essere pubblicata sul «Frontespizio» nel 1936. Dell'autore, Mario Escobar, con una produzione notevole sulla stessa rivista, abbiamo una veloce nota biografica: nato nel 1911 a Roma, è editore della rivista «Ecclesia», curatore di una edizione Einaudi di *Port Royal* di Racine (1945) e autore di scritti vari d'argomento religioso¹²². Rientra anch'egli fra le conoscenze di De Luca: «Hai mai letto la vita, anzi le *memoire* di S. Chantal della Mère Chaugy? [...] Se le facessimo tradurre, per la per Verbum, a Escobar?»¹²³. Dalla breve introduzione sappiamo anche che il volume dell'Olivero, a cui Escobar fa un veloce riferimento, non ha ricevuto adeguato riconoscimento, nemmeno presso la critica cattolica. Sempre Escobar è critico nei confronti della stroncatura di Gualtieri. L'obiettivo è dunque riportare all'attenzione dei lettori questo poeta ancora pressoché sconosciuto. La selezione rivela, come già nell'Olivero e come vedremo anche molto più avanti, un gusto per la poesia di tono devozionale e di scarsa sperimentazione formale del periodo giovanile, cioè fra quelle che ci aspetteremmo essere di minore interesse in un lavoro su Hopkins, specie al suo primo ingresso in un panorama straniero. La poesia scelta, *Rosa Mystica* nello specifico, compone con l'altra, *Ad Mariam*, un nucleo mariano composto presumibilmente fra il 1970 e il 1973 a Stonyhurst. Si tratta di poesie d'occasione che, come ci informa Paul Mariani, erano probabilmente destinate ad essere appese come

¹¹⁹ Ibid., p. 25.

¹²⁰ Ibid., p. 28,

¹²¹ ibid., p. 28n.

¹²² Cfr. le *Note sugli autori* in FALLACARA, Luigi, (a cura di), *Il Frontespizio 1928-38: antologia*, S. Giovanni Valdarno, Landi, 1961.

¹²³ Lettera del 4/3/1940, MINELLI, Franco – DE LUCA, Giuseppe, *Carteggio*, vol. 3, a cura di Marco Roncalli, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2001, p. 23.

voti a una statua della Madonna. Esse non hanno nulla della sperimentazione che contraddistingue il periodo maturo della poetica hopkinsiana, sebbene la versificazione in anapesti swinburniani sia già un segno di insoddisfazione per il verso tradizionale: «*whatever their weakness, they mark a new direction, an energetic break with the languorous and nostalgic lyricism of Keats and Tennyson*»; sebbene la seconda «*is not as successful as Ad Mariam, and it is almost a self-parody*»¹²⁴. *Rosa Mystica*, fra l'altro, è assente nell'edizione Bridges del 1918 ed è pubblicata per la prima volta su «The Month» come risposta provocatoria ai criteri del poeta laureato. L'autore italiano è ad ogni modo conscio della natura delle liriche selezionate, giacché scrive: «è uno dei più belli inni alla Vergine, sebbene anch'essa non dia la compiuta misura dell'originalità e delle forze espressive dello Hopkins»¹²⁵. Escobar è intenzionato a mostrare la bellezza di tale poesia in confronto a «tanta vuota rimeria mariana»¹²⁶, cioè a far notare come il componimento risalta all'interno di tale genere. La poesia è dunque inserita in un contesto già riconosciuto (la «rimeria mariana») che ne assicura così la familiarità agli occhi del lettore. Il testo presentato è una traduzione letterale in una lingua poetica piuttosto sostenuta, in linea d'altronde col testo originale:

E qual era il colore del bocciolo splendente? / Bianco dapprima, immacolato bianco. / Ma qual selvaggio flusso sui suoi petali scorse / quando la rosa divenne purpurea sul legno della Croce! / Nei giardini di Dio, nella divina luce del giorno / Io adorerò le ferite con te, Madre mia.¹²⁷

What was the colour of that blossom bright? — / White to begin with, immaculate white. / But what a wild flush on the flakes of it stood / When the rose ran in crimsonings down the cross-wood! / In the gardens of God, in the daylight divine / I shall worship His wounds with thee, mother of mine.

Si potrà però notare che Escobar in nota si muove oltre la poesia in esame, affermando come generale, di tutta la poesia di Hopkins, una «natura eminentemente aristocratica» e un linguaggio «sempre garbato e tranquillo»,¹²⁸ in contraddizione con quanto detto prima. Il «Frontespizio» ospiterà la prima traduzione integrale del *Naufregio* ad opera di Baldi, di cui però mi occupo più in avanti. Un anno prima, nel

¹²⁴ MARIANI, Paul, *Commentary on G.M. Hopkins' Poems*, New York, Cornell, 1970, p. 43. Sull'importanza di Swinburne come primo motore di una sperimentazione per Hopkins, cfr. SCHNEIDER, Elizabeth, *Sprung Rhythm, a Chapter in the Evolution of XIX cent. Verse*, op. cit.

¹²⁵ ESCOBAR, Mario, *Una lirica di G.M. Hopkins*, «Frontespizio», n. 10, ottobre 1936, p. 23.

¹²⁶ Id.

¹²⁷ Id.

¹²⁸ Id.

1938, v'è un'altra, breve menzione ad Hopkins in una recensione¹²⁹ del volume di poesie *The Lemon Tree* di M. Ruddock (London, Dent, 1937). Il recensore, Freyer, prende piede dalla nuova uscita per poi fare una riflessione generale sulla poesia religiosa inglese: l'articolo si chiama infatti *Note sulla poesia religiosa in Inghilterra*.

Hopkins è introdotto in Italia per mezzo di un panorama inglese religioso dove si accompagna tendenzialmente a scrittori religiosi a lui contemporanei, Thompson e Patmore su tutti. La riflessione critica si concentra maggiormente sugli aspetti squisitamente spirituali della sua opera. Anche laddove v'è una stroncatura essa è svolta attraverso categorie che hanno a che fare con la vita religiosa. La selezione verte sorprendentemente sulle poesie giovanili, tutt'al più sui sonetti gioiosi che ben s'accompagnano a un discorso critico sulla qualità mistica della poesia di Hopkins, sulla potenza di visione attraverso il velo del fenomenico naturale. La traduzione è sempre trattata come un mezzo ausiliare e solo nel Castelli vediamo un accenno a una volontà di restituire al lettore la complessità del testo originale, con picchi di assenza testuale specie nel primo documento indagato.

Un approccio sotto molti aspetti opposto a quello generalmente riscontrato finora è quello di Benedetto Croce, che si occupa del poeta nel 1937 per la sua rivista «La Critica» con un saggio ricco di poesie in traduzione di servizio in prosa. Il titolo è eloquente, *Un gesuita inglese poeta*. La riflessione parte infatti, direi, quasi da uno stupore per la genuina qualità poetica di Hopkins nonostante l'adesione alla Compagnia (evidente qui è l'antigesuitismo dello studioso). Hopkins, afferma Croce, è vero poeta, «è avvivato quasi sempre da un motivo poetico»¹³⁰ a scapito di altre istanze che invece diminuiscono la qualità complessiva dei suoi scritti. Questo motivo poetico è segno di «un profondissimo senso della vitalità o, come si suol dire, della natura»¹³¹. Giustamente dunque Croce parte dalla fine, ovvero dall'ultima poesia nota di Hopkins, *To R.B.*, dedicata a Bridges, dove il poeta ci dice «*I want the one rapture of an inspiration*» e ci illustra il processo di tale *inspiration* per mezzo della metafora del concepimento e della gestazione. Croce commenta in proposito: «Tale [poeta] era lo Hopkins, che del modo in cui la poesia folgora nella mente, e del travaglio che segue a quel folgorio, parlava sulla propria esperienza, e con la consapevolezza e l'acume di

¹²⁹ FREYER, Grattan, *Note sulla poesia religiosa in Inghilterra*, «Frontespizio», n. 6, giugno 1938, p. 396.

¹³⁰ CROCE, Benedetto, *Un gesuita inglese poeta*, «La critica», n. 35, 1937, pp. 81-100, p. 84.

¹³¹ Ibid., p. 88.

uno Shelley»¹³². Si noti ad esempio come Croce in luogo di *delight* («*The fine delight that fathers thought*») scelga, dove Guidi ad esempio sceglierà «gioia», Papetti «diletto», la parola «voluttà»¹³³, che in italiano ha una connotazione più direttamente erotica, a rendere quel senso di godimento nell'incontro con la «vitalità». Ai motivi intensamente poetici fanno controcanto le istanze religiose e devozionali del poeta, e sulla base di questa dicotomia Croce giudica la produzione di Hopkins. Dei sonetti gioiosi loda la commossa partecipazione al creato mentre rifiuta la *volta* teologica che ricorre in ciascuno di essi. Di *In the Valley of Elwy*, interrompendo la citazione alla seconda quartina, dice: «la lirica potrebbe finire a questo punto [...] queste terzine [...] sebbene con molta arte stilistica [...] contengono un trapasso intellettuale e intenzionale»¹³⁴. Di *The Starlight Night* dice invece «la visione è commista alla pia interpretazione allegorizzante»¹³⁵. Delle poesie della fase umana-psicologica, il giudizio complessivo è che i passaggi migliori siano quelli che insistono, appunto, sulle scene più intime e introspettive, e che di nuovo la freschezza si perda laddove la poesia muove verso l'interpretazione teologica. Ad esempio, di *The Bugler First Communion*, dice che ciò che davvero risalta positivamente in un'opera di troppo «pia devozione»¹³⁶ è «quella figura di soldatello, con la sua rossa uniforme, quel giovinetto che si schiude alla vita»¹³⁷.

Si potrà notare che in alcuni tratti sono proprio le scelte traduttive di Croce a rafforzare lo stesso giudizio (parzialmente) negativo del grande studioso. «*Angelwarder*», neologismo hopkinsiano (sua l'unica cit. su OED), è per Guidi un «guardiano angelico» mentre per Croce è un «angelo custode», espressione che per il lettore italiano non può che rimandare alla religione, alla preghiera e all'immaginario popolare (l'angelo custode è più semplicemente il *guardian angel*¹³⁸). Il «rancio» guidiano risulta più espressivo della crociana «razione» per rendere l'immagine concettosa «*Christ's royal ration*» (proprio quella maggiormente criticata dal Croce); e così anche per «camerata», più specificamente militaresco rispetto a «compagno» («*comrade*») detto

¹³² Ibid., p. 84.

¹³³ Cfr. Id.; HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, a cura di Augusto Guidi, s.i., Guanda, s.d., p. 133; HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della Sibilla*, op. cit., p. 281.

¹³⁴ CROCE, Benedetto, *Un gesuita inglese poeta*, p. 85.

¹³⁵ Ibid., p. 91.

¹³⁶ Ibid., p. 86.

¹³⁷ Ibid., p. 87.

¹³⁸ Come deduciamo da una ricerca sul *Early English Books Online* disponibile sul sito del *British National Corpus*, <https://www.english-corpora.org/eebo/>

sempre dell'angelo. E di «*strains us*», detto di tale immagine di «*fresh youth*», laddove Croce sceglie «ci purifica», Guidi «ci esalta» e Papetti «ci sprona»: il senso di crociana «vitalità» che effonde dall'immagine del giovinetto è così più presente nella scelta del Guidi e di Papetti che in quella del Croce che, al contrario, rimanda a un campo semantico eminentemente religioso. E per «*ointment*», Croce sceglie il significato obsoleto di «unzione»¹³⁹ che in italiano rimanda più propriamente al rito religioso (unzione degli infermi, estrema unzione) mentre ad esempio Papetti opta per «unguento»¹⁴⁰. Così l'«unzione», il frusto e inespressivo rito (termine che poi viene usato nel commento, «l'unzione sacerdotale», ad indicare la parte evitabile della lirica), contrasta invece con i «minimi scatti vitali» che quel breve incontro ancora emana, dove chiaramente la scelta dei termini (nell'originale è più brevemente «*quickenings*») rimanda al concetto di «vitalità» del saggio critico¹⁴¹. Un procedimento simile possiamo rintracciare ad esempio per la coda di *Pied Beauty*, di cui dice che «il caldo piacere» dello spettacolo naturale è «piegato a un salmo di lode a Dio». La coda bisillabica in conclusione al sonetto «*Praise him*» è ridotta a un più semplice «lode a lui!» che si rifà appunto all'elemento di lode dei salmi (es. «Lode a Dio nell'alto dei Cieli»). Ma *Praise him* qui ha un senso strettamente correlato alla lode al creato precedentemente espressa e dunque lo *him* ha valore di *focus*, un invito a lodare il Creatore e non le creature. Guidi, ad esempio, opta per «lodate lui» dove la forma forte del pronome oggetto in luogo dell'enclitico garantisce il valore dello *him* originale. Croce, piuttosto che rinforzare il procedimento logico che lega la lode alla coda teologica, tende a separare le due parti, giacché l'assunto critico è che vi sia fra di esse, appunto, come una scissione, e che il sentimento poetico non fluisca naturalmente nella coda ma piuttosto si interrompa, come in un atto intenzionale di repressione. Il saggio di Croce si pone in evidente antitesi alla produzione a impronta religiosa del periodo, ma con un divisionismo (simile a quello di Bridges, Abbott, Read) che sarà avversato da tutti i maggiori anglisti che si occuperanno di Hopkins (possiamo citare Guidi, Baldi, D'Agostino, Lombardo), dove il sentimento, la vitalità non è informata dalla visione religiosa del mondo ma piuttosto da essa sporcata.

¹³⁹ «*Anointmet, unction. Obs*» (OED).

¹⁴⁰ «*An unctous preparation, of a soft consistence like that of butter, often mixed with some medicament, used chiefly for application on the skin, for medicinal purposes, or a cosmetic*» (OED).

¹⁴¹ Per le tre poesie cfr.: CROCE, Benedetto, *Un gesuita inglese poeta*, op. cit., p. 87; HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 125; HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della Sibilla*, op. cit., p. 212.

A differenza del saggio di Olivero, Croce lascia molto spazio ai testi, che riporta sempre per intero. Parrebbe curiosa una simile abbondanza (specie dopo tanta parsimonia) in un suo studio. Com'è noto, il filosofo ebbe a esporre nell'*Estetica* quello che Emilio Mattioli ha definito il più deciso argomento anti-traduttivo formulato nel panorama europeo¹⁴²: la traduzione è una non-espressione se si attiene al testo di partenza, è un'espressione, ma non più una vera e propria traduzione, se da esso poi procede liberamente¹⁴³. Ciò nonostante, come ben mostrato da Albanese e Nasi, le idee sulla traduzione di Croce sono ben più complesse di quanto non suggerisca il passaggio, certo più noto degli altri, dalla sua *Estetica*. In un testo del 1932 specifica di non aver mai voluto criticare la traduzione in sé come pratica, da sempre esistita e quindi impossibile da confutare per via teorica, quanto più il proposito, solitamente implicito all'atto traduttivo, di adeguarsi o approssimarsi al testo originale¹⁴⁴. Tale precisazione è ripresa e ampliata parlando di un'antologia di traduzioni da Goethe del 1946. All'impossibile compito dell'«adeguamento» egli contrappone una «traduzione poetica» di tipo attivo («non si danno spiriti passivi»), ricettivo («*ad modum recipiendis*») e reattivo: la traduzione si configura infatti come la «reazione»¹⁴⁵ di una immaginazione attiva e poetica rispetto a un testo originale, con cui non cerca la perfetta identità ma piuttosto un rapporto di «nostalgia»¹⁴⁶. Concludendo, Croce arguisce che è necessario che il traduttore abbia una sua «personalità», sebbene in dialogo con quella dell'originale, e che senta di potersi muovere libero secondo le sole ragioni dell'arte¹⁴⁷. Ora, le traduzioni prosastiche che abbiamo visto, con larghi passaggi esplicativi, rivelano che obbiettivo dello studioso in questo caso era offrire al lettore delle traduzioni di servizio, che potessero accompagnare lo studio del poeta. E non di meno certe scelte sul piano stilistico e lessicale danno ai testi una certa direzione, esponendo

¹⁴² Cfr. MATTIOLI, Emilio, *Il problema del tradurre*, a cura di Antonio Lavieri, Modena, Mucchi, 2017, p. 21.

¹⁴³ «Ogni traduzione, infatti, o sminuisce e guasta ovvero crea una nuova espressione [...] nel primo caso, l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione; nell'altro saranno sì due, ma di due contenuti diversi», CROCE, Benedetto, *Estetica*, Bari, Laterza, 1908, p. 107.

¹⁴⁴ Cfr. CROCE, Benedetto, *Possibilità e impossibilità delle traduzioni*, in ID, *Conversazioni critiche serie IV*, Bari, Laterza, 1932, cit. in ALBANESE, Angela – NASI, Franco, *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia. 1900-1975*, Longo, Ravenna, 2015, pp. 41-43.

¹⁴⁵ CROCE, Benedetto, *Intorno a un'antologia di traduzioni italiane delle liriche di Goethe*, in Goethe, Bari, Laterza, 1946, pp. 148-162, cit. in ALBANESE, Angela – NASI, Franco, *L'artefice aggiunto*, op. cit., pp. 44-48, p. 44.

¹⁴⁶ Ibid., p. 48.

¹⁴⁷ Ibid., p. 47.

una inevitabile complementarietà di attività critica e traduttiva, come d'altronde Croce stesso non può escludere negli scritti successivi al perentorio argomento anti-traduttivo dell'*Estetica*.

Linguaggio e modernità

Fra i maggiori estimatori dell'opera di Hopkins al suo arrivo in Italia non v'è certo il padre dell'anglistica italiana Mario Praz. Fa fede un breve passaggio di un articolo di René Wellek da un numero monografico di rivista dedicato allo studioso nel 1984: «*I also wonder about his coolness toward Blake and Hopkins*»¹⁴⁸. È effettivamente curioso questo disinteresse in colui che ha seguito sempre con molta sensibilità e attenzione i movimenti della poesia inglese: pensiamo, chiaramente, all'interesse per Eliot, maturato nella prima traduzione italiana integrale della *Waste Land*, o ancora alla pionieristica monografia su John Donne a pochi anni dalla nuova attenzione critica in Inghilterra. Nulla nell'antologia ottocentesca del 1925, dato ancora comprensibile, giacché a quel tempo esiste solo l'edizione Bridges, mentre è inserita in solo originale *The Leaden Echo* (prima parte di *The Leaden Echo and the Golden Echo*) nella *Antologia della letteratura inglese* del 1936. Troviamo pochi cenni a Hopkins nella prima edizione della *Storia della letteratura inglese* (1937): molto più spazio è dedicato ad altri poeti vittoriani quali Bridges o Meredith. Nulla poi ancora nella *Antologia delle letterature straniere* curata insieme a Ettore Lo Gatto nel 1946. Nel 1951, per il «Tempo», esce l'unico articolo mai scritto da Praz su Hopkins¹⁴⁹, un breve paragone con Patmore: partendo dal comune cattolicesimo, lo studioso distingue fra la capacità di quest'ultimo di fare un tutto organico fra slanci religiosi e sensuali, di contro a certe istanze repressive del gesuita¹⁵⁰. Nel *Libro della poesia inglese* del 1951, il poeta è introdotto nel segno dell'apprezzamento tardivo, e dopo un breve accenno all'edizione Bridges, Praz commenta: «in lui si è voluto vedere una sorta di Rimbaud inglese»¹⁵¹. Questa allusione a Rimbaud, presente in più di un documento di Praz, e forse ispirata alla

¹⁴⁸ WELLEK, René, *Mario Praz. Memories and Literary Criticism*, «English Miscellany», *Praz Memorial Issue*, ed. by Vittorio Gabrielli, n. 30, 1984, pp. 240-257, p. 240.

¹⁴⁹ Come ci risulta da GABRIELLI, Vittorio, *Bibliografia degli scritti di Mario Praz*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018.

¹⁵⁰ Cfr. PRAZ, Mario, *Due poeti cattolici*, «Il Tempo», 10/10/1951.

¹⁵¹ PRAZ, Mario, *Il libro della poesia inglese*, Firenze, D'Anna, 1951, p. 531.

critica francese su Hopkins¹⁵², è, come si può ben vedere, articolata in un modo tale che il giudizio sia pronunciato come in modo distaccato. Sono antologizzate *Pied Beauty* e *The Leaden Echo and The Golden Echo* in testo originale con note. Andando un po' avanti nel tempo, il testo dell'edizione ampliata della *Storia* (1960) è sostanzialmente quello del capitolo del *Libro* del 1951, e torna ad esempio il passaggio sul «Rimbaud della poesia inglese». Si aggiungono però delle brevi notazioni stilistiche, e quando, in particolare, Praz giunge a discutere le elisioni dei pronomi e altri elementi grammaticali, allude a «esiti non sempre felici»¹⁵³. Che vi sia un'esplicita influenza di Bridges in questo breve passaggio non è un'ipotesi senza fondamento: l'elisione dei pronomi è la prima delle deformità elencate nella casistica della *Preface*, mentre poi sarà difesa da Graves e Leavis. Il giudizio di Praz su Hopkins è dunque particolarmente freddo. Allo stesso tempo, lo studioso ha a più riprese sottolineato il ruolo fondamentale di Hopkins nella moderna poesia inglese. Nei saggi menzionati fa infatti frequente riferimento a questo: «[le innovazioni menzionate] si riscontrano con maggiore o minore misura nei più dei poeti contemporanei»¹⁵⁴, leggiamo nel *Libro della poesia inglese*. Nella seconda edizione della *Storia* Praz riscontra tracce di Hopkins in Auden, Thomas, Eliot¹⁵⁵. Con quest'ultimo nome, fra l'altro, lo studioso va oltre la lettera dei documenti a sua disposizione, giacché Eliot ne aveva rifiutato l'autorità nelle menzionate pagine di *After Strange Gods*. Tornando al 1950, in una conferenza poi riportata su «La Stampa», Praz parla ancora di poeti moderni, «Eliot come i più giovani Auden, Spender, Cecil Day Lewis», e afferma che «dell'ottocento, costoro salvano soltanto G.M. Hopkins, innovatore della lingua poetica»¹⁵⁶. Praz, in sintesi, pur non favorendo in particolar modo l'ingresso di Hopkins nel dibattito italiano per un suo personale gusto, informa tuttavia i lettori della sua fortunata ricezione presso i poeti della modernità.

È interessante notare come tale tema del linguaggio poetico possa fare problema nell'anglistica italiana. Nella pagina dedicata ad Hopkins della sua *Helicon*, Gabriele Baldini distingue fra «un bisogno d'espressione *totale*» e «una riforma fondamentale del linguaggio» la quale tuttavia rappresenterebbe «la parte più appariscente del messaggio

¹⁵² Sappiamo infatti dal già citato articolo di Gallet che l'analogia con Rimbaud è molto diffusa nei primi articoli sul poeta in Francia, cfr. GALLET, René, *Hopkins en France*, op. cit., p. 53.

¹⁵³ PRAZ, Mario, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 645.

¹⁵⁴ PRAZ, Mario, *Il libro della poesia inglese*, op. cit., p. 531.

¹⁵⁵ Cfr. in particolare PRAZ, Mario, *Storia della letteratura inglese*, op. cit., p. 680.

¹⁵⁶ *I venerdì dell'ACI al Carignano, Conferenza di Mario Praz sulla letteratura inglese*, «La Stampa», 4/3/1950.

di Hopkins»¹⁵⁷. Baldini tuttavia non giunge a una critica di certi elementi come avviene in alcuni studi inglesi o, come abbiamo visto, nel Praz, ma tiene anzi a rimarcare l'inscindibilità di pensiero ed espressione e muove piuttosto una critica a una certa valorizzazione dell'innovazione formale di per sé¹⁵⁸. È curioso, tuttavia, quel che troviamo al che volgiamo lo sguardo alla selezione antologica. Baldini sceglie infatti *Heaven-Haven* e *The Habit of Perfection* (in solo testo originale): poesie dunque anteriori alla svolta del *Naufragio* e totalmente prive dei segni caratteristici della poesia matura di Hopkins. Ancora una volta, dunque, come abbiamo visto osservando i primi accenni alla poesia del gesuita in Italia, la selezione verte sui testi giovanili, certo anch'essi molto interessanti e di una struggente, malinconica bellezza e pur tuttavia non tra i fondamentali per chi voglia conoscere la poesia di Hopkins. La selezione, in qualche modo, non riesce a seguire il tentativo critico di porre la sostanza spirituale della poesia e l'innovazione formale in un tutto organico. Anche Lombardo sottolinea l'argomento dell'*accuracy*: «questo linguaggio è così suggestivo, ricco e potente proprio perché non è giuoco o acrobazia formale bensì, appunto, linguaggio e cioè espressione, e gli apparenti virtuosismi hanno in gran parte una ragione espressiva»¹⁵⁹.

Quanto invece alla questione del contatto con la modernità, risulta interessante una delle due recensioni che Nemi D'Agostino fa alle opere del Guidi, quella che tratta insieme *Tra letture e lezioni di lingua inglese*, una raccolta di saggi in cui Hopkins fa da protagonista, e *Il primo Joyce*. La lettura è infatti chiaramente orientata a rintracciare nelle due opere del Guidi una continuità di interessi, e dunque una continuità fra i due autori menzionati. I due saggi del Guidi sono infatti distinti, sebbene qualche volta si rintracci un paragone che puntualmente D'Agostino capta e riporta nel suo articolo. La recensione, invece, è proprio volta a rintracciare nelle due esperienze «una visione unitaria»¹⁶⁰. Qui chiaramente non è d'interesse della presente ricerca entrare nel merito dei giudizi di D'Agostino. Ciò che invece conta è che si ponga un legame fra quelle che in realtà sono due monografie distinte, creando un ponte fra Hopkins e un autore altamente rappresentativo del modernismo europeo. Cenni alla modernità di Hopkins si trovano anche in una storia letteraria del 1950 di Piero Rebora, la quale titola

¹⁵⁷ BALDINI, Gabriele, *England's Helicon*, Torino, Lattes, 1953, p. 438.

¹⁵⁸ Cfr. *ibid.* p. 439.

¹⁵⁹ LOMBARDO, Agostino, *G.M. Hopkins*, «Belfagor. Rassegna di varia umanità», vol. 8, n. 6, novembre 1953, pp. 725-30, p. 726.

¹⁶⁰ D'AGOSTINO, Nemi, *Due formazioni, Hopkins e Joyce*, «La Fiera Letteraria», n. 48, nov. 1954, p. 5.

Letteratura inglese del '900, e dunque anche il solo inserimento di Hopkins ci dice di una scelta specifica. L'autore esplicita infatti l'appartenenza a pieno regime della poesia del gesuita alle forme della modernità, e nell'aprire a una riflessione su di essa compone la triade con Pound ed Eliot che informa già le *New Bearings* di Leavis: «da Hopkins a Pound a Eliot, il trapasso di rinnovatrici esigenze stilistiche può cominciare a rendersi evidente»¹⁶¹.

Il ruolo di precursore di Hopkins è però meglio specificato con il lavoro di Giorgio Melchiori, che è anche il più significativo di questo primo ventennio di ricezione italiana del poeta insieme alle opere di Guidi e Baldi. L'articolo in questione, intitolato *Due manieristi*, è un raffronto fra l'opera di Hopkins e quella di Henry James, ed esce la prima volta nel 1953 sulle pagine de «Lo Spettatore Italiano», la rivista fondata da Elena Croce nel 1948 a cui dai primi anni '50 partecipano regolarmente alcuni dei maggiori anglisti del tempo, ovvero Melchiori stesso e i già citati Lombardo e Baldini¹⁶². L'articolo è poi pubblicato nel volume *The Tightrope Walkers* nel 1956 e infine nella sua edizione italiana *I funamboli* del 1963. Leggendo la *Introduzione al funambolismo*, datata 1955, possiamo rilevare le ragioni che hanno portato lo studioso a riunire nel volume saggi su argomenti diversi: «rintracciare [...] i caratteri stilistici comuni a un'età che, a prima vista, sembra così ricca di contraddizioni e incertezze»¹⁶³. Scopo dello studioso è una periodizzazione della modernità letteraria inglese attraverso i parametri di «certezza» e «incertezza»¹⁶⁴ a cui corrispondono rispettivamente stabilizzazione delle forme e messa in discussione di queste nella ricerca di una cifra eminentemente personale. Lo studioso usa dunque rispettivamente «classicismo» e «romanticismo» come «atteggiamenti fondamentali dello spirito»¹⁶⁵. Dovendo discutere dell'instabilità del periodo *entre deux guerres* lo studioso dichiara dunque d'aver scelto «funambolismo» onde evitare termini quali «manierismo»¹⁶⁶ che più spesso venivano usati per indicare specifici periodi del passato, sebbene più avanti lo studioso non lesini di variare il termine nuovo con quelli tradizionali. Specifica inoltre come i due termini

¹⁶¹ REBORA, Piero, *Letteratura inglese del '900*, Firenze, Le Lingue Estere, 1950, p. 134.

¹⁶² Il contributo maggiore sulla storia della rivista è BUFFACCHI, Elena, *Elena Croce e lo Spettatore Italiano*, «Acropoli», n. 3, 2010.

¹⁶³ MELCHIORI, Giorgio, *The Tightrope Walkers: Studies of mannerism in modern English literature*, tr. it. *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, Torino, Einaudi, 1963, p. 13.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 20.

possano, anzi tendano ad avere una compenetrazione l'uno nell'altro in periodi o autori di transizione: l'avvicinamento alla religione di Eliot e Auden può avere in sé i germi di un nuovo classicismo, mentre il manierismo di Hopkins e James ha quelli del funambolismo interbellico.

Scopo del suddetto capitolo *I due manieristi* è quello di indagare le affinità di due figure certo molto diverse fra loro, le quali però porterebbero nelle loro opere segnali di una inquietudine successiva, come si evince dalla conclusione del saggio: «James e Hopkins vanno considerati come figure di transizione fra l'epoca Biedermeier o vittoriana e l'epoca *manierista* compresa fra le due guerre. Ma la loro opera appartiene senz'ombra di dubbio alla seconda»¹⁶⁷. Nel saggio Melchiori passa dunque in rassegna alcune caratteristiche comuni dei due autori: il lavoro sulla sintassi e il lessico al fine di ottenere un più d'espressione; l'uso arguto, talvolta concettoso della metafora; più in generale un gusto per l'asimmetria sopra la simmetria, il «moto ondulato» sopra la compattezza strutturale; un'affinità nel segno del momento epifanico, *vision* per James e *inscape* per Hopkins¹⁶⁸. Quello del Melchiori è, a mia conoscenza, l'unico studio italiano consistente e strutturato sull'importanza di Hopkins nella modernità, e per qualcosa di simile bisogna poi aspettare i saggi sul parallelismo di Serpieri tra Hopkins, Eliot e Auden alla fine degli anni '60.

Questa indagine sulla ricezione della poesia di Hopkins presso l'anglistica italiana (escludendo Guidi e Baldi) si è basata su documenti tutto sommato esigui: solo quello di Melchiori è un vero e proprio saggio critico, mentre le altre sono recensioni delle opere del Guidi con brevi notazioni su Hopkins, o pagine sull'autore all'interno di storie generali. I punti centrali di questi documenti, mi sembra, sono due: il problema del linguaggio poetico di Hopkins e il rapporto di questi con la modernità. Quanto a quest'ultimo punto, è invero solo con Melchiori che abbiamo una riflessione approfondita sul rapporto di Hopkins con le inquietudini del moderno, mentre negli altri casi si tratta più di generici riferimenti a ciò che effettivamente stava avvenendo in Inghilterra all'indomani della riscoperta del poeta. Si consideri poi che uno dei due maggiori studiosi di Hopkins, Sergio Baldi, finirà con l'avversare espressamente questo accostamento di Hopkins alla modernità, come vedremo più avanti. Quanto al problema del linguaggio poetico, si riscontrano attitudini tendenti sia alla divisione della forma e

¹⁶⁷ Ibid., p. 48.

¹⁶⁸ Cfr. ibid., pp. 43-47.

del sentimento poetico, sia alla compenetrazione dei due. Poste già le prese di posizione di Praz, potremmo notare come anche giudizi come quello di Baldini sull'innovazione formale come «aspetto più appariscente» dica di una certa problematicità nel recepire per intero le innovazioni di Hopkins; ma, più sottilmente, un simile discorso si potrà fare anche per Lombardo secondo il quale tali innovazioni «hanno *in gran parte* una ragione espressiva» (corsivo mio). La curiosa scelta delle poesie di Baldini, già evidenziata, ci conduce a un ultimo passaggio, ovvero alla presenza (o assenza) di Hopkins in varie antologie, e a quanto questo aspetto può dire della ricezione italiana del poeta e dell'approccio a questi due temi centrali.

Le selezioni antologiche

Se Hopkins manca nelle due antologie di inglesi ottocenteschi del 1925 (del Siciliani e del Praz) è probabilmente solo perché il poeta ha ancora scarsa circolazione. Le poche righe sull'antologia di Praz del 1936 sono quanto riscontriamo per gli anni Trenta: non risultano infatti tracce né nella antologia Laterza curata da Bardi (1936), né nella Signorelli curata da Orlandi (1938, ma nulla anche nelle nuove edizioni), né ancora nelle due antologie di Spiritini (1935 e 1939). Ancora negli anni '40 non si trova Hopkins, per esempio, nell'antologia di Zanco e Molena per La Nuova Italia (1942 e 1946) nonché nel lavoro curato da Praz e Lo Gatto già menzionato. Spicca soprattutto l'assenza dalla *Poesia moderna straniera* di Leone Traverso del 1942. Traverso, com'è ben noto, è un germanista che afferisce al circolo di studiosi-traduttori ermetici che si riunisce a Firenze negli anni Trenta. Che egli disconosca la poesia di Hopkins è del tutto da escludere data la personale conoscenza di Sergio Baldi anch'egli afferente al medesimo ambiente. Comparirà più tardi, in una *Anthology of English Verse* del 1950 curata dagli stessi Traverso e Baldi, ma si tratta di un testo minore, con testi in solo originale e senza commento né prefazione. Sul ruolo dell'antologia nel contesto dei critici e traduttori ermetici ha scritto in più di una circostanza Oreste Macrì, ispanista anch'egli parte di tale gruppo, che ebbe a definirla «novità storiografica del Novecento»¹⁶⁹ nonché «il nostro specifico genere letterario»¹⁷⁰. Genere «non [...]»

¹⁶⁹ MACRÌ, Oreste, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati, 1995, p. 55.

¹⁷⁰ Ibid. p. 62.

crocianamente discriminatorio» di poesia e non poesia¹⁷¹, l'antologia aveva comunque un suo filtro selettivo. Come si vedrà meglio più avanti parlando di Baldi, i traduttori ermetici, pur interessati a rompere una tradizione stagnante, non di meno sentivano un senso di continuità con la parte più illustre della tradizione (sia italiana che straniera). Se Macrì può scrivere che «le nostre traduzioni avevano immesso nella lingua poetica novità lessicali, sintattiche e simmetriche d'ogni genere» pur specifica che l'avevano fatto «per traslitterazione temperata da tentata assimilazione al genio linguistico italiano». Allo stesso modo la forma antologica è riluttante ai «più abnormi e deformi contenuti e stili stranieri», orientata sì alla «ristrutturazione formale»¹⁷² del processo traduttivo ma nelle forme consolidate della grande tradizione italiana. In questo senso Macrì cita il setaccio di Poggioli verso le avanguardie russe nell'antologia *Violetta notturna* o la stessa propria diffidenza verso il realismo o il popolareggiante nel costruire la propria antologia spagnola per Guanda. Quanto nello specifico all'antologia di Traverso, e alla sezione inglese in particolare, Riccardo Capoferro ha già scritto con tanta precisione che mi limiterò a citare. Traverso fissa delle «premesse orfiche» per tutta la moderna poesia europea e poi procede a declinare un canone anglosassone:

Yeats è presente con ben 21 poesie, troviamo poi l'estetizzante Swinburne, il Pound più composto, una delle poesie d'esordio del giovane Joyce (poesiuole di maniera rese celebri dal fatto che il loro autore ha poi scritto l'*Ulisse*), un frammento di *Waste Land*, e *Estasi* del poco noto William James Turner¹⁷³

Interessante la riflessione dello studioso sul modo di selezionare e tradurre la *Waste Land*:

non un frammento qualsiasi, tratto com'è dalla V sezione che, a differenza delle prime, sfoggia una retorica compatta, tersa, uniforme; in essa larghe sequenze di versi dallo stile biblico si sgranano senza fratture [...] Traverso traduce quelle parti della *Waste Land* in cui la polifonia, la parodia, il *pastiche* non si vedono; insieme ad essi esclude dall'antologia il caos e l'aridità del mondo¹⁷⁴.

¹⁷¹ MACRÌ, Oreste, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in BUFFONI, Franco, (a cura di) *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 54-69, p. 57.

¹⁷² Ibid., p. 64.

¹⁷³ CAPOFERRO, Riccardo, *Antologie e canone letterario: poesia inglese in Italia dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, in DOLFI, Anna, (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 303-322, p. 310.

¹⁷⁴ Ibid.

Un criterio di normalizzazione dei menzionati aspetti abnormi guida dunque Traverso e, presumibilmente, lo porta a non considerare quel difficile poeta che pur doveva conoscere.

Troviamo Hopkins nell'antologia *Orfeo* curata da Vincenzo Errante nel 1949. Tale presenza è dovuta probabilmente alla collaborazione di Gilda Musa, figura minore del nostro Novecento e ben più nota negli anni a venire come scrittrice di romanzi di fantascienza per ragazzi, ma a quel tempo stimata poetessa e traduttrice¹⁷⁵. Hopkins poi ricompare infatti nel suo *Incontri* pubblicato subito dopo, con una nota di Errante stesso che si dice lieto di questa fatica della sua allieva (all'Università di Milano) che raccoglie dei testi di «tradurre poetico» che già furono proposti ai lettori nell'*Orfeo*¹⁷⁶. In quest'ultimo sono dunque presenti *Heaven-Haven* e *The Starlight Night*, nella traduzione di Musa, più *Spring* nella traduzione di Francesco Politi e *Spring and Fall* in quella di Guidi.

Ma l'operazione antologica che prova a dare maggiore visibilità alla poesia di Hopkins è certamente quella fatta da Carlo Izzo un anno dopo con *Poesia inglese contemporanea. Da Hardy agli Apocalittici*, per lo stesso editore, Guanda, che pubblica anche l'edizione Guidi. In un intervento per un raro memoriale per Guanda Izzo testimonia che le due antologie, l'americana e poi l'inglese, sono state la sua prima vera fatica da studioso¹⁷⁷. Guanda, la collana «Fenice» in particolare, negli anni Cinquanta inizia infatti un percorso diverso, dove passerà dalle selezioni da singoli poeti alle grandi antologie nazionali, con la spagnola di Macrì, la francese di Bo e molte altre. L'inglese di Izzo ha il dichiarato intento di mostrare le istanze più innovative di questo panorama nazionale: la fascetta pubblicitaria recita «la poesia più audacemente innovatrice nella versione di Carlo Izzo»; e sarà Praz a notare in una recensione come l'opera sia la prima in Italia a utilizzare la categoria di «apocalittici» per il movimento sperimentale che si collocava appunto sotto la dicitura di *New Apocalypse*¹⁷⁸. Spiccatamente novecentesca, l'antologia di Izzo riprende tre poeti che, in un modo o

¹⁷⁵ Hanno scritto su Musa poetessa Giacinto Spagnoletti in prefazione a *Notizie in bianco e nero*, Roma, Sciascia, 1983, e Giorgio Barberi Squarotti in prefazione a *Gli onori della cronaca*, Roma, Sciascia, 1964.

¹⁷⁶ ERRANTE, Vincenzo, *Nota al lettore*, in MUSA, Gilda, *Incontri*, Milano, Accademia, 1950, p. 1.

¹⁷⁷ Cfr. IZZO, Carlo, s.t. in BEDESCHI, Lorenzo, BERTOLUCCI, Attilio, CENTO, Myriam et al., *Ricordo di Ugo Guanda*, s.i. (stampato a Bologna), 1973, pp. 29-30.

¹⁷⁸ Cfr. PRAZ, Mario, *Poesia inglese contemporanea*, in *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. 4, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966.

nell'altro, potevano essere ricondotti alle inquietudini e alle sperimentazioni della modernità, Thomas Hardy (poeta), Robert Browning e appunto Hopkins, il quale è presentato così:

Innovatore violento, uomo che cacciò possenti cariche di dinamite sotto le fondamenta della tradizione romantica e spianò la via agli esperimenti più audaci, con effetti anche più profondi di quelli prodotti dalla poesia brownninghiana, fu il gesuita Gerard Manley Hopkins, altro grande isolato del suo tempo, la cui opera ha trovato comprensione e plauso soltanto nel nostro secolo, il quale ha salutato in lui, morto nel 1889, un maestro misconosciuto e un contemporaneo spirituale, tanto che non v'è storia o antologia della poesia contemporanea inglese che ne ignorino l'opera e il nome¹⁷⁹.

Quanto al problema, per così dire, del linguaggio poetico, Izzo si colloca molto chiaramente sulla linea della piena compenetrazione fra pensiero ed espressione poetica, che l'anglista rinforza con molte dotte citazioni alla sua bibliografia. Sono poi antologizzate, in una traduzione in versi piuttosto letterale, *Pied Beauty*, *Hurrahing in Harvest*, *The Leaden Echo and the Golden Echo*, *Felix Randal* e *Heaven-Haven*.

Non è un caso che quest'opera riceva il plauso di un poeta italiano che più di altri vedeva nel panorama inglese la speranza di un rinnovamento del linguaggio poetico: Eugenio Montale, che inserisce notazioni sull'antologia in un più vasto articolo per il Corriere il cui argomento, come da titolo, è *Il cammino della nuova poesia*. Il poeta, accettata la morte della «mnemonicità»¹⁸⁰, indaga le possibilità di una nuova fase del verso, più staccato e franto ma non meno riconoscibile come tale. Da queste mosse generali il poeta menziona una nuova traduzione da Walt Whitman, riassumendo brevemente la storia della sua ricezione italiana, e appunto l'antologia Guanda. Del panorama nazionale studiato da Izzo dice:

Questi disintegratori dello spirito e del linguaggio di una grande letteratura, questi poeti della crisi contemporanea, sono senza dubbio, insieme con alcuni altri pochi, d'altra terra e d'altra lingua, i soli lirici d'oggi. Forse non sono riusciti, sostanzialmente, ad ampliare il concetto di "lirica" che abbiamo ereditato dalla tradizione classica; ma hanno creato un nuovo linguaggio, uno stile d'epoca che domani sarà riconoscibile. E se un giorno un nuovo umanesimo sui generis, un nuovo razionalismo o illuminismo dovesse porli in altra luce e studiarli da un diverso punto di vista [...] la migliore loro lezione sarà necessaria ai poeti di domani.¹⁸¹

¹⁷⁹ IZZO, Carlo (a cura di), *Poesia inglese contemporanea. Da Hardy agli Apocalittici*, Parma, Guanda, 1950, p. XIX.

¹⁸⁰ MONTALE, Eugenio, *Il cammino della nuova poesia*, «Corriere della Sera» 24/01/1951, in ID., *Sulla poesia*, op. cit., pp. 465-471, p. 465.

¹⁸¹ Ibid., p. 470.

Siamo nel 1951, e Montale ha già dunque alle spalle un lungo percorso di critica e traduzione sui suoi riferimenti inglesi che ha in Hopkins un punto cardine. Fra questi ha parole particolarmente entusiaste per Browning, e menziona l'operazione di recupero fatta da Pound e gli imagisti. Yeats, forse il più amato da Montale¹⁸², è «l'aquila», mentre Hopkins è «l'aquilotto»¹⁸³; più timidi i giudizi sui grandi a venire (Auden, Thomas, ecc.). Vediamo dunque anche qui Hopkins sedere con posto d'onore.

Anche una recensione di provenienza accademica, a firma di Silvano Gerevini sulla rivista di Francesco Flora, nota, seppure questa volta in modo piuttosto neutrale, la scelta di Izzo di presentare i tre autori come i «Re Magi»¹⁸⁴ della modernità. Molto interessante è il seguente giudizio: «di Hopkins si vorrebbe più largamente rappresentata "l'oscurità dell'ineffabile" (ma chi darebbe torto a Izzo di avere incluso nell'antologia la forte e limpida preghiera di *Osanna al tempo della messe?*)»¹⁸⁵. Lo studioso sembra qui puntualizzare l'assenza di alcuni punti chiave del percorso poetico hopkinsiano, in particolare la difficile teofania del *Wreck* e la desolazione spirituale dei *terrible sonnets*, scritti a pochi anni dalla morte, a scapito invece della chiarezza di visione e preghiera (per usare un binomio caro a Dylan Thomas) dei sonetti così detti naturali o gioiosi. È una questione che effettivamente interessa tutto questo primo frangente della ricezione del poeta. Nel saggio di Olivero, improntato al riscontro di momenti visionari e mistici nella poesia inglese moderna, i sonetti giovanili e quelli naturali non potevano non fare da protagonisti. Nel saggio di Croce i *terrible* sono riportati allo stesso modo dell'Olivero, ovvero come momenti di disperazione tuttavia superati dalla volontà del poeta, portando a esempio di questa tendenza la dialettica positiva di *Carrion Comfort*. Pressoché nessun accenno alla fase tarda di Hopkins negli scritti degli anglisti menzionati, e Lombardo (come già De Luca nel 1934) ebbe a definire il *Naufragio* una poesia immatura. Unico a valorizzare la posa *terrible* dello Hopkins tardo, e a farne addirittura quasi una premessa all'intera opera poetica, è Piero Rebora: «su tutta la poesia di Hopkins (si vedano i quattro *terrible sonnets*¹⁸⁶) incombe un senso di angoscia, di disagio insuperabile, e la stessa speranza di una suprema pace

¹⁸² È quanto arguito da Fiorenzo Fantaccini in un esame attento dei documenti montaliani: cfr. FANTACCINI, Fiorenzo, *Yeats e la cultura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 115.

¹⁸³ MONTALE, Eugenio, *Il cammino della nuova poesia*, op. cit., p. 469.

¹⁸⁴ GEREVINI, Silvano, *Poesia inglese contemporanea. Da Hardy agli Apocalittici*, «Letterature moderne. Rivista di varia umanità», vol. 11, n. 6, nov.-dic. 1951, pp. 707-708, p. 707.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Si consideri che il numero di componimenti ascrivibili a tale fase è dibattuto.

naturale sembra un'elusiva allucinazione»¹⁸⁷. La valorizzazione dei *nature* a scapito delle fasi più mature (non solo i sonetti tardi ma anche la fase intermedia di carattere psicologico) è una caratteristica distintiva dell'importante monografia critica del Baldi nel 1941, come vedremo meglio più avanti. Anche la selezione di poesie in antologie o storie letterarie con sezioni antologiche riflette questo gusto generale. Curiosa poi ancora la valorizzazione della giovanile *Heaven-Haven* che troviamo in Izzo così come in Baldini e Musa; e poi ancora, unica antologizzata, nel minimo accenno a Hopkins nel *Panorama della letteratura inglese* di Mario Hazon del 1953, per Garzanti. L'antologia di Izzo in questo, insomma, partecipa del gusto del suo tempo.

Quanto al suo tentativo invece di inserire l'opera di Hopkins nella modernità, non si può dire che sia sempre seguito. Troviamo un paragrafo dal nome eloquente, *Il precursore Hopkins*, nella storia universale di Prampolini del 1951. Più avanti (1957), Hopkins è inserito tra i *XX cent. poets* in un'antologia per Signorelli, ma più chiaramente orientata all'uso scolastico¹⁸⁸. Il gesuita è sì menzionato da Roberto Sanesi nella sua *Poesia inglese del '900* ma menzionato in prefazione fra i modelli dei contemporanei, non accolto nella selezione antologica: cosa che gli varrà una critica in una recensione del tempo per «La Fiera Letteraria». Né v'è posto nelle grandi selezioni di poesia europea novecentesca per Scheiwiller, Garzanti ed Einaudi¹⁸⁹. Incastrato fra due mondi, non sempre Hopkins trova accesso in quel Novecento cui pure, secondo molti, appartiene.

Una genealogia diversa. Hopkins nel discorso critico di Montale e Bertolucci

Abbiamo visto come un tema importante della discussione critica inglese non solo su Hopkins, ma sul modernismo inglese in generale, sia quello del complesso rapporto con il simbolismo francese. In molti aspetti, le due correnti sono accostate: Graves parla di

¹⁸⁷ REBORA, Piero, *Letteratura inglese del '900*, op. cit. p. 135.

¹⁸⁸ A uno sguardo veloce sull'OPAC nazionale, l'attività dell'editore Signorelli risulta concentrata sulla manualistica per vari settori e sulla saggistica scolastica e accademica. Per i due lavori cfr.: PRAMPOLINI, Giacomo, *Altri lirici: il precursore Hopkins*, in *Storia della letteratura universale*, vol. 5, *Quadro dell'ottocento letterario europeo*, Torino, UTET, 1951, pp. 319-321; LIVRAGHI, Maria Vittoria (a cura di), *Nel mondo della cultura inglese e americana*, Roma, Signorelli, 1957.

¹⁸⁹ Nell'ordine del testo: SANESI, Roberto, (a cura di), *Poeti inglesi del 900*, Milano, Bompiani, 1960; SCHEIWILLER, Vanni, (a cura di), *Poeti stranieri tradotti da poeti italiani*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956; BERTOLUCCI, Attilio, (a cura di), *Poesia straniera del Novecento*, Milano, Garzanti, 1959; CROCE, Elena (a cura di), *Poeti del Novecento: italiani e stranieri*, Torino, Einaudi, 1960.

un lavoro di precisione scientifica sulla parola che gli inglesi riprendono direttamente da Mallarmé. D'altro canto, in certi passaggi si riscontra il proposito di una distinzione. Il più evidente mi sembra il passaggio citato di Deutsch, in cui si parla dell'imagismo come di un simbolismo invertito, riprendendo distinzioni poste da Pound. In Italia, due poeti, Eugenio Montale (della cui esperienza però parleremo nel dettaglio più avanti) e Attilio Bertolucci, inseriscono la figura di Hopkins in un discorso più generale in cui il vittoriano, nella giunzione con Eliot, si staglia come figura prominente di contro alla linea che generalmente potremmo definire simbolista, considerando tuttavia il carattere meno dichiarativo, più allusivo del discorso montaliano; ma, per entrambi, con implicazioni per quanto concerne il loro contesto poetico nazionale.

La prima traccia di Hopkins nel percorso montaliano è in una lettera con Brandeis del 1935¹⁹⁰. Tuttavia, menzioni pubbliche non sono rintracciabili fino alla seconda metà degli anni '40. Nel recensire il volume sul decadentismo di Walter Binni nel 1946, Montale distingue il gusto moderno, ovvero tutta la maggiore poesia europea, in due correnti:

Gusto che include la poesia *pura* o alogica, ma abbraccia insieme qualcosa di più vasto, e comprende cioè anche la poesia che attraverso l'approfondimento dei valori musicali tenta di giustificare (sia pure riducendole al minimo) quelle parti grigie, quel tessuto connettivo, quel cemento strutturale-razionale che i poeti puri respingono, quando ci riescono [...] citerei fra i primi (fra i lirici del puro lampeggiamento intuitivo) il Coleridge di *Kubla Khan*, il Rimbaud delle *Illuminazioni* e l'Ungaretti di molte poesie; e porrei fra i secondi il Foscolo dei *Sepolcri*, il Hopkins delle liriche più pensate, il Valéry del *Cimitero marino* e l'Eliot dei *Quartetti*.¹⁹¹

Un anno prima, una riflessione di André Gide per il primo numero di «Poesia» proponeva l'incanto verbale come principio poetico. In una risposta per «Il Mondo», Montale accusava tali «pseudoteorie» di aver isterilito tutta la lirica francese post-baudeleriana¹⁹². Come si può notare, la distinzione posta nel 1946 non è strettamente fra lirica francese e inglese, e d'altronde Valéry resta uno dei punti di riferimento del poeta italiano. Si può però arguire che nell'indicazione «*pura* o alogica» Montale indica un'esperienza che è anzitutto quella del simbolismo, anche alla luce dell'uso che di «poesia pura» fa Anceschi in *Autonomia ed eteronomia dell'arte*. Si potranno inoltre

¹⁹⁰ «Ora imposto e domani ti scrivo a proposito di Hopkins, Saint John Perse etc.», MONTALE, Eugenio, *Lettere a Clizia*, Milano, Mondadori, 2006, p. 150.

¹⁹¹ MONTALE, Eugenio, *Esiste un decadentismo in Italia?*, «La Lettura», n. 26, 29/06/1946, p. 5, in ID. *Sulla poesia*, op. cit., p. 112.

¹⁹² MONTALE, Eugenio, *Variazioni*, «Il Mondo», n. 2, 21/04/1945, p. 6, in ID. *Sulla poesia*, op. cit., pp. 104-106.

notare le implicazioni che ciò ha sulla mappatura della poesia nazionale, in particolare nel confronto con Ungaretti. Si crea già qui una giunzione, fra ragione e valori musicali, che informa gli articoli scritti a ridosso della visita romana di Eliot e del suo *reading*: «Ma vi si sente soprattutto, sin dal principio, un suo particolare e niente affatto pindareggiante *sprung rhythm*: il senso di una musica sorgiva, personalissima, che fa vibrare dal sottosuolo del lessico più comune tutte le possibili armonie»¹⁹³. «Musica» è qui usato per indicare un ritmo non reiterabile e, come nella lezione del modernismo, organico al materiale poetico, non pre-imposto dalla tradizione: «T.S. Eliot è uno dei pochi per i quali la scadenza di un verso non è segnata [...] dal *non possumus* intimidatore dell'ultima sillaba del pentametro giambico»¹⁹⁴.

Ma si sarà soprattutto notato l'uso di *sprung rhythm*. È noto che Montale dichiarò un debito verso lo *sprung rhythm* in prefazione all'edizione svedese delle sue poesie nel 1960. Più che al principio metrico, il poeta fa invero riferimento all'«intreccio di rime e assonanze»¹⁹⁵, per cui sarebbe stato forse più preciso il paragone con lo hopkinsiano *lettering*¹⁹⁶. Ma qui Montale usa *sprung rhythm* per tutti i sottesi che ne derivano: l'esigenza di una forma che si costruisca sul suo materiale, che segua valori musicali ma anche il ritmo del pensiero, che sia franta e al contempo segua un principio di ordine, per quanto meno intuitivo di quello delle forme consolidate dalla tradizione.

I rimandi a Hopkins continuano in un articolo del 1950, la cui occasione è ancora, a distanza di quasi tre anni, il *reading* romano di Eliot. Qui la presa di distanza dall'esperienza francese, fra simbolismo mallarmeano e surrealismo-scrittura automatica, si fa ancor più evidente:

D'altronde Eliot non è un poeta puro come lo era Mallarmé (e assai meno il Valéry) e come lo sono i recenti surrealisti ai quali s'è accennato (p. es. René Char): non è un poeta puro nel senso ch'egli elimini dall'atto poetico ogni elemento razionale. Come Gerard Manley Hopkins, come parecchi altri dei migliori poeti moderni passati attraverso Baudelaire, Eliot tenta di investire musicalmente l'atto dell'ispirazione, senza ridurlo a semplice, «aurorale» ineffabilità, senza ridursi allo stato di un automa che diffidi del proprio pensiero e scriva solo in stato di sonnambulismo¹⁹⁷.

¹⁹³ MONTALE, Eugenio, *Eliot e noi*, op. cit., p. 443.

¹⁹⁴ Id.

¹⁹⁵ MONTALE, Eugenio, *Poesie di Eugenio Montale*, in ID., *Il secondo mestiere. Arte musica e società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1494-1497, p. 1496

¹⁹⁶ Cfr. HUMPHRY, House (ed. by), *The Journals and Papers of G.M. Hopkins*, Oxford, Oxford University Press, 1959, p. 268.

¹⁹⁷ MONTALE, Eugenio, *Invito a T.S. Eliot*, «Lo Smeraldo», n. 3, maggio 1950, pp. 19-23, in ID., *Sulla poesia*, op. cit., pp. 457-465, p. 461.

Bisogna considerare inoltre che la distanza dalla linea mallarmeana si marca anche in quel complesso, non ultimamente afferrabile procedimento poetico che Montale chiama oggettivo, in parziale ispirazione dal correlativo eliotiano: «il supposto poeta *oscuro* è, nell'ipotesi a lui più favorevole, colui che lavora il proprio poema come un oggetto, accumulandovi d'istinto sensi e soprasensi, fino a farne il più fermo, il più irripetibile, il più definitivo correlativo della propria esperienza interiore»¹⁹⁸. De Rogatis collega questa istanza di concretezza quasi materica al senso del compiuto che Contini, nei carteggi, rintraccia e distingue dal tono evocativo di Ungaretti, una plasticità come di «oggetti duri che si urtano nella tenebra»¹⁹⁹. La giunzione Hopkins-Eliot (con Valéry dal fronte francese) si distingue in Montale da quella Mallarmé-Ungaretti nella presenza di «ponticelli» raziocinanti²⁰⁰ e di un senso plastico-concluso del testo poetico.

Prima di considerare l'importanza che per Attilio Bertolucci ha avuto la poesia di Hopkins, bisogna dare uno sguardo generale ai criteri da lui utilizzati per discutere tutta la poesia moderna europea. Al centro del suo interesse v'è la letteratura in lingua inglese, come dichiara in *All'improvviso ricordando*:

Nella letteratura inglese mi è sempre piaciuta la mancanza di movimenti e di gruppi, insomma la libertà; i francesi hanno molto di più dei supporti di tipo ideologico [...] Ho sempre detto che il mio Novecento può fare a meno di quel grande poeta che è, in fondo, Paul Valéry, ma non ad esempio, di Robert Frost²⁰¹.

La passione per la poesia moderna in lingua inglese va compresa anche come parte di un insieme ancor maggiore, ottenuto per negativo. L'intervista con Paolo Lagazzi continua infatti così: «Però non sono soltanto gli inglesi e gli americani: amo anche – per non fare che due nomi – Antonio Machado e Costantino Kavafis.. Tutta quella non linea, cioè, che ha rifiutato l'eredità simbolista»²⁰². È questo dunque il criterio fondamentale con cui Bertolucci seleziona i suoi autori preferiti e i suoi modelli. È

¹⁹⁸ MONTALE, Eugenio, *Parliamo dell'ermetismo*, «Primato», n. 7, 1/06/1940, p. 78, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, op. cit., pp. 1531-4, p. 1533.

¹⁹⁹ CONTINI, Gianfranco – MONTALE, Eugenio, *Eusebio e Trabucco, Carteggi di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997, p. 36. Cfr. DE ROGATIS, Tiziana, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa, Ist. Editoriali e tipografici, 2003, p. 13.

²⁰⁰ Qui sempre De Rogatis cita il carteggio Montale-Blazen, un passaggio in particolare sull'utilità dei «ponticelli», nel senso delle «parti grigie» di Valéry. Cfr. ISELLA, Dante, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 213-214, cit. in DE ROGATIS, Tiziana, *Montale e il classicismo moderno*, op. cit., p. 17.

²⁰¹ BERTOLUCCI, Attilio - LAGAZZI, Paolo, *All'improvviso ricordando*, Parma, Guanda, 1997, p. 99.

²⁰² Id.

semplice trovare apprezzamenti di questo genere a prova di questo principio selettivo. Su Hardy scrive che «l'ondata simbolista, che come tutte le rivoluzioni continentali non fece che lambire l'Inghilterra, non lo riguardò minimamente»,²⁰³ e legge l'interessamento montaliano al poeta inglese come «un avvertimento (e un esempio) di fronte al dilagante, informe, gelatinoso spandersi del lirismo "moderno"». ²⁰⁴ Bertolucci amò particolarmente l'Hardy poeta, traducendone svariate composizioni. In Francia, i fantasisti come Toulet si ergono a emblema di un bisogno più diffuso, fra gli anni Dieci e gli anni Venti, di reagire «al simbolismo più rigido e glaciale»²⁰⁵.

Va poi considerato che quanto Bertolucci scrive su simbolismo e linea anti-simbolista quando parla di letteratura straniera, non è irrelato dalla sua personale distanza dall'ermetismo italiano, del quale scrive che «deriva dal simbolismo francese»²⁰⁶. Dopo gli esiti fin troppo ludici e i toni tardo-crepuscolari di *Sirio*, opera d'esordio, il poeta fa i conti con l'esperienza ermetica già a partire dalla seconda raccolta *Fuochi in Novembre*, ovvero nell'arco temporale di *Oboe sommerso*, *Isola*, *La barca*, nonché di un testo sacro per quella esperienza quale *Sentimento del tempo*. Come notato da Mengaldo, nei *Fuochi* non si rintraccia alcuna di quelle peculiari costruzioni linguistiche che compongono la «grammatica ermetica»²⁰⁷ (che il critico ricostruisce anche a partire da quella simbolista redatta da Spitzer), e che concorrono in generale a procurare un sentimento di vaghezza/indeterminatezza. V'è sì un certo «analogismo» ma «estroverso, corposo», ben diverso «dall'analogicità rarefatta e intellettualistica», come si evince in espressioni del tipo «L'Enza è una fanciulla bionda e povera»²⁰⁸. Non dissimile da questa mi sembra la notazione di Giovannuzzi, quando parla dell'affiorare, sempre in chiave anti-ermetica, di elementi eterogenei tesi e neutralizzare l'elemento eventuale di fiaba o mito nelle sue «risorse allusive» (ad esempio, *Ifigenia* come una bambina con le palpebre che «le scottano») ²⁰⁹. Senza più, s'intende, l'elemento esasperante-oppositivo di sapore crepuscolare: «in lui – come in Montale – si fa strada una volontà di affidarsi a oggetti e segnali concreti, di cui non resta traccia d'ironia o

²⁰³ BERTOLUCCI, Attilio, introduzione a *Appendice. Dalle «Poesie»*, in HARDY, Thomas, *Romanzi*, a cura di Carlo Cassola, Milano, Mondadori, 1995, p. 1667.

²⁰⁴ Id.

²⁰⁵ BERTOLUCCI, Attilio (a cura di), *Poesia straniera del Novecento*, op. cit., p. 797.

²⁰⁶ BERTOLUCCI, Attilio - LAGAZZI, Paolo, *All'improvviso ricordando*, op. cit., p. 21.

²⁰⁷ MENGALDO, Pier Vincenzo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157, p. 137.

²⁰⁸ Ibid., p. 144.

²⁰⁹ GIOVANNUZZI, Stefano, *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci*, Milano, Mursia, 1997, p. 61.

sovversione»²¹⁰. È proprio Montale a recensire *Fuochi* nell'anno di uscita, ravvisandone un positivo distacco dal gusto più diffuso, specie nella creazione di scene «vuote»: termine che qui sembra essere usato da Montale per dire oggettive, di condensazione del senso e del sentimento nel duro oggetto poetico. Parlando de *I venditori di flauti*, propone un raffronto con *The Gipsy* di Pound, invitando Bertolucci a raffrontare convergenze (da poter vantare) e discrepanze (punti di partenza per migliorare): «Confronti, Bertolucci, e si renda conto delle affinità, che tornano a suo onore, e delle differenze che tornano a suo danno, in una lirica alla quale, sradicata com'è, occorre formidabile concretezza di visione e linguaggio»²¹¹.

Tornando alla «non linea» di Bertolucci, il nome di Eliot vi primeggia senza rivali. Elemento che lo attrae particolarmente è l'eterogeneità dei materiali poetici, in un lavoro che non lascia spazio solo al sublime:

L'idea, la possibilità di una lingua poetica capace di accogliere la tradizione e la vita contemporanea, il passo della sacra rappresentazione e i sali dell'ironia; una volta ho scritto che nel suo teatro il verso serve, insieme, ad annunciare che il tè è pronto e a farci sentire che le eumenidi sono entrate nella living room.²¹²

Ma è soprattutto nel lavoro linguistico che Bertolucci trova un modello, in quella «formidabile concretezza di visione e linguaggio»²¹³ che, secondo lo stesso Montale recensore dei *Fuochi*, egli cercava di raggiungere da Pound. Si consideri il ricorrere della definizione nelle note bertolucciane per l'antologia Garzanti a sua curatela (1959), in cui dirà tali cose di Pound ed Eliot insieme:

L'influenza di Eliot sulla poesia inglese (e, possiamo dire, mondiale) successiva è stata enorme, più però in senso tecnico, in quella nuova concretezza di linguaggio che ha il suo profeta in Pound, e che ha salvato la lirica anglosassone dal disfacimento post-simbolista.²¹⁴

Si intuisce allora che per Bertolucci la parola «simbolismo» non fa solo capo all'esperienza storicamente situata, ma è un nodo poetico e culturale da usare polemicamente, con cui indicare un linguaggio dispersivo, astrattivo, slegato nel flusso

²¹⁰ Ibid., p. 65.

²¹¹ MONTALE, Eugenio, *Fuochi in novembre*, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, op. cit., pp. 510-513, p. 512.

²¹² BERTOLUCCI, Attilio - LAGAZZI, Paolo, *All'improvviso ricordando*, op. cit., p. 23.

²¹³ MONTALE, Eugenio, *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, op. cit., p. 511.

²¹⁴ BERTOLUCCI, Attilio (a cura di), *Poesia straniera del Novecento*, op. cit., pp. 819-820.

analogico, con cui Bertolucci identifica molta poesia francese ma anche la stagione ermetica.

Hopkins non viene inserito in una linea evolutiva, come sembra invece suggerire Montale nei suoi scritti. Bisogna infatti considerare che il Bertolucci critico è sempre molto cauto, attento al valore individuale di ogni singola esperienza, riluttante ad ogni accostamento nel segno del movimento o della corrente artistica. Della figura di Hopkins, in un articolo del 1977, pur definendolo fondatore della poesia moderna, ribadisce la natura appartata e isolata, a dimostrazione proprio del fatto che «la storia non la fanno i movimenti, ma gli individui e le opere»²¹⁵. L'articolo viene scritto in occasione del centenario dell'ordinazione (è lo stesso anno dei sonetti gioiosi, il 1877). Ciò perché, con un paradosso, Bertolucci vuole rivalutare in positivo il ruolo del sacerdozio nella sua poesia. La regola gesuitica, arguisce, avrebbe funto da «contro veleno amaro e benefico» rispetto alla poesia del suo tempo, quella di Tennyson e Swinburne: «inebriamento», «abbandono», «melodia stregante», «fuga»²¹⁶. Di contro, quella di Hopkins è una poesia «visionaria a furia di concretezza», scritta «in un linguaggio comune intensificato»²¹⁷, non in uno eletto e sublime»²¹⁸.

Si consideri questo insieme di convincimenti, enunciati solo molto in avanti, in rapporto al catalogo degli anni '40 della «Fenice», la collana di poesia straniera di Guanda di cui Bertolucci stesso era direttore, con cui usciranno l'edizione Guidi di Hopkins e l'antologia di Izzo. Una linea Eliot-Hopkins-Donne si staglia fra gli autori dei primi anni del catalogo, in relativo vantaggio della poesia in lingua inglese (considerando anche Mansfield) sugli altri quadri nazionali. Inoltre, se nomi della generazione ermetica risultano presenti per le curatele dei volumi di poeti francesi, tedeschi e spagnoli (Bo, Traverso, Macrì), per gli inglesi citati non risulta mai la curatela di Sergio Baldi, che pure in quegli anni si era occupato di Eliot e Hopkins con grande dovizia e molte pubblicazioni. Questi era infatti l'anglista del gruppo ermetico fiorentino. Rispetto a simile esperienza, lo stesso Baldi si poneva come eccezione, se Luzi ci informa che «nel periodo ermetico di Eliot si parlava poco, si parlava di

²¹⁵ BERTOLUCCI, Attilio, *Il gesuita Hopkins*, «La Repubblica», 1/10/1977, in ID., *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 191-194, p. 194.

²¹⁶ Ibid., p. 192.

²¹⁷ Qui cita naturalmente il «*common language heightened*», ABBOTT, Claude Colleer, (ed. by), *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, op. cit., p. 89.

²¹⁸ BERTOLUCCI, Attilio, *Il gesuita Hopkins*, op. cit., p. 192.

simbolismo, della poesia tedesca, di Rilke. Aveva insomma più risonanza la poesia di ispirazione romantica, simbolista e post-simbolista»²¹⁹. Gli stessi ambienti editoriali non gli erano agevolmente permeabili, tanto che, stando alla testimonianza di Sergio Ramat, «un livello eliotiano nel Frontespizio era [...] impensabile», intendendo con esso una «tensione specifica dell'area anglosassone»²²⁰ cui ascrivere anche la poesia di Hopkins. A Baldi, per il volume di Eliot, verrà preferito Luigi Berti, mentre per Donne troviamo il nome di Franco Giovanelli: compagno di corso di Bertolucci, condivideva i suoi propositi anti-liristi e anti-simbolisti²²¹. Ci sembra in tal senso una dichiarazione esplicita quella fatta da Bertolucci in un articolo del 1993, dove, andandosi a documentare sui primi lavori critici italiani su Hopkins, si accorge di non essere stato il primo a «promuovere l'incontro degli italiani con il sublime poeta che fu il Padre Gesuita inglese»,²²² evidentemente recriminando un certo grado di paternità sull'idea. Come vedremo meglio più avanti, i convincimenti critici di Guidi, inferibili dalla pubblicistica e dalla prefazione all'edizione Guanda, sono più accostabili ai propositi anti-simbolisti di Bertolucci di quanto lo fossero quelli di Baldi.

Solo un anno più avanti rispetto all'arco temporale simbolico che si è stabilito, spicca un articolo per «Radiocorriere» del 1954: *La poesia inglese contemporanea da Hopkins a Dylan Thomas*. Si tratta in verità solo di un invito ai lettori a seguire un programma radiofonico a puntate da lui stesso tenuto, sul Terzo canale RAI il sabato alle 19.30, di cui purtroppo non sono riuscito a reperire le registrazioni²²³. Nell'articolo, il poeta tratteggia una breve storia poetica. Contro «una certa tradizione di abbondante lirismo», capeggiata da Tennyson e Swinburne, in Hopkins si riscontra soprattutto «una lingua concreta». L'invito montaliano a sviluppare una concretezza di linguaggio, ispirandosi alla poesia inglese moderna, torna in questo breve articolo e poi ancora, come abbiamo visto, nella nota su Eliot e Pound per l'antologia Garzanti pochi anni dopo. Come per Montale, anche per Bertolucci la poesia inglese moderna, iniziata con Hopkins, ha rappresentato «una volontà di parole e contenuti stringenti, che più nulla hanno a che

²¹⁹ LUZI, Mario, *Eliot e Dante: un debito col mondo*, in ID., *La poesia: un debito col mondo*, interviste a cura di Laura Gattamorta e di Laura Toppan, introduzioni storico-critiche di Francois Livi e di Giorgio Petrocchi, Roma, Leonardo, 2000, pp. 37-62, pp. 40-41.

²²⁰ RAMAT, Sergio, *Ambiguità del «Frontespizio»*, in ID., *La pianta della poesia*, Firenze, Vallecchi, 1972, pp. 216-232, p. 221.

²²¹ Informazioni utili in tal proposito possono essere rilevate nell'unica monografia disponibile sul poeta e traduttore: BONINI, Tito – BRESCIANI, Enrico *Franco Giovanelli poeta*, s.i., La Kabbalà, 2013.

²²² BERTOLUCCI, Attilio, *Padre Gerald, bentornato*, «La Repubblica», 21/1/1993.

²²³ TecheRai mi ha comunicato di non disporre di tale titolo nel catalogo multimediale.

fare con l'abbandonato sognatore e la blanda musica delle stagioni poetiche post-romantiche»²²⁴.

Hopkins, dunque, nel discorso di due poeti italiani del Novecento, anzitutto per le istanze di franto e non-mnemonicità, per il diverso ordine nell'apparente disordine, come s'evince dalla recensione montaliana dell'antologia Izzo. E ancora, per un più di concretezza dell'espressione, elemento con cui due poeti comunque diversi segnavano la loro distanza dalla temperie d'ascendenza simbolista.

²²⁴ BERTOLUCCI, Attilio, *La poesia inglese contemporanea da Hopkins a Dylan Thomas*, «Radiocorriere», n. 17, apr-mag 1954.

Capitolo II
I due Hopkins degli anni '40
Le traduzioni di Sergio Baldi e Augusto Guidi

Premessa

Se si dedica un capitolo, di tipo comparativo, alla sola vicenda di questi due anglisti, al lavoro su Hopkins negli anni '30 e '40, non è solo perché essi sono senza dubbio coloro che profusero più impegno sul poeta inglese, ma anche perché fra i due si può rilevare un vero e proprio contrasto intorno alla curatela di un volume, e anche una discussione intorno alle scelte traduttive sulle pagine di una rivista. Mi è dunque parso interessante rilevare quanto in fondo si potesse andare oltre la superficie di questi indizi ed esplorare tale rapporto in tutta la sua complessità. Non ci si aspetti in queste pagine argomenti a favore di una delle due esperienze critico-traduttive in termini di fedeltà alla lettera, o giudizi di valore sulla bellezza dell'espressione. Quello che segue invece è il riscontro di due esperienze fra cui intercorrono affinità e divergenze, in un periodo florido di traduzioni e riflessioni sulla letteratura straniera.

Un percorso critico che si biforca

Il carteggio fra Minelli, editore della Morcelliana di Brescia, e il suo consulente don Giuseppe De Luca ci rivela la *querelle* fra i due anglisti. Dalla fine degli anni Trenta l'editore e il consulente programmano di curare una collana che accogliesse dentro di sé quelli che chiamavano scherzosamente «nemici»: raccogliere ovvero quegli autori che, allo sguardo di studiosi d'area cattolica, potevano risultare tali, e nei quali tuttavia è possibile «rilevare i lati di profonda umanità e i filoni di vero nascosti sotto la deviazione o la negazione della Verità stessa». Furono pensati, per la collana, «I nemici», «La perduta gente», «Il figliuol prodigo» e altri titoli molto eloquenti, ma alla fine fu preferito «I compagni di Ulisse»¹. De Luca decide che Hopkins può fare parte della rassegna, e viene così abbandonata la suggestione iniziale della collana «Per Verbum». I due candidati principali per questo progetto diventano Guidi e Baldi. Guidi

¹ Cfr. RONCALLI, Marco, *Introduzione*, in MINELLI, Franco – DE LUCA, Giuseppe, *Carteggio*, vol. 3, op. cit., pp. 1-30, p. 24.

però critica le traduzioni fatte da Baldi, che da parte sua gode del supporto di Praz e Bo, come leggiamo in questa lettera di De Luca:

BALDI. I miei dubbi su di lui nascevano da giudizi di Guidi, il quale con la Guarnieri ha rifatto la sua versione da Hopkins, trovandovi non poche inesattezze; ma Hopkins è spesso un logogrifo; inoltre, Guidi mi ha riferito che Praz e cioè il maggior maestro di tali studi ha stima del Baldi; infine, Bo me ne ha fatto elogi sinceri².

A ciò si aggiunga il sospetto dello stesso Minelli:

L'HOPKINS era accettato. È un lavoro molto serio, coscienzioso. Ma bisogna assolutamente che la traduzione dei brani dello H. venga riveduta in modo da rendere intellegibile il pensiero dell'autore. Comprendo che l'Hopkins è oscurissimo (ciò che farà la gioia dei nostri ermetici) ma penso che il più dei lettori di buona cultura non potranno riuscire ad afferrare minimamente il pensiero e l'intenzione del poeta nella versione letterale e pedante del Baldi³.

Nello stesso anno De Luca afferma di aver riconciliato i due litiganti e si viene a tale compromesso: Baldi avrebbe curato una monografia critica, che effettivamente esce nel 1941, Guidi una silloge di traduzioni⁴. Quest'ultimo però pubblicherà la silloge più vasta (*Poesie*) per la casa editrice Guanda, mentre la Morcelliana dovrà contentarsi di un volumetto con solo il *Naufragio* e l'*Eurydice*, per la collana «Fuochi» (1947). Questo anche perché Minelli non è contento della risposta al volume del Baldi e non è intenzionato a finanziare un volume di dimensioni consistenti, e la collana «Fuochi» è infatti composta di libri di dimensioni esigue. Il progetto originario prevede la pubblicazione di alcune prediche di Hopkins, ma il lavoro finale invece riporta i due poemi⁵. Dal volumetto stesso leggiamo il passo biblico che ispira il nome della collana, «*ignim veni mittere*», e una breve descrizione di De Luca nell'alletta anteriore:

scritti per lo più brevissimi, svelti, raccolti, sui quali nessuno porta la sua migliore attenzione, perché, si dice, sono scritti minori e non sono minori che di mole. Sono forse i maggiori per intensità, rapidità, potenza. Rassomigliano veramente al fuoco: dove cadono o svegliano altro fuoco o bruciano e ne lasciano il segno.

Il passo biblico, così come prima il riferimento a Ulisse, ci dice ancora di una religiosità che porta in sé un segno di violenza: ragionevole dunque presentare al

² Lettera di De Luca a Minelli del 5 ottobre 1940, MINELLI, Franco – DE LUCA, Giuseppe, *Carteggio*, vol. 3, op. cit., p. 53.

³ Lettera di Minelli a De Luca del 13 dicembre 1940 *ibid.*, p. 81.

⁴ Cfr. la lettera di De Luca a Minelli del 12 ottobre 1940, *ibid.*, p. 58.

⁵ Cfr. la lettera di De Luca a Minelli del 8 gennaio 1946, *ibid.* p. 308,

pubblico la teofania crudele e incomprensibile dei due poemi del naufragio. In breve, il risultato finale di questa controversia sono i seguenti volumi:

- S. Baldi, *G.M. Hopkins*, Morcelliana, 1941
- G.M. Hopkins, *Poesie*, a cura di A. Guidi, Guanda, collana «Fenice» (1942?)
- G.M. Hopkins, *Il naufragio del Deutschland e la fine dell'Eurydice*, Morcelliana, collana «Fuochi», 1947.

Il dibattito fra i due traduttori emerge anche da un articolo a due firme sulle pagine di «Anglica»⁶. Si tratta di un confronto sull'interpretazione di certi passi del *Naufragio*: Guidi appone le sue modifiche alla traduzione già edita del Baldi, il quale poi gli risponde. Baldi, da parte sua, accetta di buon grado alcune di queste correzioni, altre meno, altre ancora le reputa varianti dipendenti dal gusto. Di per sé il documento è il segno interessante di una discussione continuata intorno alla poesia del gesuita inglese, e torneremo più avanti su alcuni tratti.

Nel delineare un profilo dei due studiosi, guardiamo ai loro documenti programmatici, con particolare attenzione alle metafore del tradurre da loro usate. Qui torna di particolare utilità la nozione di «metafore della traduzione» per come usata da Matthew Reynolds in *The Poetry of Translation*. Partendo da una concezione «prismatica»⁷ della traduzione, lo studioso arguisce che non si danno mai categorie predefinite. I traduttori cercano di razionalizzare quell'indicibile che è il procedimento traduttivo utilizzando parole dal senso metaforico che si avvicinano alla loro idea di traduzione. Anch'esse, naturalmente, sono parziali, e la critica può occuparsi di notare la loro consistenza rispetto alla pratica. Ma per il tramite di esse i traduttori si svincolano dalle diciture e concezioni più diffuse del loro tempo, in particolare dagli schemi binari, creando uno schema operativo che prevede maggior creatività su alcuni aspetti e maggior rigore su altri⁸. Vedremo dunque come ciascuno dei due traduttori si

⁶ BALDI, Sergio – GUIDI, Augusto, *Problemi di interpretazione in G.M. Hopkins*, «Anglica, Rivista di studi inglesi e americani», n. 5, ott. 1946, pp. 208-211.

⁷ Cfr. REYNOLDS, Matthew, *Introduction*, in ID. (ed. by), *Prismatic Translation*, Modern Humanity Research Association, 2019, pp. 4-18.

⁸ Cfr. REYNOLDS, Matthew, *The Poetry of Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2011, ed. digitale, in particolare pos. 4220 e sgg.

costruisce un suo personale orizzonte teorico e pratico per il tramite di parole metaforiche.

Sergio Baldi, di origine pistoiese, ebbe cattedre a Firenze e a Pisa. Macrì ci informa di una velleità poetica giovanile poi abbandonata per unico amore dell'attività traduttiva⁹. Primo oggetto di interesse dello studioso sono le ballate anglo-scozzesi della tesi discussa con Orsini nel 1935, poi diventata una monografia, ma i suoi studi muovono anche verso Wyatt e Milton, spingendosi poi fino alla contemporaneità con Eliot. Una notevole simpatia nutre, come Guidi, per i poeti religiosi moderni inglesi. Il principio religioso è evidente ad esempio in un articolo su Eliot per «Frontespizio», dove l'anglista va a completare il percorso italiano finora condotto: il pubblico nazionale conosceva già un breve saggio del periodo laforguiano attraverso Berti, l'intera *Terra desolata* grazie a Praz e due *Ariel Poems* nella traduzione montaliana. Con il *Mercoledì*, Baldi sposta il baricentro verso l'Eliot convertito, offrendo una lettura interamente retrospettica e progressiva del suo percorso poetico: un «difetto» giovanile è già parzialmente mitigato nella *Terra*, che assume un valore descrittivo («l'insufficienza dell'uomo») adesso che l'intero percorso poetico si è svelato («vista oggi, dal *Mercoledì delle ceneri* [...]») ¹⁰.

La sua figura è legata a doppio filo con l'ambiente ermetico fiorentino degli anni Trenta, un decennio in cui l'attività traduttiva, in Italia, vive una fase di profondo rinnovamento. Nella prefazione a *Poeti italiani del Novecento* Pier Vincenzo Mengaldo scrive che «il costume della versione poetica “d'arte” [...] s'instaura negli ultimi anni venti e negli anni trenta, fra affermazione dei “lirici nuovi” e decollo e consolidamento dell'ermetismo»¹¹. È a questa temperie che si deve una concezione più autonoma e letteraria del testo traduttivo, di contro allo stigma crociano e alle pretese equivalenze delle versioni filologiche. Documento emblematico in questo senso è l'antologia di *Lirici Greci* di Quasimodo, dove si delinea il rifiuto del piacere tutto «geometrico» e «visivo» delle equivalenze filologiche (in termini di lessico classicheggiante e ricostruzione metrica), a favore di un lavoro di scavo e ricerca sulla «“natura” della

⁹ Per le informazioni biografiche che seguono cfr. MACRÌ, Oreste, *Sergio Baldi poeta traduttore e critico*, in BALDI, Sergio, *I piaceri della fantasia*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 7-41.

¹⁰ BALDI, Sergio, *Nota su Thomas Stearns Eliot*, «Frontespizio», n. 3, marzo 1937, pp. 183-192, p. 184.

¹¹ MENGALDO, Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. XIII-LXXVII, p. XXX.

parola», in una fedeltà tutta di voce poetica, «equilibrata»¹². Indizi che venivano approfonditi dalla prefazione a cura di Luciano Anceschi, dove il grande critico definiva l'originale come «suggerimento attivo di motivi lirici per una composizione nuova»¹³. Indicava inoltre nell'antologia quasimodiana il segno di una ricerca traduttiva all'insegna della «poetica della parola». Con tale termine, nel *Progetto per una sistematica dell'arte*, riassumeva l'esperienza data dall'«incontro fra l'atmosfera post-simbolista [...] e il rinnovarsi di una tradizione nazionale estremamente responsabile», da cui una cultura che «della parola avvertiva acutamente il sottofondo storico e la responsabilità critica»¹⁴, diremmo il peso specifico nell'insieme delle valenze poetiche, foniche, semantiche e storico-etimologiche. Orbene, tale assunto, continuando con Anceschi, è per il poeta-traduttore «comando di responsabilità su ogni elemento della sintassi poetica»¹⁵, ma d'altro canto lo affranca da supposte equivalenze e da quella dicotomia crociana che s'innestava a sua volta sul tradizionale dilemma fra brutte fedeli e belle infedeli. Che non vi fosse traduzione che non fosse poetica veniva pragmaticamente ribadito nell'inclusione di traduzioni all'interno dell'antologia dei *Lirici Nuovi*. Tali aspetti di ricreazione, autonomia e letterarietà sono ben presenti anche in un altro documento fondamentale del tempo, la prefazione a *La sera armoniosa* di Beniamino dal Fabbro. Questi accordava alla traduzione statuto critico nei confronti del testo originale, «singolare maniera d'intenderlo»¹⁶. Ma al contempo, su una linea già solcata da Praz¹⁷, si tratta di atto critico particolare giacché tutto rielaborato in un testo non diverso da quello di partenza, ovvero di natura estetica, così che la «singolare

¹² QUASIMODO, Salvatore, *Sulla versione dei lirici greci* [1939], in ID, *Il poeta, il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 79-81, in ALBANESE, Angela - NASI, Franco, *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, op. cit., p. 119.

¹³ ANCESCHI, Luciano, introduzione a QUASIMODO, Salvatore, *Lirici greci*, Milano, Edizioni di Corrente, 1940, pp. 9-28, cit. in ALBANESE, Angela - NASI, Franco, *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, op. cit., pp. 123-128, p. 123.

¹⁴ ANCESCHI, Luciano, *Progetto per una sistematica dell'arte*, op. cit., p. 67.

¹⁵ ANCESCHI, Luciano, introduzione a QUASIMODO, Salvatore, *Lirici greci*, op. cit., p. 123.

¹⁶ DAL FABBRO, Beniamino, introduzione a ID., *La sera armoniosa*, Milano, Rosa e Ballo, 1944, pp. 147-158, in ALBANESE, Angela - NASI, Franco, *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, op. cit., pp. 137-141, p. 140.

¹⁷ «Ne consegue che il traduttore è prima di tutto un critico e un interprete: ma un critico il quale invece di dire spiegatamente come egli costruisca la situazione spirituale del suo autore, lo dice rifacendo sé a immagine e similitudine di quell'autore stesso, rivivendo appunto quella situazione fantasticamente invece che dialetticamente. Una buona traduzione, per dirla col Cecchi (La Tribuna, 11 agosto 1922: "Libri nuovi e usati"), "ha il valore di una ricostruzione critica espressa nei termini d'una nuova opera d'arte"». PRAZ, Mario, introduzione a ID., *Poeti inglesi dell'Ottocento*, Firenze, Bemporad, 1925, pp. 7-18, cit. in ALBANESE, Angela - NASI, Franco, *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, op. cit., pp. 77-80, p. 77.

maniera» di intendere si volgeva anche in una ricreazione «secondo i modi della poetica di ciascuno»¹⁸. Dal Fabbro rifiuta la funzione ausiliare della traduzione, e sembra piuttosto concettualizzarla come allusione o rimando (sulla scia del romanticismo tedesco e di Walter Benjamin). Trattandosi di lavoro poeticamente ispirato, suggerisce la conoscenza «plenaria» dell'originale piuttosto che quella «minuta»¹⁹.

D'altro canto, tale aspetto di appropriazione porta con sé anche un discreto livello di normalizzazione dell'originale secondo le forme della letteratura d'arrivo. Dal Fabbro stesso parla di traduzione come mossa da «amore di esprimere se stessi, naturale amore di se stessi e della letteratura cui si appartiene, piuttosto che amore ai modelli d'altra lingua»²⁰. A commento di propositi simili giustamente Franco Nasi ha rilevato «il proposito, dichiaratamente addomesticante, di adeguare le traduzioni alla personale poetica del traduttore e agli stilemi della letteratura e della cultura di arrivo»²¹, come elemento comune a tutta la temperie ermetica. E ancora, più esplicitamente: «a rigore, per tradurre poesia non occorre la conoscenza di più lingue di quante siano necessarie per crearne originariamente; ossia di una sola, la propria, se uno per avventura la possiede»²². Certo un paradosso da non intendersi alla lettera, ma che ci dice di una natura *target-oriented* mai nascosta dai documenti maggiori. Oreste Macrì, come si è già visto, afferma che, se da un lato la vocazione europea svecchiava una tradizione che rischiava di paludarsi, non di meno ciò avveniva «per traslitterazione temperata da tentata assimilazione al genio linguistico italiano»²³, sia a livello della selezione antologica, con espunzione di contenuti «abnormi»²⁴, sia dell'atto traduttivo in sé.

La figura di Sergio Baldi non solo è tutta interna a questo movimento, ma afferisce a un circolo di studiosi e traduttori, attivi a Firenze a partire dagli anni '30, che ricollegava direttamente la propria attività alla temperie ermetica: oltre a Baldi, Carlo Bo, Oreste Macrì, Leone Traverso, che si distinsero rispettivamente nei campi della poesia angloamericana, spagnola e francese, spagnola, tedesca, portando in Italia Hopkins e Eliot, Lorca, George, oltre ad alcune antologie nazionali. Tale gruppo si

¹⁸ DAL FABBRO, Beniamino, introduzione a *La sera armoniosa*, op. cit., p. 138.

¹⁹ Ibid., pp. 138-139.

²⁰ Ibid., p. 138.

²¹ ALBANESE, Angela – NASI, Franco, *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, op. cit., p. 136.

²² DAL FABBRO, Beniamino, introduzione a *La sera armoniosa*, op. cit., p. 141.

²³ MACRÌ, Oreste, *Traduzione poetica negli anni Trenta*, op. cit., pp. 54-69, p. 64.

²⁴ Id.

distingueva per la forte «vocazione europea»²⁵ negli anni dell'autarchia culturale fascista, in seno a una fede nella «intercambiabilità su un comune fondamento semantico e formale (“stile”) fra le varie lingue di una materna lingua generale europea per gradi di minore ma sempre affinità»²⁶. Come Anceschi, anche questi intellettuali propugnavano la «traduzione poetica»²⁷ come attività dotata di una sua autonomia e letterarietà. Viene riconosciuto da Macrì come documento fondamentale di questo gruppo, seppure più tardo rispetto ad altri, la recensione di Baldi stesso a *Vento d'ottobre*, silloge traduttiva di Piero Bigongiari, dal medesimo titolo e sulle pagine de «La Nazione». Sulla scia di quanto visto per Quasimodo e Anceschi, Baldi ad esempio distingue fra «immagine metrica» e «immagine verbale», e commenta le scelte di Bigongiari come quelle di un traduttore «moderno» con un più forte senso della «dissonanza», da cui di necessità la propensione per la seconda «immagine». Data la natura ibrida, come dei figli (sia del padre che della madre, e in sé nessuno dei due) della traduzione, Baldi arguisce che il traduttore si muove fra «ambasce» e «pudiche bugie». Bigongiari ad esempio dice sì di voler offrire un «gusto poetico» più vicino all'originale che al suo, ma dopo usa la metafora della traduzione come «fluido» nel quale la poesia deve «sciogliersi» e «ricomporsi». Ora, dato il modo in cui Baldi pone i due propositi di Bigongiari, sembra abbastanza evidente che l'anglista li veda come alternativi, e simpatizzi per il secondo, dove il primo proposito rientrerebbe invece fra le «pudiche bugie»²⁸. In tale testo sembrano insomma convivere istanze di libertà e ricreazione ma anche di quella translitterazione temperata che abbiamo visto; e nelle traduzioni stesse di Baldi, come proverò a mostrare, v'è qualcosa del medesimo, complesso movimento.

Di origine e formazione romana, Guidi insegna a Pisa, poi a Cagliari, Urbino, Padova, Pavia e finalmente a Napoli. Fu un importante studioso dei maggiori poeti inglesi dell'Ottocento e del Novecento, ma anche di Shakespeare e Milton. Collaborò con anglisti quali Melchiori e Praz, ma è la conoscenza di De Luca a indirizzarlo a Hopkins, con l'aiuto di Romana Guarnieri, compagna di corso dello studioso ma soprattutto discepola d'eccezione del sacerdote. Dalle lettere di Guarnieri a De Luca si nota una profonda fusione fra letteratura e vita nel riferimento agli autori amati: «non

²⁵ Ibid., p. 56.

²⁶ Ibid., p. 55.

²⁷ Id.

²⁸ BALDI, Sergio, *Vento d'ottobre*, «La Nazione», 23/2/1962.

sono mai in perdita, neppure qui in terra: pensi anche a Hopkins e al suo eroismo, e non abbia troppa paura della salute per il suo lavoro»²⁹. Vi sono poi alcune piccole notazioni sul Guidi che vanno ad arricchire il quadro già delineato: una figura esile, «tela di ragno»³⁰, segnata di malinconia, amante dei libri ma col vizio di rovinarli, eccezione non fatta per quelli prestati. I maggiori lavori del Guidi per De Luca saranno la suddetta *plaque* hopkinsiana, nonché scritti e traduzioni su Milton e Patmore. La monografia su quest'ultimo, del 1946, procede su un filone iniziato dallo stesso Olivero nonché dal Praz, ma il lavoro guidiano viene riconosciuto come maggiormente organico, considerante i valori sia estetici che religiosi del poeta inglese, come si legge in una recensione di Petrocchi³¹. In triade con Hopkins e Thompson, lo studio di Patmore è poi approfondito in una importante monografia, *Poeti cattolici dell'Inghilterra moderna*, uscita nel 1947, per la casa editrice romana Anonima Veritas. Da questi brevi accenni si noterà già una propensione per la letteratura inglese religiosa moderna, com'era probabile per una figura così legata a quella di De Luca. L'impronta religiosa delle sue operazioni critico-traduttive è d'altronde notata dai recensori. Di lui D'Agostino dice: «il suo è un mondo organico, nutrito di valori religiosi e di interessi spirituali che guidano e controllano la sua attività critica, dando ai suoi scritti una peculiare unità e maturità, ma che d'altra parte non limitano il suo gusto»³².

Quanto alla traduzione, Guidi non afferisce a un movimento specifico come Baldi. Abbiamo però un suo breve scritto, più tardo (1953), per «Letteratura», che include alcuni punti i quali, pur vaghi, ci dicono qualcosa del suo modo di procedere. L'articolo si apre con quello che sembra essere a prima vista l'argomento crociano dell'impossibilità della traduzione ideale: «il traduttore [...] non deve tradire la lingua e non deve tradire la poesia, che in ultimi termini vuol dire che il traduttore ideale quasi non esiste»³³. Segue subito però un contro argomento: «esistono tuttavia traduzioni perfette, esiste un tesoro della traduzione, un tesoro che continua ad arricchirsi»³⁴.

²⁹ ROGHI, Vanessa, *Tra le stelle e il profondo. Carteggio De Luca-Guarnieri*, Brescia, Morcelliana, 2010, p. 207.

³⁰ Ibid., p. 179.

³¹ PETROCCHI, Giorgio, *Rassegna bibliografica. Poesia: Augusto Guidi*, «La Fiera Letteraria», n. 10, giugno 1946, p. 4.

³² D'AGOSTINO, Nemi, *Due formazioni: Hopkins e Joyce*, op. cit., p. 5. Ma cfr. anche le due recensioni: LOMBARDO, Agostino G.M. *Hopkins*, op. cit.; D'AGOSTINO, Nemi, *Il milite di Dio. Le poesie di Hopkins tradotte da Augusto Guidi*, «La Fiera Letteraria», n. 41, ottobre 1953, p. 5. Le riprendo più avanti.

³³ GUIDI, Augusto, *Nota sul tradurre*, «Letteratura», maggio-giugno 1953, pp. 72-74, p. 72.

³⁴ Id.

«Tesoro» è una metafora usata nelle selezioni antologiche, com'è nel caso del *Tesoro della lirica universale* a cura di Errante del 1949. Come tale, esso indica la tradizione nel suo farsi storico. Un tesoro che si arricchisce costantemente è segno dell'evolversi storico della traduzione come tradizione, di traduzione che entra a far parte della vita dell'opera e della storia letteraria. Si potrebbe dire: dall'adagio negativo del traduttore-traditore a quello propositivo della traduzione-tradizione. Troviamo una metafora attribuita a Newman: «fondere negli stampi di un altro idioma il metallo dell'originale»³⁵. Confesso di non aver trovato nulla di simile nell'unico documento di John Henry Newman che so trattare l'argomento della traduzione, *The Idea of a University*, e neanche in *Translating Homer* di Francis William Newman. Tuttavia, quella del contenuto come liquido fra i due recipienti è una metafora piuttosto ricorrente fra gli statuti traduttivi più conservativi. Si consideri un'affermazione contro la traduzione, certo nota al Guidi, nella *Defence of Poetry* di Shelley: «*it were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its colour and odour, as seek to transfuse from one language into another the creations of a poet*»³⁶. Ma si noti anche la vicinanza, non so quanto accidentale, alla nota definizione data da Croce nell'*Estetica*:

Ogni traduzione infatti o sminuisce e guasta ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con impressioni personali di colui che si chiama traduttore. Nel primo caso l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione: nell'altro caso saranno sì due, ma di due contenuti diversi. "Brutte fedeli o belle infedeli"; questo detto proverbiale coglie bene il dilemma.³⁷

Insomma Guidi qui sembra fare esplicito riferimento a quella che Emilio Mattioli ha definito «la soluzione negativa più recisa e ferma al problema della traducibilità»³⁸. Scrive inoltre: «promuovere e agevolare la pura intelligenza del testo»³⁹. Questa mi sembra una metafora della traduzione simile a molte di quelle citate e studiate da Reynolds riguardanti il mantenimento di una qualche essenza o spirito profondo dell'originale: il traduttore vi ricorre quando vuole giustificare una traduzione

³⁵ Id.

³⁶ SHELLEY, Percy Bysshe, *A Defence of Poetry*, Indianapolis, Bobbs-Merryl, 1904, p. 24.

³⁷ CROCE, Benedetto, *Estetica*, Bari, Laterza, 1907, p. 107.

³⁸ MATTIOLI, Emilio, *Il problema del tradurre*, op. cit., p. 21.

³⁹ GUIDI, Augusto, *Nota sul tradurre*, op. cit., p. 72.

leggermente divergente da una versione letterale⁴⁰. Al contempo Guidi è molto scrupoloso nel mettere certi paletti, e precedentemente aveva affermato che il proposito del traduttore è quello di «ricomporre», aggiungendo fra parentesi: «(evito di proposito il verbo ‘ricreare’))»⁴¹. Infine postula «stati di grazia», dove la «fedeltà non è più soggezione» e «tradurre è scrivere e scrivere è tradurre»⁴². Arrivato a un simile stato di grazia, il traduttore realizzerà che «l’assoluta originalità del poeta è un mito dell’estetica romantica»⁴³, riconoscendo, mi sembra, nell’originale un valore derivativo, uno stare nella tradizione diverso da quello della traduzione solo per grado. Siamo dunque a una messa in crisi del concetto di unicità, a fronte della quale alcune notazioni precedenti risulteranno invalide. L’argomento finale è infatti assolutamente anti-prescrittivo: non si può giudicare la traduzione sulla base di dottrine aprioristiche («non possono darsi precetti in materia») ma si devono osservare e giudicare le traduzioni, al plurale, così come si giudicano i vari testi letterari («si deve giudicare le traduzioni esistenti»)»⁴⁴.

Si tratta, come si può vedere, di un documento dalla concettualità oscillante, fra negazione crociana e fruttuosi *input* degli anni ’30 e ’40. All’argomento anti-traduttivo segue un’osservazione sulla traduzione come bagaglio storico in evoluzione, ma subito dopo Croce sembra ricorrere sotto mentite spoglie. Viene negata la ricreazione, e si consideri che a quest’altezza dovrebbe essere ben noto il proposito anceschiano «tradurre è ricreare»⁴⁵ in prefazione ai *Lirici greci* (1940 e 1944). Tuttavia, gli «stati di grazia» dove «tradurre è scrivere» ci rimandano ad un legame fra traduzione e attività poetica ispirata che non è solo di Anceschi o Dal Fabbro ma è anche connaturato, ad esempio, al concetto di «imitazione» di Solmi. In appendice all’antologia traduttiva dei *Lirici nuovi*, distinguendo fra traduzione filologica e poetica, questi dice della seconda che «nasce, a contatto col testo straniero, con la forza, l’irresistibilità dell’ispirazione originale. [...] La traduzione, in questo caso, potrà rassomigliare poco o molto all’originale: la cosa non ha importanza. La poesia fa ormai parte del mondo del

⁴⁰ Esempi concreti sono il proposito di Dryden traduttore di Virgilio per cui «*the spirit of an author may be transfused*», o il Pope traduttore d’Omero «*transfusing the Spirit of the Original*», cfr. REYNOLDS, Matthew, *The Poetry of Translation*, op. cit., pass. 262 e 2392.

⁴¹ GUIDI, Augusto, *Nota sul tradurre*, op. cit., p. 72.

⁴² Id.

⁴³ Ibid., p. 74.

⁴⁴ Id.

⁴⁵ ANCESCHI, Luciano, introduzione a QUASIMODO, Salvatore, *Lirici greci*, op. cit., p. 124.

traduttore»⁴⁶. La negazione crociana della traducibilità, come tale, fa da argomento cardine alla stessa teoria del grande filosofo: «l'impossibilità della traduzione è la realtà stessa della poesia»⁴⁷, leggiamo ne *La poesia*. All'opposto, la crisi dell'originale come «mito»⁴⁸ fa spazio a un'idea di traduzione come tradizione e cultura («tesoro»), riaprendo la porta al rapporto immaginativo fra traduttore e tradotto nella forma dell'ispirazione; sebbene, mi sembra, in modo temperato, accentuando l'aspetto dell'attenzione ad alcuni punti essenziali (l'«intelligenza») del testo.

Da un punto di vista editoriale Baldi elegge a sede del proprio lavoro le due riviste Vallecchi per poi sposare il progetto di De Luca. Attraverso le prime, Baldi offre traduzioni in prosa poetica dal lungo *Naufregio* prima e successivamente da altre poesie, fra il 1939 e il 1940⁴⁹. La monografia critica presenta anch'essa un ricco apparato traduttivo in nota, con una prosa in certi momenti non meno elaborata di quella degli articoli. L'opera critica segue attentamente il percorso del gesuita inglese chiudendo con un capitolo sul tema della bellezza, centrale per Baldi nella poetica hopkinsiana. Più irregolare invece è il percorso del Guidi, che dopo l'incomprensione con il collega e i problemi con l'editore offrirà la silloge completa alla Guanda, ovvero muovendosi verso il secondo protagonista della costruzione di una nuova identità cattolica⁵⁰. La pubblicazione del volume è fatta risalire al 1942 anche dalla più recente cronologia Guanda di Cesana⁵¹, la quale usa come documenti il catalogo Guanda del 1955, il lavoro del Benini (*Guanda editore negli anni difficili*, s.i., 1982), e una visione diretta dei volumi interessati. Ma il lavoro di Benini non è del tutto affidabile: ne fa prova l'inserimento di uno Yeats a cura di Manganelli, che mai vide la luce con

⁴⁶ SOLMI, Sergio, appendice a ANCeschi, Luciano – PORZIO, Domenico, *Poeti antichi e moderni tradotti da lirici nuovi*, Milano, Il Balcone, 1945, in ALBANESE, Angela- NASI, Franco, *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, op. cit., pp. 143-146, p. 146.

⁴⁷ CROCE, Benedetto, *La poesia*, Laterza, Bari, 1953, p. 103.

⁴⁸ Sul mito dell'originale cfr. LAVIERI, Antonio, *Esthétique et poétiques du traduire*, Modena, Mucchi, 2005, p. 17: «L'autorité du texte original nous vient alors d'une très longue histoire théologique et métaphysique [...] l'assimilation de l'autorité divine à l'autorialité de l'auteur advient par une translation de propriétés sacrées du verbum dei à la langue originale, originaire du texte-source».

⁴⁹ Parliamo di: BALDI, Sergio, *Cattolicesimo e poesia nel "Naufregio del Deutschland*, «Frontespizio», n. 3, marzo 1939, pp. 154-164; ID., *Note su una traduzione da Hopkins. Cinque poesie da Hopkins*, «Letteratura», n. 2, apr.-giu. 1940, pp. 111-114.

⁵⁰ Cfr. RAGONE, Rocco, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999, p. 185.

⁵¹ CESANA, Roberta, *La formazione del catalogo Guanda e Elenco delle edizioni di Ugo Guanda (1931-1950)*, in MONTECCHI, Giorgio – VENTURI, Anna Rosa (a cura di), *Guanda, Delfini e la cultura modenese*, Modena, Artestampa, 2012, pp. 51-62 e 245-252.

Guanda⁵². È probabile che lo studioso abbia rintracciato il titolo negli elenchi sui risvolti di copertina dei volumi di collana, che spesso presentavano insieme indifferentemente libri già pubblicati e progetti venturi. Tornando alla silloge da Hopkins, i dati dell'OPAC nazionale rimandano sempre a volumi datati 1942 attraverso la nota del traduttore (l'indicazione recata è «pref. 1942»). Tale nota reca appunto «Roma, 1942», ma non certifica l'uscita in quello stesso anno. I volumi indicati, visionati in più biblioteche, non riportano date se non quella in nota. Il numero di catalogo, 10, rimasto uguale per tutti i volumi a prescindere dai cambiamenti, spinge la prima edizione più verso gli anni dei numeri ad esso prossimi, come il Jiménez a firma Tentori (1946), che verso il 1942. In nota all'edizione aggiornata scrive: «la mia versione era pronta già nel 1942»⁵³, dando così l'impressione di alludere più alla fine della sua fatica traduttiva che alla pubblicazione vera e propria. Lo stesso traduttore presenta poi la propria silloge con la dicitura «Parma, 1947» (e 1952 per la versione riveduta e ampliata) in una nota informativa di un articolo poi ripreso nelle sue *Lecture e lezioni*⁵⁴, mentre dichiara la sua traduzione del *Naufragio* «non ancora pubblicata» nel già menzionato articolo per «Anglica»⁵⁵. Altra prova delle mie congetture la nota in margine alle traduzioni per «Poesia»: «Le poesie qui raccolte sono scelte da un volumetto nel quale, in collaborazione con la signorina Romana Guarnieri, tradussi quasi tutte le poesie di Hopkins, e che per motivi inerenti allo stato di guerra non riesce ancora a vedere la luce»⁵⁶. Il 1945 sembra porsi come inconfutabile data *post quem*, e la data più probabile è così il 1947, cioè contemporaneo al libretto per Morcelliana.

Se Bertolucci, direttore della collana «Fenice», è probabilmente figura chiave nella creazione di una linea inglese che dai metafisici a Eliot passa per Hopkins, come ho già avuto modo di argomentare, non si può però ignorare il peso dell'editore Guandalini. Negli anni '40 questi è già ben noto per lo scandalo apportato con una collana filosofica il cui *concept* risale alle frequentazioni presso la villa Zanfrognini negli anni modenese,

⁵² Cfr. PAPETTI, Viola *All'ombra del mago astuto W.B. Yeats*, «Studi Irlandesi», n. 2, 2012, pp. 143-154.

⁵³ GUIDI, Augusto, prefazione a HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie. II edizione interamente riveduta*, a cura di Augusto Guidi, Parma, Guanda, 1952, pp. 5-10, p. 10.

⁵⁴ GUIDI, Augusto, *La triade dei maggiori poeti cattolici dell'età vittoriana*, «Civiltà Italiana», nov.-dic. 1952, in ID. *Tra lecture e lezioni di lingua inglese*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954, pp. 65-75.

⁵⁵ BALDI, Sergio – GUIDI, Augusto, *Problemi di interpretazione in G.M. Hopkins*, op. cit., p. 209.

⁵⁶ GUIDI, Augusto, *Poesie di G.M. Hopkins*, «Poesia», n. 1, gen. 1945, pp. 158-60, p. 158.

e in cui vengono pubblicati filosofi e teologi eretici, modernisti, scomunicati⁵⁷. In questo disegno complessivo, Hopkins sarebbe andato ad assumere una funzione non troppo dissimile da quella dei «nemici» progettata da De Luca: la cifra di un pensiero eterodosso, di una fede sofferta e non appagata, come quella di Ernesto Buonaiuti. In prefazione al catalogo del 1961, l'editore invita i lettori a vedere nelle eterogenee uscite di quell'anno il tratto unificante del «fervore», «la fede o la ricerca di fede»⁵⁸. Si pensi poi alla *red letter* di Hopkins all'amico Bridges, che Guidi pur non cita espressamente, ma a cui allude in prefazione: sono gli anni de *La Chiesa e il comunismo*, e dell'*Appello ai socialisti* di Buonaiuti. A questo proposito può essere interessante notare due diversi oggetti: una fascetta pubblicitaria della prima edizione⁵⁹ e la sovraccoperta del volume espanso e riveduto del 1952. La prima recita «il più grande cattolico dei tempi moderni», con la parola «cattolico» in leggero risalto. La fascetta viene apposta per un pubblico che sa già cosa può arrivare dall'officina guandiana, e che alla parola «cattolico» non si aspetta certo un libriccino devozionale o un breviario. La seconda invece, accanto al volto del poeta, recita «un grande maestro della poesia contemporanea», riprendendo un discorso critico ormai assodato anche in Italia. Proprio la già detta antologia di poesia inglese della Guanda, a cura di Carlo Izzo, ha accostato Hopkins ai poeti del '900.

È in questo contesto che va a inserirsi la silloge del Guidi, la quale segue i criteri selettivi dell'edizione Williams (1930), quindi con l'aggiunta dell'«Appendice» di inediti. Il libro è parzialmente affine agli snelli formati della collana, sebbene la forma sia quella dei «fuori serie», leggermente più grandi rispetto alle edizioni canoniche: è evidente ad esempio la differenza con il libretto degli *Holy Sonnets* di Donne del 1944. Esso così può ospitare tutte le liriche che Guidi ha tradotto negli anni, a differenza della *plaque* per i «Fuochi». Ragioni di adattamento invece influenzano probabilmente la selezione della prosa, portando il curatore a optare per gli *Estratti sulle nuvole*, già estrapolati in appendice alla biografia del Lahey nel 1930. Si tratta di una scelta che certo influisce sulla ricezione complessiva di Hopkins, valorizzando gli aspetti visionari

⁵⁷ Cfr. BEDESCHI, Lorenzo, *Il suo fiore all'occhiello*, in *Ricordo di Ugo Guanda*, op. cit., pp. 13-16; BORSARI, Giovanni *Zanfrognini e Guandalini: il nodo del 1932-33 e le prospettive della filosofia a Modena nel primo Novecento*, in MONTECCHI, Giorgio – VENTURI, Anna Rosa (a cura di), *Guanda, Delfini e la cultura modenese*, op. cit., pp. 167-174.

⁵⁸ GUANDA, Ugo, *Catalogo ragionato del 1961*, Parma, Guanda, 1961, p. 87.

⁵⁹ Faccio riferimento a una fascetta mantenutasi su un'edizione della «pref. 1942» che ho visionato presso il Fondo Anceschi dell'Archiginnasio di Bologna.

e naturalistici della sua poesia. Questi estratti resteranno l'unica parte dei diari anche nell'edizione aumentata del 1952, accompagnandosi però a passi delle omelie e dei carteggi. Ne viene un'edizione più sostanziosa, la nuova linea editoriale essendo fatta anche di volumi molto consistenti, specie le antologie nazionali.

Un gustoso saggio dell'opera guidiana è apprezzabile, come menzionato, nel 1945 all'interno del primo numero dell'importante «Poesia» di Enrico Falqui, dove figurano nove liriche di Hopkins in sua traduzione: ciò sicuramente contribuì alla fortuna complessiva dell'opera. Guidi fa dunque profitto di un'esperienza editoriale nuova che rigetta ogni «tendenziosità»⁶⁰ e si pone come collettore di esperienze diverse, come scrive Falqui stesso in un articolo di presentazione. L'introduzione ricalca quella della futura edizione Guanda, con pochi tagli. La selezione è basata per lo più sui motivi naturalistici dei sonetti gioiosi, e sono dunque espunti sia il *Naufragio* che i *terrible sonnets*. La traduzione differisce dalle versioni in volume soprattutto per la gestione della versificazione, che è d'altronde la differenza più evidente anche fra le due edizioni Guanda, segno di un lavoro costante del traduttore su questo fronte. Il quadro di «Poesia» è completato con estratti dagli *Estratti sulle nuvole* in anteprima su «Aretusa», e altre *Tre poesie* sono pubblicate su «Comunità» l'anno dopo⁶¹.

È soprattutto sulle pagine della «La Fiera Letteraria» che lo studioso profonda le sue amorevoli cure, aggiornando il pubblico con passi della prosa o recensioni alle nuove monografie nell'arco temporale della prima edizione e della ristampa aumentata. Ma vi troviamo anche le principali recensioni al suo lavoro. Fra queste ultime, non solo anglisti (due articoli di D'Agostino nel 1953-4) ma anche nomi della Guanda: oltre a Spagnoletti, figura centrale della casa editrice, nel 1948, il giovane Tentori, con un articolo su tre campioni «Fenice» del 1950 (Eliot-Lorca-Hopkins)⁶². Non ci sembra nemmeno casuale che Bertolucci menzioni soprattutto Hopkins nel pubblicizzare il *Quaderno di traduzioni* montaliano sulle colonne di un'altra rivista, la «Rassegna d'Italia»⁶³. Dunque forse non solo strategia montaliana nell'inserire la sua *Bellezza*

⁶⁰ FALQUI, Enrico, *Per un osservatore frettoloso*, «Poesia», n. 3/4, gen. 1946, p. 380.

⁶¹ HOPKINS, Gerard Manley, *Estratti sulle nuvole*, «Aretusa», n. 11/12, lug.-ago. 1945, p. 13; *Tre poesie di G.M. Hopkins*, «Comunità», n. 5, sett. 1946, p. 13.

⁶² SPAGNOLETTI, Giacinto, *Libri di oggi. Le poesie di Hopkins*, «La Fiera Letteraria», n. 33, nov. 1948, p. 4; TENTORI, Francesco, *Hopkins, Lorca, Eliot. Misure difficili della poesia moderna*, «La Fiera Letteraria», n. 11, marzo 1950, p. 4.

⁶³ Cfr. BERTOLUCCI, Attilio, *Quaderno di traduzioni di Eugenio Montale*, «Rassegna d'Italia», n. 4, 1949, pp. 430-431, p. 431.

cangiante in una rivista che si occupa di Hopkins, come scrive Tatasciore⁶⁴, ma mutuo appoggio fra il poeta (e l'editore Luraghi) e Guanda (e Bertolucci). Siamo d'altronde in periodi molto vicini, avendo spostato in avanti la data plausibile della prima edizione delle *Poesie*.

I convincimenti critici dei due studiosi su Hopkins e sulla sua funzione nel canone sono altrettanto indicativi. Non mancano i punti di contatto, quali la superiorità di Hopkins rispetto al resto dei tardo-ottocenteschi e lo spiccato anti-crocianesimo. Entrambi procedono infatti da un riconoscimento della consustanzialità di esperienze religiosa-clericale e poetica, in aperta antitesi al divisionismo del grande studioso napoletano. Altro tratto comune è il *focus*, invero più esplicito nel Baldi, sulle istanze naturalistiche e visionarie dei sonetti del 1877 rispetto alla produzione più tarda.

Lo studio del Baldi allarga la critica a tutte le tendenze modernizzanti apertesesi in Inghilterra, le letture moderniste, psicanalitiche, politiche, e quelle che insistevano troppo sull'*obscurisme* rendendolo fine a sé stesso:

Cosicché fu esaltata la difficoltà di Hopkins quasi che egli avesse pensato, come certi moderni, di trarre effetti particolari da una voluta oscurità; la sua prosodia sommariamente ridotta a verso libero e come tale esaltata senza curarsi della sua complessa armonia. La sua sensibilità poetica fu ricondotta alla morbosità decadente, le sue immagini furono scandagliate dalle sonde psicoanalitiche e, esacerbando il suo dramma interiore, furono contemporaneamente accusate la Chiesa Cattolica e la Compagnia di Gesù di avere strangolato un poeta. E vi è stato anche chi ha potuto fare di lui un comunista mancato⁶⁵.

Invero Baldi non era esente dalle strategie d'appropriazione del suo alveo d'appartenenza. Per un esempio su tutti, si osservi il discorso di Traverso su Gongora, che arrivava all'ermetismo e al simbolismo francese: «*Ermetica* è tutta la poesia moderna [...] a noi il corso involupato, poi precipite, e la foce grave annunciano già le anse, fra gli scogli, di Mallarmé»⁶⁶. Baldi parla ad esempio di «aspetto ermetico»⁶⁷ delle poesie della Dickinson. Macrì difatti ci dice che non si è mai «affrancato dal termine allora *pour cause* infamante di ermetismo, pur solito ad usare simbolismo [...] assume

⁶⁴ Cfr. TATASCIORE, Enrico, «*Oro e marmi, gigli e cenere*», *Un volantino delle Edizioni della Meridiana*, «Strumenti Critici», n. 1, gen. 2011, pp. 131-150. L'autore nota la presenza in numeri limitrofi di: la *Bellezza* montaliana, pubblicità al *Quaderno* dello stesso autore, la recensione di Spagnoletti alle *Poesie* Guanda.

⁶⁵ BALDI, Sergio, *G.M. Hopkins*, op. cit., p. 29.

⁶⁶ TRAVERSO, Leone, *Nota*, in GONGORA, Luis, *Poesie*, Firenze, Passigli, 1993, p. 49.

⁶⁷ BALDI, Sergio, *Emilia e Margherita*, «La Nazione», 29/7/1963.

come “ermetica” la poesia di Hopkins nel suo plesso vitale e metrico»⁶⁸. Per Hopkins, Baldi parla di una «intuizione che, rotti i limiti della logica, si concreta in un’immagine»⁶⁹: definizione che Macrì notevolmente scorcia in «intuizione alogica»⁷⁰ al momento della citazione.

Pone come centrale il problema della bellezza, «caotica, informe, che nasce da una sofferenza intima», da un «proprio dolore» dal quale tuttavia sgorgano «ampie visioni»⁷¹. Da qui una centralità dei sonetti gioiosi, su tutti *Pied Beauty* e *God’s Grandeur*⁷², le due poesie in qualche modo emblematiche dell’esperienza del ’77, in quanto ne espongono i concetti nucleari, mentre le altre invece sono più concentrate su quadri particolari arrivando al concetto generale nella *volta* teologica (si vedano *Spring*, *The Starlight Night*, *In the Valley of Elwy*, ecc.). Per l’importanza di questi giudizi nella ricezione complessiva, si consideri che sono proprio queste due poesie a essere ricopiate (in originale inglese) da Montale nel così detto quadernetto Scheiwiller del 1943⁷³. Rispetto alle poesie del ’77, quelle che da Gardner saranno denominate *poems of the man* sono giudicate «in complesso poesie mancate, dove il ragionamento, il pietismo, o quale altro si voglia elemento pratico si è insinuato fra le maglie troppo rade della poesia»⁷⁴. Mi sembra poi detto con una punta di sospetto quanto segue sui *terrible sonnets*: «questi quattro sonetti, per le loro caratteristiche di violenza e quel piccolo alone di mistero che loro aleggia d’intorno, sono stati presi come un punto di riferimento, come indici, quasi che davvero occupassero un punto centrale nell’opera di Hopkins»⁷⁵. Si distingue dal giudizio *Spelt from Sibyl’s Leaves*, poesia particolarmente amata dal Baldi, per il rapporto speculare con *Pied Beauty*: la bellezza multicolore si spegne nella bicromia bianco-nero il giorno del Giudizio.

Opposto mi sembra il percorso di Guidi. Egli è meno indisposto verso le letture modernizzanti, benché descriva la fortuna di Hopkins presso i contemporanei sempre con una certa neutralità, ma non con il sospetto del Baldi. Non rifugge il concetto di

⁶⁸ MACRÌ, Oreste, *Sergio Baldi*, op. cit., p. 13.

⁶⁹ BALDI, Sergio, *Cattolicesimo e poesia nel Naufragio del Deutschland*, «Frontespizio», n. 3, marzo 1939, pp. 154-157, p. 156.

⁷⁰ MACRÌ, Oreste, *Sergio Baldi*, op. cit., p. 13.

⁷¹ BALDI, Sergio, *Note su un traduzione da Hopkins*, op. cit., p. 112.

⁷² Cfr. BALDI, Sergio, *G.M. Hopkins*, op. cit., pp. 149 e 152.

⁷³ Che si conserva presso il Fondo Scheiwiller dell’Archivio APICE, ma il cui contenuto è già stato ripreso in altri lavori, l’ultimo è RICCARDI, Carla, *Montale dietro le quinte*, Novara, Interlinea, 2014.

⁷⁴ BALDI, Sergio, *G.M. Hopkins*, op. cit., p. 177.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 192.

simbolismo che anzi usa apertamente in più occasioni, procurandosi anche una richiesta di precisazione da parte di D'Agostino. Questi infatti tenne a precisare che il termine andasse riferito a «quegli scrittori che aderirono alle poetiche e ai modi di un movimento storicamente determinato», e viceversa «non può che indicare quel rapporto di particolare e universale che è in ogni poesia»⁷⁶. Simili problemi interpretativi si chiariscono però alla luce di un documento relativo alla raccolta *Poeti cattolici dell'Inghilterra moderna*. Posto l'elemento unificante del credo religioso, Guidi afferma: «mi parve perciò legittimo accomunarli sotto il comun denominatore di simbolisti: cattolici per vocazione e per elezione e, conseguentemente a tale premessa, simbolisti, mistici cioè in senso proprio e in primo luogo, simbolisti subordinatamente, e non il contrario»⁷⁷. Viene così chiarita un'accezione generale del termine. Le distanze dal simbolismo francese sono meglio specificate nell'introduzione all'edizione «pref. 1942»:

Ora, Hopkins culto della bellezza compresa come rivelazione ai sensi umani del divino, amata compiutamente ma non sensibilmente goduta o esaurita nel godimento, sensibile ma non sensuale, dedicò le forze singolari del suo genio poetico e applicò le squisite risorse della sua arte. Se c'è in Inghilterra una poesia veramente e propriamente simbolica, fuori dall'imitazione e dell'influenza francese, chiaramente speculativa, è questa di Hopkins. La stragrande e miracolosa ricchezza delle sue immagini non è mai dissipata né dispersa [...] ma come concentrata e legata dalla forza costruttiva del pensiero e della meditazione⁷⁸.

Riallacciandoci all'«intuizione alogica» di Baldi, mi sembra che in questi due discorsi critici sullo stesso autore si scorga una differenziazione di genealogie che sarà, in anni vicini (1946), formalizzata da Montale al momento di prendere le distanze da Ungaretti: «una poesia *pura* o alogica» dove prendono posto Mallarmé e Ungaretti, di contro a «la poesia che [...] cerca di giustificare (sia pure riducendole al minimo) quelle parti grigie, quel tessuto connettivo, quel cemento strutturale razionale che i poeti puri respingono»⁷⁹, in cui Montale collocava proprio Hopkins oltre a Eliot e Valéry.

⁷⁶ D'AGOSTINO, Nemi, *Il milite di Dio*, op. cit.

⁷⁷ GUIDI, Augusto, *La triade dei maggiori poeti cattolici*, op. cit., p. 63.

⁷⁸ GUIDI, Augusto, *Introduzione*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., pp. 1-14, p. 10.

⁷⁹ MONTALE, Eugenio, *Esiste un decadentismo in Italia?*, «La lettura», n. 26, giugno 1946, p. 5, in *ID., Sulla poesia*, op. cit., p. 112.

Baldi, Guidi e la lingua di Hopkins

Il primo aspetto che risalta quando si comparano le traduzioni di Baldi e Guidi è la diversità delle forme. Baldi opta per una prosa elaborata, una prosa d'arte, potremmo dire, ormai accettata dalla tradizione novecentesca alle sue spalle. Vi sono quindi ragioni storiche e letterarie che trascendono la semplice rinuncia alla resa espressiva del testo, che pure troviamo in forma di *excusatio* in nota al suo *Naufragio* per il «Frontespizio». La resa di Guidi invece è sempre in versi. Essa viene ricevuta come «fedele» anche a scapito «di una fedeltà più propriamente formale», ma «di sicuro affidamento filologico» nelle parole della già citata recensione di Lombardo⁸⁰. Come Guidi provi a porre la sua ricerca critico-traduttiva nel testo al di là di queste aspettative formali, sottoponendosi al torchio della retorica hopkinsiana pur restando dentro suddette attese, cercherò di dimostrarlo nelle pagine che seguono. È comune ai due studiosi un accurato studio dei documenti teorici del poeta, di cui, per chiarezza d'esposizione, dovrò dare un breve sunto.

Le potenzialità del linguaggio sono oggetto di riflessione del giovane Hopkins non solo dalle prime poesie, ma anche dalle notazioni di paraetimologia che troviamo disseminate nei diari giovanili: «Horn. *The various lights under which a horn may be looked at have given rise to a vast number of words in language [...]. From the shape, kernel and granum, grain, corn. From the curve of a horn, koronis, corona, crown. From the spiral crinis [...]*»⁸¹. Né queste sono speculazioni isolate. Sono gli anni del fiorire della scienza nuova: Max Müller tiene il primo ciclo di lezioni di scienze del linguaggio a Oxford nel 1861, e di un anno prima è il saggio sulle origini del linguaggio di Farrar. Quest'ultimo vedeva nel linguaggio «*a repercussion [delle cose] modified organically by the configurations of the mouth, and ideally by the nature of the analogy perceived between the sound and the object it expressed*»⁸². Müller propendeva per una soluzione di compromesso, un istinto mentale primitivo poi perdutosi, nondimeno garantendo una

⁸⁰ In particolare in LOMBARDO, Agostino, *G.M. Hopkins*, op. cit., p. 727.

⁸¹ HIGGINS, Lesley (ed. by), *The Collected Works of Gerard Manley Hopkins, III, Diaries, Journals, and Notebooks*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 108.

⁸² FARRAR, Frederic, *An Essay on the Origin of Language*, London, Murray, 1860, p. 78, cit. in CASTORINA, Giuseppe Gaetano, Introduzione a HOPKINS, Gerard Manley, *Journals and Papers*, Bari, Adriatica, 1975, pp. 7-64, p. 15.

primigenia relazione fra suono e cose, e dunque alcune parentele etimologiche oggi opacizzate da slittamenti semantici; e pertanto in *TIW* (1862) propose che l'inglese fosse composto da una cinquantina di radici primarie⁸³. Al di là di ogni possibile condivisione totale o parziale di Hopkins con le teorie del tempo, l'autore è più interessato a quanto queste possano offrire alla sua «ricerca dei valori poetici del linguaggio», per cui «la parentela fra *meadow, mead, meat, maid...* non provata storicamente, era per lui vera e poetica»⁸⁴.

Il passo dalla linguistica alla poetica è dunque molto breve. Nel giovanile *Poetic Diction* Hopkins si preoccupa di rimarcare una distinzione fra prosa e poesia contro l'indifferentismo wordsworthiano. La struttura madre della poesia è il parallelismo, ma solo quello marcato per similitudine o differenza, che differisce da quello cromatico. Ritorna sul problema nel dialogo platonico *On the Origin of Beauty*, dove definisce la bellezza come *concordia discors*, com'è nella natura del ritmo e della rima, intendendo con quest'ultima tutte le figure di suono, e rimarca la distinzione tra le due forme di parallelismo, che chiama scala diatonica e cromatica: solo la prima è propriamente poetica, quando applicata sul testo in modo strutturale⁸⁵. Già in questi saggi giovanili Hopkins postula dunque «l'importanza del parallelismo nella poesia moderna», scoperta che «appare in tutta la sua dimensione alla luce delle più recenti ricerche compiute da Jakobson, David I. Masson, Samuel R. Levin e altri»⁸⁶. Principio parallelistico che fonda, secondo Serpieri, la linea della poesia moderna Hopkins-Eliot-Auden, capace di veicolare l'«*underthought*», altro termine hopkinsiano⁸⁷. In *Rhythm and other Structural Parts of Rethoric-Verse* distingue tra «*figure of spoken sound*», un suono che si ripete almeno una volta indipendentemente dal significato, e «*figure of grammar*», quale è il parallelismo del versetto biblico: «*Foxes (A) have (B) holes (C) and birds of the air (A') have (B-not B' here) nests (C') [...]* but the Son of Man has not where to lay His head»⁸⁸. I tipi di «*sameness*» che fanno la lingua poetica sarebbero: uno schema

⁸³ Cfr. *ibid.*, pp. 13 e sgg.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁵ HIGGINS, Lesley (ed. by), *The Collected Works, IV, Oxford Essays and Notes*, Oxford, Oxford University Press, 2006, i due saggi sono alle pp. 120-121 e 136-173.

⁸⁶ CASTORINA, Giuseppe Gaetano, Introduzione a HOPKINS, Gerard Manley, *Journals and Papers*, op. cit., pp. 37-38.

⁸⁷ Cfr. SERPIERI, Alessandro, *Hopkins, Eliot, Auden, Saggi sul parallelismo moderno*, Bologna, Patron, 1969.

⁸⁸ HOPKINS, Gerard Manley, *Journals and Papers*, op. cit., pp. 218-249, pp. 218-219.

regolare accenti di enfatici («*stress*») e il «*lettering*», *sameness* di suoni⁸⁹. Un saggio incompiuto definisce la poesia come «*speech only employed to carry the inscape of speech*»⁹⁰, applicando così il neologismo «*inscape*» (qualità propria, distintiva di una cosa) al linguaggio stesso. Tale *inscape* del discorso risiede, secondo una parte della critica, nel parallelismo stesso a cui Hopkins dedicò gran parte dei suoi sforzi teorici. Diversamente, in un saggio più recente, Wimsatt ha provato a ridefinire il discorso complessivo, affermando che le ripetizioni di suono e i parallelismi sintattici sono «*an instrument for detaching inscape, not the inscape itself*»⁹¹. Si tratta di un discorso interpretativo ancora aperto: sono d'altronde saggi brevi e talvolta incompiuti, di cui ho voluto dare solo un quadro generale e compilativo. Quello che emerge comunque è una concezione profondamente organica delle figure retoriche, di suono e grammaticali, tanto da fare di Hopkins uno dei poeti più citati da Henri Meschonnic per la sua concezione di ritmo, organizzazione del linguaggio su tutti i livelli fino a decostruire la nozione stessa di livello. Le forme più peculiari e studiate della sua lingua derivano tutte da questa unificante sistematica di ciò che rende marcato il discorso poetico, arrivando così allo *sprung rhythm*, primato dell'accento enfatico sulla sillabazione, dove l'intreccio fonico interno non è secondario a quello della rima a fine verso. E sono elementi corrispondenti a istanze contemplative, all'*inscape*, al *self* stesso del linguaggio.

Ad ogni modo, i due anglisti hanno letto questi documenti teorici, discutendoli nei rispettivi articoli o monografie. Baldi parla di «ricorrenze di misure e qualità» che «tentano di inquadarsi in un sistema “metrico”, in un senso primitivo della parola», una comune concorrenza allo scopo di «tutti gli elementi sonori ed accentuali»⁹². Considera la propria traduzione «interpretazione e adattamento»⁹³, scoprendo dunque i due poli entro i quali desidera muoversi. Guidi, da parte sua, espone alcuni nodi fondamentali della poetica hopkinsiana in un *excursus* dei suddetti documenti per «Letteratura»⁹⁴, ed espone in nota all'edizione Guanda «pref. 1942» il progetto di conservare il tessuto

⁸⁹ Ibid., pp. 219-220.

⁹⁰ Ibid., pp. 250-252, p. 250.

⁹¹ WIMSATT, James, *Hopkins's Poetics of Speech Sound*, Toronto, Toronto University Press, 2006, pp. 6-7. Tra i saggi dall'autore citati sul fronte opposto abbiamo LICHTMANN, Maria, *The Contemplative Poetry of Gerard Manley Hopkins*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

⁹² BALDI, Sergio, *G.M. Hopkins*, op. cit., p. 103.

⁹³ BALDI, Sergio, *Cattolicesimo e poesia nel Naufragio del Deutschland*, op. cit., p. 157.

⁹⁴ GUIDI, Augusto, *Introduzione alla poetica di G.M. Hopkins*, «Letteratura», n. 3, maggio-giugno 1946, pp. 93-102.

allitterativo originale per quanto possibile. Le premesse non sono dunque dissimili: si ravvisano però sostanziose differenze.

Nello studio ravvicinato dei testi che segue, è mio obiettivo cercare di guardare alle due traduzioni come diverse pratiche teoriche. Faccio ricorso alla nozione di «pratica teorica» per come usata da Henri Meschonnic in particolare fra le *Propositions* di *Pour la poétique II* e *Poétique du traduire*. Per Meschonnic la «teoria della traduzione dei testi» come pratica teorica s'inscrive all'interno di un insieme più grande che chiama «poetica»⁹⁵. Di questo termine Meschonnic ha dato una definizione non identica ma contigua a quella data dall'estetica fenomenologica: «*elle est continue aux poétiques des poètes qui maintiennent la tension entre la pratique et l'intuition théorique*»⁹⁶. In tal senso, nel successivo *Poétique du traduire*, Meschonnic arguisce che accogliere la traduzione nel dominio della letteratura e delle teorie della letteratura significa muoversi in modo indipendente dal ramo della linguistica, che tratta il linguaggio «separandolo dalla letteratura»⁹⁷, e pertanto, distinguere «problemi filologici (la conoscenza della lingua)» da quelli «propriamente poetici»⁹⁸. L'iscrizione di una teoria del tradurre come pratica teorica nell'orizzonte più vasto della poetica implica avvicinare la speculazione agli esiti pratici che si danno storicamente, guardare a questi ultimi come latori di soluzioni a problemi traduttivi, concezioni linguistiche, traduttive e poetiche. Egli infatti definisce la teoria in tal modo: «attività teorica (non questa o quella “teoria” particolare), come ricerca dei funzionamenti, delle strategie, della posta in gioco, delle nozioni implicite che le pratiche mostrano e nascondono»⁹⁹. In *Pour la poétique II*, Meschonnic afferma la necessità di una teoria della traduzione come pratica teorica, intesa come «conoscenza storica del processo sociale di testualizzazione»¹⁰⁰. Con

⁹⁵ MESCHONNIC, Henri, *Propositions pour une poétique de la traduction*, in ID., *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 305-318, tr. it. *Proposizioni per una poetica del tradurre*, in NEERGARD, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Giunti, 1995, ed. digitale, poss. 255-272, pos. 255.

⁹⁶ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 33.

⁹⁷ «*La poétique implique la littérature, et par là empêche ce vice majeur des théories linguistiques contemporaines, de travailler en le séparant de la littérature*», MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 75.

⁹⁸ «*La poétique, en incluant la traduction dans la théorie de la littérature, [...] permet de distinguer clairement les problèmes philologique (le savoir de la langue) des problèmes proprement poétiques*», ibid., p. 76.

⁹⁹ «*Par théorie (du langage), j'entends l'activité théorique (non telle ou telle “théorie”), comme recherche des fonctionnements, des stratégies, des enjeux, des notions implicites sur le langage que montrent et cachent à la fois les pratiques*». MESCHONNIC, Henri, *Poétique de traduire*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁰ MESCHONNIC, Henri, *Proposizioni per una poetica del tradurre*, op. cit., pos. 255.

«conoscenza storica» allude alla storicità strutturale delle traduzioni: non esiste traduzione data una volta per tutte, né una traducibilità o intraducibilità del testo a priori, data dalle caratteristiche del testo stesso, perché al contrario vi sono dei contesti in cui un dato testo è più o meno traducibile. Dice infatti della traduzione che «si definisce con il possibile di un'epoca», dove quest'ultimo «è la somma dei suoi preconcetti»,¹⁰¹ dunque un insieme di coordinate culturali, storiche, poetiche e linguistiche che fondano la possibilità di una determinata traduzione (la «socialità» menzionata). Essa è «testualizzazione» in virtù dello sguardo eminentemente testuale di Meschonnic: «Il tradurre un testo non è un tradurre dalla lingua, ma tradurre un testo nella sua lingua che è testo attraverso quella lingua, lingua che è tale attraverso il testo»¹⁰². Guardare ai testi tradotti come pratiche teoriche significa pertanto guardare a essi come portatori di una teoria che si fa in un unico movimento con la scrittura. I testi in esame, a mio parere, possono essere considerati tali. Anzitutto perché entrambi i traduttori mostrano un'elevata coscienza dei problemi squisitamente poetici che l'originale pone innanzi, come ho avuto già modo di far notare. Tanto dalla pratica quanto dalle (breve) dichiarazioni d'intenti di entrambi emergono specifiche concezioni traduttive in rapporto con i suddetti problemi poetici. Le loro concezioni sono inoltre in dialogo con una riflessione traduttiva che veniva svolta soprattutto da poeti e critici letterari. Infine, perché ciascuno dei due lavori contiene una risposta implicita alla domanda sulla traducibilità della poesia di Hopkins. La loro pratica traduttiva, pertanto, veicola di per sé una teoria, della lingua poetica, dei testi letterari, della traduzione.

Le traduzioni di Sergio Baldi¹⁰³

Baldi ricorre frequentemente allo strumento del chiasmo laddove l'originale presenta un parallelismo del tipo illustrato da Hopkins in *Poetic diction*. Così nel *Naufragio* troveremo:

¹⁰¹ Ibid., pos. 268.

¹⁰² Ibid., poss. 261-262.

¹⁰³ D'ora in poi presento i testi per come appaiono in: BALDI, Sergio, *I piaceri della fantasia*, op. cit., nella sezione (pp. 81-114) che riprende i testi su rivista e le traduzioni integre presenti in nota nella monografia del 1941; per Guidi, riprendo dall'ed. «pref. 1942». Per le varie citazioni riporto soltanto il numero dei versi originali equivalenti al brano italiano. Segnalo nuovamente le fonti solo quando dovrò notificare una differenza tra le varie versioni.

Baldi: Lo saluto i giorni che Lo incontro e quando comprendo Lo benedico
For I greet him the days I meet him, and bless when I understand (*The Wreck of the Deutschland*, V, 8)

Baldi: La speranza aveva messo i capelli grigi, la speranza vestiva in gramaglie; scavata dalle lacrime, dagli affanni corrosa, la speranza era dodici ore lontana

Hope had grown grey hairs / Hope had mourning on / Trenched with tears, carved with cares, / Hope was twelve hours gone (*The Wreck of the Deutschland*, XV, 3-4)¹⁰⁴

Su quest'ultimo passo Organte nota giustamente che «risulta animato da due diverse ritmicità: una contigua alla tradizione del versetto di ascendenza biblica che tanta influenza ebbe nella poesia anglosassone [...] e una dettata dall'orecchio del traduttore, in cui risuonano le inflessioni della lirica italiana»¹⁰⁵. Similmente, sebbene non si tratti di struttura chiastica, la correzione sul verso in polisindeto e ripetizione del pronome oggetto, con asindeto, alternanza di forma forte e atona e anticipazione di «*outright*»; dove si noti la tendenza opposta, di *abusive fidelity*, del Guidi:

Baldi: udì, tenne Te, e subito ti proclamò

Guidi: ti ascoltò e ti portò e ti espose intero

that heard and kept thee and uttered thee outright (*The Wreck of the Deutschland*, XXX, 8)

Più complesso il processo chiastico avviato sulle due similitudini ai versi 2 e 3 di *God's Grandeur* (i due verbi principali da riferire alla *grandeur* menzionata al primo verso)

It will flame out, like (1) shining (2) from shook foil / It gathers to a greatness, like (1) the ooze (2) of oil / crushed

Baldi: Lampeggia, come (2) da lamina d'oro scossa (1) il bagliore, si raccoglie in grandezza, come (1) il bulichio (2) dell'olio spremuto (*God's Grandeur*, 2-3)

Non mancano parole in rima e in assonanza, ma anche allitterazioni e figure d'altro tipo. Se ne elencano alcuni:

Baldi: su i *precetti*, presi prima del tempo, i più cari *pregiati* e *premiati*
on his own bespoken, before-time-taken, dearest prized and priced (*The Wreck of the Deutschland*, XXII, 5-6)

Baldi: *foglie* a voluta di *fiori* i *fiocchi* di neve
storm flakes were scroll-leaved flowers, lily showers (XXI, 8)

Baldi: *Nastro*, *spilla*, *treccia*, *trina*, *chiusura*, *cintura*, *chiave*

Bow or brooch or braid or brace, lace, latch or catch or key (*The Leaden Echo and the Golden Echo*, 2)

Baldi: La spremuta *pasta*, *crosta*, *polvere*, *stagna*

¹⁰⁴ Guidi: «io lo saluto i giorni che lo incontro, e lo adoro quando comprendo»; «solcata di lacrime, incavata dalle cure, / la speranza era perduta da dodici ore».

¹⁰⁵ ORGANTE, Laura, *Poesia e traduzione a Firenze*, Padova, Libreria Universitaria, 2018, p. 61.

Squeezed dough, crust, dust; stanches, starches (*That Nature is a Heraclitean Fire*, 7)¹⁰⁶

Frequenti però sono i casi in cui Baldi, specie al paragone con Guidi, mostra minore interesse per il lavoro dell'originale sulle parole: specie con le peculiari coppie lessicali l'oscillazione fra «adattamento» e «interpretazione» si fa più incerta, anche quando il Baldi critico conosce l'implicazione concettuale del principio retorico. Un esempio su tutti, la coppia «*instressed, stressed*» (*The Wreck of the Deutschland*, V, 7), su cui Baldi offre un'ampia nota esplicativa ricca di riferimenti, salvo poi tradurre in un opaco «interiorizzato, forzato»; laddove invece Guidi «al suo mistero deve intendere, tendere» e nell'edizione successiva (1952) «il suo mistero sia inteso e teso».

Si noteranno poi altre tendenze normalizzanti. Sulla sintassi, rimanendo al *Naufragio*, andiamo per esempio a quelle frasi interrotte, come singhiozzate, già ammirate da Gardner, indicando anche la resa guidiana:

Baldi: Provvidenza amabilmente felice, mano di tenera delicatezza, di piuma

Guidi: Beata bella Provvidenza, dito di una tenera, oh, di una piumata delicatezza

Lovely-felicitous Providence / finger of a tender of, O of a feathery delicacy (XXXI, 6)

Dove Guidi rende seppur in forma più moderata l'originale tramite inserimento dell'interiezione fra i due aggettivi di «delicatezza». O ancora con altre asperità sintattiche:

Baldi: Le diede significato e parola. E come, se non secondo colui cui appartiene il presente e il passato, la terra ed il cielo, il suo Verbo, le Sue parole?

Guidi: Come l'espresse se non per colui al quale presente e passato, / e cielo e terra sono parola parlata?

Wording it how but by him that present and past, / Heaven and earth are word of, worded by? (XXIX, 6)

Vediamo Baldi aggiustare il periodo dividendo per interpunzione forte e anticipando il verbo nella seconda frase, cosa che semplifica notevolmente il movimento originale. Guidi rende più fedelmente l'ordine originale e si preoccupa piuttosto di trovare una figura etimologica («parola parlata»).

Sulla stessa linea di normalizzazione sintattica, su un passo già notato, la resa più uniforme di chiuse spezzate, a effetto drammatico:

¹⁰⁶ Simili qui le tecniche del Guidi: «prescelti, premiati e pregiati più cari»; «i fiocchi della tempesta eran fiori dai petali attorti»; «nastro o spilla o treccia o cinghia, chiavaccio, chiave, scatto»; «umori dispersi in pasta spremuta, in crosta, in polvere; stagna, salda le schierate maschere».

Baldi: foglie a voluta di fiori i fiocchi di neve, pioggia di gigli, e il dolce cielo sparso con loro
scroll-leaved flowers, lily showers – sweet heaven was astrew in them¹⁰⁷

Aggiunta o rafforzamento della punteggiatura su elenchi o incidentali:

Baldi: Sul filo della mobile (sotto di lui ferma) aria (*Il Gheppio*, versione della monografia del 1941)
In his riding / of the rolling level underneath him steady air (*The Windhover*, 2-3)¹⁰⁸

L'esplicitazione dei nessi metaforici:

Baldi: solo le uncinatè foglie degli sterpi, come draghi, damascano
only the black-leaved boughs dragonish damask (*Spelt from Sibyl's Leaves*, 9)
Baldi: per le castagne che cadono come freschi tizzoni
fresh-firecoals chestnut falls (*Pied Beauty*, 4)
Baldi: e lo scintillio, come selci battute, dal mare
and the sea flint-flakes (*The Wreck of the Deutschland*, XIII, 5)¹⁰⁹

La forma affermativa delle domande retoriche:

Baldi: e mi tocchi ancora una volta
and dost thou touch me afresh? (I, 7)¹¹⁰.

A livello di lessico, *ennoblessement* attraverso l'uso del maiuscolo o la sostituzione di lessemi comuni con equivalenti più strettamente legati al campo religioso: «Fiato» per «*breathe*», «Immacolata» per «*without stain*» (XXV, 2; XXII, 4).

Va poi tenuto in conto il peso delle convinzioni critiche del Baldi riguardo la difficoltà di Hopkins, per lui aspetto sopravvalutato dalla critica moderna. Tracce importanti di questa pratica si trovano nell'articolo già citato per «Anglica». Nel confronto con il collega, Baldi usa a più riprese l'argomento per cui la lezione più semplice sarebbe anche quella ottima. Al verso, estremamente denso, «*for so conceived, so to conceive thee is done*» (st. XXX, v. 6), Baldi traduce «poiché, così concepita, così per concepire te è fatta», rivolgendo dunque ambo i verbi alla «Donna» precedentemente menzionata. Guidi, nella sua proposta correttiva, assume che il primo verbo, il participio, vada legato al pronome successivo, cioè a Cristo, e che dunque il

¹⁰⁷ Guidi: «i fiocchi della tempesta eran fior dai petali attorti, piogge di gigli; in essi era aspersa la dolcezza del cielo».

¹⁰⁸ Guidi: «cavalcando l'aria ruotante sotto di lui eguale»

¹⁰⁹ Guidi ricorre alla forma avverbiale («dragonescamente damascano») e al sintagma con funzione aggettivale «a scaglie di felce»; per il secondo elemento, Guidi è condotto su una falsa pista, non comprendendo la natura appositiva della prima immagine, e quindi traducendo «castagne cadute dai rami in tizzoni accesi».

¹¹⁰ Guidi: «tu ora, nuovamente mi tocchi?»

verso significhi che, giacché Cristo è stato concepito da donna vergine, anche alla suora è dato concepire (metaforicamente) Cristo, e traduce «perché, te così concepito, così è dato concepire». Abbiamo dunque un'interpretazione più complessa da un lato e una resa traduttiva meno chiarificante dall'altro. Baldi afferma di ritenere «ancor oggi più semplice riferire l'intero verso alla Vergine». Di un altro punto dibattuto scrive: «non vedo [...] perché si debba complicare cambiando». Al contrario, quando accoglie alcune indicazioni del Guidi, lo fa in quanto le trova «*lectiones faciliores*, anche se non *pulchriores*», e in tal senso preferibili ai fini di un lavoro «correttivo della tendenza moderna [...] a vedere Hopkins più difficile di quanto non sia». Nel concludere la sua risposta, Baldi adduce l'assenza di «un testo veramente critico delle sue poesie»¹¹¹ come ragione delle difficoltà che animano questo dibattito: Baldi rifiuta insomma che la poesia in esame possa essere strutturalmente ambigua. A proposito di ambiguità, altro documento utile è la traduzione del *Windhover* nel suo rapporto con la lettura dell'Empson. Nei *Sette tipi* lo studioso espone un'analisi della poesia come esempio del VII tipo di ambiguità lessicale, dove la stessa parola può indicare concetti opposti. Alla base del problema v'è l'attribuzione di «*more dangerous*» e «*chevalier*» al falco o alla figura del Cristo. I perni dell'ambiguità del testo sono invece «*here*», «*buckle*» e «*then*»:

Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here / Buckle! AND the fire that breaks
from thee then, a billion / Times told lovelier, more dangerous, O my chevalier! (vv. 9-11)

L'interpretazione di Empson può riassumersi in quanto segue. *To buckle* può significare 'serrarsi' («*like a military belt*»), o 'piegarsi, cedere' («*like a bicycle wheel*»). L'interpretazione di «*here*» significherà «*in the case of the bird*» o «*in the case of the Jesuit*» a seconda di quella di «*buckle*». Dunque «*then*» sarà «*when you have become like the bird*» o «*when you have become like the Jesuit*». L'interpretazione di «*dangerous*» e «*chevalier*» dipenderà dal complesso dei significati potenziali nelle due interpretazioni¹¹². Questa interpretazione è dal Baldi definita «così arbitraria che il vano tentativo di render ragione poi del significato letterale si disperde in una serie di congetture». L'interpretazione del Baldi è così esposta: «la bellezza bruta, il valore, l'atto, il volo, si serrano dunque nella cosa con il fuoco divino e la cosa folgora nella sua

¹¹¹ GUIDI, Augusto – BALDI, Sergio, *Problemi di interpretazione in G.M. Hopkins*, op. cit., p. 211.

¹¹² Cfr. EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto and Windus, 1949, pp. 225-226.

completa bellezza»¹¹³. Il *Gheppio* è così inserito senza residui o complessità nel processo lineare dei sonetti gioiosi, dalla lode alle creature a quella al Creatore come in *Pied Beauty*. La prima parte di questo brano recita, nella sua traduzione, «qui si serrano», così come nella prima interpretazione empsoniana ma con una implicazione diversa, giacché secondo il Baldi, il serrarsi non sarà il semplice aggregarsi delle caratteristiche ammirevoli nella creatura, ma il loro mostrare la luce divina che insieme le illumina. Resta però a far problema la seconda parte, e il «*then*» in particolare, tanto che ne troveremo tre versioni diverse:

Baldi 1940: E il fuoco che da te erompe [...]

Baldi 1941: E anche, con loro, il fuoco che da te erompe [...]

Baldi 1941 (2): E il fuoco che da te erompe allora [...]

La prima versione risale alla pubblicazione su rivista, e il traduttore qui sembra semplicemente disfarsi del terzo perno dell'ambiguità empsoniana. La seconda invece è la traduzione data nella monografia critica, e discende direttamente da questa interpretazione in nota: «si noti la posizione enfatica di AND che in tal modo dà valore causativo e non semplicemente consecutivo alla frase (*et per et etiam*)»;¹¹⁴ spiegazione che comunque non giustifica il «con loro» aggiuntivo. In questa versione v'è dunque il serrarsi insieme delle qualità del falco e del fuoco divino. La terza invece si trova sempre nella monografia, ma in citazione irrelata nel corpo del testo, lungo la lettura critica. Il traduttore restituisce alla versione la particella consecutiva allorché offre al lettore una spiegazione anch'essa di tipo, per così dire, consecutivo: «Nelle terzine finali il poeta ripensa quel volo e riconosce in lei [la cosa], come in tutta la bellezza, il fuoco divino, “il fuoco che da te erompe allora [...]”». Si nota bene come con le due traduzioni della monografia (la seconda e la terza citate) Baldi cerchi di dare un'interpretazione univoca al verso originale.

Le traduzioni di Augusto Guidi

Guidi, da parte sua, non sembra interessato a una messa in ordine degli elementi di reiterazione o elenco della poesia di Hopkins, provandosi per quanto possibile nel

¹¹³ BALDI, Sergio, *G.M. Hopkins*, op. cit., p. 156.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 156n.

mantenere un complesso sintattico e fonico marcato, fatto conto ovviamente delle differenze fra le lingue. Sul mantenimento o l'accentuazione delle iterazioni più cadenzate, si è già visto qualche esempio comparativo. Si noti qui la differenza con la soluzione traduttiva già vista del Baldi ai vv. 2-3 di *God's Grandeur*, con il mantenimento del parallelismo sintattico per com'è (anche se invertendo le due parti di ogni verso), finanche con rimandi fonici sulle parti parallele:

Guidi: *In bagliore di foglio d'oro vibrato essa balena*
In colare di olio premuto si aduna abbondante

Si nota una ricerca di maggiore densità attraverso strumenti sintagmatici e lessicali. Accusativi alla greca come «nero il dorso», («*black-black*», *The Wreck of the Deutschland*, XIII, 5), più raramente epiteti agglutinati secondo le tendenze compositive dell'originale: «Cuorcontento» («*Heart-at-ease*», *Tom's Garland*, 4). Parasintetici e parole con prefissi: «incavata», «incanutita», detto della Speranza nel *Naufragio* (XV, 1-2), «ingenera» («*fathers-forth*», *Pied Beauty*, 13), «invola» («*fleets*», *The Leaden Echo and the Golden Echo*, 28) «incingi» («*round*», *Spelt from Sibil's Leaves*, 7), «disfatto», «immoto» («*unmade*», «*to a poise*», *The Wreck of the Deutschland*, I, 6 e IV, 5), «dispera» («*despair*», *The Leaden Echo and the Golden Echo*, 17)¹¹⁵. Le parole in prefisso negativo, più genericamente rilevanti una negazione quasi metafisica, più ampia e universale di quella di una perifrasi o di un aggettivo intrinsecamente negativo, e quindi massimamente importanti in un progetto di traduzione¹¹⁶, hanno un valore specifico nella retorica di Hopkins. Essi danno infatti il parallelismo marcato per antitesi (*unlikeness*), «modificano il significato di una parola e il nuovo significato rimane in relazione con quello primario formando un nuovo parallelismo»¹¹⁷.

Cercare figure retoriche nella traduzione guidiana significa occuparsi dell'inezienza dei testi offerti. Pertanto, non risulta utile cercare e suddividere i casi, ad esempio, per stretta equivalenza al tratto specifico o compensazione al residuo traduttivo. Guidi rileva un insieme di principi che agiscono all'interno dei testi, e da qui procede in modo piuttosto libero. L'intreccio fonico si addensa su periodi concettualmente pregnanti o fra

¹¹⁵ Baldi: «aveva messo i capelli grigi», «scavata», «genera», «fugge», «attornii», «disfatto», «fermo», «disperare».

¹¹⁶ Cfr. BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions, John Donne*, op. cit. p. 110.

¹¹⁷ CASTORINA, Giuseppe Gaetano, Introduzione a HOPKINS, Gerard Manley, *Journals and Papers*, op. cit., p. 35.

loro connessi, su elenchi verbali o aggettivali. Ma soprattutto, e qui mi sembra porsi una grande differenza col Baldi, che forse ritenne la tecnica troppo vistosa, su parole in coppia: sostantivo e aggettivo, coppie aggettivali, verbali, sostantivali, parole prossime nel testo o distanti ma legate da motivi espliciti, per esempio le coppie in antitesi del tipo «moto»-«immota», che vedremo meglio più avanti. Inoltre, possiamo dire che Guidi opta più spesso per veri e propri giochi di parole attraverso figure più vistose, avvicinandosi effettivamente di più a certi effetti hopkinsiani: «*bread and breath*», «*wind-bear whitebeam*», «*lush-kept plush-capped*», ecc. Maggiore densità guidiana è tratto evidente nel *Naufragio*, mentre in due poesie in particolare, le *Foglie della Sibilla* e l'*Eco*, la trama del Baldi si fa più fitta che nel resto del *corpus*, arrivando, per così dire, a competere con quella del collega, sebbene in quest'ultima risaltino sempre i tratti distintivi della sua cifra.

Non riporterò che pochi esempi del fittissimo tessuto guidiano di allitterazioni e consonanze. Applicato sistematicamente sulle coppie di cui si diceva: «I borghi brillanti, le cittadelle cinte» («*the bright boroughs, the circle-citadels*», *The Starlight Night*, 3); «maestro martire», «beata bella», «gagliardo e ardito» («*martyr-master*», «*lovely-felicitous*», «*handy and brave*», *The Wreck of the Deutschland*, XXI, 7, XXXI, 5, XXXII, 3, XVI, 3). Fra le correzioni suggerite al Baldi, «verga vibrata» («*lashed rod*», II, 2). Abbiamo poi ancora: «mucca maculata» («*brimmed cow*», *Pied Beauty*, 2); «tempo, grembo» (consonanza in *fortis-lenis* per «*womb-of-all, home-of-all*», *Spelt from Sibyl's Leaves*, 2)¹¹⁸. In parallelismo, come «riva del mondo, ritmo del mare» («*world's strand, sway of the sea*», *The Wreck of the Deutchshland*, I, 3)¹¹⁹.

Talvolta il suono riprende parole distanti anche una strofa. Ai versi 3 e 4 delle strofe IX e X del *Naufragio*, il poeta invita il suo Dio a entrare nel cuore dei fedeli, con qualunque strumento. Avremo quindi: «tormenta il tuo ribelle rintanato / la malizia dell'uomo con naufragio e tempesta [...]». E poi, alla stanza successiva: «o piuttosto, piuttosto allora, penetralo come / lenta primavera, inteneriscilo». Il gioco fonico, a firma del traduttore, è un invito a cogliere la presenza nel divino di entrambi gli elementi, il castigo veterotestamentario e la misericordia di Cristo.

¹¹⁸ In Baldi: «I borghi luminosi, le cittadelle d'alone»; «Signore dei martiri», «Provvidenza amabilmente felice»; «agile e bravo»; «canna sferzata»; «vacca pezzata»; «abisso del tempo, matrice».

¹¹⁹ In Baldi: «spiaggia dell'universo, ondata del mare».

Figure etimologiche e poliptoti si avvicinano all'interno di un periodo, in coppie Sost+Agg, sostantivali o aggettivali. Oltre agli esempi già menzionati si notino anzitutto i danteschi «fatto [...] fattura», «selva selvaggia» («*unmade [...] doing*», «*waste wood*», *The Wreck of the Deutschland*, I, 6 e XX, 6). O ancora: «rassegnate, segnate» («*resign, sign*», *The Leaden Echo and the Golden Echo*, 27); «spira [...] respiro»; «gli spiranti spiriti» («*Breathe [...] Breath*», «*the last-breath penitent spirits*», *The Wreck of the Deutschland*, XXV, 2 e XXXIII, 6); «torto»-«tortura» che continua fonicamente in «autotorturatori» (*wrong-reck, Spelt from the Sibyl's Leaves*, 13-14)¹²⁰.

È interessante comparare «selva selvaggia» alla soluzione di Baldi «bosco desolato». Dopo Eliot, non è possibile leggere *waste* senza pensare al suo capolavoro: così Baldi si rifà ad esso, optando per l'aggettivo già usato dal Praz per la traduzione su «Circoli». Guidi, invece, opta per l'espressione dantesca, anche alla luce dei molteplici riferimenti a Dante nell'opera eliotiana, su tutti quello possibile al «paese guasto» nello stesso titolo. Essa inoltre risulta più espressiva. Da notare anche come questa e «vento violento» ritornino: li ritroveremo, segno di efficacia durevole, in traduzioni da Hopkins più moderne, quali quelle di Cagnone e Sanesi.

Quanto alle coppie verbali e aggettivali, molte sono ottenute per prefisso, come «inteso e teso», di cui si ricorda il paragone con Baldi. Vi sono poi gli artifici corrispondenti al già menzionato parallelismo per antitesi. Si confronti il verso finale della stanza XXXII del *Naufragio*:

with a sovereignty that heeds but hides, bodes but abides
 Guidi: con sovranità che non vista provvede, immota muove.
 Baldi: e la sua Sovranità che si cura e nasconde, prevede e attende

Si sarà certo notata la complessità dell'originale, con quattro verbi legati in due coppie dall'avversativa, fonicamente simili ma con una modulazione vocalica. Guidi tenta di compensare usando le sue possibilità: traduce *hides* e *abides* con due participi passati, usando nel secondo caso il prefisso negativo. Sfruttando tutti i sensi possibili dei quattro verbi, e la derivazione di 'provvedere' da 'vedere', fa sì che di ogni coppia l'uno sia il negativo dell'altro. Sebbene qui il passaggio originale non contenga questo

¹²⁰ Baldi, dal *Naufragio*: «e dopo quasi disfatto, con il terrore, con le tue gesta»; «bestia del bosco desolato»; «Respira [...] Fiato»; «penitenti dell'ultimo giorno». Quanto all'*Eco*: «offriteli, segnateli». Per quanto concerne il brano dalle *Foglie*: «male [...] macina [...] a se stessi ritorti».

tipo di antitesi, Guidi se ne serve per dare almeno un'idea della sua complessità. Similmente non è nell'originale l'antitesi «fatto [...] disfatto» («*fastened [...] unmade*») di I, 6, a cui s'aggiunge «fattura», come abbiamo visto; né ancora «moto [...] immota» («*with a motion [...] to a pane*»; IV, 3 e 5)¹²¹. Un po' diverso il caso di «dispera [...] spera» per tradurre «*despair [...] spare*», dicotomia portante di *The Leaden Echo and the Golden Echo*¹²². È evidente qui che Hopkins usa due parole dal diverso significato (*despair* «disperare» - *spare* «risparmiare») ma simili nel suono, di modo che sembrano l'una la negazione dell'altra. Guidi, come arguisce nelle note all'edizione del 1952, preferisce questa sorta di calco alla resa letterale, perché intuisce il valore della somiglianza.

Il massimo del virtuosismo è raggiunto in quei passi dove due parole sono molto rassomiglianti pur non avendo etimologie comuni: la si trova per coppie aggettivali o verbali «smembrata smemorata» («*disremembering, dismembering*», *Spelt from Sibyl's Leaves*, 7) «s'allacciano si lanciano» («*lashes lace, lance*», *That Nature is a Heraclitean Fire*, 4); o ancora in sostantivo e aggettivo come per «prugna [...] pregna», («*lush-kept plush-capped sloe*», *The Wreck of the Deutschland*, VIII-3)¹²³, «fine funesta» («*fell capsizes*», *The Loss of the Eurydice*, 37). Molto interessante quest'ultima perché concepibile in struttura trina con un terzo elemento implicito, non manifesto, ma a cui la mente non può non andare per ragioni testuali: la fune, che si perde nel vento della tempesta che travolge l'Eurydice, sorella del Deutschland, causando, appunto, la funesta fine dei giovani marinai.

Queste figure, diciamo, più marcate, fra comune etimologia, gioco flessivo, annominazione, uso di prefissi, antitesi, sono pressoché assenti nel *Naufragio* baldiano, mentre ne troviamo qualcuna in altre dove, come si diceva, la traduzione tende a rivaleggiare con quella di Guidi. In particolare, *The Leaden Echo and The Golden Echo*, che si distingue anche per una resa in versi (l'unico tentativo di Baldi) è in tal senso

¹²¹ Baldi: «legato [...] disfatto»; «moto [...] in riposo».

¹²² Baldi: «disperare [...] risparmiare».

¹²³ Sul *vowelling off* cfr. HOPKINS, Gerard Manley, *Journals and Papers*, op. cit., p. 243.

In Baldi troviamo trame foniche meno marcate («come il gonfio vellutato prugnolo di *macchia schiacciato in bocca sprizza*»; s'allacciano, s'incidono) oppure una soluzione simile ma più debole («dimenticando, dimembrando»), o ancora nulla di tutto ciò («offriteli, segnateli»).

particolarmente ricca: «noto [...] ignoto», «fugace [...] fugge», «sospirando sospiri», «cura cara»¹²⁴.

Baldi/Guidi: due pratiche teoriche a confronto

Proviamo adesso a cogliere dei *generalia* senza cadere in dicotomie sterili, quali infedele o fedele, parola o senso, ecc. Guardiamo piuttosto, come si accennava, alle due traduzioni come pratiche teoriche, pratiche che veicolano una teoria del testo, della lingua poetica, della traduzione, che si interrogano sulla traducibilità di un testo e rispondono nel modo a loro congeniale. Interrogiamoci, insomma, su quale sia la poetica della traduzione che soggiace ai testi in esame, riprendendo i risultati di questa lettura ravvicinata, nel rapporto coi rispettivi convincimenti sulla traduzione e il contesto di riflessioni nel quale questi ultimi si collocano.

L'idea di traduzione del Baldi è parte di un contesto più ampio, segnato da una riflessione sul verso tradotto nella sua autonomia e forma poetica, ma di cui più volte la critica ha anche notato le istanze di normalizzazione¹²⁵. Nota in tal proposito Pier Vincenzo Mengaldo che le traduzioni ermetiche degli anni Trenta sono caratterizzate da una «*koinè* impersonale» che nel suo stesso «misurarsi ubiquo con mondi poetici alieni e anche remoti» misura «la propria vocazione astrattiva e a-temporale» facendosi figura linguistica di «quell'aspirazione, caratteristica delle poetiche post-mallarmeane e che ha teorizzato nella fattispecie Benjamin, a inseguire, attraverso la traduzione, il fantasma di una "lingua universale"»¹²⁶. Le traduzioni d'ambiente ermetico risultano quindi generalmente più astratte degli originali, e quella del Baldi non fa eccezione.

Guidi non fa parte di un contesto poetico-critico-traduttivo altrettanto distinguibile. I segni, pur ambigui, del documento programmatico dicono comunque di un contatto avvenuto con quelle istanze di rinnovamento «tra "lirici nuovi" e definitivo decollo

¹²⁴ «*Is there none such, nowhere known some; fleet, never fleets more; with sighs soaring; fonder a care [...] finer, fonder a care*». Guidi: «non c'è nessuno, in nessun luogo noto», «volo [...] s'invola», «con lamentosi sospiri», «amorosa cura».

¹²⁵ Cfr. oltre al citato commento di Nasi, e con menzione anche alla traduzione di Baldi: CAPOFERRO, Riccardo, *Antologie e canone letterario*, op. cit., in particolare pp. 310-312; ORGANTE, Laura, *Poesia e traduzione a Firenze*, op. cit., in particolare il commento a p. 67 proprio sullo Hopkins di Baldi: «l'immagine di un poeta molto più "docile" rispetto all'originale».

¹²⁶ MENGALDO, Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. XXXVIII.

dell'ermetismo»¹²⁷. Una contraddizione sembra porsi fra il traduttore che rifiuta il verbo «ricreare» e lo stesso traduttore allorché parla di stati di grazia e momenti felici d'ispirazione. Ma Guidi vuole entrambe le cose, la grazia del genio creativo e l'attenzione dello studioso ai tratti distintivi dell'originale. E ciò che ottiene, per riprendere ancora Anceschi, è forse proprio quel «comando di responsabilità» sulla parola poetica, che possa anche dare al lettore un'idea (non per corrispondenza pedissequa in ogni passaggio) dell'originale hopkinsiano nei suoi tratti di scelta precisa, accuratezza lessicale e sintattica, esigenza di forma e struttura. Il suo approccio, rispetto a quello del collega, sembra orientato a cogliere con più decisione il tono forte, marcato della poesia hopkinsiana, i cui aspetti riemergono alla superficie del testo d'arrivo in forza di un'idea di ricomposizione, non in pedissequa corrispondenza ma per rielaborazione a partire da *pattern* ricavati da uno studio attento dell'originale, in un progetto sì, in fondo, creativo, ma di grande consistenza interna. Nel riuso creativo delle forme della lingua e traduzione di arrivo il traduttore partecipa alla conversazione ininterrotta, «tesoro» o tradizione, al di là di ogni concezione sacrale del testo di partenza. In merito a questo dialogo con una tradizione, mi sembra utile muovere un ulteriore appunto. È stato notato da Giovannetti come Baldi si affidi alla prosa ritmica e a un *patterning* basato su ordini sintattici e rimandi fonici che, continua lo studioso, rimandano principalmente all'esempio del Boine¹²⁸. Ora, se è chiaro che l'esperimento baldiano discende dalla prosa d'arte primo novecentesca, vero è anche che a una comparazione fra i due, il paragone con Boine si addica piuttosto alla traduzione del collega. Si veda in questo senso il gusto sintattico: «L'ho effigiato nei dieci comandamenti e teologizzato nei commi del codice». O ancora il ricorso a gioco flessivo, prefissi, ripetizione: «E perché fingi di non aver mutato? [...] Arrangi le prove del tuo mutare secondo l'apparenza dell'immutabilità»¹²⁹. Potremmo dunque dire che, sebbene Baldi si riallacci più o meno esplicitamente, con l'uso della prosa d'arte, a una stagione della letteratura italiana, la comparazione con le versioni del collega ci porta a realizzare che lo studioso pistoiese smussa gli aspetti più marcati non solo del testo originale, ma anche della tradizione di arrivo dei cui strumenti potrebbe avvalersi.

¹²⁷ Ibid., p. XXX.

¹²⁸ GIOVANNETTI, Paolo, *S. Baldi traduttore delle ballate anglo-scozzesi*, in ESPOSITO, Edoardo (a cura di), *Le letterature straniere dell'entre-deux guerres*, Lecce, Pensa, 2004, pp. 227-241, p. 232.

¹²⁹ BOINE, Giovanni, *Frantumi, Plausi e botte*, Firenze, La Voce, 1921, pp. 4-6.

Ne derivano due traduzioni che usano sì, grosso modo, gli stessi strumenti, ma in un grado e in un ordine abbastanza diversi. Guidi si mostra più attento alla «*figure of grammar*» per come esemplificata da Hopkins stesso con un versetto biblico. Al contrario, Baldi cerca di mitigare questi aspetti che dovette, forse, ritenere troppo retorici, e così usava gli strumenti più utili allo scopo, il chiasmo in particolare. Ancor più evidente la differenza di lavoro sulle parole e i loro suoni. Qui infatti Guidi dà fondo a tutte le strategie a sua disposizione, allontanandosi dalla lettera del testo se ritiene che le somiglianze di suono veicolino un significato ancor più importante. Rispetto a Baldi, giunge fino a comporre dei veri e propri giochi di parole, mentre dei prefissi si serve in particolar modo per creare effetti di antitesi. In breve, si può ritenere che Baldi ebbe per tutti questi aspetti un giudizio pre-determinato, quella sensazione di abnormità rispetto alla tradizione d'arrivo di cui parla Macrì, mentre Guidi ne riconobbe invece la funzione strutturante nel testo poetico.

Quanto alla ricezione delle due operazioni critico-traduttive, qualunque tentativo di parallelo esatto sarà frustrato giacché si tratta di lavori strutturalmente diversi. Il lavoro di Guidi, in quanto prima silloge abbastanza completa, con testo a fronte, è destinato a diventare l'edizione canonica di Hopkins, restando tale per almeno cinquant'anni. Dopo la prima edizione e quella aumentata del 1952 (ristampata nel 1953), l'edizione del 1965 presenta la mitica Fenice in copertina e una sovraccoperta con un classico bianco-nero dell'illustratore Carlo Mattioli¹³⁰. Oltre alla prefazione di Guidi, identica, è interessante questa nota aggiuntiva di Guandalini stesso:

Questa terza edizione è stata riveduta al fine di eliminare alcuni errori o dubbi marginali nel testo, mentre rimane immutata la struttura e l'ampiezza dell'antologia.

La poesia di Hopkins, con lenta ma sicura maturazione, intanto è entrata nei riferimenti usuali della cultura italiana quando si intraprende un discorso sulla moderna poesia inglese.

Quando in Italia l'opera di un poeta straniero si trasferisce dal possesso di pochi specialisti all'uso comune non rimane che da gioirne, pur con tutti i rischi dell'operazione. Perciò la soddisfazione che mi viene da questo varo eccede la normale amministrazione.¹³¹

La quale ci dice almeno due cose. La prima, l'interesse che Guandalini nutre per il poeta. La seconda, una probabile reazione piccata alle critiche rivolte dalla metà dei Cinquanta alla sua casa editrice. In particolare, Leone Piccioni aveva accusato la

¹³⁰ Sulla sua collaborazione con Guanda cfr. MARTINELLI BRAGLIA, Giovanni, *Guanda e Carlo Mattioli*, in MONTECCHI, Giorgio, - VENTURI, Anna Rosa (a cura di), *Guanda, Delfini*, op. cit., pp. 229-241, p. 230.

¹³¹ *Nota dell'editore*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie e prose scelte dal diario, dalle prediche e dalla corrispondenza*, a cura di Augusto Guidi, Parma, Guanda, 1965.

Guanda di aver esportato troppa poesia straniera con testo a fronte, dando ai giovani scrittori un'immagine superficiale del panorama europeo, attraverso delle traduzioni che non potevano reggere la complessità degli originali¹³². L'editore torna col pensiero a tali polemiche, e afferma la gioia della riuscita sopra «i rischi dell'operazione». Un'ulteriore edizione del 1987 (la Guanda è già della Longanesi da due anni) si colloca nel periodo di alcune nuove edizioni, come si vedrà meglio più avanti.

La monografia del Baldi è un insuccesso editoriale pre-annunciato e poi recriminato da Minelli¹³³, ed essa e gli articoli di Baldi avranno più importante ricezione presso la cerchia ermetica¹³⁴. Si può presumere che sia un'edizione di riferimento anche per Montale, sebbene i cataloghi sulla biblioteca montaliana rivelino la presenza delle varie edizioni Guanda¹³⁵. Comunemente ai due studiosi, l'anglistica italiana rivolge una critica per l'eccessiva attenzione sulle istanze religiose dell'opera hopkinsiana. Il professore di Baldi, Orsini, sulle pagine di «Letteratura», prova a riportare il discorso critico sul tema del conflitto interiore, notando, con una punta di sarcasmo, che «per il Baldi, la questione è assai più semplice». L'opinione di Orsini è in questo simile a quella che abbiamo visto in Read o Abott: per *Pied Beauty* ad esempio scrive che il rimando all'unicità del Creatore «non tocca la sostanza della poesia»¹³⁶, che è quella appunto del godimento della diversità naturale. Lombardo, pur riconoscendo a Guidi il merito di aver superato il divisionismo crociano, gli rimprovera di «percorrere una

¹³² «Poeti spagnoli e negri, inglesi e francesi, americani o popolari o dialettali, eccoli d'un tratto – tradotti – a disposizione dell'ultima ispirazione nostrana, che vi ha attinto a piene mani» PICCIONI, Leone, *La critica e l'arte oggi*, «La Fiera Letteraria», n. 10, marzo 1953, pp. 1-6. La polemica di Piccioni si iscriveva in un solco iniziato in particolare con due articoli che denunciavano lo «stile da traduzione» dei giovani; cfr. in particolare: FALQUI, Enrico, (a cura di), *La giovane poesia. Saggio e repertorio*, Roma, Colombo, 1956, PORTINARI, Folco, *Arcadia Cinquantadue*, «Aut Aut», n. 13, gen. 1953, pp. 62-71. Piccioni riprendeva questa polemica generale ma, a differenza degli altri, andava a colpire direttamente Guanda. Similmente ROSSI, Roberto, *Una collana di poesia*, «Rinascita», n. 2, feb. 1953, p. 110, la cui polemica verte però maggiormente sulle antologie degli anni '50.

¹³³ Cfr. in particolare le lettere di quest'ultimo a De Luca in MINELLI, Franco – DE LUCA, Giuseppe, *Carteggio*, vol. 3, op. cit., pp. 218-219.

¹³⁴ L'importanza dello Hopkins di Baldi è più volte citata in testimonianze di Macri. Domenichelli, in una testimonianza di fine secolo, allude inoltre a un «convegno pisano» in cui Bigongiari avrebbe dichiarato l'importanza del *Naufregio* baldiano (DOMENICHELLI, Mario, *La misura di Sergio Baldi*, «Antologia Viesseux», n. 14, mag.-ag. 1999).

¹³⁵ Sulla biblioteca montaliana PRITONI, Valerio, *Catalogo del Fondo Montale*, Milano, Biblioteca Comunale, 1996.

¹³⁶ ORSINI, Giovanni Napoleone, *G.M. Hopkins di Sergio Baldi*, «Letteratura», n. 2, apr.-giu. 1942, pp. 89-91, p. 89.

strada su cui difficilmente possiamo seguirlo»¹³⁷, quella in cui cioè dal piano estetico si passa a quello religioso.

È difficile enucleare elementi davvero significativi nelle recensioni allorché si arriva alla traduzione in sé, distinguendo questi da *topoi* critici, se non altro utili a ricostruire un'attesa nei confronti del prodotto (es. nel caso di una prima edizione, un'attesa di fedeltà filologica). Ci sembra però veramente indicativo questo fugace commento dalla recensione già menzionata di Giacinto Spagnoletti, con cui vogliamo concludere. Un commento da non specialista, che però rende, sebbene in pochi tratti, l'idea della traduzione guidiana per come da noi interpretata, certificando l'avvenuta comprensione, già in tempi coevi, del progetto guidiano: «si ha, seguendo il Guidi, un'integrazione [...] di quanto nell'originale è colore fulminato, accento perentorio, sollecitazione metafisica e plasticità verbale»¹³⁸.

Uno sguardo di approfondimento

Da *The Wreck of the Deutschland* / *Il naufragio del Deutschland*

Stanza 1

*Thou mastering me
God! Giver of breath and bread;
World's strand, sway of the sea;
Lord of living and dead;
Thou hast bound bones and veins in me, fastened me flesh
And after it almost unmade, what with dread,
Thy doing: and dost thou touch me afresh?
Over again I feel thy finger and find thee*

Tu che mi domini, Dio, che dai pane e respiro; spiaggia all'universo, ondata del mare, Signore dei vivi e dei morti: Tu hai legato ossa e vene in me, avvinto la carne; e dopo, quasi disfatto, con il terrore, con le tue gesta: e mi tocchi ancora una volta. Di nuovo io sento la Tua mano e ti trovo.

Tu che mi domini, Dio,
mi dai il respiro e il pane;
riva del mondo, ritmo del mare;

¹³⁷ LOMBARDO, Agostino, *G.M. Hopkins*, op. cit., p. 730.

¹³⁸ SPAGNOLETTI, Giacinto, *Libri d'oggi, Le poesie di Hopkins*, «La Fiera Letteraria», n. 33, nov. 1948, p. 5.

Signore dei vivi e dei morti;
mi hai allacciato le ossa e le vene, mi hai *fatto* carne,
e poi quasi *disfatto*, col terrore hai *disfatto*
la tua *fattura*: tu ora, nuovamente mi tocchi?
Io avverto di nuovo il tuo indice e ti trovo

Nota: La stanza risulta ben più marcata nella versione di Guidi. Anzitutto, l'allitterazione in parallelismo sintattico al v. 3, che compensa l'alternarsi di /s/ e /w/ ma soprattutto il precedente «*bread and breath*». I vv. 5-8 (dove nell'originale si noteranno «*bound bones*» e l'allitterazione continuata su «*fastened*», «*flesh*», «*after*», «*afresh*» e poi «*feel*», «*finger*», «*find*») sono marcati dal gioco di antitesi, ripetizione e figura etimologica «fatto»-«disfatto»-«disfatto»-«fattura».

Stanza 4

*I am soft sift
In a hourglass – at the wall
Fast, but mined with a motion, a drift,
And it crowds and it combs to the fall;
I steady as water in a well, to a poise, to a pane,
But roped with, always, all the way down from the tall
Fells or flanks of the voel, a vein
Of the gospel proffer, a pressure, a principle, Christ's gift*

Sono io la polvere che filtra nella clessidra; alla parete ferma, e scavata d'un modo interno, sabbia portata: ed essa si affolla e rotola alla cascata; io fermo come l'acqua del pozzo, in riposo, lastra di vetro, ma nutrito sempre – per tutta la strada, giù dagli alti fianchi, giù per i torrenti della collina arida – da una vena della promessa del Vangelo, da una spinta, principio, dono di Cristo.

*Sono soffice polvere
Filtrata in una clessidra: alla parete
Ferma, ma minata da un moto, da una spinta
Adunata, attorta al vortice;
sono fermo come in un pozzo un'acqua, immota, eguale come vetro,
ma allacciata, sempre, precipitando dalle ardue
ripe e dei pendii del monte, a una vena
della profferta divina, una pressione, principio, dono di Cristo*

Nota: Baldi ottiene un effetto cadenzato tramite la ripetizione di -ata. Si nota la tendenza all'*ennoblissement* verbale. Entrambe le rese cercano la densità di suoni dell'originale, col ricorrere di *f, p, tr-tor-ort, pr*. Quest'ultimo è più intenso in Guidi, ripetuto tre volte al v. 8 e anticipato da *pr, p, p* ai vv. 6-7. Sempre in Guidi l'antitesi «moto»-«immota» rafforzata dal precedente «minata».

Stanza 8

*Is out with it! Oh,
We lash with the best or worst
Word last! How a lush-kept plush-capped sloe
Will, mouthed to flesh burst,
Gush! – flush the man, the being with it, sour or sweet,
Brim, in a flash, full! – Hither then, last or first,
To Hero of Calvary, Christ's, feet –
Never ask if meaning it, wanting it, warned of it – men go*

Ha compreso! Oh, noi staffiliamo con l'ultima, buona o cattiva, parola! Come il gonfio vellutato prugnolo di *macchia schiacciato* in bocca *sprizza* – inonda l'uomo, l'essere in lui, agro o dolce, si *riempie*, in un *lampro*, *pieno*! Là, dunque, ultimo o primo, all'eroe del Calvario, ai piedi del Cristo, e mai domandare se volle, se intese così, se avvertì. Gli uomini passano

Intende! Oh,
noi esultiamo alla migliore o peggiore
parola estrema! Oh, come una *prugna* vellutata, *pregna* di succo,
sprizza, *sfranta* tra i denti!
Come ravviva l'uomo la sua essenza, agra o dolce,
Come trabocca in un baleno! Qui dunque, alla fine o al principio,
all'eroe del Calvario, ai piedi del Cristo
(non chiedere se consapevoli, volenti, ammoniti), gli uomini vanno.

Nota: I punti di interesse dei due traduttori sono simili: «*lush-kept plush-capped ploe*» e «*flesh*»-«*flush*»-«*flash*»; in entrambi abbiamo tracce dell'originale. Si noti però come per il primo elemento Guidi preferisca una struttura Sost+Agg in un gioco di parole più marcato della soluzione di Baldi, giacché fra «prugna» e «pregna» v'è solo una vocale di differenza. Quanto a «sprizza, sfranta», Guidi ricorre qui e altrove a una tecnica cara allo stesso Hopkins: «*perhaps there is a very soft alliteration between a*

consonant and its belonging aspirate – p and f, b and v, etc.» (Rhythm and Other Structural Parts of Rethoric-Verse).

Stanza 31

*Well, she has thee for the pain, for the
Patience; but pity of the rest of them!
Heart, go and bleed at a bitterer vein for the
Comfortless unconfessed of them –
No not uncomforted: lovely-felicitous Providence
Finger of a tender of, O of a feathery delicacy, the breast of the
Maiden could obey so, be a bell to, ring of it, and startle
The poor sheep back! Is the shipwrack then a harvest,
Does tempest carry the grain for thee?*

Ecco, essa ha Te per la sua pena, Te per la pazienza, ma abbi pietà per il resto! O cuore tu sanguina d'un filo più amaro per quelli senza *conforto* – che non *confessarono*: No, non senza *conforto* – Provvidenza amabilmente felice, mano di tenera delicatezza, di piuma, che tanto potesse il petto della suora obbedire; essere come una campana per Lei, e suonare di Lei, richiamare in sussulto il povero gregge! È il naufragio dunque la messe, la tempesta porta il grano per Te?

Ebbene, essa ha te per la sua pena,
per la sua pazienza; ma pietà per tutti gli altri!
Cuore suavia sanguina di vena più amara
Per gli *sconfortati* e *sconfessati* –
No, non *sconfortati*: *beata bella* provvidenza,
dito di una tenera, oh, di una piumata delicatezza, così poteva
il petto della vergine obbedirle, esserle campana, di essa suonare,
riunire il povero gregge! È dunque il naufragio un raccolto, per te trasporta grano la tempesta?

Nota: In Baldi si noterà la tendenza all'uso della maiuscola sui pronomi o la normalizzazione del v. 6, come si è già notato precedentemente. In entrambi la ricorrenza di *conf-*, ma in Guidi è più marcata: l'unione per semplice congiunzione, il mantenimento degli affissi privativi e l'uso del participio contribuiscono alla costruzione di una figura più compatta. Sempre in Guidi la coppia aggettivale «*beata bella*».

Spelt from Sibyl's Leaves / Le foglie della Sibilla / Sillabato dalle foglie della Sibilla

*Earnest, earthless, equal attuneable / vaulty, voluminous... stupendous
Evening strains to be time's vast, / womb-of-all, home-of-all hearse-of-all night
Her fond yellow hornlight wound to the west, / her wild hollow hoarlight hung to the
height*

Waste; her earliest stars, earl-stars, / stars principal, over-bend us,

*Fire-featuring heaven. For earth / her being has unbound, her dapple is at an end,
as-*

*Stray or aswarm, all throughter, in throngs; self in self steeped and pashed – quite
Dismembering, disremembering / all now. Heart, you round me right
With: our evening is over us; our night / whelms, whelms, and will end us,*

*Only the beak-leaved boughs dragonish / damask the toolsmooth bleak light; black,
Ever so black on it. Our tale, O our oracle! / Let life, waned, ah let life wind
Off her once skeined stained veined variety / upon, all on two spools; part, pen, pack*

*Now her all in two flocks, two folds – black, white; right, wrong; reckon but, reck
but, mind*

*But these two; ware of a world where but these / two tell, each off the other; of a
rack*

*Where, selfwring, selfstrung, sheath- and shelterless / thoughts against thoughts in
groans grind.*

Severa, aerea, uguale, melodiosa, concava, voluminosa, la stupenda sera si sforza di diventare la notte: abisso del tempo, matrice, casa, catafalco del tutto. La sua tenera gialla pallida luce cornuta all'occidente distesa, la sua cava bianca incandescenza nell'alto appesa, svaniscono: le *prime* stelle, *principi* stelle, *primaziali* stelle ci incombono, tempestando il cielo di fuoco.

E la terra il suo essere ha sciolto; i suoi screziati colori sono *finiti*, *smarriti*, *sciamanti* in folle alla rinfusa; se stessa in se stessa sprofondata, schiacciata, tutto ora *dimenticando*, *dimembrando* tutto: e tu, cuore, bene mi attornii dicendo: la nostra sera ci sovrasta, ci travolge, ci travolge e ci annulla.

Solo le uncinatate foglie degli sterpi, come draghi, damascano la squallida levigata luce; neri, più neri anche, su di essa: Oh oracolo nostro, oh favola nostra! La *vita* che è *svanita*, ah la *vita svolga* la sua un tempo dipanata, venata, *variegata varietà*, la *ravvolga* tutta su due fusi; dividi, chiudi, rinserra ora tutto in due greggi, due ovili: nero e bianco; male e bene; *conosci soltanto*, *conta soltanto*, *curati soltanto* di loro; ma guardati, guardati da un mondo ove solo essi parlino, uno fuori dall'altro; una macina,

dove da se stessi *tirati*, da se stessi *ritorti*, senza guaina, senza riparo, pensieri contro pensieri lamentosamente si sgretolano.

Grave, ultraterrena, eguale, melodiosa, concava, voluminosa ... stupenda
La sera si *tende* a divenire notte, deserto del *tempo*, *grembo* rifugio bara di ogni cosa.
La sua grata gialla fioca luce, volta a occidente, la sua *cruda cava canuta* luce appesa
in alto,
svaniscono; i suoi astri primissimi, nobili astri, astri regali ci sovrastano,

segnano il cielo di tratti di *fuoco*. La terra da se stessa si è sciolta, i suoi mille colori
smuoiono,
smarriti o *sciamati*, tutti *intricati*, in folle; in se stessa *sommersa*,
crollata *sfracellata frantumata*, di tutto *smemorata e smembrata* ora. Cuore, tu mi
incingi di queste
parole; la nostra sera ci sovrasta; la nostra notte incombe e ci annullerà.

Soltanto i rami dalle adunche foglie *dragonescamente damascano* la *pallida luce*
lisciata al tornio; neri,

Sempre nerissimi su di essa. Il nostro responso, oh, il nostro oracolo! Lasciate la *vita*,
svanita, oh lasciate la *vita*

Dipanare la sua una varietà volta *ammattassata chiazzata venata*, dipanarla tutta in
due spole; spartitela, ricoveratela, adunatela

Ora, tutta in due greggi, in due stazzi, nero, bianco, diritto, *torto*; *calcolate, contate,*
curate

Soltanto codesti; *ponete mente* a un *mondo* ove contano codesti soltanto, l'uno *contro*
l'altro; a una *tortura*

Ove, carnefici di loro stessi, *automentatori*, senza protezione, senza riparo, i pensieri
stridono contro i pensieri, in *lamenti*

Nota: Come si potrà notare, qui la traduzione di Baldi si avvicina maggiormente a
quella di Guidi.

Nel Baldi si potrà notare la rima «distesa [...] appesa»; in Guidi invece gli
accostamenti quali «tempo, grembo», assonanza più consonanza in rapporto *fortis-lenis*,
per «*womb-of-all home-of-all*», e la paronomasia fra le quasi identiche «smemorata
smembrata», coppia più marcata di quella del Baldi.

Aumenta invece la densità di figure nella versione di Baldi alla prima terzina, con la
geminatio di «*wind-off*» in «svolga e riavvolga», e poi «variegata varietà»; notevole il
modo in cui «*squallida luce lisciata*» fa il paio con il precedente «*gialla pallida luce*». Di

Guidi noteremo soprattutto «chiazzati» a fare il paio con il successivo «stazzi», rinforzando anche il legame in antitesi fra la poesia in questione e la *Bellezza multicolore* (nella traduzione guidiana: «il paesaggio tutto pezzato e spartito, stazzo, maggesi e terra arata»); ma anche il rinforzarsi del legame fonico in «*dragonescamente damascano*» tramite l'uso dell'avverbio.

Nell'ultima terzina in versione guidiana l'eccitazione fonica aumenta: con la disseminazione dei nessi consonantici in rapporto *fortis-lenis*; fra questi, «*mente a un mondo*», cambiamento vocalico su struttura consonantica quasi identica; la figura «*torto*»-«*tortura*» che prosegue in «*autotorturatori*».

Capitolo III

Selezionare, interpretare, tradurre

Premessa

Nel capitolo I ho tracciato un panorama della ricezione della poesia di Hopkins in Inghilterra all'indomani dei *Poems* e in Italia, scegliendo delle date simboliche di demarcazione. Si è pertanto visto come il discorso critico su Hopkins incontra alcune questioni dirimenti del periodo in cui tale ricezione va a collocarsi: la modernità, la nuova lingua poetica, la differenza tra le diverse evoluzioni della poesia europea. Solo nel II capitolo, su Guidi e Baldi, il discorso è stato impostato più marcatamente sull'argomento della traduzione. Prima di entrare nel cuore di questa ricerca, la traduzione della poesia di Hopkins nel suo rapporto con la letteratura italiana del '900, con questo capitolo e il seguente (III e IV) voglio chiarire alcune istanze teoriche e di metodo. Anzitutto distinguerò il concetto di ricezione da quello unidirezionale di fortuna, presentando il modo in cui tale *turn* ha influenzato la letteratura comparata. Nel capitolo seguente invece presento dei modelli traduttologici che rifiutano la configurazione della traduzione come trasporto di unità semantiche e quella della traduttologia come «dottrina»¹, che studiano le traduzioni come testi. Specifico inoltre il sottotitolo della ricerca, distinguendo la parola «critica» dalla sua accezione di giudizio di valore e presentando il modello di studio traduttologico critico. In un paragrafo, rilevo e presento la specificità della ricerca come storia delle traduzioni, contestualizzandola in quadro più vasto che risponde alla stessa definizione ma che comprende anche altri ambiti di indagine. Ciò che qui presento non è in nessun modo una nuova teoria, ma un insieme di testi che, pur non sempre sulla stessa linea, si implicano, si completano, si richiamano esplicitamente, aiutandomi a costruire il modello operativo ideale per una storia della traduzione che voglia emanciparsi dai dogmatismi e studiare le traduzioni come «parte della vita delle opere»².

¹ Cfr. APEL, Friedmar, *Sprachbewegung*, tr. it., *Il movimento del linguaggio*, a cura di Emilio Mattioli e Riccarda Novello, Milano, Marcos y Marcos, 1997, p. 38: «ci si deve chiedere, con urgenza tanto più impellente, se la teoria della traduzione possa restare in generale ciò che ancora è ampiamente: una dottrina».

² MATTIOLI, Emilio, *Il problema del tradurre*, op. cit., p. 99.

Dalla fortuna alla ricezione

Il termine ricezione è usato per la prima volta in modo sistematico da Hans Robert Jauss nella *Storia della letteratura come provocazione*, il libretto del 1969 che diede avvio a quell'insieme di riflessioni che costituiscono la così detta Scuola di Costanza. Com'è stato notato dai maggiori studiosi del fenomeno, tali eventi non compaiono dal nulla ma sorgono sulla base di alcune riflessioni pregresse. Jauss stesso dedicherà un saggio agli *Antecedenti* illustri. Anzitutto, rileva una tradizione francese che oppose alla storia positivista delle fonti un concetto di lettura creativa, e che ha il suo culmine nella riflessione di Paul Valéry sul ruolo del lettore. Naturalmente Jauss cita anche l'*Opera aperta* di Umberto Eco, con la quale si concepì «la nuova teoria [...] secondo la quale l'opera d'arte, in quanto struttura aperta, necessita dell'attiva coproduzione del ricettore, senza per questo cessare di essere un'opera, malgrado la molteplicità delle sue concretizzazioni storiche»³. Invero, Eco non presuppone un medesimo grado di apertura per tutta l'arte, ma distingue una «poetica dell'*opera in movimento*»⁴ che è peculiare dell'arte contemporanea, dove l'opera è strutturalmente disposta a una co-costruzione di senso da parte del ricettore. Tuttavia, riconosce in tutta l'arte un primo livello di apertura⁵. Fra i precursori del cambio di prospettiva nelle forme della finzione, particolarmente caro a Jauss è il *Pierre Menard* di Borges, il paradossale riscrittore del *Don Chisciotte*, che realizzò «la non-identità del ripetuto nella distanza temporale della ripetizione»⁶: lo stesso testo, a distanza di tre secoli, non è più lo stesso, in termini tanto di registro quanto di riflessioni filosofiche inferibili. Con questi accenni a tradizioni diverse fra loro, Jauss vuole sottolineare come tutta una parte della riflessione novecentesca abbia cercato di decentrare il *focus* dall'opera al ricettore. Così come dai modelli cui guardare, la teoria di Jauss sorge anche da una serie di problematicità da risolvere. Una questione che muove Jauss è la crisi in cui versa la storia, il principio del

³ JAUSS, Hans Robert, *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, tr. it. *La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici*, a cura di Costantino Marmo e Roberto Lambertini, in HOLUB, Robert (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 3-26, p. 19.

⁴ ECO, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1997, p. 63.

⁵ «ogni opera d'arte, anche se prodotta seguendo un'esplicita o implicita poetica della necessità, è sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l'opera a rivivere secondo una prospettiva, un gusto, una *esecuzione personale*», *ibid.*, p. 60.

⁶ JAUSS, Hans Robert, *La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici*, op. cit., p. 20.

«legare il passato al presente»⁷: a seguito della sua crisi, la storia si era risolta in un'ipertrofia di spiegazioni causali misurabili in un modo presunto scientifico, di marca spiccatamente positivista: lo studio delle fonti. Diverso, ma ugualmente opinabile, è l'approccio che Jauss chiama «sostanzialismo» e che si esemplifica nel *Medioevo Latino* di Ernst Robert Curtius (1948), opera dove «la continuità dell'eredità antica, innalzata a idea portante, si manifesta nella tensione storicamente non mediata [...] si alza un'atemporale classicità dei capolavori e lascia dietro di sé la storia come *terra incognita*»⁸.

Le due tradizioni con cui Jauss fa i conti più compiutamente nella sua *Provocazione* sono quella marxista e quella formalista. Della prima dichiara di apprezzare il tentativo di ricollegare la letteratura alla storia, ma ne denuncia realizzazioni volgari, dove la prima è semplicemente lo specchio dei rapporti di forza della seconda. I formalisti, invece, avrebbero realizzato lo schema più vicino a una corretta interpretazione dei fatti letterari, quello di «evoluzione». Tale schema, elaborato da Sklovskij e Tynyanov, ha il merito di avere scardinato il concetto di tradizione atemporale quanto quello di evoluzione unidirezionale, giacché presuppone la compresenza sincronica di diverse forme in un rapporto sistemico di centro-periferia. Ciò che manca a tale modello, d'altro canto, è proprio quella storia che la tradizione marxista aveva provato a reinserire, e che attiverrebbe e darebbe senso a questo svolgimento, che altrimenti resta come inerte o privo di ragione: «[ciò] non significa ancora però, vedere l'arte *nella* storia, cioè nell'orizzonte storico del suo sviluppo, della sua funzione sociale e nella sua efficacia storica»⁹. Il difetto di entrambe le tradizioni, in sintesi, è che esse concepiscono il fatto letterario esclusivamente in una dinamica di produzione e rappresentazione, sono quindi entrambe manchevoli del concetto di ricezione. Posto che «l'opera letteraria non è un oggetto che stia a sé, che offra lo stesso aspetto ad ogni osservatore in ogni tempo»¹⁰, si può definire la storia letteraria come «un processo di ricezione e produzione estetica che si compie nell'attualizzazione di testi letterari ad opera del lettore che li conosce, dello scrittore che si trasforma a sua volta in produttore e del critico che vi ragiona su»¹¹. A

⁷ JAUSS, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, tr. it *Perché la storia della letteratura?*, a cura di Alberto Varvaro, Napoli, Guida, 1970, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁹ JAUSS, Hans Robert, *Perché la storia della letteratura?*, op. cit., p. 31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

questo punto Jauss introduce il concetto di orizzonte, con cui potremmo indicare, nella definizione successiva di Robert Holub: «*an intersubjective system or structure of expectations, a “system of references” or a mind-set that a hypothetical individual might bring to any text*»¹². Tale orizzonte può essere determinato da una varietà di fenomeni. Nel caso si tratti dell'orizzonte in cui l'opera si presenta la prima volta, esso può intuirsi alla luce delle opere di genere affine, e dalle norme implicite o esplicite che direzionano tale genere¹³. Nel caso di un orizzonte successivo all'opera in questione, esso sarà dato dalla «catena di ricezioni» di cui partecipano il discorso critico sull'opera, lo sviluppo letterario successivo, la formazione e sensibilità particolare del lettore, l'eventuale ovvietà o familiarità del così detto classico ormai avvenuta a discapito della forza dirompente originaria. L'opera infatti vive in un livello, a seconda dei casi maggiore o minore, di «distanza estetica» dall'orizzonte in cui si presenta, e la sua ricezione può anche avviare o portare a termine un «cambio di orizzonte»¹⁴. Ciò, tornando al punto iniziale, è il cambio di prospettiva che attiva lo schema evolutivo: un'opera ha un'efficacia collocata in un determinato orizzonte in cui risponde a problemi (formali, morali, ecc.) lasciati insoluti. Tale orizzonte può anche collocarsi in un momento molto lontano nel futuro, come Jauss mostra con l'esempio della nuova ricezione di Góngora nel Novecento¹⁵.

In un saggio di poco successivo sull'*Ifigenia* di Goethe Jauss mette in pratica le premesse teoriche qui brevemente esposte. Lo studioso parte dall'argomento, già esposto nella *Provocazione*, per cui il classico non si dà come tale ma nella catena delle «concretizzazioni»¹⁶. Tale termine è preso in prestito da *L'opera d'arte letteraria* di Roman Ingarden, saggio molto importante per l'altro grande protagonista della Scuola

¹² HOLUB, Robert, *Theory of Reception. A Critical Introduction*, op. cit., p. 59.

¹³ Va considerato che in questa prima parte del suo pensiero Jauss si basa sostanzialmente su un primato del nuovo come rottura del presupposto, aspetto della sua teoria su cui tornerà criticamente, in particolare nella forma della critica all'«estetica della negatività» di Adorno, valorizzando invece l'aspetto del piacere e del rafforzamento di norme vigenti nell'opera d'arte. Cfr. in particolare JAUSS, Hans Robert, *Ästhetische erfahrung und literarische hermeneutik*, tr. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, a cura di R. Argenton, vol. 1, Bologna, Il Mulino, 1969, , pp. 55-87.

¹⁴ JAUSS, Hans Robert, *Perché la storia della letteratura*, op. cit., p. 45.

¹⁵ Cfr. *ibid.*, p. 60.

¹⁶ «*Concretisations*», JAUSS, Hans Robert, *Grundlagen und Gedanken zum Verstandnis klassischer Dramen: Goethe, Iphigenie auf Tauris*, tr. fr. *De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe*, in *ID.*, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'Allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, pp. 230-287, p. 233.

di Costanza, Wolfgang Iser¹⁷, la cui teoria procede dalla stessa premessa del valore del lettore nella costruzione del senso dell'opera ma assume un approccio più testuale di quello di Jauss, che è più storico. Jauss stesso ci dice di stare usando «concretizzazione» non nel suo senso proprio, di «lavoro dell'immaginazione a colmare le lacune e precisare ciò che resta vago nella struttura schematica dell'opera», ma in quello di «senso ogni volta nuovo che tutta la struttura dell'opera come oggetto estetico può prendere quando le condizioni storiche e sociali della sua ricezione cambiano»¹⁸. In questo lavoro, inoltre, Jauss propone una distinzione che tornerà anche più avanti, fra «effetto» («*wirkung*») e «ricezione» («*rezeption*»). Essa si pone perché l'opera, arguisce Jauss, conserva una «risposta» implicita, ma, di contro al «sostanzialismo», le domande non sono quelle «eterno» poste dall'opera (la così detta eternità dei classici), ma quelle poste dal lettore, l'interrogazione «va dal lettore verso il testo di cui il primo si appropria»¹⁹. Perché un'opera del passato possa agire, c'è bisogno che attivi l'interesse di un'epoca, rispondendo a domande che sono proprie a quest'ultima. In tal senso non ci si può limitare al solo «effetto» dell'opera, come fanno le storie del tipo «la fortuna di ...», perché ciò appunto presupporrebbe un messaggio unilaterale dell'opera verso il ricettore. Ne deriva inoltre, altro passaggio importante, che la tradizione non è semplice trasmissione di un patrimonio, ma implica un processo selettivo che si basa su criteri quali lo stile e la poetica dominante, il canone o la sensibilità del ricettore, che comunque partecipa del suo tempo²⁰. Alla luce di tali constatazioni Jauss procede a un lavoro applicativo sulla ricezione dell'*Ifigenia*, rilevando alcune «concretizzazioni». Una prima tradizione critica ne mette in luce gli aspetti neoclassici di purezza e semplicità. Una seconda invece si focalizza sul fatto che l'opera non sia puramente

¹⁷ Cfr. in particolare ISER, Wolfgang, *Il processo della lettura*, in HOLUB, Robert (a cura di), *Teoria della ricezione*, op. cit., pp. 43-70.

¹⁸ «Je n'emploie pas le concept de "concretisation" dans le sens restreint que lui a donné Roman Ingarden: le travail de l'imagination comblant les lacunes et précisant ce qui est resté vague dans la structure schématique de l'œuvre [...] je désigne par ce mot le sens à chaque fois nouveau que toute la structure de l'œuvre en tant qu'objet esthétique peut prendre quand les conditions historiques et sociales de sa réception se modifient», JAUSS, Hans Robert, *De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe*, op. cit., p. 233.

¹⁹ «On ne peut se permettre impunément d'ignorer les problèmes de la distance historique et de la "fusion des horizons" en affirmant simplement avec G. Kaiser que "si la substance de la littérature classique" est d'une telle richesse, c'est par ce que "de siècle en siècle elle pose au lecteurs toujours les memes questions" [...] Certes la réception implique une interrogation; mais elle va du lecteur vers le texte qu'il s'approprie. En inverser le sens, c'est retomber dans le substantialisme: les questions, éternelles, s'engendrent elles-mêmes en permanence, et les réponses sont également valables pour l'éternité», *ibid.*, p. 271.

²⁰ *Ibid.*, pp. 274-282.

imitativa del bello ideale greco, ma porti sulla scena il tempo intercorso, i nuovi alti ideali di civiltà, facendo della tragedia una rappresentazione dell'umanità più alta dei costumi moderni (qui Jauss cita il commento di Schiller). Una terza interpretazione elabora ulteriormente la precedente ma interiorizzando tutta la perfezione morale nella figura della protagonista e facendo di *Ifigenia* un dramma dell'anima. Questa interpretazione è comune a una lunga e nobile tradizione critica ed è, aggiunge Jauss, radicata nella coscienza tedesca, legata al valore dell'interiorità dopo la Riforma²¹. Ne deriva pertanto un processo complesso in cui l'opera, pur mantenendo lo stesso testo, risponde ad istanze diverse e dunque si offre in una serie di diverse concretizzazioni storiche.

La svolta comparatistica

I lavori di Jauss sul concetto di ricezione hanno avuto un'importanza fondamentale sulle letterature comparate. Queste ultime sono sempre state nel pensiero dello studioso: pensiamo ad esempio, che uno dei primi oggetti di critica nella *Provocazione* è un documento fondamentale delle letterature comparate moderne, il *Medioevo Latino* di Curtius. Di letterature comparate e di un possibile rinnovamento Jauss parla nello specifico in un contributo del 1979. L'intento migliorativo risulta evidente anche da una dichiarazione di scetticismo verso la *Histoire comparée des littératures de langues européennes* a cura dell'Associazione Internazionale dei Comparatisti, il cui primo volume era uscito nel 1973. Jauss espone il dubbio che tale opera possa configurarsi come nuova forma di vecchie storie universali, basate su «relazioni reificate» piuttosto che su rapporti comunicativi, in ultimo un «museo immaginario»²², dove ancora vediamo ricorrere il pericolo di una storia comparata come una rassegna di fatti letterari atemporali che si auto-tramandano. In questo contributo la parola «ricezione» è usata da Jauss come termine collettivo che comprende sia l'effetto o incidenza che la ricezione menzionati nel documento precedente, dove la seconda è il modo in cui il ricevente accoglie l'opera: «il ricevente può semplicemente consumare l'opera o accoglierla criticamente, può ammirarla o rifiutarla, godere della sua forma, interpretare il suo

²¹ Cfr. *ibid.*, pp. 234-240.

²² JAUSS, Hans Robert, *Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation*, trad. it *Estetica della ricezione e comunicazione letteraria*, in *ID.*, *Estetica della ricezione*, a cura di Antonello Giugliano, Napoli, Guida, 1988, pp. 135-145, p. 142.

senso, riprendere una interpretazione già riconosciuta o tentarne una nuova»²³. Una storia della ricezione si distingue pertanto sia da una storia letteraria e sociologica del lettore o del gusto, sia, come abbiamo già visto, da una storia dell'incidenza del tipo «*La fortune de ...*». In un paragrafo successivo Jauss si occupa specificatamente di ricezione e letterature comparate. Queste nascono per superare le barriere nazionali, ma devono ancora farsi studio della comunicazione letteraria. Dietro le relazioni internazionali, siano esse «*relations spirituelles*» o «*rapport des faits*»,²⁴ devono necessariamente esservi soggetti che recepiscono, interpretano, selezionano. È necessario, insomma, che il rapporto con le letterature passate o straniere venga studiato come rapporto comunicativo a due direzioni, passando da una struttura narrativa lineare a una dialettica, guardando dietro le «filiazioni causali» e ritrovando «una grande quantità di relazioni comunicative»²⁵. Nel metodo, ciò significa che ai processi unidirezionali di fonte, influsso, modello, vanno ora accostati altri di vettore opposto.

Come notato da Franca Sinopoli nel suo *excursus* storico dello sviluppo delle letterature comparate, i suggerimenti di Jauss sono stati di grande importanza per la disciplina, che s'è mossa da un concetto unidirezionale di influenza a quello bilaterale di ricezione²⁶. La svolta è già evidente nel terzo capitolo, sui problemi della storiografia comparata, dell'importante manuale di Yves Chevrel del 1989. L'autore qui afferma che lo studio comparato delle letterature è meno interessato a ciò che lui chiama «storia degli autori» e «storia delle creazioni», mentre trova il suo ambito d'indagine specifico, rispetto agli studi di letterature nazionali, nella «storia delle opere» nella loro circolazione e «ricezione produttiva», nonché nella loro natura di «evento letterario»²⁷ all'interno di un sistema. Chevrel menziona non a caso l'importanza degli studi di Jauss nel discutere il passaggio dallo studio dell'influenza, a lungo privilegiato dai comparatisti, a quello di ricezione. Distingue inoltre fra un'«estetica della ricezione» e una «storia della ricezione»: la prima si focalizza sull'impatto dell'opera nel suo tempo, cercando di ricostruire la domanda cui rispondeva al tempo della sua produzione o l'eventuale scarto rispetto ad essa; la seconda invece si inserisce nelle pieghe della

²³ Ibid., p. 136.

²⁴ Ibid., p. 141. Qui Jauss riprende dei concetti di Jean-Marie Carré.

²⁵ Ibid., p. 143.

²⁶ Cfr. SINOPOLI, Franca, *La storia comparata della letteratura*, in GNISCI, Armando (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 2-29, pp. 10-11.

²⁷ CHEVREL, Yves, *La littérature comparée*, tr. it. *La letteratura comparata*, a cura di Antonio Cammarota, Roma, Carucci, 1991, pp. 37-38.

durata temporale e si concentra sul ruolo di mediazione e produzione dei ricettori successivi²⁸. Pone inoltre una differenza fra uno studio comparatistico dell'influenza e uno della ricezione immaginandone due, a mo' di esempio, aventi lo stesso oggetto, cioè l'opera di Zola all'interno del panorama culturale tedesco. Lo studio improntato all'influenza si concentrerà su quelle opere che riprendono direttamente Zola, su quelle che lo hanno assimilato pur non mostrando segni espliciti, su quelle che ne hanno ripreso aspetti più generali quali la sua concezione del romanzesco. Lo studio basato sul concetto di ricezione sarà invece attento alle «manifestazioni precise della conoscenza dell'autore», quali articoli critici e traduzioni in volume o periodici, con particolare attenzione anche a certi riferimenti particolari, come i paragoni curiosi o innovativi; studierà con particolare attenzione «la parte che Zola occupa negli orientamenti stranieri»²⁹ nel panorama culturale in esame, aiutandosi con il paragone con il ruolo di altri autori. Una storia della ricezione dovrà prestare molta attenzione a tutti quegli aspetti che svolgono la mediazione, dovrà quindi occuparsi di storia della critica, storia delle traduzioni, studio delle politiche editoriali³⁰. I due approcci, ad ogni modo, e come già nelle intenzioni di Jauss, si accompagnano sempre l'uno all'altro.

Passando dai testi teorici ai lavori pratici, si può prendere ad esempio, come fa Sinopoli, la nuova serie di storie comparate dell'Associazione Internazionale dei Comparatisti degli anni Novanta, guardando alla presentazione dell'opera complessiva ad opera di Mario J. Valdes e Linda Hutcheon, curatori di alcuni dei volumi. Da tale documento, che presentava il lavoro a venire, si può in effetti rilevare una grande importanza assunta dal concetto di ricezione. Anzitutto, gli autori si prefiggono di porre attenzione alla costruzione dei fatti letterari per mezzo di processi il cui rilevamento ha certo a che fare col *turn* teorico apportato dagli scritti di Jauss: inclusione/esclusione, canonizzazione, recupero, appropriazione. In secondo luogo, dichiarano di voler guardare al lavoro delle «istituzioni», termine generico per definire i luoghi reali o virtuali in cui avvengono i processi di produzione, distribuzione, promozione e ricezione dell'opera³¹. Da ultimo, una riflessione di tipo meta-storico sul carattere costruito, e quindi dinamico, delle periodizzazioni letterarie, come d'altronde era già

²⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 52-54.

²⁹ Cfr. *ibid.*, p. 56.

³⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 57-60.

³¹ VALDÉS, Mario – HUTCHEON, Linda, *Rethinking Literary History – Comparatively*, American Council of Learned Societies, Occasional Paper, n. 27, 1994, pp. 1-13, pp. 1-3.

stato messo in luce da Jauss nello scritto del 1979. Ad esse, quando sarà possibile, gli autori dichiarano di voler accostare nuove periodizzazioni basate sul concetto di ricezione, «*frames of reception*», ovvero periodi caratterizzati da una ri-attivazione di senso di opere del passato al fine di costruire un programma comune o delimitare un perimetro culturale: «*The Tempest as a post-colonial historical text, perhaps, or Don Quijote as a twentieth century mediator of Spanish literary identity (in Unamuno, Ortega y Gasset and Azorin)*»³².

Le forme del *rewriting*

Nei suoi scritti, Jauss non ha mai indicato con precisione le varie forme in cui il concetto di ricezione può declinarsi storicamente, limitandosi a lavori applicativi sulla tradizione critica oppure sul *misreading* (nel senso neutro dato da Harold Bloom) della fonte da parte di un autore successivo. Studi ulteriori sono partiti dalle premesse di Jauss per guardare nella sua interezza il ventaglio di possibilità della ricezione di un'opera, di un autore o di un genere nella storia: la storiografia, la critica, l'antologizzazione, la traduzione. Fra questi particolare risalto ha avuto il concetto di *rewriting* formulato da André Lefevere in *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Lo studioso, pur partendo da premesse pressoché identiche a quelle degli scritti di Jauss, finisce per muoversi sul concetto di manipolazione, che è proprio della critica di tipo ideologico, e che Jauss ha esplicitamente rifiutato perché presuppone che lo studioso abbia la pretesa di avere afferrato nella sua interezza un supposto valore intrinseco dell'oggetto in esame, rifiutando dunque la programmatica parzialità dello studio della ricezione³³. Ciò nonostante, lo studio di Lefevere resta un punto di riferimento utile per chi necessiti una mappa di estrinsecazioni possibili. Lefevere è stato fra i primi a riconoscere l'interconnessione fra la storia della critica, la storia della traduzione e il valore della selezione di determinati passaggi dell'opera di un autore, di

³² Ibid., p. 11.

³³ Cfr. JAUSS, Hans Robert, *La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici*, op. cit., p. 16: «La *Lessinglegende* [Leggenda di Lessing] di Franz Mehring separava il vero Lessing, ricostruito materialisticamente, dalla storia della sua ricezione, per mostrare questa ricezione come “leggenda” inventata dagli interpreti borghesi. Il paradigma di Mehring ha continuato a vivere nella teoria marxista della letteratura, nella misura in cui essa riduce la storia della ricezione a critica dell'ideologia e pretende che la propria analisi dell'opera, in quanto determinata dalle condizioni della società, sia depositaria dell'unica verità determinata dalle condizioni di produzione».

un genere o di un panorama nazionale per riviste e antologie, e il valore della comparazione fra le varie esperienze storiche. Lefevere parte dal presupposto che il valore intrinseco dell'opera non possa spiegare da solo le sue innumerevoli rifrazioni e riattivazioni di senso lungo la storia. L'esempio addotto del recupero dei metafisici fra Grierson ed Eliot ricorda da presso quello di Góngora fatto da Jauss. Lefevere chiama questo processo di ricezione, inclusione/esclusione, canonizzazione e rimodulazione *rewriting*, e si pone il proposito di distinguerne le cause, che divide fra ideologiche e poetologiche. La prima categoria concerne tutte quelle cause di carattere morale e politico, e può risultare in un *editing* particolarmente intrusivo, nella censura vera e propria, o in determinate strategie traduttive. La seconda categoria è altrettanto larga e gli esempi possibili sono molteplici: è un motivo poetologico quello che porta l'antologista di *Poets and Poetry of America*, nel 1842, a definire la poesia americana come poesia morale, agendo secondo tale criterio nella selezione dei poeti da inserire; tale è anche quello di Yeats allorché nello scrivere una biografia di William Blake afferma che ebbe un nonno irlandese, non un particolare biografico da erudito ma una precisa strategia per ricollegare il poeta alla sua linea celtica³⁴. Lefevere definisce «poetica» in due modi, come un inventario di generi e forme e come un concetto di ciò che la letteratura dovrebbe essere. Ogni poetica si vuole assoluta e definitiva pur essendo storicamente determinata e transitoria. Essa tende a codificarsi prima per mezzo della pratica e poi della teoria, e in virtù dei suoi criteri riscrive il passato che l'ha preceduta³⁵. Fatte queste premesse, Lefevere dedica i capitoli della sua monografia alle varie forme di *rewriting*, con particolare attenzione per la traduzione. Attraverso esempi storici precisi (la traduzione delle commedie di Aristofane, o quella di un genere della letteratura araba) lo studioso mostra come ragioni ideologiche e poetologiche influenzino la traduzione non meno che le altre forme di *rewriting*³⁶. Come la traduzione si inserisca all'interno della ricezione letteraria è argomento che preferisco trattare con la parte di dissertazione che seguirà questo capitolo. Qui però già Lefevere introduce un argomento molto importante: non si può accostare aprioristicamente una strategia traduttiva a un progetto critico-traduttivo di un certo tipo. Lefevere prende di mira quelle concezioni che attribuiscono a priori determinate qualità a determinati

³⁴ Cfr. LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992, in particolare *Prewrite*, pp. 1-10.

³⁵ Cfr. il cap. 3, *The System: Poetics*, pp. 26-40.

³⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 109-110.

approcci traduttivi, come quando si postula che una traduzione letterale voglia sempre restituire il testo per com'è al suo lettore. Tradurre letteralmente, ad esempio, le metafore sessuali di una commedia greca può risultare al contrario una strategia di stampo conservatore, mentre il traduttore che usa un po' di fantasia può far rivivere quelle metafore e dare più precisamente al lettore l'idea di ciò di cui si sta parlando³⁷. Le vicende relative alla storiografia e al discorso critico su un autore (la ricezione del commediografo olandese del XVII secolo Van Focquenbroch, quella degli scritti di M.me De Stael) sono affrontate con un metodo non dissimile da quello che abbiamo visto all'opera nello scritto di Jauss sull'*Ifigenia*, guardando di volta in volta i meccanismi culturali che abilitano determinate riscritture dell'opera. La conclusione teorica che ne deriva è che «*literary history [...] is often written not from a timeless vantage point "above the fray"; rather, it often projects the fray of its own time back into the past*»³⁸. Il contributo più importante del saggio di Lefevere è però quello relativo alla funzione delle antologie nel processo di riscrittura. Lefevere sostiene infatti che anche l'antologista abbia una propria poetica, giacché decide un'immagine del panorama nazionale da offrire al lettore. Egli infatti può stabilire un criterio di modernità cui attenersi per la selezione, creare distinzioni inedite (ad esempio, distinguere, per un determinato panorama, poesie esperienziali e poesie più filosofiche), o finanche inventare nuove categorie critiche. Ogni antologia può appoggiarsi su un'immagine, una storia già percorsa o crearne una nuova, oppure ancora decostruire quanto fatto precedentemente senza imporre una nuova visione rigida, ad esempio insistendo sui minori³⁹.

Antologie e quaderni di traduzioni

Lefevere, Essman e Frank sono stati fra i primi, all'inizio degli anni Novanta, a occuparsi della questione delle antologie e della loro importanza nel processo di ricezione della letteratura. Il frutto di questi studi è rilevabile alla voce *Anthologies of Translations* della Enciclopedia Traduttologica Routledge del 2001, che inizia appunto dichiarando lo scarso interesse per la questione fino agli anni di poco precedenti la

³⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 51-52.

³⁸ Cfr. *ibid.*, p. 122.

³⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 126-127.

pubblicazione dell'Enciclopedia. La voce definisce l'antologia un «*configured corpus*»⁴⁰, ovvero un *corpus* di testi organizzati secondo un arrangiamento il cui significato complessivo è superiore a quello della semplice somma delle parti. I testi sono ricontestualizzati diversamente dal contesto originario, e lo stesso *corpus* nella sua integrità è in un rapporto sineddotico con il «*total available corpus*» e può declinarsi come *pars ad residuum* o *pars contra residuum*⁴¹, dove il secondo caso indica più marcatamente un fenomeno di selezione e canonizzazione. Frank afferma dunque che lo studio degli scopi di un'antologia è elemento imprescindibile di qualsiasi studio riguardo la ricezione di letteratura straniera in un panorama nazionale: vi sono scopi e modelli riconoscibili anche senza che un commento li espliciti, l'antologista può rifarsi a criteri quali la qualità o la rappresentanza, o anche creare un proprio canone personale.

Quello che manca alle analisi delle antologie finora considerate è la trattazione di un fenomeno più specifico, che non concerne l'atto antologico nella sua integrità ma una sua specifica declinazione, quella della raccolta di traduzioni d'autore. Di essa, in tempi più recenti, s'è occupato Jakob Blakesley, oltretutto studiando un fenomeno peculiarmente italiano qual è quello dei «quaderni di traduzioni» italiani novecenteschi. Lo studioso afferma che il Novecento italiano si distingue per una maggiore coscienza del ruolo della traduzione all'interno della riflessione sulla letteratura, come emerge ad esempio dall'antologia anceschiana che accoglie al suo interno indifferentemente poesie e traduzioni poetiche. Le raccolte traduttive ottocentesche sono per lo più postume, non indicative quindi di una specifica intenzione, composte più da intellettuali che da autori letterari, con titoli piuttosto neutri e testi soprattutto dell'antichità greco-latina⁴². Il *Quaderno* montaliano è visto come il primo esempio di un quaderno traduttivo novecentesco, da cui sembra prendere ispirazione il progetto einaudiano diretto da Fortini e Mengaldo che porterà alla realizzazione di dieci sillogi, di cui sei portano il titolo di *Quaderno*. Tale titolo va dunque ad affermarsi, in virtù del prestigio del primo utilizzatore, come precisa scelta di campo. Le altre raccolte sono nominate attraverso titoli di testi ritenuti particolarmente significativi, e anche questa è studiabile come una strategia pari a quella di un poeta nella composizione di una silloge⁴³. Altro tratto

⁴⁰ FRANK, Paul Armin, *Anthologies of Translation*, in BAKER, Mona (ed. by), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 2001, pp. 13-16, p. 13.

⁴¹ Ibid., p. 15.

⁴² Cfr. BLAKESLEY, Jakob, *Modern Italian Poets: Translators of the Impossible*, op. cit., pp. 3-6.

⁴³ Cfr. ibid., pp. 7-8.

caratteristico rispetto agli antecedenti storici è un predominio della tradizione europea moderna, con un ruolo di maggioranza giocato da quella francese simbolista e post-simbolista, cui seguono il modernismo inglese, la generazione spagnola del '27 e più sporadicamente importanti nomi delle letterature tedesca e russa. Quando anche non formati da studi accademici appropriati, gli autori in questione partono quasi sempre da una buona conoscenza della lingua e letteratura di partenza. L'intento, più o meno dichiarato, è spesso quello di misurarsi con questo canone moderno, stabilendo rapporti e preferenze. Ciò tuttavia può essere attuato secondo varie strategie: se alcuni optano sempre per autori prediletti, altri possono decidere di accompagnare i loro autori prediletti ad altri verso i quali sentono una distanza, tematizzando però tale distanza con precise strategie traduttive. Ciascuna di queste sillogi evidenzia la ricerca di una certa densità testuale, attraverso rimandi di tipo lessicale, ricorrenze tematiche e collocazioni strategiche di determinati testi. Ogni autore tematizza un canone personale, porta alla luce affinità e divergenze. Anche le ricorrenze tematiche possono avere a che fare con la ricerca in proprio di questi autori, come prova, ad esempio, la ricorrenza di testi metaletterari nelle sillogi di Giudici. L'autore può anche tentare di distinguersi attraverso la scelta di prediletti minori rispetto al canone degli autori tradotti, o di autori la cui inclusione spicca anche in virtù della esclusione di altri che una certa tradizione critica ritiene affini ai precedenti. Sono soluzioni, come si può già vedere da questa breve descrizione, che rimandano da un lato a opere poetiche originali, dall'altro agli scritti critici che molti di questi stessi autori scrivevano sulla poesia moderna europea, tracciando genealogie e prendendo posizioni. Laddove ricorre con più frequenza un autore fra le varie raccolte, le ritraduzioni tendono a distinguersi particolarmente. Tramite le strategie traduttive, alcuni autori possono suggerire un legame esplicito con la propria ricerca poetica⁴⁴.

Come si sarà notato, la trattazione del concetto di ricezione ci ha già condotto verso una riflessione sulla traduzione. Il cambio di prospettiva dal modello unidirezionale di fortuna a quello comunicativo di ricezione infatti riabilita e rende produttivo uno studio della traduzione oltre ai campi quali la storia della tradizione critica, le influenze e i rapporti intertestuali. Liberato da schemi normativi e categorie aprioristiche, lo studio

⁴⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 8-20.

della traduzione assume un ruolo di spicco in una storia della ricezione di un'opera o di un autore.

Capitolo IV

Per una storia critica delle traduzioni

Un continent de traduction: traduzioni e storia della letteratura

Un continente di traduzioni, un continente che traduce: con queste parole Henri Meschonnic indicava la profonda connessione fra le traduzioni e la storia europea¹. I testi sacri, le opere fondative, non avrebbero avuto circolazione senza le traduzioni. Ora, se teniamo a mente questo dato elementare, converremo che l'interazione fra gli studi traduttologici e la storiografia letteraria non è ancora raggiunta. Non si tratta, però, semplicemente di apporre alcune traduzioni fondamentali nelle storie letterarie a venire, ma di usare la traduzione stessa come un «dispositivo epistemologico»² per le scienze umanistiche. Con queste parole, Antonio Lavieri fa riferimento alla capacità della traduzione, per la sua stessa, evidente impossibilità di giungere a identità con l'originale, per la pluralità delle pratiche e degli esiti, di mettere a tema «l'assenza di un referente unico, fisso e immutabile», non nei termini dell'assenza di senso, ma dell'«imperituro conflitto del senso di fronte all'inesauribile potere delle parole, che significano molto più di quello a cui si riferiscono», della «infinitudine semantica»³. Della nuova forma che l'originale assume, non conta mai, nella storia, una validità giudicata aprioristicamente, ma una che essa riesce ad assumere nel contesto in cui si va a porre, mostrando «l'inesistenza di un significato trascendentale»⁴, e l'esistenza invece di un significato che si pone di volta in volta, legato alla «performatività»⁵ del suo processo e alla validità assunta in una tradizione. In questo senso Meschonnic lega l'importanza delle traduzioni a un *turn* teorico e letterario che chiama «*acceptation du texte multiple*».⁶

La traduttologia (disciplina di profonde radici ma formalizzata negli anni '80 del secolo scorso) non dovrà occuparsi di quanto la traduzione sia adatta a un originale in

¹ Cfr. MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, op. cit., pp. 38-39.

² LAVIERI, Antonio, *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, op. cit., p. 20.

³ Ibid., pp. 34-35.

⁴ Ibid., p. 37.

⁵ Id.

⁶ «*La traduction est le mode plus banal, le plus admis, le plus visible des transformations qui font qu'un text est à la fois toujours le même et un autre. [...] Les transformations d'une traduction à l'autre d'un meme texte, à la fois transformations de la traduction et transformations du texte, sont inseparable du pourquoi et du comment on retraduit*», MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, op. cit., pp. 220-221.

senso aprioristico. Ciò viene arguito da Lavieri in opposizione a una fase iniziale in cui la disciplina si articolava modellandosi su altre già esistenti: la stilistica comparata di Vilnay e Darbelnet; la riflessione di Eugene Nida legata alla traduzione biblica per la missione evangelica, per la quale si affermò in traduttologia il termine di equivalenza. Soggiacente a queste teorie è la metafora del «trasporto di unità semantiche»⁷, la noncuranza per il carattere testuale degli originali, la «atomizzazione della lingua in parole», nonché «l'esclusione di fattori instabili e imprevedibili – soggettività, storicità, cultura»⁸.

Una critica simile veniva mossa da Meschonnic a Nida, soprattutto in *Pour la poétique II*. Con il concetto di «equivalenza dinamica»⁹, arguisce Meschonnic, Nida ricerca ancora un senso univoco da estrapolare e trasferire da lingua a lingua, sebbene articolato non più come banale contenuto ma in chiave behaviorista come effetto sul lettore: da tale presupposto viene d'altronde l'obiezione pregiudiziale alla traduzione di poesia, cui un simile proposito non è applicabile. Teorie di questo tipo sono decostruite da Meschonnic a partire dalla sua ricerca. Questa non è qualcosa che possa venire racchiusa in poche pagine riassuntive, giacché si pone programmaticamente come non-tecnica¹⁰, incompiuta¹¹, volta all'ignoto¹². È essenziale premettere che si oppone alla differenziazione strutturalista fra significante e significato (che chiama «metafisica del segno»¹³) e prende ispirazione da alcuni concetti esposti da Emile Benveniste nei *Problemi di linguistica generale*: su tutti, quelli di ritmo e discorso. Quanto a quest'ultimo, in *Sémiologie de la langue*, lo studioso distingueva due distinti «*modes de signifiance*» del linguaggio: quello semiotico e quello semantico¹⁴. Quello semiotico è il modo proprio al segno linguistico, che lo costituisce come unità. La semiotica in senso stretto concerne l'identificazione del segno, la descrizione delle sue caratteristiche e la scoperta di criteri di distinzione sempre più discreti: suo oggetto è il singolo segno come «pura identità a sé, pura alterità a tutto il resto»¹⁵. Invece, con la semantica siamo

⁷ Ibid., p. 25.

⁸ Ibid., p. 31.

⁹ Cfr. NIDA, Eugene, *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964.

¹⁰ «*Le rythme dans le langage n'est pas une notion technique*», MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 16.

¹¹ «*La poetique du discours est une inaccompli théorique*», ibid., p. 33.

¹² L'opera reca la dedica «*A l'inconnu*».

¹³ Cfr. ibid., p. 27.

¹⁴ BENVENISTE, Emile, *Sémiologie de la langue*, op. cit., p. 63.

¹⁵ «*Pure identité à soi, pure altérité à tout autre*», ibid., p. 64.

all'interno di quella *signifiance* generata e regolata dal «discorso»¹⁶, e ci occupiamo del linguaggio come produttore di messaggi che non sono la somma di singoli segni, ma al contrario, vanno concepiti globalmente. Indicando il linguaggio come puro «*système de signes*»¹⁷, Saussure apriva alla semiotica come scienza che avrebbe incluso la linguistica. Ma il segno da solo, arguisce Benveniste, è un «mondo chiuso»¹⁸: «bisogna superare la teoria di Saussure del segno come principio unico»¹⁹, mentre una semantica con oggetto il discorso era ancora da pensare. Il linguaggio partecipa di entrambi i modi, mentre gli altri sistemi sono solo semiotici (es. i gesti di cortesia), oppure solo semantici. Tra questi ultimi, le «espressioni artistiche»²⁰, quali la musica o le arti visive, dove la singola unità (la nota, il colore) ha un senso solo nella composizione specifica: il complesso della singola opera d'arte precede le unità di cui questo è composto. Meschonnic arguisce che la grande conquista di Benveniste è l'aver avvicinato (implicitamente) le opere artistiche di lingua, cioè letterarie, a questa «semantica senza semiotica»²¹. Del ritmo, Benveniste faceva una critica etimologica, risalendo all'uso della parola in Democrito come organizzazione momentanea delle parti in un tutto («*arrangement caractéristique des parties dans un tout*»²²), e opponendolo all'uso platonico di *metron*, da cui l'equivalenza fallace fra ritmo e metro²³. Per Meschonnic, quest'ultimo è segno di un numerismo astratto, metafisico (Platone, Sant'Agostino²⁴) sovrainposto all'opera che invece è un tutto organico. Infatti il ritmo, nella definizione più nota di Meschonnic, è l'organizzazione delle marcature su tutti i livelli del discorso a produrre una *signifiance* diversa dal significato. Il ritmo coinvolge gli accenti, la semantica, la sintagmatica, la prosodica e l'intonazione, e nel tenerli insieme decostruisce la nozione stessa di livello²⁵. Da queste premesse avremo delle conseguenze notevoli a livello teorico. Anzitutto, ciò che il ritmo produce non è il senso

¹⁶ «Avec la sémantique nous entrons dans le mode spécifique de signifiance qui est engendré par le DISCOURS», id.

¹⁷ Ibid., p. 65.

¹⁸ «En réalité, le monde du signe est clos», id.

¹⁹ «Il faut dépasser la notion saussurienne du signe comme principe unique, dont dépendaient à la fois la structure et le fonctionnement de la langue», ibid., p. 66.

²⁰ «Sémantique (expressions artistique) sans sémiotique», ibid., p. 65.

²¹ Cfr. MESCHONNIC, Henri, *Benveniste: sémantique sans sémiotique*, op. cit.

²² MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 70.

²³ Cfr. BENVENISTE, Emile, *La notion de "rythme" dans son expression linguistique*, op. cit.

²⁴ Cfr. MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 565.

²⁵ Cfr. ibid., pp. 216-217.

secondo la sua accezione corrente («*la reduction courante du "sens" au lexical*»²⁶) In secondo luogo, il ritmo ha una storicità, mentre il metro si pretende astorico, aprioristico, finanche metafisico o rimandabile ad aspetti psicologici o addirittura ad archetipi pre-verbali. Al contrario, il ritmo corrisponde a un soggetto (anche l'importanza della soggettività nel linguaggio è dovuta a Benveniste²⁷). Anzi, il ritmo è «l'organizzazione del senso nel discorso» e quindi «l'organizzazione del soggetto come discorso»²⁸. Naturalmente qui il riferimento è ancora ai *Problemi*: «nella teoria del ritmo che Benveniste ha reso possibile, il discorso non è l'impiego dei segni, ma una attività del soggetto dentro e contro una storia, una cultura e una lingua»²⁹. Il soggetto si iscrive in una lingua e con essa crea un testo che è sistematico, nel senso della rispondenza continua delle parti al tutto, e che non è solo insieme di segni: «il ritmo fa un'antisemiotica. Mostra che la poesia non è fatta di segni, anche se linguisticamente non è fatta da altro che da segni»³⁰. Nel «testo come sistema» la grammatica non è un corpo inerte, pre-esistente, ma è «una grammatica per fare qualcosa»³¹. In che modo ogni singola opera «forma e deforma una grammatica, la propria» è mostrato da Meschonnic già in *Pour la poétique III* attraverso un'analisi de *La vie immédiate* di Paul Éluard: il tema dell'immediatezza è proposto dal testo stesso. Una prevalenza della frase nominale, della paratassi, dell'inciso e dell'apposizione ci introduce subito in uno stato contemplativo. Il ripetersi di complementi del nome, che si fa anche «attacco ritmico e consonantico»³² dei versi, crea uno specifico nodo tematico, sintattico e ritmico che Meschonnic chiama «*langage du de*»³³, linguaggio del desiderio e del possesso. Specificazioni e relative vanno a fare da espansione di questo dominio nominale

²⁶ Ibid., p. 217.

²⁷ In *La soggettività nel linguaggio*, Benveniste notava il legame intrinseco tra questi due aspetti: la soggettività non è un'entità lessicale, non si riferisce a nulla che non sia il soggetto costruito nel momento stesso dell'enunciazione. Cfr. BENVENISTE, Emile, *Subjectivité dans le langage*, in ID., *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., pp. 223-230.

²⁸ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 217.

²⁹ «*Dans la théorie du rythme que Benveniste a rendue possible, le discours n'est pas l'emploi des signes, mais l'activité des sujets dans et contre une histoire, une culture, une langue*», MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 71.

³⁰ «*Le rythme fait une antisemiotique. Il montre que le poème n'est pas fait de signes, bien que linguistiquement il ne soit composé que des signes*», ibid., p. 72.

³¹ «*Un texte comme système impose la stratégie des discours à la grammaire: une grammaire pour quoi faire*», ibid., p. 112.

³² «*Devient attaque rythmique, consonantique*», MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique III. Une parole écrite*, Paris, Gallimard, 1973, p. 198.

³³ Ibid., p. 196.

generalizzato («*le nom qui se répand*»³⁴). Le congiunzioni, legando elementi difformi, assumono una funzione squisitamente analogica. La catena prosodica mette in primo piano i termini del simile, della coppia, della rassomiglianza («*semblable, ensemble, ressemble*»³⁵). Tutto insomma converge al senso analogico della poesia di Éluard, dove ogni cosa trova la sua eco e la sua somiglianza. V'è dunque una *signifiance* come assoluta specificità «di *questo* testo»³⁶ e iscrizione di «un *io* dentro la sua storia»³⁷. Meschonnic intende dunque recuperare la testualità, la storicità e la soggettività di contro a una ipotetica «purezza»³⁸ della lingua, intendendo un trattamento di essa nei suoi valori solo referenziali e grammaticali.

Ne derivano conseguenze molto importanti per la traduzione. Anzi, si può dire il contrario, giacché Meschonnic afferma che l'intuizione per le nozioni di discorso e ritmo gli venne dalla traduzione della Bibbia, precedente anche alla lettura dei *Problemi* di Benveniste. È nel fronteggiare il problema della traduzione del versetto biblico, come alterità irriducibile alle distinzioni fra prosa e poesia, ritmo e metro, senso e forma, che Meschonnic intuisce che nella letteratura v'è un qualcosa che non può essere studiato coi concetti ereditati dalla tradizione teorica alle sue spalle³⁹. Per lo studioso, vi è una sola condizione perché la traduzione sia una grande traduzione: «una soggettivazione generale del linguaggio che lo rende l'invenzione di un soggetto, di una storicità»⁴⁰. Che la lingua sia *lost in translation* è un'evidenza che non si può ridurre ricercando ipotetiche equivalenze. Ciò che non si deve perdere invece è il modo in cui il soggetto si è iscritto nella lingua facendone un discorso⁴¹. Il criterio quindi è quello del marcato per marcato e non marcato per non marcato. Naturalmente non vi sono metodi aprioristici per fare distinzione, ma ciò risiede nella poetica e nell'etica del traduttore⁴². Ne deriva una condizione squisitamente testuale della traduzione: «la sola unità della poetica [della traduzione] è il testo»⁴³. Meschonnic pone una poetica del tradurre che, senza lasciare metodi pre-determinati, indica la soggettivazione e la ri-testualizzazione:

³⁴ Ibid., p. 203.

³⁵ Ibid., p. 269.

³⁶ Ibid., p. 274.

³⁷ Ibid., p. 259.

³⁸ Cfr. MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 77.

³⁹ Cfr. *ibid.*, p. 79.

⁴⁰ «*Une subjectivation généralisée du langage qui en fait l'invention d'un sujet*», *ibid.*, p. 69.

⁴¹ Cfr. *ibid.*, p. 119.

⁴² Cfr. *ibid.*, p. 110.

⁴³ «*La seule unité de la poétique est le text*», *ibid.*, p. 159.

«una traduzione deve fare ciò che fa un testo letterario [...] una forma-soggetto»⁴⁴. Una simile visione non può portare a traduzioni definitive, ma dà per assunta la pluralità e la storicità delle diverse versioni di un medesimo testo, in un movimento continuo dell'opera nella storia. La critica del ritmo e la poetica della traduzione, d'altronde, hanno come scopo dichiarato quello di «infinitezzare il senso»⁴⁵.

Che la traduzione non possa essere solo il trasporto di un senso da una lingua all'altra ci è suggerito dalla sua storia. È nella storia che ci accorgiamo che la traduzione, nelle parole di Lavieri, «non è mai soltanto una questione di lingua»⁴⁶. In questo senso la traduzione si configura come una critica delle idee filosofiche e linguistiche all'origine dei nostri concetti e delle nostre rappresentazioni⁴⁷. Essa ha un valore critico e teorico paragonabile all'opera di finzione del *Pierre Menard* di Borges già citato. Se per l'estetica analitica di Nelson Goodman non vi sono due *Chisciotte*, perché ogni opera corrisponde a una sequenza di segni (identità notazionale e sintattica), per Gerard Genette la sola identificazione di un diverso autore arricchisce il testo di un insieme di valori connotazionali e transnotazionali che fanno del medesimo testo due opere diverse⁴⁸. L'opera, ne consegue, è il momento in cui il testo si mette a funzionare: l'opera d'arte è l'arte all'opera.⁴⁹ Così come l'improbabile poligenesi di Borges, o un più verosimile «*detournement provocateur à la Duchamp*»⁵⁰, la traduzione discopre questa non identità:

Alla luce del *Pierre Menard*, il criterio logico d'identità che sottintende la formalizzazione delle nozioni di *equivalenza* e *fedeltà* si rivela epistemologicamente inappropriato [...]. La dimensione storica – extrasemiotica e pragmatica, antropologica e soggettiva – nella produzione e nella ricezione delle opere letterarie appare l'unica che possa descrivere e interpretare il movimento del linguaggio, le altalenanti vicende del senso nella diversità e nell'incontro delle lingue e delle letterature⁵¹

Maurice Blanchot, rovesciando il rapporto di subordinazione fra il testo *source* e quello *target*, afferma che la traducibilità è una condizione che si pone allorché l'originale stesso pone un essere differente, straniero a se stesso (la «*dérive*» delle opere

⁴⁴ «*Une traduction d'un texte littéraire doit faire ce que fait un texte littéraire [...] une forme-sujet*», *ibid.*, p. 18.

⁴⁵ Cfr. *ibid.*, p. 19.

⁴⁶ LAVIERI, Antonio, *Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali*, op. cit., p. 221.

⁴⁷ Cfr. LAVIERI, Antonio, *Esthétique et poétique du traduire*, Modena, Mucchi, 2005, p. 15.

⁴⁸ Cfr. GENETTE, Gérard, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Du Seuil, 1994, p. 289.

⁴⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 285 e 299.

⁵⁰ Cfr. *ibid.*, p. 291.

⁵¹ *Ibid.*, p. 178.

letterarie). Tutto ciò che nell'originale «vi è di futuro», tutto ciò che in esso «indica uno stato altro», la traduzione lo coglie e lo «realizza»⁵².

È in questo insieme di funzioni teoriche e critiche che la traduzione è essenziale per la letteratura comparata. Non solo, dunque, in quanto è uno fra i canali della ricezione di un'opera, lo strumento con cui l'opera si muove in uno scenario internazionale, ma proprio perché la sua stessa natura mobile e plurale rimanda costantemente a questa irriducibilità. Se il comparatista studia «un oggetto definito o definibile come letterario, mettendolo in relazione con gli altri elementi costitutivi di una cultura»⁵³, le traduzioni indicano che l'oggetto in analisi non è dato una volta per tutte, ma è in costante movimento. Ed è nelle traduzioni che i testi si rimettono all'opera, e si verificano gli scambi, i rapporti fra poetiche, le innovazioni e i cambiamenti. Le traduzioni infatti non si muovono mai soltanto fra lingue, ma anche fra testi nelle lingue⁵⁴, fra generi, fra canoni, fra poetiche ed estetiche diverse, conducendo a periodi di transizione e cambiamento e contribuendo alla formazione delle culture letterarie nazionali. Una traduzione può portare in un panorama nazionale una nuova concezione letteraria, o mettere in questione il canone del tempo. Un poeta può trovare la sua voce traducendo.

Il traduttologo tedesco Friedmar Apel ha studiato la centralità della traduzione dal *Paradise Lost* di Johann Jakob Bodmer (1732) nella storia letteraria nazionale. Un insieme di scelte traduttive fece sì che l'opera contribuisse a introdurre il nuovo e il meraviglioso nella letteratura tedesca. Fu infatti di grande ispirazione per gli scritti di estetica di Johan Jakob Breitinger, che propugnò la causa dello «stile commovente»⁵⁵ di contro al razionalismo dell'estetica francese, in Germania portata avanti da Johann Christoph Gottsched. Come Apel evince dai carteggi, il Milton di Bodmer fu fondamentale anche per Friedrich Gottlieb Klopstock, autore del *Messias*. Un certo letteralismo nel tradurre le figure, e con esso un senso di «inadeguatezza»⁵⁶ della parola, tematizzava di per sé il sublime e il meraviglioso. Inoltre, tale inadeguatezza suggeriva un'idea di congiunzione fra senso e forma da opporre a una teoria razionalistica della

⁵² «*Tout ce qu'il y a d'avenir dans une langue à un certain moment, tout ce qui en elle désigne ou appelle un état autre, parfois dangereusement autre, s'affirme dans la solennelle dérive des œuvres littéraires. La traduction est liée à ce devenir, elle le "traduit" et l'accomplit*», BLANCHOT, Maurice, *Traduire*, in ID., *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 50-55, p. 51.

⁵³ CHEVREL, Yvres, *La letteratura comparata*, op. cit., 1991.

⁵⁴ Cfr. MESCHONNIC, Henri, *Proposizioni per una poetica del tradurre*, op. cit, poss. 261-262.

⁵⁵ APEL, Friedmar, *Il manuale del traduttore letterario*, op. cit., p. 72.

⁵⁶ Id.

lingua, delle parole come segni di concetti universali, rappresentata, ancora, da Gottsched⁵⁷. Una traduzione, in tale circostanza, apportava cambiamenti nelle concezioni linguistiche, letterarie ed estetiche, aprendo la cultura tedesca a un diverso orizzonte. Le traduzioni formano la storia letteraria e da essa sono formate, in un movimento reciproco e continuo. Nei paragrafi a seguire, nel confronto con una tradizione teorica e storiografica, indago la possibilità di studiare questo rapporto.

La prospettiva fenomenologica: Emilio Mattioli

Mattioli ebbe a notare già nel 1965 come la linguistica stesse provando, dopo il successo in molti ambiti, a risolvere in modo prettamente linguistico fenomeni complessi che trascendevano i suoi ambiti quali quello della poesia e della traduzione, bollando come non scientifico ciò che non si avvaleva dalle sue competenze. La critica mossa a Jakobson è quella di essere pervenuto a una definizione essenzialista della poesia che come tale esclude la possibilità della traduzione: fondando la poesia sulla paronomasia, il grande linguista affermava che tale caratteristica fondamentale non era trasportabile in altra lingua. Questa idea è problematica per due motivi: anzitutto, perché si rifà ancora alla metafora del trasporto, e in secondo luogo, perché definisce cosa è poesia in modo univoco. Le conclusioni di Jakobson, nel metodo, non sono dunque diverse da quelle di Croce: riscontro di una caratteristica fondamentale della poesia e conseguente dichiarazione della intraducibilità di quest'ultima⁵⁸.

Mattioli cerca dunque di introdurre un principio teorico-metodologico che non sia normativo né poggi su definizioni essenzialiste, e che renda giustizia al fenomeno traduttivo nella sua complessità, pluralità e storicità. Questa ricerca trova appello nell'approccio fenomenologico, ispirato a quello della nuova estetica proposta da Luciano Anceschi in *Progetto di una sistematica dell'arte*. Quest'ultimo riflette sulle possibilità di un'estetica fenomenologica in un periodo in cui le diverse soluzioni prospettate apparivano sempre, in qualche misura, assolutiste, e dunque parziali, giacché, una volta introdotte, subito «l'arte sfuggiva da tutte le parti»⁵⁹. Le prospettive

⁵⁷ Ibid., pp. 44-45.

⁵⁸ Cfr. MATTIOLI, Emilio, *Introduzione al problema del tradurre*, op. cit.; ID., *La traduzione come genere letterario*, in ID., *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena, 1983, pp. 165-181, poi in ID., *Il problema del tradurre*, op. cit., pp. 55-74.

⁵⁹ ANCESCHI, Luciano, *Progetto per una sistematica dell'arte*, op. cit., p. 7.

filosofiche rifiutavano quelle poetiche come parziali ed empiriche, ma perdere queste ultime significava perdere uno sguardo da dentro all'arte. Le prospettive poetiche rifiutavano quelle filosofiche come atrofizzanti, ma guardare tutto dalla loro prospettiva significava davvero ridurre il problema ad alcune questioni particolari. Il proposito di Anceschi è dunque quello di ricercare una prospettiva che possa sì trascendere la limitatezza delle risposte pragmatiche, ma senza impedire e ostacolare la vita dell'arte. La ricerca estetica dovrà dunque configurarsi come «puro rilievo delle strutture dell'esperienza» tendente a una «integrazione organica», pervenendo a un «sistema» che «si significa attraverso le strutture» e non viceversa («il sistema significa le strutture»)⁶⁰. La storia presenta infatti una molteplicità di forme, idee di forma e istituzioni letterarie. Idee e istituzioni inoltre si presentano su uno spettro complesso. Su un piano precettistico, esse ingiungono norme per il buon funzionamento dell'arte, come nel caso della poetica di Orazio. Su un piano idealizzante, danno delle condizioni ideali del fare, e già qui v'è un anelito alla prospettiva filosofica, diminuisce l'ingiunzione di tipo tecnico mentre cresce l'esigenza di universalità, come nel caso della poetica del Sublime. Su un piano di filosofia dell'arte, esse propongono un'unica categoria, quella filosofica, rifiutando tutte le altre istituzioni e idee come varianti verbali e proponendosi come criterio valutativo rigido, come nel caso della categoria crociana e della conseguente distinzione fra poesia e non-poesia. Ora, ciascuna di queste idee ha un suo senso storico, ovvero risponde a determinate esigenze proprie della sua epoca e alla vita dell'arte, e sono correlative del gusto e della cultura. Tutte quindi si pretendono assolute ma nessuna di loro lo è, senza eccezione per le prospettive filosofiche. Ciascuna offre un «campo di possibilità» di idee e soluzioni tecniche entro o contro il quale si può agire. Talvolta, possono costituire dei principi dell'operare poetico che sopravvivono per più generazioni, costituendosi dunque come vettoriali pur nella differenza specifica di ciascuna situazione. Sono nondimeno collegate, nel senso che ciascuna di esse è impensabile senza le altre sia in prospettiva diacronica che sincronica, e a legarle sono rapporti di filiazione oppure al contrario di tensione e negazione⁶¹. La domanda di Anceschi, tornando al punto di partenza, è se non sia più ragionevole procedere a un'integrazione delle poetiche ed estetiche storiche, rilevando di volta in volta le strutture e le esigenze che le giustificano:

⁶⁰ Ibid., pp. 22-23.

⁶¹ Cfr. ibid., pp. 73-94.

Si dirà, invece, veramente razionale quel modo di riflettere in cui tutti gli schemi, i valori, le relazioni che si presentano come definitivi e assoluti vengano criticati, ricollocati nel contesto, riportati al loro ambito di validità relativa, e, ritrovando così il loro senso più vero, perdano la pretesa di estendersi oltre la situazione che han contribuito a risolvere, o le situazioni in cui il loro stimolo possa esser utile.⁶²

In questa prospettiva, i tre livelli precedentemente detti si scoprono accomunati dalla domanda univoca sul cosa sia l'arte, seppure questa si traduca in tre domande differenti per grado di maggiore o minore operatività o generalità. Avremo dunque: «come debbo operare per ottenere il buon esito dell'arte?»; «vi è un principio di unificazione per cui si possa trovare all'arte un suo senso generalissimo?»; «che cosa conosciamo sotto il nome di arte?». A queste diverse sfumature della domanda essenzialista Anceschi propone dunque di contrapporre la seguente: «secondo quale legge può essere coordinata – opere precetti ideali – la vita dell'arte per modo che essa, nel suo essere compresa, non subisca, al limite, riduzioni?»⁶³.

Nel contributo del 1965 già citato, Mattioli, dopo una breve rassegna storica delle varie forme e dei vari significati del tradurre fra epoca medievale, umanistica e romantica, perviene alle stesse conclusioni di Anceschi, citando espressamente il suo *turn* teorico: «sostituire alla domanda di tipo metafisico la domanda di tipo fenomenologico»⁶⁴. Ovvero, non chiedersi più cosa sia la traduzione o se si possa tradurre o meno, ma chiedersi come si traduce, come sia stata rappresentata, nella teoria e nella pratica, tale complessa operazione riconosciuta sotto il termine di traduzione. Non la traduzione ma le traduzioni dunque, «nelle varie esigenze da cui nascono» e nei vari «significati culturali» assunti: «le poetiche del tradurre come connotati delle situazioni letterarie, la traduzione nel suo significato di critica implicita, la vita dei classici nelle traduzioni...»⁶⁵. In questo senso, Mattioli propone di applicare alle traduzioni anche il concetto anceschiano di «genere letterario», ovvero nel suo senso di «simbolo di poetica storica»⁶⁶. Prima però bisognerà specificare il senso squisitamente pragmatico in cui Anceschi intende poetica: «riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le modalità, gli

⁶² Ibid., p. 167.

⁶³ Ibid., pp. 168-181.

⁶⁴ MATTIOLI, Emilio, *Introduzione al problema del tradurre*, op. cit., p. 53.

⁶⁵ Id.

⁶⁶ ANCESCHI, Luciano, *Progetto per una sistematica dell'arte*, op. cit., p. 68

ideali»⁶⁷. Un proposito della sua estetica fenomenologica è proprio quello di valorizzare nuovamente le poetiche come momenti parziali ma anche necessari, proprio in quanto corrispondenti a esigenze storiche specifiche. Quanto propriamente al genere, rispetto al giudizio crociano, che lo relegava a mera categoria esteriore, istanza classificatrice di comodo, Anceschi parte da un aspetto storico e pragmatico: l'importanza assunta dalla parola «lirica» nel suo tempo. Quando un poeta, negli anni Trenta, parla di lirica, non si pronuncia in senso storico e generale, e la sua idea di lirica non sarà quella di Saffo o di un trovatore. La parola lirica, al suo tempo, racchiude tutta una riflessione sulla poetica della parola che ha le radici nella cultura simbolista. Da questo rilievo empirico Anceschi deduce che il genere è qualcosa che nasce con l'arte, suggerendo disposizioni e orizzonti di gusto, dentro una intenzionalità. Se l'arte è un insieme di soluzioni particolari a un insieme di esigenze e problemi di lingua e gusto in una situazione storica, allora il genere sarà il «segno abbreviato»⁶⁸, ovvero il simbolo storicamente situato di tale ricerca. Esso è appunto dotato di nascita contemporanea all'arte, intenzionalità, idealità e operatività. Collocando le traduzioni nell'ambito dei generi anceschiani si ottengono molteplici vantaggi: si fa fede al proposito di una traduttologia fenomenologica che volge la domanda sul cosa in quella sul come; si può rapportare la strategia traduttiva a un'intenzionalità soggettiva e al contempo la si può porre all'interno di una storia culturale; la traduzione avrà una posizione autonoma ma non irrelata nel sistema letterario⁶⁹. Il carattere distintivo della traduzione sarà piuttosto quello di non essere legato a una singola poetica, ma a un rapporto fra due poetiche. Se la poetica dell'originale non è in discussione, un senso comune traduttivo implicito vuole invece che il traduttore sia trasparente. Il traduttore, invece, ha una sua poetica implicita o esplicita, e che è in parte legata a una poetica traduttiva del suo tempo. Sempre il traduttore lascia emergere dal suo testo una concezione linguistica e una riflessione sul testo tradotto. Tali diverse intenzioni costruiscono un insieme complesso che può fare anche da pietra di confronto con i risultati effettivi del traduttore: ciò anche ad evitare il relativismo più assoluto di cui si potrebbe accusare un simile approccio⁷⁰. Il

⁶⁷ Ibid., p. 46.

⁶⁸ Ibid., p. 68.

⁶⁹ MATTIOLI, Emilio, *La traduzione come genere letterario*, op. cit., p. 70.

⁷⁰ Cfr. MATTIOLI, Emilio, *La traduzione letteraria come rapporto tra poetiche*, in LAVIERI, Antonio, a cura di, *La traduzione tra filosofia e letteratura*, Torino-Parigi, L'Harmattan, 2004, pp. 15-23, poi in MATTIOLI, Emilio, *Il problema del tradurre*, op. cit., pp. 171-182.

lavoro applicativo preso ad esempio positivo da Mattioli è quello dell'analisi di Peter Szondi delle traduzioni da Shakespeare di Celan⁷¹: la specifica poetica di Celan, basata sull'intenzione linguistica che muta il tema della costanza in elemento formale, non è riducibile alle classiche dicotomie del tipo letteralismo vs. libertà. Essa è in parte originata dalla soggettività del poeta-traduttore, in parte è riconducibile al movimento delle forme verso la poesia moderna, poesia che parla di se stessa e attraverso se stessa.

È evidente che questo discorso porta a una visione della traduzione totalmente differente da quella tradizionale di trasposizione interlinguistica. Essa diviene dunque un oggetto complesso nel quale convergono un insieme di problemi e riflessioni: la critica implicita sull'originale, la concezione linguistica del traduttore, la riflessione poetica intercorsa, la tradizione traduttiva qualora si parli di ritraduzione. La traduzione è «un gesto critico interpretativo [...] e nello stesso tempo la soluzione a un problema traduttivo»⁷², «produzione e riproduzione, analisi critica e sintesi poetica»⁷³. In questo senso fa anche il suo ingresso la storicità, dell'opera, della traduzione, della lingua. Le traduzioni sono «parte della vita dell'opera» in quanto concretizzazioni storiche rispondenti a diverse esigenze, e la traduttologia è una disciplina che affianca la storia della critica, della ricezione e del gusto⁷⁴. Ne deriva un'assoluta importanza dello studio storico delle traduzioni. Nel saggio del 1982 da cui abbiamo appena citato, Mattioli offre un'altra rassegna storica del tradurre basandosi su dei saggi altrui e su proprie riflessioni, ma in verità sta compiendo un'operazione più sottile: sta offrendo dei modelli ottimi di studio della traduzione nella sua soggettività e storicità. Lo studio di Folena citato⁷⁵ ha come oggetto il mutamento di prospettiva sul tradurre fra Medioevo e Rinascimento alla luce di determinate esigenze storiche, con l'aiuto di documenti programmatici e in collegamento con determinate poetiche. Lo studio di Zuber⁷⁶ sulle *belles infideles* del Seicento si distingue proprio per l'ottica fenomenologica:

⁷¹ SZONDI, Peter, *Poetry of Constancy – Poetica della Costanza. Il sonetto 105 di Shakespeare tradotto da Celan*, op. cit., p. 28.

⁷² MATTIOLI, Emilio, *La traduzione di poesia come problema teorico*, in BUFFONI, Franco, a cura di, *La traduzione del testo poetico*, op. cit., pp. 29-39, poi in MATTIOLI, Emilio, *Il problema del tradurre*, op. cit., pp. 111-128, p. 127.

⁷³ MATTIOLI, Emilio, *Intertestualità e traduzione*, «Testo a Fronte», n. 5, 1991, pp. 5-13, poi in ID., *Il problema del tradurre*, op. cit., pp. 129-144, p. 131.

⁷⁴ MATTIOLI, Emilio, *Storia della traduzione e poetiche del tradurre*, in SEMINARIO SU “LA TRADUZIONE”, *Processi traduttivi: teorie e applicazioni*, Brescia, La Scuola, 1982, pp. 39-58, poi in ID., *Il problema del tradurre*, op. cit., pp. 75-100.

⁷⁵ Cfr. FOLENA, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Trieste, Lint, 1973.

⁷⁶ Cfr. ZUBER, Roger, *Les «Belles infidèles» et la formation du goût classique*, Paris, Colin, 1968.

l'aver impostato la ricerca non sulla definizione aprioristica della traduzione, ma sulla funzione della traduzione in una determinata epoca ha consentito allo studioso di rimuovere molti pregiudizi relativi alle belle infedeli, non ovviamente per proporre quelle traduzioni come modelli, ma appunto per far capire il senso di quella attività⁷⁷

Mattioli inserisce un suo studio sulla traduzione di epoca romantica con particolare riguardo per le traduzioni di Cesarotti e Leopardi. Anche in questo caso, naturalmente, l'autore prende in considerazione le specifiche poetiche traduttive per come risaltano dalle traduzioni e dai documenti programmatici, anche in rapporto con idee egemoni del tempo (ad es. l'idea del genio linguistico nazionale). In conclusione l'autore ribadisce l'importanza degli studi storici sulla traduzione, evidenziando due modelli di grande interesse. Da un lato, la storia delle principali concezioni traduttive in un'epoca o in un paese. Dall'altro, un settore che Mattioli ritiene ancora lacunoso ma di grande importanza: la storia della tradizione traduttiva di una singola opera, nelle sue correlazioni con le diverse interpretazioni dell'opera, le differenti concezioni linguistiche, le poetiche e le poetiche traduttive⁷⁸.

Gli scritti di Mattioli sulla traduzione ci offrono dunque una visione che rifiutando sistematiche aprioristiche può avvicinarci con maggiore esattezza a uno studio del fenomeno traduttivo veramente comprensivo di tutte le variabili a cui esso è legato. La sua riflessione non è, tuttavia, isolata, ma anzi si lega a una tradizione teorica che, a partire dagli anni Settanta, ha dato nuova linfa agli studi traduttologici di matrice storico-letteraria. Importante è il rapporto con Meschonnic, come risulta evidente anche dal numero monografico di «Studi di Estetica» interamente dedicato alla sua nozione di ritmo. Qui lo studioso ebbe a notare come una definizione di poetica data da Meschonnic («continua alle poetiche dei poeti che mantengono la tensione fra la pratica e l'intuizione teorica»⁷⁹) non è identica, ma contigua a quella data da Luciano Anceschi. Più avanti, vedremo anche in che senso Mattioli lega la propria idea di poetica a quella di progetto in Antoine Berman. La necessità di reintrodurre la storicità negli studi sulla traduzione lega Mattioli al traduttore tedesco Friedmar Apel, del quale ha curato le

⁷⁷ MATTIOLI, Emilio, *Storia della traduzione e poetiche del tradurre*, op. cit., p. 85.

⁷⁸ Cfr. *ibid.*, p. 99.

⁷⁹ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 33, cit. in MATTIOLI, Emilio, *Presentazione*, «Studi di estetica», *Meschonnic. Ritmo*, n. 21, II semestre 2000, pp. 5-9, p. 7.

edizioni italiane di *Sprachbewegung (Il movimento del linguaggio)* e *Literarische Übersetzung (Il manuale del traduttore letterario)*.

Il ruolo della storia nella ricerca traduttologica: Friedmar Apel

Il movimento del linguaggio e *Il manuale del traduttore letterario* sono le due grandi opere traduttologiche di Friedmar Apel. Entrambe constano di una parte più generale e teorica e di uno studio storico della traduzione tedesca con particolare riguardo per l'epoca romantica. Come Mattioli, Apel parte da un'insoddisfazione per le risposte linguistiche al problema del tradurre. La linguistica si è concentrata sull'idea di traduzione come «comunicazione di un'espressione linguistica da tradurre»⁸⁰ perseguendo dunque l'idea di trasposizione di segni linguistici e implicitamente l'ideale dell'identità. Laddove, più avanti, la traduttologia di ispirazione linguistica ha abbandonato l'idea di identità, essa l'ha sostituita con quella di equivalenza e le sue varie diramazioni, ma anche tale concetto resta problematico in quanto offre un criterio normativo non verificabile e soprattutto implica ancora un'idea di stile come rivestimento esteriore del concetto⁸¹. Ma il maggior problema è il fatto che gli approcci linguistici considerano solitamente il testo in un'ottica del tutto storica. La traduttologia di Apel parte non dall'estetica fenomenologica ma dall'ermeneutica, ma già qui occorre fare una distinzione. L'ermeneutica tardo antica, ad esempio, nel lavoro sui testi omerici, non si concentrò mai sulla particolarità storica dei suoi oggetti di studio, e ciò perché, nel trasporre parole o frasi da uno stadio linguistico precedente a quello successivo, non riconosceva un cambiamento storico, ma solo una diversa manifestazione di un fondamento immutabile. Questa concezione, continua Apel, si mantiene senza cambiamenti fino all'ermeneutica di Schleiermacher, il quale per primo riconosce «l'unità di lingua e pensiero»⁸². Non a caso Schleiermacher fonda anche una delle moderne teorie della traduzione, basata sull'approccio letterale-straniante che possa fare emergere la correlazione necessaria fra pensiero ed espressione di una determinata opera in una determinata epoca. La riflessione sulla natura linguistica del comprendere è ripresa da Hans-Georg Gadamer quando afferma che il linguaggio è il

⁸⁰ APEL, Friedmar, *Il movimento del linguaggio*, op. cit., p. 26.

⁸¹ APEL, Friedmar, *Il manuale del traduttore letterario*, op. cit., p. 23.

⁸² APEL, Friedmar, *Il movimento del linguaggio*, op. cit., p. 31.

mezzo universale in cui si attua la comprensione stessa. Anche qui il problema è legato a quello della traduzione, che fa da esempio plastico del fatto che «la comprensione è sempre interpretazione determinata a partire dalla rispettiva costellazione storica e individuale»⁸³. Tuttavia qui Apel muove una critica a Gadamer quando quest'ultimo propone il modello di traduzione disambiguante e chiarificante: ciò infatti implica una rinnovata distinzione fra pensiero ed espressione e una continuità della storia al di là di ciò che viene concepito come storia nel *medium* del linguaggio. L'ermeneutica, afferma Apel, può condurci invece a un'idea di traduzione che si allontani da quella di «restituzione del senso o del significato di un testo» e che si configuri invece come «oggettivazione linguistica della comprensione di un testo di volta in volta determinata storicamente, socialmente e soggettivamente»⁸⁴. Invero lo studioso ritiene anche questa definizione, per quanto già più aperta, ancora incompleta, perché bisognerà tener conto della ricezione del lettore successivo, nel quale la «cristallizzazione di un processo di esperienza» si discioglie nuovamente⁸⁵. La definizione più completa di traduzione cui Apel sopraggiunge è la seguente:

La traduzione è una forma che insieme comprende e dà corpo all'esperienza di opere in un'altra lingua. Oggetto di questa esperienza è l'unità dialettica di forma e contenuto, come rapporto di volta in volta instauratosi fra la singola opera e un dato orizzonte di ricezione (stadio della lingua e poetica, tradizione letteraria, situazione storica, sociale, collettiva e individuale). Nella nuova configurazione questa costellazione diventa specificamente sperimentabile come distanza dall'originale⁸⁶.

Com'è evidente, un assunto teorico simile abilita e anzi rende decisivo uno studio storico della traduzione. Apel parte infatti dal presupposto che «tutti i fattori in essa coinvolti, fatta eccezione per i testi (non per le opere), sono essi stessi in continuo movimento»⁸⁷. Il processo di comprensione avvenuto nel testo tradotto non è, però, trasparente allo studioso, che dovrà desumerlo da un insieme di fattori: naturalmente, il confronto fra i due testi; quello fra la traduzione e le norme poetiche, traduttive e lo stato della lingua del suo tempo; nel caso di una ritraduzione, il confronto con la tradizione traduttiva precedente. Anche Apel vede nell'analisi di Szondi un modello eccellente (sebbene si chieda quanto sia generalizzabile in termini metodologici).

⁸³ Ibid., p. 33.

⁸⁴ APEL, Friedmar, *Il manuale del traduttore letterario*, op. cit., p. 50.

⁸⁵ APEL, Friedmar, *Il movimento del linguaggio*, p. 38.

⁸⁶ APEL, Friedmar, *Il manuale del traduttore letterario*, op. cit., p. 28.

⁸⁷ Ibid., p. 51.

Szondi lavora sì con gli strumenti dell'analisi e della critica stilistiche, ma la sua analisi non perviene (o meglio, non perviene soltanto) a un generale passaggio storico, in termini di stato della lingua, ma mira a ravvisare la mutata concezione linguistica, un concetto che media norme generali e processo creativo individuale, conformazione stilistica e idea poetica che da essa è desumibile, nonché lo spessore del tempo intercorso. La comparazione stessa dunque acquista un senso in una prospettiva storica. La storia della traduzione come specifico oggetto di studio, come già per Mattioli, ha per Apel due diramazioni fondamentali: la storia delle principali teorie traduttive e quella delle tradizioni traduttive di un'opera. Anche in questo caso la seconda è ritenuta particolarmente feconda, perché ciascun passaggio della traduzione rappresenterà uno stadio della lingua e al contempo un «paradigma storico» (cioè una risposta alla domanda sul come possa esperirsi un'opera lontana nel tempo e nella lingua)⁸⁸.

La parte applicativa del lavoro di Apel è da lui definita «storico-problematica», ovvero mira a studiare «la trasformazione del concetto di traduzione nella rispettiva determinazione storica» senza limitarsi a una storia della teoria né della pratica traduttiva, ma concentrandosi «sugli aspetti fondamentali del problema»⁸⁹, cioè sulle diramazioni storiche fondamentali, che siano documenti teorici oppure traduzioni altamente indicative di certi problemi e soluzioni. Suo oggetto di studio privilegiato è il passaggio di concezioni linguistiche e traduttive in Germania dopo l'Illuminismo. Una concezione razionalistica della lingua come insieme di segni dei pensieri riduce la traduzione a trasposizione interlinguistica, dunque a un problema tutt'al più tecnico, un problema, ovvero, a cui si poteva ovviare con una proprietà della lingua originale e una buona erudizione. La nuova dimensione vede invece la lingua come qualcosa di molto più complesso. Com'è noto, filosofi come Hamann, Herder e Humboldt riflettono sul linguaggio come un *medium* concreto nel quale è depositato un patrimonio storico, ovvero che racchiude al suo interno una visione del mondo, un rapporto dell'uomo col suo ambiente. Ci si allontana così anche da una concezione storica delle norme estetiche, percependo la storicità delle forme e delle categorie del bello. Va da sé che anche la concezione traduttiva sia destinata a cambiare:

⁸⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 55-59.

⁸⁹ APEL, Friedmar, *Il movimento del linguaggio*, op. cit., p. 43.

Ora [...] se la lingua viene considerata un mezzo particolarissimo e specificissimo dell'uomo che condiziona l'interazione tra individui e collettività, è chiaro che allora il problema della traduzione deve venire impostato in maniera del tutto nuova. Se i vocaboli non designano più oggetti o concetti, ma soltanto caratteristiche di oggetti o concetti [...] non ci può più essere alcuna traduzione "esatta"⁹⁰.

La teoria traduttiva che ne deriva, in più casi, vede nella traduzione un carattere più di rimando che di identità, come si evince da una definizione emblematica quale quella di Novalis di «poesia della poesia». La distanza temporale, insomma, non è più qualcosa che si scavalchi con dizionario e conoscenza erudita, ma è anzi elemento propositivo, tratto che la traduzione deve rendere perspicuo. Si tratta di idee che arriveranno fino al Novecento, se consideriamo che *Il compito del traduttore* di Benjamin tematizza un'idea di rimando escludendo qualsiasi proposito prettamente comunicativo, e salva, della tradizione traduttiva tedesca, solo tesi del periodo romantico. A livello operativo, questa nuova concezione porta a molteplici esemplari di traduzione letterale-straniante, che possano cioè rimandare il lettore al rapporto inestricabile fra pensiero ed espressione degli originali, ad esempio le traduzioni dal greco di Humboldt. Ma in questo tipo di studio le dicotomie del tipo letterale vs. libero perdono il loro significato classificatorio. Se il traduttore si riconosce parte di un compito infinito sull'opera originale, la traduzione può arricchirsi di istanze riflessive e meta poetiche: si consideri l'analisi già menzionata del Milton bodmeriano⁹¹. Se si studia la traduzione in questo sistema interrelato di situazioni storiche e poetiche traduttive, le mere classificazioni aprioristiche risultano semplificazioni insufficienti. Come dice di quelle di Celan, sulle quali torna partendo dal lavoro di Szondi, le traduzioni risulteranno «al contempo poesia, poetica e interpretazioni storiche ben definite»⁹².

Naturalmente, l'approccio di Apel e quello di Mattioli non sono accostabili in tutto. Sono anzitutto diversi i *background* teorici: l'estetica fenomenologica di Anceschi da un lato, l'ermeneutica dall'altro. Con Meschonnic, Mattioli esclude che la traduzione possa essere studiata solo in riferimento all'ermeneutica, giacché in essa non convergono solo aspetti relativi all'interpretazione dell'opera da tradurre, ma anche un insieme di

⁹⁰ Ibid., p. 176.

⁹¹ Cfr. *ibid.*, pp. 245 e 249.

⁹² Ibid., p. 266.

questioni estetico-letterarie⁹³. Sebbene rifiuti un atteggiamento di tipo normativo, Apel giunge a delle definizioni della traduzione, per quanto esse certo possano essere aperte. La parte storica dei due libri di Apel, inoltre, non è solo propriamente storica: egli discute la concezione traduttiva tedesca per ricollegare la sua propria teoria della traduzione a questa nobile tradizione. È infatti sua opinione che, a differenza della Francia, dove l'idea delle belle infedeli mantiene una certa egemonia anche oltre i tempi in cui si usa collocarla, la Germania si distingue come il paese europeo in cui più che altrove la riflessione sulla traduzione si fa profonda. Anche per queste ragioni, Apel indulgia in giudizi di valore più di quanto non faccia Mattioli nelle sue rassegne storiche. Tuttavia, Mattioli stesso ci dice che i libri di Apel sono conciliabili con la sua posizione. Egli definisce *Il movimento del linguaggio* una ricerca «storico-poetologica sul problema del tradurre»⁹⁴ che rivendica l'importanza dell'ottica storico-letteraria in questa disciplina, con l'apporto dell'ermeneutica. La premessa è il rifiuto che un testo abbia inscritte in sé le condizioni di una traduzione (che quindi in quest'ottica sarà una e univoca), e quindi l'accettazione della «dimensione storica della traduzione»⁹⁵ e della pluralità delle concezioni e delle pratiche traduttive. Il concetto di «consistenza»⁹⁶ (che Apel riprende sempre dall'ermeneutica) ha più di una somiglianza con quell'idea di Mattioli, già menzionata, per cui l'approccio fenomenologico non conduce al relativismo assoluto sul piano del valore, ma trova nelle premesse storiche e poetiche della traduzione un metro di giudizio rispetto ai risultati effettivi.

Per una storia delle traduzioni

Quanto ho esposto finora ha messo in luce l'importanza dello studio storico delle traduzioni. Sia Mattioli che Apel offrono due strade principali: lo studio dell'evoluzione delle concezioni traduttive in un determinato panorama; lo studio di una tradizione traduttiva nel suo legame con fenomeni letterari e culturali. Con parole diverse, i due studiosi hanno evidenziato come lo studio della tradizione traduttiva di un'opera indagli

⁹³ Cfr. MATTIOLI, Emilio, *Ricoeur e Meschonnic sulla traduzione*, «Testo a Fronte», n. 29, 2002, pp. 25-35, in ID., *Il problema del tradurre*, op. cit., pp. 155-169, p. 162.

⁹⁴ MATTIOLI, Emilio, *Introduzione*, in APEL, Friedmar, *Il movimento del linguaggio*, op. cit., pp. 11-18, p. 11.

⁹⁵ MATTIOLI, Emilio, *Il problema del tradurre*, op. cit., p. 147.

⁹⁶ APEL, Friedmar, *Il movimento del linguaggio*, op. cit., p. 36.

concezioni linguistiche e traduttive, nonché paradigmi storici ovvero possibili soluzioni a problemi storicamente situati. Un esempio molto importante del modo in cui la traduttologia italiana ha risposto all'appello teorico di Mattioli è la collana DieciXUno dell'editore Mucchi diretta da Antonio Lavieri, che di Mattioli è stato allievo e curatore di molti scritti. La collana, come suggerisce il nome, raccoglie le tradizioni traduttive di un solo testo di autori fondamentali quali Saffo, Keats e Lorca, nella forma di dieci traduzioni diverse. Solitamente, una breve introduzione del curatore illustra le vicende storiche, traduttive, critiche ed editoriali del testo in questione, facendo degli agili volumetti degli studi scientifici di grande importanza sulla ricezione e traduzione di questi testi. Come ha scritto Lavieri stesso, oggetto di studio della collana è «il rapporto tradizione/traduzione all'interno dello spazio culturale di ricezione delle varie comunità di lettori a cui, di volta in volta, i testi tradotti si rivolgono»⁹⁷.

Quanto l'argomento sia stato importante nell'ultimo ventennio, è inferibile da un numero del 2005 della prestigiosa rivista traduttologica «Meta» interamente dedicato alla storia della traduzione, *Le prisme de l'histoire*. Un articolo di Lawrence Venuti sull'argomento discute l'utilità di una storia della traduzione configurata soprattutto come storia dei principali documenti teorici e programmatici, specie come discorso critico sull'utilità degli universali traduttivi e sul loro carattere invero storicamente situato⁹⁸. Altri articoli vertono invece sulla tradizione traduttiva di una singola opera eminente del panorama occidentale.

Guardando alla voce *History of Translation*⁹⁹ dell'Enciclopedia Traduttologica precedentemente menzionata, troviamo uno spettro piuttosto vasto. Principalmente, la storia delle traduzioni è vista come lo studio dello sviluppo storico delle idee e pratiche dominanti della traduzione. Sul solco di questo concetto, si trovano anche molteplici raccolte di documenti teorici e operativi, in forma antologica corredata da studi in prefazione o in appendice. Fanno scuola in questo senso le due antologie di Siri Neergard ma anche, tornando ancora alla traduttologia italiana, *L'artefice aggiunto* a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, opera che nasce con molteplici scopi: far

⁹⁷ LAVIERI, Antonio - PETTI, Maristella, *Maristella Petti intervista Antonio Lavieri*, «InsulaEuropea», http://www.insulaeuropea.eu/2019/09/23/maristella-petti-intervista-antonio-lavieri/?fbclid=IwAR0BaFSz4mfelkQIdiKCUncrrbaK_ZrHSm5dawzuBk1Crhaw5xDaVUA89H0

⁹⁸ VENUTI, Lawrence, *Translation, History, Narrative*, «Meta», *Le prisme de l'Histoire*, vol. 50, n. 3, aug. 2005, pp. 800-816.

⁹⁹ WOODSWORTH, Judith, *History of Translation*, in BAKER, Mona (ed. by), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 2001, pp. 100-106.

giustizia della riflessione traduttiva italiana non del tutto coperta dalle opere affini precedenti; mostrare la validità di studi novecenteschi precedenti agli anni '80, nei quali si è soliti riconoscere l'inizio dei *Translation Studies*; più in generale, con la forma antologica, suggerire un approccio aperto e plurale, alla luce della fenomenologia di Anceschi e Mattioli¹⁰⁰.

Opere che raccolgono insieme diverse prospettive sono le monumentali storie nazionali in inglese e francese: la *Oxford History of Literary Translation in English* (2005-2010) e la *Histoire des traductions en langue française* (2012-2019). Divise in volumi per epoche storiche, si può rintracciare una struttura comune. I primi capitoli sono sempre dedicati a problemi generali, quali le principali idee della traduzione dell'epoca, il rapporto fra traduzioni e circolazione, fra traduzioni e storia delle idee e del gusto, e poi ancora aspetti sociali, politici ed economici. Ad esempio, il primo volume della storia Oxford, incentrato sulle traduzioni inglesi nel Medioevo, ne indaga il rapporto con un insieme di pratiche e problematiche: la produzione manoscritta e la sua persistenza anche successiva all'invenzione della stampa; la fluidità dei testi; la fluidità a livello teorico dello statuto della traduzione, fra trasposizione, rifacimento, rielaborazione¹⁰¹. O ancora, i volumi della *Histoire* sull'Ottocento e il Novecento (III e IV) indagano il rapporto fra traduzioni e Romanticismo, e l'importanza dell'attività traduttiva per lo sviluppo del concetto di *Weltliteratur*, che si sviluppa in Germania con Goethe ma ha una grande risonanza in Francia¹⁰². Ancora, quello sul Novecento dà maggiore risalto all'importanza dello sviluppo dell'editoria, e al crescente peso delle riviste (uno studio a parte è dedicato alla «NRF»), nonché al maggiore interesse per la riflessione teorica sia prima che dopo gli anni in cui si riconosce la traduttologia come disciplina, con capitoli che vanno a riassumere i lavori di Georges Mounin, Antoine Berman, Henri Meschonnic e tanti altri¹⁰³. Altro studio molto ricco nella parte dedicata

¹⁰⁰ ALBANESE, Angela – NASI, Franco (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, op. cit., pp. 13-14.

¹⁰¹ Cfr. BURROW, John – MACHAN, Tim William – PHILLIPS, Helen, *Contexts of Translation*, in ELIS, Roger, *The Oxford History of Literary Translation in English*, vol. 1, *TO 1550*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 5-70.

¹⁰² Cfr. in particolare: CHEVREL, Yvres – D'HULST, Lieven – LOMBEZ, Christine, *Le siècle de la comparaison*, in ID. (a cura di), *Histoire des traductions en langue française, XIX siècle (1815-1914)*, Lagrasse, Verdier, 2012; LE BLANC, Claudine, *Une Weltliteratur enfin complète? découverte et traduction de textes et de littératures encore inédits*, in BANOUN, Bernard – POULIN, Isabelle – CHEVREL, Yves, *Histoire des traductions en langue française, XX siècle*, Lagrasse, Verdier, 2019, pp. 496-536.

¹⁰³ Cfr. WEBER HENKING, Irene, *La traductologie, une nouvelle science à partir de 1960*, *ibid.*, pp. 277-324.

alle maggiori teorie traduttive del periodo è il IV tomo della storia Oxford, con attenzione particolare alla diatriba sulla traduzione da Omero. Più in generale, in questo volume gli studiosi indagano la traduzione nell'Ottocento come un mezzo per aprire i confini nazionali alla *World Literature*, e un modo dei poeti-traduttori per trovare una propria voce traducendo¹⁰⁴. Generalmente, tutti i volumi raccolgono profili di traduttori illustri del periodo, ritenuti rappresentativi per l'importanza dell'opera tradotta o le idee sulla traduzione. Seguono infine dei lavori panoramici su tutte le traduzioni del periodo, divise per genere (traduzioni letterarie, teatrali, giuridiche, filosofiche ecc.), oppure per area geografica di provenienza dell'originale. Naturalmente il campo in questione risulta internamente modulato sulla base del periodo in esame. La *Histoire* del Novecento francese, indagando l'affermarsi definitivo del concetto di *Weltliteratur*, dedica molto spazio alla scoperta delle letterature orientali e di culture popolari e orali lontane. Inoltre, dato il fiorire della riflessione traduttiva e traduttologica, assume una grande importanza la ritraduzione dei classici: anche questo è un aspetto cui sono riservate molte attenzioni¹⁰⁵. Le due opere sono il frutto del lavoro di molti studiosi e diverse competenze, di modo da poter guardare alle traduzioni sotto molteplici aspetti: le principali idee della traduzione del tempo, i profili dei traduttori, le tradizioni traduttive di opere e generi. Per la vastità del loro oggetto esse sono, ovviamente, diverse dalla presente ricerca. E tuttavia quest'ultima può guardare ad esse come un modello ideale: sono infatti opere che, forse come mai prima fra gli studi del settore, hanno sottolineato il rapporto fra le traduzioni e la storia, della letteratura, della cultura, delle nazioni e dei rapporti internazionali. La traduzione come traduzione di generi e forme, o come momento fondamentale di una apertura a panorami lontani o poco conosciuti; o ancora come strumento per una crescente autonomia della lingua e letteratura nazionali di contro ai modelli antichi o stranieri¹⁰⁶; o al contrario come strumento di ibridazione e messa in discussione della propria tradizione nazionale.

¹⁰⁴ Cfr. HAYNES, Kenneth, *Translation in British Literary Culture*, in FRANCE, Peter - HAINES, Kenneth, *The Oxford History of Literary Translation in English, vol. IV (1790-1900)*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 3-20.

¹⁰⁵ Cfr. KAHN, Robert, *Retraductions*, *ibid.*, pp. 325-428.

¹⁰⁶ Molto interessante in questo senso il II capitolo del I volume della *Histoire*, il cui oggetto è la traduzione del '500 nei suoi tratti, per così dire, invasivi (abbondanza, tendenza esplicativa) come modi per imprimere un'autonomia linguistica e letteraria del francese rispetto ai modelli latini, in un contesto ancora largamente d'imitazione. Cfr. GARCÍA BARRERA, Sebastián – MOUNIES, Pascale, *La traduction vue par les traducteurs*, in DUCHÉ, Véronique (a cura di), *Histoire des traductions en langue française, XV et XVI siècles*, Lagrasse, Verdier, 2015.

Pertanto, posso dire che la presente ricerca guarda a queste storie delle traduzioni come orizzonte teorico, per i metodi, le finalità, lo sguardo d'insieme, e che mira, in futuro, a integrarsi in un progetto simile che, mi auguro, possa raccogliere le fatiche di diversi studiosi per giungere a una storia delle traduzioni in Italia.

Tornando alla voce enciclopedica, sono ancora considerate quelle storie delle traduzioni di un'opera eminente. Accanto a queste, tuttavia, sono anche menzionati degli studi che, fra tutti gli altri, si avvicinano a quello da noi proposto: «*another way of looking at the history of literary translation is to study the successive translations and receptions of great authors*»¹⁰⁷, tipo di ricerca in cui rientra la mia. Un esempio importante dato dalla voce enciclopedica, vicino alla presente ricerca sia nel tipo di oggetto che nei metodi, è *European Shakespeares*, una monumentale opera miscelanea sulla ricezione europea del Bardo. Lo studio è presentato come «*an attempt to lay bare the cultural mechanisms endowing Shakespeare's texts with their supposedly inherent meaning*»: il che non significa scivolare nel relativismo assoluto, ma riconoscere che diverse situazioni possono presentare differenti priorità alla luce di differenti domande¹⁰⁸. In questo senso acquisisce un ruolo di primo piano la traduzione, la quale, arguiscono i curatori, ha assunto un ruolo di catalizzatore del rinnovamento per le letterature comparate. I curatori invitano il lettore a guardare alla traduzione come a un oggetto complesso dove fattori diversi si incontrano, e quindi adottano il principio della poetica del traduttore, che citano più volte (non necessariamente facendo riferimento a Mattioli o Meschonnic). Centrale nello studio traduttologico diventa dunque non il perseguimento di un successo traduttivo ma lo studio della significatività delle poetiche dei traduttori per e all'interno dei contesti in cui emergono. La traduzione è vista come un processo decisionale complesso che sta all'interno di uno spettro vasto di possibilità (potenzialmente messo in risalto dalla comparazione delle traduzioni), e che ha una sua significatività storica legata ai sistemi poetici e culturali. Ne deriva la necessità di un approccio empirico, da contrapporsi a quelli normativi degli studi eruditi che mirano a limare le infedeltà, e a quelli creativi-adattativi delle traduzioni per la scena. Pertanto, un approccio che guardi alla traduzione come parte integrante della ricezione letteraria,

¹⁰⁷ WOODSWORTH, Judith, *History of Translation*, op. cit., p. 102.

¹⁰⁸ DELABASTITA, Dirk, - D'HULST, Lieven *Introduction*, in ID. (ed. by), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1993, pp. 9-21, p. 10.

seppure con sue specificità: la traduzione, nel suo carattere eminentemente testuale e letterario, è un luogo dove emergono interazioni fra valori e norme diversi. Non può essere la stessa cosa di un discorso critico (critica, premesse, saggistica, recensioni ecc.), ma può essere messa in relazione con tutto ciò. Ciò significa anche un livello maggiore di contestualizzazione, ovvero di studio dei rapporti fra traduzione e fenomeni extra-traduttivi, letterari e non, dei suoi significati culturali, delle norme estetiche. Assume in questo senso importanza anche l'asse della selezione, della preferenza o popolarità di testi su altri. Si rigetta, infine, un modello evolucionistico lineare della traduzione verso esiti maggiori, in virtù di conoscenze più approfondite o di norme traduttive più evolute, allorché si riconosce ai vari esiti la loro specifica significatività¹⁰⁹.

La presente è appunto una storia della traduzione dell'intera opera di Hopkins in Italia. Tale oggetto può essere pericolosamente vicino a quello del modello *La fortune de...*, di cui conserva appunto i due poli: un autore nella sua intera opera, un panorama nazionale in un dato periodo. Ciò nonostante, credo che tale modello sia molto valido giacché comprensivo di un insieme di fenomeni la cui utilità è stata precedentemente descritta. Oltre alla traduzione in sé, nel suo rapporto con esigenze storiche e concezioni linguistiche e traduttive, tale tipo di ricerca abilita infatti lo studio della selezione (su riviste, antologie) nonché dell'evoluzione del dibattito critico in rapporto con la traduzione stessa, giacché la singola traduzione, come abbiamo visto con Mattioli, è una risposta specifica a problemi sia traduttivi che critici. Vorrei anche argomentare come un tipo di studio come quello descritto abilita una riflessione sul proprio oggetto alla luce del «canone della traduzione» di Lavieri, che ho già citato. Tale termine viene utilizzato in modo volutamente ambiguo. Un canone della traduzione può essere infatti l'insieme delle traduzioni canoniche, un canone traduttivo/traduttologico e un canone letterario straniero. Nella prima sfumatura di senso si intendono le traduzioni entrate a far parte di una tradizione: in questo caso è utile investigare le diverse ragioni che hanno portato a tale canonizzazione, e che risiederanno sia nell'opera che nell'orizzonte cui è destinata. Quanto al canone traduttivo/traduttologico, la differenza terminologica è dovuta al fatto che la riflessione sulla traduzione si articola in disciplina accademica, appunto la traduttologia, solo a partire dagli anni Ottanta, ragion per cui prima di questo

¹⁰⁹ Ibid., pp. 14-19.

periodo si parla di riflessione traduttiva. Nel primo caso potremo dunque inserire «l'insieme di norme linguistiche, estetiche, poetiche e retoriche che regolano la pratica traduttiva in un determinato sistema letterario di arrivo in un determinato momento storico»; nel secondo «l'insieme dei testi teorici legittimati dalle istituzioni universitarie»¹¹⁰. Le concezioni traduttive, però, non sono necessariamente veicolate da testi teorici, ma anche traduzioni, cioè pratiche, possono inserirsi nel dibattito. Inoltre, come accennato, tradurre «non è mai soltanto questione di lingua»¹¹¹, ovvero, il dibattito che può sorgere sulla traduzione di un testo ingloba il confronto su «modelli, tradizioni e testi»¹¹², in un rapporto dunque non solo fra concezioni del tradurre ma anche fra canoni estetico-letterari. Il terzo punto, il canone letterario straniero, indica «sia l'insieme di testi tradotti da una determinata cultura *source* sia l'immagine stereotipata del singolo autore»¹¹³, ed è regolato sia dalle scelte operate a livello istituzionale sia dalle strategie di inclusione ed esclusione. Uno studio come il mio, basato sulla ricezione e traduzione di tutta l'opera di un autore in un panorama nazionale diverso da quello di origine, abilita una riflessione sulla traduzione su tutti i fronti precedentemente indicati. Dal punto di vista del canone letterario straniero, si può studiare il peso specifico della poesia di Hopkins nel complesso del panorama inglese, ma anche della tradizione moderna europea, offerti al pubblico italiano nel Novecento, come già d'altronde evidenziato parlando della comparatistica influenzata dal concetto di ricezione secondo Chevrel nel capitolo III. Si può anche studiare l'immagine di Hopkins per come creata da tutto il processo traduttivo e traslativo¹¹⁴. Dal punto di vista del canone traduttivo e traduttologico, le varie traduzioni studiate, nelle rispettive differenze, sono portatrici di diverse concezioni della traduzione, ma anche di diverse concezioni letterarie, idee su come tradurre la poesia, o un certo tipo di poesia. Da qui anche la domanda su quale sia il certo tipo di poesia cui l'autore tradotto afferisce, domanda molto importante per la ricezione di Hopkins in Italia. Quanto infine al primo concetto esposto, nel caso del mio studio non vi sono certo gli estremi per parlare di traduzioni da Hopkins che diventano canoniche, non almeno al pari di quelle, veramente

¹¹⁰ LAVIERI, Antonio, *Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali*, op. cit., p. 218.

¹¹¹ Ibid., p. 221.

¹¹² Id.

¹¹³ Ibid., p. 218.

¹¹⁴ Intendo traslativo nel senso del concetto di *translation* di Berman, cui ho già accennato, e che spiegherò nel dettaglio più avanti. Cfr. BERMAN, *Pour une critique des traductions. John Donne*, op. cit., p. 60.

illustri nel panorama di arrivo, usate come esempio da Lavieri (l'*Eneide* del Caro, il Poe di Baudelaire). Ma tale aspetto del canone della traduzione è altrettanto importante per il mio studio nella misura in cui si può valutare non solo la ricezione e traduzione da Hopkins ma anche la ricezione delle traduzioni, osservare che tipo di risposta esse ricevono e da che tipo di lettori (recensioni su riviste, opinioni di critici, accademici, poeti).

Ho così collocato la presente ricerca in un ambito di lavoro che è quello della storia delle traduzioni, specificando in che modo vi partecipa e la specificità del suo oggetto. La storia che vado delineando è una storia critica, non però in quanto emette giudizi di valore sulle traduzioni o fissa una gerarchia interna alla tradizione traduttiva, ma perché indaga i singoli risultati nelle loro ragioni interne. Per tale ragione, oltre a fare riferimento alla traduttologia fenomenologica, indico anche il modello critico di Antoine Berman, che mostro brevemente nel paragrafo successivo.

Il modello critico di Antoine Berman

Prima della pubblicazione di *Pour une critique des traductions*, Antoine Berman è noto soprattutto per un approccio che potremmo definire di nuovo letteralismo. In *La traduction et la lettre*, il traduttore e traduttologo francese espone una critica alla traduzione occidentale, basandosi sui tre concetti di etnocentrismo, ipertestualità (nel senso genettiano) e platonismo. Da questa base segue a indicare un procedimento analitico atto a rintracciare una sistematica della deformazione, ovvero i molteplici modi in cui la traduzione occidentale tradisce l'originale: ad esempio, la «*clarification*», lo «*ennoblissement*», la «*homogénéisation*», e altri¹¹⁵. Con il libro uscito postumo l'approccio di Berman cambia in modo piuttosto radicale. Alla critica come processo di decostruzione dell'intera tradizione traduttiva occidentale, succede un'idea di critica come studio dei testi sulla base di intenzionalità e orizzonte. Le categorie precedenti, pur ricorrendo ancora nel lavoro applicativo, non hanno più un senso aprioristico, ma sono strumenti di analisi il cui valore cambia secondo il quadro complessivo. Le reazioni a fronte di questo *turn* teorico sono state diverse. Quella di Henri Meschonnic

¹¹⁵Cfr. BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, in BERMAN, Antoine, GRANEL, Gerard, JAULIN, Annick et al., *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europress, 1985, pp. 33-150.

fu molto dura, e la definì una posizione debole e confusa. Al contrario, Emilio Mattioli vi riconobbe una grande affinità con il proprio sentire:

A me sembra che sulla poetica del traduttore l'ultimo Berman, quello del libro postumo su John Donne *Pour une critique des traductions: John Donne*, abbia preso una posizione che tende a riconoscerne l'importanza. Se in *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* Berman indicava la necessità per il traduttore di sacrificare deliberatamente “*sa poétique propre*”, nel libro postumo su John Donne, segnalando la necessità di studiare la posizione traduttiva del traduttore, compie di fatto una riabilitazione della poetica. È impressionante la consonanza fra la definizione di poetica data da Anceschi [...] e questo passo di Berman: “*Tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c'est-à-dire a une certaine 'conception' ou 'perception' du traduire, se son sens, de ses finalités [...]*”¹¹⁶

Alla parola critica nel campo traduttologico, afferma Berman al principio del suo ultimo libro, si associa solitamente l'idea del giudizio di valore. L'idea per cui la critica, se applicata a una traduzione, debba essere necessariamente giudizio, è dovuta alla natura secondaria della traduzione: dipendendo da un testo, si ritiene che lo studio di essa consista nella valutazione della sua fedeltà oppure di una generica piacevolezza di lettura (il modello dicotomico fra fedeltà e bellezza)¹¹⁷. Al contrario, qui Berman vuole trovare un principio che non sia né normativo né prescrittivo, e delineare un'idea di critica che si ricolleggi alla grande tradizione della critica letteraria occidentale¹¹⁸; e che definisce come l'analisi rigorosa del testo secondo i suoi tratti fondamentali, il progetto da cui nasce, l'orizzonte dentro cui si sviluppa e la posizione dell'autore (del traduttore)¹¹⁹. La differenza rispetto alle opere precedenti la si può misurare leggendo la parte in cui l'autore racconta delle sue prime letture dell'opera la cui analisi costituisce la maggior parte della sezione applicativa del suo testo: la prestigiosa edizione delle poesie di John Donne del 1962 curata dagli anglisti francesi Yves Denis e Jean Fuzier, per Gallimard. Berman non gradisce questo lavoro, e non ne fa mai mistero lungo il libro. Ma qui il giudizio di valore passa in secondo piano rispetto alla riflessione sul perché di una tale opera, delle ragioni interne del progetto critico, traslativo e traduttivo:

¹¹⁶ MATTIOLI, Emilio, *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2001, p. 37; BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions. John Donne*, op. cit., p. 74.

¹¹⁷ BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions. John Donne*, op. cit., p. 41.

¹¹⁸ Cfr. *ibid.*, p. 13.

¹¹⁹ «*Analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur*», *ibid.*, p. 14.

Est-ce à dire que ces traductions étaient “mauvaises”, “rates”, et qu'il fallait s'en détourner? Telle ne fut pas ma réaction. Ma vive déception me poussa à me demander *pourquoi* ces traducteurs [...] étaient arrivés à un résultat - pour moi - aussi décevant.¹²⁰

L'accento su «pourquoi» da un lato e «- *pour moi* -» dall'altro ci dice di questo cambio di prospettiva, in cui il giudizio passa in secondo piano e l'analisi del testo sulla base di intenzionalità e orizzonte acquisisce maggior risalto.

La critica della traduzione, continua Berman, dovrà affermarsi come disciplina trovando una struttura discorsiva *sui generis*, ovvero una configurazione teorico-metodologica e una terminologia. I due casi in cui si è arrivati a un risultato simile sono, per lo studioso, quelli della *Poétique* di Meschonnic e della traduttologia descrittiva della scuola di Tel-Aviv. In entrambi gli approcci, tuttavia, Berman rileva delle problematicità. Quanto a Meschonnic, la critica che Berman gli muove è anch'essa indicativa del suo mutamento di prospettiva: il suo approccio, afferma, somiglia a un verdetto pronunciato senza che l'accusato abbia la possibilità di difendersi¹²¹. Effettivamente, sebbene apra a una concezione plurale della traduzione, la *Poétique* non è esente da giudizi di valore su certe tradizioni traduttive (particolarmente caustico è l'autore su certe traduzioni da Shakespeare). Con la sua arguta metafora Berman anticipa di voler indicare un metodo che ascolti le ragioni del testo analizzato, a prescindere dal giudizio possibile. La critica alla scuola di Tel-Aviv è senz'altro più articolata. Essa ha il merito di aver introdotto la traduttologia alla dimensione descrittiva, studiando i testi esistenti anziché speculare sulla possibilità di una traduzione ottima. Ma l'idea della traduzione come fenomeno collocabile in un polisistema e regolato da norme, come elaborato da Toury ed Even-Zohar, non convince Berman per molte ragioni, che è interessante notare perché indicative. La prima è che tale approccio, in funzione delle norme intersoggettive, escluda l'azione del soggetto nella sua individualità, riflessività e libertà, mentre al contrario Berman propone di dare attenzione al soggetto e alla sua posizione. Il secondo oggetto di critica è il nesso di dipendenza fra panorama letterario e traduttivo, con rapporti fissi per cui, a una posizione secondaria (standard) del secondo rispetto al primo, corrispondono norme di accettabilità. Ciò non è sempre vero storicamente parlando: la tradizione delle belle infedeli francese prende piede in un contesto storico in cui le traduzioni avevano un

¹²⁰ Ibid., p. 116.

¹²¹ Cfr. *ibid.*, pp. 43-50.

ruolo tutt'altro che secondario¹²². In terzo luogo, la teoria non ha una dimensione storica. Le norme non possono porsi come astoriche, ma solo nella storia possono darsi le molteplici concezioni traduttive: «*le seul manière d'accéder à cette richesse de contenu, c'est l'histoire*»¹²³. Infine, manca completamente il concetto di *translation*, cosa diversa dalla traduzione e che comprende l'insieme delle diverse operazioni culturali che stabiliscono il contatto fra una lingua-cultura e un'altra, preparando il terreno alle maggiori traduzioni: studi accademici, prime introduzioni generali su riviste letterarie, traduzioni di servizio, ritraduzioni più complete o ritraduzioni poetiche. Un metodo come quello di Even-Zohar e Toury non tiene sufficiente conto della catena di letture e traduzioni nello sviluppo del testo in analisi. Una nuova traduzione in volume, oppure la ritraduzione di una o più poesie da parte di un poeta non può che porsi in modo critico rispetto alle traduzioni precedenti¹²⁴. Il concetto di ritraduzione è dunque fondamentale per Berman, che la ritiene la vera dimensione («*space d'accomplissement*») della traduzione. La riflessione critica, traduttiva e poetologica che essa implica è infatti, almeno in parte, dovuta proprio al rapporto coi tentativi precedenti; essa dunque esiste nella reiterazione delle diverse soluzioni ai vari problemi critici e traduttivi, distinguendosi per un risultato caratterizzato da strutturale abbondanza (Berman usa il latino «*copia*»¹²⁵).

Poste queste premesse in positivo e in negativo, Berman descrive il suo metodo critico. Esso prevede anzitutto una lettura della traduzione lasciando del tutto da parte l'originale. Questa prima parte è necessaria per studiare la traduzione come un testo letterario indipendente, osservando i punti che fanno la sua testualità, ovvero la sua sistematicità: «*seul cette lecture de la traduction permet de pressentir si le texte traduit "tient" [...] comme un véritable texte, (systématicité et corrélativité, organicité des tous ses constituants)*»¹²⁶. La stessa cosa bisognerà poi fare con l'originale, allo scopo di fare, senza pretesa di esaustività, lo stesso lavoro del traduttore. Aiutandosi con la bibliografia a disposizione, bisognerà rintracciarne i tratti stilistici e svolgere un lavoro di interpretazione dell'opera e di selezione dei suoi passaggi fondamentali; cioè un

¹²² Cfr. *ibid.*, pp. 50-59.

¹²³ *Ibid.*, p. 61.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 56-7.

¹²⁵ Cfr. BERMAN, Antoine, *La retraduction comme espace de la traduction*, «Palimpseste», n. 4, 1990, pp. 1-7.

¹²⁶ BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions. John Donne*, op. cit., p. 65.

lavoro non diverso da una comune analisi di un testo letterario¹²⁷. Qui, tuttavia, Berman non sta affermando che il traduttologo deve rintracciare la verità di un testo, rispetto alla quale condannare eventuali manipolazioni: questa analisi preliminare dell'originale serve solo a creare un punto di paragone affinché il progetto della traduzione in analisi risalti meglio. A tal scopo infatti ci si può servire anche della comparazione con altre traduzioni dello stesso testo.

A questo punto avremo iniziato a intuire che tipo di coerenza interna ha raggiunto la traduzione rispetto all'originale, ma ci mancano ancora dei passaggi fondamentali: il soggetto, la posizione, il progetto, l'orizzonte. Il soggetto è il traduttore nei suoi tratti essenziali: ad esempio, se è uno studioso, o un poeta che si prefigge una ritraduzione creativa. La sua posizione è la sua concezione o percezione del tradurre, del suo senso, della sua finalità, legata a una concezione linguistica e poetica, nell'eventuale compromesso con norme storiche (ad es. di accettabilità o *fluency*), implicita nei suoi testi o esplicitata in documenti programmatici (che comunque sono anch'essi da interpretare). Il progetto invece è un insieme di scelte legate al testo specifico che bisogna tradurre: la scelta del modo di tradurre, del livello di autonomia da dare alla traduzione, la «preanalisi»¹²⁸ dell'autore, del suo panorama letterario e del suo genere. Esso comprende anche le scelte traslative, ovvero la selezione antologica, la scelta o meno del testo a fronte, del paratesto. Berman è ben consapevole del fatto che il concetto di progetto si muove su di un circolo: si conoscerà meglio la traduzione dal progetto, e il progetto dalla traduzione. Non esiste altra soluzione che entrare nel cerchio e percorrerlo. L'orizzonte è invece definito, in concomitanza con l'orizzonte di attesa di Jauss, come l'insieme dei parametri linguistici, letterari, culturali e storici che influenzano il sentire, l'agire e il pensiero del traduttore¹²⁹. Svolto questo passaggio, si procede all'ultimo, l'analisi comparativa. I punti che si è riconosciuto fare testo nella traduzione vanno comparati con i rispettivi passaggi dell'originale. Viceversa, le zone testuali che si è riconosciuto essere altamente rappresentative del testo originale vanno comparate con i rispettivi passaggi della traduzione. La traduzione infine, in virtù di quella circolarità già detta, va comparata con il progetto rintracciato¹³⁰.

¹²⁷ Ibid., pp. 67-73.

¹²⁸ Berman usa questo termine per specificare che, nel campo traduttivo, non esiste analisi al di fuori di quella che si svolge durante il processo traduttivo. Cfr. *ibid.*, p. 77.

¹²⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 73-83.

¹³⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 83-91.

Se il metodo delineato in via teorica può sembrare troppo generico, esso assume grande concretezza nel lavoro applicativo, che è molto utile mostrare brevemente. L'oggetto, come già menzionato, è la traduzione delle poesie di John Donne ad opera di Fuzier e Denis del 1962. Berman parte da constatazioni piuttosto generali sul contesto in cui si situa. Gli anni '60 francesi sono ricchi di traduzioni illustri, nonché di esiti molto diversi, dal conservativo allo sperimentale. La riflessione sulla letteratura inglese si arricchisce dell'importante traduzione da Hopkins di Leyris. Quanto a Donne, si evince l'attesa di una ritraduzione poetica dopo alcune traduzioni novecentesche che si erano dichiarate esplicitamente di servizio. Non a caso l'editore è Gallimard che nel periodo si sta muovendo in quella direzione, e fa fede anche un'anticipazione di testi sulla «NRF». Si passa poi a rilevare alcuni aspetti del progetto traslativo e traduttivo a partire da alcuni aspetti dell'opera tradotta, dal paratesto (un'introduzione a cura di J.R. Poisson) e da altri documenti d'argomento affine dei due traduttori. Si rileva anzitutto il progetto traslativo di un'antologia molto selettiva: escluse tutte le prose, le poesie di Donne sono organizzate secondo un criterio dichiaratamente ascensionale («*le sens d'une ascension spirituelle*»¹³¹), dai temi più carnali o voluttuosi a quelli mistici. La volontà di una versione poetica si esplica in una ricerca di equivalenza metrica, cioè in una resa tramite versificazione tradizionale. In un articolo critico dal titolo esplicito, *John Donne et la formalité de l'essence*, Fuzier afferma il carattere necessario della forma nell'opera del poeta. A ciò si aggiunge la tendenza arcaizzante sistematica, la quale è dichiarata esplicitamente da Fuzier in un altro documento concernente una sua traduzione da Shakespeare. Altra intenzione esplicita che si può rilevare è quella di voler creare un Donne «francese», il quale può declinarsi in tre diverse prospettive: come se avesse scritto in francese nel suo tempo, come se fosse stato tradotto in francese nel suo tempo, come se si trattasse di un coevo francese. Il prefatore dichiara, più in linea con la terza versione, di volersi rifare a una linea di poesia grottesca, barocca e preziosa del XVI-XVII secolo a cui Donne viene implicitamente annesso. Tutte queste sono considerate interpretazioni che formano insieme un sistema piuttosto coerente che ha i suoi risultati nel testo tradotto¹³².

Tutto ciò può essere già sottoposto a un primo esame critico. Anzitutto, la resa poetizzante e arcaizzante è mostrata dai due traduttori come un dato autoevidente, che

¹³¹ Ibid., p. 123.

¹³² Ibid., pp. 122-127.

non necessita ulteriori spiegazioni. Scelta legittima, con essa però Fuzier e Denis decidono di non affrontare il problema della crisi delle forme poetiche tradizionali come fatto al contrario da molti traduttori moderni. Roubaud, traduttore in francese contemporaneo dei trovatori nel 1971, affronta in prefazione la crisi della versificazione tradizionale, e riflette sull'effetto che avrebbe su un lettore a lui contemporaneo l'uso di una struttura fissa e di un linguaggio arcaico. I due anglisti decidono invece di ignorare la crisi, di non passarvi attraverso. Altra riflessione che viene da loro ignorata, in virtù del progetto di un «Donne francese», è quella sulle particolarità de «*le domaine poétique anglais*». In tal senso Berman cita una tradizione critica e traduttiva, che annovera ad esempio Alain e Bonnefoy, che di contro si è soffermata sulla particolarità della poesia inglese e sulle difficoltà della lingua francese a fronte dell'impegno traduttivo. Muovendo ancor più verso il particolare Berman arriva poi alla specificità della poesia di Donne. Nel Novecento, il poeta ha una nuova importanza e una nuova posizione. Eliot, nella celebre interpretazione dei metafisici, ne apprezza la congiunzione di senso e intelletto e la capacità di fare sintesi di ogni possibile esperienza: da cui la varietà tematica, ma anche tonale. Anche questa riflessione particolare su Donne all'interno della nuova tradizione critica è ignorata sia dal progetto traslativo (anziché sintesi, progressività ascensionale), sia da quello traduttivo (il Donne francese e prezioso)¹³³.

Quanto all'originale, Berman sceglie una poesia che ritiene emblematica dell'esperienza poetica di Donne, *To his Mistress Going to Bed*. Essa è infatti una poesia in cui convergono diverse istanze: quella più propriamente erotica coincide con un'esperienza conoscitiva del tutto dai toni quasi sacrali. E così convivono il tono colloquiale, quello lirico e quello speculativo. Lo studioso procede a un'analisi accurata avvalendosi di una illustre tradizione critica, e basandosi su alcuni passaggi chiave: divisione in parti per criteri tematici e stilistici; rilevamento di alcuni tratti fondamentali, campi semantici e strumenti grammaticali e retorici che fanno un sistema coerente; rilevamento del ruolo della singola poesia in analisi nell'economia complessiva dell'opera di Donne. Un campo semantico forte è quello della gioia, marcato da un ricorrere di termini (*joy, joyes, to joy, to rejoy*). Tale campo dovrà dunque indicare un sentimento forte, che è quello della gioia non in termini di mero

¹³³ Sull'esame critico del progetto cfr. *ibid.*, pp. 127-142.

godimento ma come momento anche conoscitivo dai toni sempre epifanici e gioiosi. Il segno di questo momento di gioia e scoperta è la *nakedness* che si articola lungo la poesia con il disvelamento progressivo del corpo femminile, una «*denudation essentielle*»¹³⁴ a cui si accostano varie metafore, su tutte in particolare quelle della scoperta geografica ai vv. 25-34. A ciò concorre, a livello più prettamente grammaticale, anche l'utilizzo di strategie specifiche. Ricorrono sovente gli aggettivi come *all*, *whole*, *full*, *more*, in senso intensivo oltre che estensivo, procedono a raccontarci l'opera di svelamento/approfondimento verso la nudità essenziale. Abbondano anche aggettivi negativi costruiti in privativo + aggettivo originale, un modo per radicalizzare la negazione inserendo il polo negativo nella parola stessa: parole come «*unlace*», «*unclothed*», «*unbodied*», rendendo il senso di svelamento di altri possibili termini o perifrasi. Il senso del raggiungimento di una parte essenziale dell'altro è reso tramite un uso sapiente della parola *self*, qui («*unlace your self*») come altrove nei giochi concettosi di *Saffo a Filene*¹³⁵.

Lo studioso poi mostra come nella traduzione alcuni di questi aspetti chiave siano espunti, a favore di una «*homogeneisation*» (altra categoria usata in *La traduction et la lettre*) di tipo poetizzante e arcaizzante, cioè a favore di un tono sempre sostenuto da cui emergano soprattutto l'elemento sensuale e prezioso di cui si parla nell'introduzione. Sin da subito i traduttori mostrano disinteresse per quegli elementi del discorso che strutturano la scena, e si perde così la reiterazione di *off*: «*now off with those shooes*» > «*et maintenant, pieds nus*»; «*your gown going off*» > «*votre robe enlevée*». Di «*unlace your self*» (> «*délacez-vous*») si mantiene il privativo ma non il *self*, che diventa aspetto puramente grammaticale nella traduzione¹³⁶. Similmente, gli arguti versi di *Saffo a Filene*: «*Likenesse begets such strange selfe flatterie, / that touching my selfe, all seems done to thee*» > «*La ressemblance engender une erreur si traîtresse / que, caressant mon corps, c'est toi que je caresse*». Così, non solo si perde il gioco del *self*, ma anche «la dialettica del toccare-se-stessi che è anche un toccare-il-sé-dell'altro, che, esposta in una forma astratta da Donne, è rimpiazzata da un gesto erotico accentuato»¹³⁷.

¹³⁴ Ibid., p. 165.

¹³⁵ Sull'analisi dell'originale soprattutto pp. 148-167.

¹³⁶ Ibid., pp. 168-169.

¹³⁷ «*Non seulement le jeu du self disparaît, mais la dialectique du se-toucher-soi-meme qui est aussi bien un toucher-le-soi-de-l'autre, dialectique exposée sous cette forme abstraite par Donne, est remplacée par un geste érotique accentuée*», ibid., p. 147.

Berman propone anche un paragone con la traduzione in spagnolo del poeta Octavio Paz, che riesce invece, con gli strumenti della propria lingua, a tradurre sia gli *off* (ripetendo «*fuera*») sia il *self*, ad esempio in «*desenlaza tu ser*». La traduzione di Paz è usata a più riprese come pietra di paragone con quella francese in analisi. Qui più che altrove si potrà notare come, all'atto pratico, il giudizio di Berman non dipenda più dalla stretta aderenza a un programma di traduzione essenzialistico, basato sull'evitare determinati atteggiamenti. Il poeta messicano non si prende infatti meno libertà di Fuzier e Denis: Berman, ricorrendo ancora a categorie generali, parla di «*espacement, compactage et simplification*»¹³⁸. Il progetto però è opposto a quello dei due anglisti francesi. Ad esempio, in un documento introduttivo, Paz scrive di aver evitato di connotare in un senso erotico parole o passaggi che potrebbero effettivamente essere tradotti in tal modo. Proprio a evitare un'immagine simile a quella data da Fuzier e Denis, Paz evita accuratamente «*le scabreux, le vaudevillesque, le grossier*»¹³⁹.

Tornando a Fuzier e Denis, si riscontra un tipo di strategia simile a quello già visto anche nella parte delle metafore geografiche della scoperta del corpo femminile. Il verso che segna l'estasi conoscitiva, «*How blest am I in discovering thee!*», dove l'elemento erotico si fonde con quello epifanico e col religioso («*blest*»), è volto in «*Dont l'exploration m'est bienhereux délire*». Al preciso senso del «*discovering*» è preferita la più vaga «*exploration*», e a quel denso momento di beatitudine è sostituito un «*délire*», che dice di un'esperienza di fronte al nudo femminile di tipo diverso. Un'accentuazione della passione erotica a cui Fuzier e Denis sottopongono anche *Saffo a Filene* con l'avverbio «*follement*», non presente nel testo originale. Ciò fa anche il paio con «*ma possession*»: certamente «*my kingdom*» porta con sé sia il senso di una scoperta (specie accompagnandosi a «*my new found land*»), sia il senso di un possesso, e i due traduttori scelgono di accentuare il secondo per coerenza con il tipo di testo che vanno costruendo¹⁴⁰. In breve, la traduzione di Fuzier e Denis accentua tutti quei tratti di prezioso e di erotico che possono trovarsi nel testo, e in coerenza con quanto esposto nell'introduzione fanno un «una poesia erotica, nel senso della poesia erotica francese»¹⁴¹.

¹³⁸ Ibid., p. 179.

¹³⁹ Ibid., p. 176.

¹⁴⁰ Cfr. ibid., pp. 170-173.

¹⁴¹ «*Poème érotique au sens... de la poésie érotique française*», ibid., p. 148.

Berman si occupa poi di inserire la traduzione nel suo orizzonte, di modo da comprenderla non solo in rapporto a un progetto particolare ma anche a un quadro generale. Al tempo dell'edizione Gallimard di Donne due sarebbero le principali posizioni traduttive, le quali vengono esposte in un dibattito sulle pagine della rivista «Change», nel 1974, fra due intellettuali: Michel Deguy propugna un nuovo letteralismo che renda manifesta la distanza; Lèon Robel, di contro, reclama lo statuto testuale della traduzione. Queste due posizioni sono quelle maggioritarie nella riflessione traduttiva degli anni '60. V'è in realtà una terza tendenza, implicita, che consiste nella traduzione arcaizzante. Questo approccio, che risale comunque al XIX secolo, è portato avanti nel Novecento dal progetto editoriale della Pléiade che ripubblicava traduzioni antiche, come il Plutarco di Jacques Aymot (1559-1565; 1937). Laddove non erano già disponibili traduzioni antiche illustri, ne venivano pubblicate di nuove ma con una patina di arcaismo: ne sono esempi lo Shakespeare dello stesso Fuzier e il Dante di Pézard. A questa tendenza può rimandarsi anche il Donne analizzato¹⁴². Va inoltre considerato il peso della tradizione delle belle infedeli, che continua a influire sulla traduzione francese fino alla modernità, seppur in modo silenzioso e implicito. Ciò si può rilevare dall'analisi della ricezione fatta da Berman. Le recensioni sono quasi totalmente positive, e ciò vale per quelle sui giornali, quelle su riviste accademiche e su riviste di poesia militanti. Quanto a queste ultime, emblematico è ritenuto il caso della recensione del poeta Jean-Claude Grosjean per «NRF»: come tutti gli altri, giudica quella di Fuzier e Denis una bella traduzione, pur rilevando una presenza eccessiva del gusto nazionale di arrivo. Il fatto stesso che il recensore qui arguisca che una traduzione è bella nonostante un problema di fondo, che pure rileva, ci dice quanto l'idea di traduzione poetizzante fosse stata totalmente introiettata dalla critica¹⁴³.

Come si può notare, l'approccio presentato da Berman nella *Critique* è anti-normativo. Non si esclude il giudizio di valore, e anzi il parere negativo verso la traduzione in analisi non è mai nascosto. Tuttavia, l'accento è spostato sul perché una traduzione esista e sia in un certo modo. A questa domanda lo studioso risponde non partendo da una definizione essenzialista di traduzione, né applicando categorie aprioristiche, ma studiando il complesso di intenzioni del traduttore e il contesto di riferimento.

¹⁴² Cfr. *ibid.*, pp. 243-254.

¹⁴³ Cfr. *ibid.*, pp. 231-242.

Nel complesso, in questi due capitoli (III e IV) ho delineato un insieme di riferimenti teorici e metodologici utili ad affrontare il nostro oggetto di ricerca nel modo più efficace possibile. Anzitutto, ho distinto il concetto di influenza da quello di ricezione all'interno della ricerca comparatistica, e visto come tale concetto possa applicarsi concretamente nella storia delle opere. Ho poi fatto riferimento a una tradizione teorica che propone di studiare la traduzione con un approccio non normativo e in sinergia con la storia letteraria. Molti di questi aspetti saranno già risaltati, implicitamente, in quanto detto nel primo e secondo capitolo: ho discusso infatti temi inerenti alla storia della critica, alle selezioni antologiche, e anche, sebbene solo in parte, alla traduzione. Si è visto come tutto il discorso sulla poesia di Hopkins veicoli un discorso sulla poesia, sulla modernità, sulla traduzione e come tali discorsi si articolino eventualmente anche in determinate strategie traduttive. Nella parte che segue, discuto l'esperienza della poesia di Hopkins presso tre grandi autori del Novecento, Montale, Giudici e Fenoglio. Si aggiunge un quarto capitolo sulla ricezione della poesia di Hopkins negli ultimi decenni del secolo, fra nuove edizioni, nuove promozioni della sua poesia su rivista e interesse di alcuni critici e poeti. Vedremo come nei vari discorsi sulla poesia di Hopkins convergano riflessioni sulla grande poesia moderna europea, sulla poesia in generale, e come nelle traduzioni siano presenti in modo implicito interpretazioni del traduttore, riflessioni sulla poesia, rapporti tra poetiche, concezioni traduttive.

Parte seconda

G.M. Hopkins e la letteratura italiana del '900

Capitolo I

La bellezza cangiante montaliana

Premessa

L'esperienza montaliana della poesia di Hopkins è un nodo fondamentale della storia che sto delineando. Il poeta italiano, memore di Hopkins già prima della pubblicazione delle *Occasioni*, lo colloca in una sua personalissima genealogia in articoli sulla poesia moderna straniera risalenti alla seconda metà degli anni '40, e la traduzione di *Pied Beauty* è pubblicata alla fine del 1948¹. Selezionando questa lirica, Montale si inserisce coerentemente in quel filone critico-traduttivo che aveva valorizzato di Hopkins soprattutto la fase visionaria dei sonetti gioiosi del 1877, fin dall'Olivero e arrivando al Baldi passando per Croce. Sull'argomento Barile scriveva un articolo fondamentale già nel 1985. Scopo del presente capitolo sarà allora quello di offrire una nuova storia dell'esperienza montaliana della poesia di Hopkins integrando con quanto pubblicato di e su Montale negli anni successivi, adducendo qualche argomento soprattutto sul valore delle fonti critiche nella sua riflessione. Inoltre, soffermarsi maggiormente sul culmine di questa storia, il testo tradotto in sé, nelle sue caratteristiche proprie e nel ruolo che va ad assumere nell'economia complessiva del coevo *Quaderno di traduzioni*.

Prima delle tracce scoperte: *Le occasioni* e i primi anni '40

È noto che nella prefazione all'edizione svedese del 1960 Montale cita l'importanza di Hopkins nella stesura delle *Occasioni*. Escludendo il saggio di Olivero, che non

¹ Ho cercato senza successo indizi di una datazione esatta di questo componimento. Oltre ai carteggi editi (da cui ricavo, come vedremo più avanti, una prima proposta già ad inizio decennio, non conclusasi) ho consultato tre carteggi inediti che ritenevamo potessero darci delle informazioni: quello con la *ghost translator* Lucia Rodocanachi, con l'editore del *Quaderno* Eugenio Luraghi e con Vittorio Sereni, l'«amico» che lo aiuta a raccogliere le «briciole» per il *Quaderno stesso*. Carteggio Eugenio Montale – Lucia Rodocanachi, Archivio del Novecento (Università degli Studi di Genova), Fondo Lucia Morpurgo Rodocanachi, serie Corrispondenza, fascicolo Eugenio Montale, consultabile online tramite apposita richiesta; carteggio Eugenio Montale – Eugenio Luraghi, lettera Vittorio Sereni – Eugenio Montale, Centro Manoscritti di Pavia, complesso archivistico Montale, serie Corrispondenza; carteggio Eugenio Montale – Vittorio Sereni, Archivio Sereni di Luino, serie Lettere a Vittorio Sereni. Ringrazio il personale dell'Archivio Sereni di Luino, dell'Archivio del '900 e del Centro Ms. di Pavia, gli eredi Sereni e Bianca Montale, nonché il prof. Stefano Verdino che mi ha messo in contatto con quest'ultima.

contiene estratti sostanziali dell'opera poetica, si può presumere che Montale avesse presente il saggio di Croce, che offriva già un nucleo importante di poesie con traduzioni di servizio e che era uscito nel gennaio del 1937. Sarei portato a dire, come già Tiziana De Rogatis, che l'influenza di Hopkins non è databile a prima delle ultime poesie per *Le occasioni*². È pur vero che Hopkins fa la sua prima comparsa nell'universo montaliano già in una lettera a Brandeis del 8 maggio 1935: «ora imposto e domani ti scrivo a proposito di Hopkins, Saint John Perse etc.»³. Probabile dunque che al poeta sia stato chiesto un parere sui due. Purtroppo, nella lettera subito successiva, Montale accenna soltanto al secondo. In una lettera a Bigongiari del 1948, per svincolarsi dal peso dell'influenza eliotiana citato da questi nel recensire il *Quaderno di traduzioni*, Montale menziona quella di Hopkins collocandola in una fase tarda ma non specificando ulteriormente: «gli ossi scritti prima del '25, Arsenio scritto nel '27, la conoscenza (precoce) di Pound e quella (tardiva) di Hopkins mi avrebbero portato nell'attuale posizione anche se Eliot fosse stato assai diverso o non fosse stato»⁴.

È possibile che Montale incontri l'immagine naturale dei sonetti hopkinsiani del 1877 sulla sua strada per una poetica di «istanti fatali dell'esistenza»⁵. Barile ha già rilevato l'incidenza di alcune immagini ad alto valore epifanico nella sua poesia: fra i rilievi più esatti sicuramente il tonfo delle castagne e il guizzo della trota⁶. La riflessione che Montale può fare sul valore di queste immagini nel testo originale è, s'intende, del tutto personale: a questa altezza di date pochissimo è il materiale a disposizione, perfino in Inghilterra, sul valore dell'*inscape* naturale, sulle sue ricorrenze fra prosa e poesia, le sue fonti filosofiche⁷. Su queste ultime, nella monografia di Baldi vi è appena un

² Cfr. DE ROGATIS, Tiziana, *Montale e il classicismo moderno*, op. cit., p. 154.

³ Lettera del 8/05/1935, MONTALE, Eugenio, *Lettere a Clizia*, op. cit., p. 150.

⁴ MONTALE, Eugenio, *Missive a Piero Bigongiari*, a cura di Simona Priami, «Nuova Antologia», vol. 578, n. 2201, gen.-mar. 1997, pp. 5-21, p. 12.

⁵ ZAMPA, Giorgio, *Introduzione*, in MONTALE, Eugenio, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. XI-LIV, p. XXXVII.

⁶ Cfr. BARILE, Laura, *Sparviero o procellaria?*, in ID., *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 15-48, pp. 28-30.

⁷ Le due posizioni principali sul rapporto tra la poetica di Hopkins e la filosofia di Scotus sono due contributi: PETERS, William Antonius Maria, *Gerard Manley Hopkins. A Critical Essay Towards an Understanding of his Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1948; DEVLIN, Cristopher, *The Image and the World (I)*, «The Month», no. 2, feb. 1950, pp. 114-127; ID., *The Image and the World (II)*, «The Month», no. 3, march 1950, pp. 191-202. Peters ricollegò l'*inscape* all'ecceità, il *principium individuationis* scotiano, in linea con la definizione formalizzata di *inscape* di qualità assolutamente individuale (OED). Devlin accosta invece l'*inscape* alla teoria gnoseologica scotiana, nello specifico alla *species specialissima*, oggetto di una fase della conoscenza precedente all'astrazione per mezzo dell'intelletto, il *confuse conoscere*. La *species specialissima* è la natura comune colta nell'atto di individuarsi, «dynamic image of nature being created», quindi essa coglie in unica immagine la natura

accenno, con rimando in nota a due dei primi documenti sull'argomento, di padre Devlin e di Gardner (1935 e 1936). È vero che Montale accenna agli studi di Brandes su Duns Scoto nelle lettere fra il 1934 e il 1935, e in questo senso Enrico Rovegno avanza una suggestione su un nesso fra Duns Scoto e Hopkins nello sviluppo di alcuni temi di *Finisterre*⁸. Mi sembra più ragionevole tuttavia calarsi nel bagaglio di effettive conoscenze e riflessioni montaliane del tempo e pensare che l'autore legga, intuitivamente, le immagini naturali dei sonetti gioiosi come una sorta di conferma della tecnica che andava sviluppando. Il cuore dell'articolo di Bigongiari, e ciò su cui Montale ha una reazione un po' piccata, è l'influenza dell'*objective correlative*: è qui che prova a dare modelli diversi da quello eliotiano. Ora, l'*inscape* hopkinsiano, per quanto sia qualcosa di diverso, è basato sull'osservazione attenta del singolo oggetto: ancor prima dei suoi studi filosofici, Hopkins usa *inscape* nelle sue osservazioni naturalistiche. Ed è nell'oggetto singolo che la poetica montaliana propone di aggregare «tutti i sensi e i sovrasensi»⁹.

Ad ogni modo, la dichiarazione menzionata di Montale non accenna alle questioni filosofiche né d'immaginario, quanto più a quelle tecniche:

Certo, nelle Occasioni cresce il bisogno di un'espressione oggettiva e sono diminuite le effusioni di carattere romantico. Più serrato è l'intreccio delle rime a delle assonanze ed è strano che nessuno abbia fatto il nome di Gerard Manley Hopkins. A modo mio cercavo il mio sprung rhythm.¹⁰

Giustamente Barile afferma che *sprung rhythm* non può leggersi qui nel suo senso proprio¹¹. Ponendo di volerci attenere alla (discussa) definizione che Hopkins stesso ne dà, e che abbiamo visto all'inizio di questo lavoro, la studiosa fa notare, facendo riferimento agli studi di Antonio Pinchera¹², che Montale muove verso un principio più tonico che sillabico già dagli *Ossi*. In secondo luogo, Montale usa *sprung rhythm* in senso lato, come mostra questa riflessione su Eliot: «nel suo particolare *sprung rhythm*:

comune e l'individualità che ne sta spiccando. Cfr. VON BALTHASAR, Hans Urs, *Gloria*, Jaca Book, Milano, vol. III, 1976, p. 340: «l'idea di uno scaturire, di un fondarsi in, di un essere tenuto insieme dal cespite [...] non una forma sciolta e riposante in sé stessa, ma una forma rilasciata dalla sua sorgente creatrice e tuttavia insieme ad essa afferrata e tenuta».

⁸ Cfr. ROVEGNO, Enrico, *Per entrar nel buio. Lettura di Finisterre*, Genova, ECIG, 2009, p. 122.

⁹ MONTALE, Eugenio, *Parliamo dell'ermetismo*, op. cit., p. 1533.

¹⁰ MONTALE, Eugenio, *Poesie di Eugenio Montale*, op. cit., p. 1496.

¹¹ Cfr. BARILE, Laura, *Sparviero o procellaria?*, op. cit., p. 22.

¹² Cfr. PINCHERA, Antonio, *La versificazione tonico-sillabica nella poesia di Montale*, «Quaderni urbinati», n. 7, 1969, pp. 155-184.

una musica sorgiva, personalissima». Infine, il poeta fa evidente riferimento al serrarsi delle rime ed assonanze, ovvero alla concentrazione espressiva nell'insieme delle figure di suono, ciò che Hopkins chiama «*lettering*»¹³ in senso tecnico e «*concentration*»¹⁴ in senso lato. Per Montale si tratta insomma delle «maglie di una tessitura fin troppo rigorosa» da allentare dopo l'esperienza di *Le occasioni* e *Finisterre*, come il poeta stesso dichiarava in una lettera a Einaudi¹⁵. Concentrazione che, ricordiamo, ha per Montale anche il valore di parsimonia nello scrivere: «non bisogna scrivere una serie di poesie là dove una sola esaurisce una situazione psicologica determinata, un'occasione»¹⁶; «Qui sta appunto l'originalità di Eliot: nell'aver scritto solo dopo una profonda accumulazione interiore»; «un lirico concentratissimo che dice in dieci parole ciò che un poeta romantico avrebbe detto in cento»¹⁷. Parole che fanno certo anche al caso di Hopkins, che scrisse il *Naufragio* dopo sette anni di silenzio auto-imposto. Macri ha definito lo *sprung rhythm* montaliano una «formula estetica [...] simbolica e finalistica»¹⁸ con la quale il poeta riassume la sua esperienza del modernismo inglese (e antecedenti, Browning e Hopkins), come mostra la simpatia montaliana per il «nuovo linguaggio» e «la moderna poesia sincopata, franta, nemica della memoria»¹⁹ della recensione entusiasta all'antologia Izzo, che è, appunto, propria di tutta una tradizione moderna. Ne deriverebbe una formula complessiva i cui tratti vanno comunque a riprendere i due elementi fondamentali dell'esperimento hopkinsiano: un «ritmo tonicamente scattante, percosso [...] percussione intesa nel nucleo molecolare della sillaba tonica» con il senso del franto dato dal numero variabile delle atone; una «piena musical verbale compattezza ritmico-allitterata»²⁰. In ultimo lo studioso propone una lettura dello *sprung rhythm* come «conferma del “correlativo oggettivo”»²¹ nella sensibilità montaliana, nel segno, mi sembra, di tale «percussione» o «compattezza»

¹³ HOUSE, Humphry – STOREY, Graham (ed. by), *The Journals and Paper of Gerard Manley Hopkins*, op. cit., p. 283.

¹⁴ Ibid., p. 84.

¹⁵ Cit. in ISELLA, Dante, *Avvertenza*, in MONTALE, Eugenio, *Finisterre*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 2003, p. IX.

¹⁶ MONTALE, Eugenio, *Intenzioni (intervista immaginaria)*, «Rassegna d'Italia», n. 1, gen. 1946, pp. 84-89, in ID., *Sulla poesia*, op. cit., pp. 561-569, p. 563.

¹⁷ MONTALE, Eugenio, *Invito a T.S. Eliot*, op. cit., pp. 460 e 463.

¹⁸ MACRI, Oreste, *Lo sprung rhythm nella poetica di Montale*, «Studi Italiani», n. 1, gennaio-giugno, 1991, pp. 95-109, p. 95.

¹⁹ MONTALE, Eugenio, *Il cammino della nuova poesia*, op. cit., p. 446.

²⁰ MACRI, Oreste, *Lo sprung rhythm nella poetica di Montale*, op. cit., pp. 104 e 107.

²¹ Ibid., p. 108.

come concentrazione del sentimento alla stessa maniera degli oggetti eliotiani: costruzione insomma dell'opera-oggetto.

Non abbiamo segni pubblici dell'interessamento montaliano per Hopkins sino alla seconda metà degli anni '40. Se per il periodo pre-*Occasioni* possiamo fare delle congetture grazie alla testimonianza tarda e ai carteggi con Brandeis, nel periodo subito successivo, intorno a *Finisterre*, troviamo altri, sparuti segnali privati. In una lettera a Blazen del 1941 riportata da Isella Montale racconta del progetto di un'antologia di poeti inglesi su commissione di De Luca, che però non sarà portata a termine. Della proposta di tradurre Hopkins dice: «non troverà certo un decente traduttore! Bisognerebbe reinventare una lingua e lavorare 10 anni a una sola breve poesia»²². Nello stesso anno potrebbe aver letto la monografia del Baldi che usciva proprio grazie a De Luca. Vi sono poi le due poesie ricopiate, in solo originale, nel così detto Quadernetto Scheiwiller iniziato nel 1943²³ e chiuso non prima del 1944, data di uscita dei *XXXIII sonnets* di Cassou da cui è tratta l'ultima poesia antologizzata. Riccardi, che ha trascritto i testi, definisce la raccolta come una *Antologia amorosa* i cui temi principali sono «amore soddisfatto/insoddisfatto, crudeltà della donna amata, castità/erotismo, grandezza, varietà e solarità dell'universo di cui l'amata è la divinità, amore e morte»²⁴. La scelta di *Pied Beauty* e *God's Grandeur* porta chiaramente l'impronta dell'influenza della monografia del Baldi. Come s'è detto nel capitolo dedicato, lo studioso mostra in modo esplicito una sua preferenza per i sonetti così detti gioiosi, che antepone al *Naufragio*, nonché alle poesie psicologiche o umane e ai *terrible*. Mostra inoltre il suo maggior favore per queste due, ricordando il loro valore emblematico rispetto a tutto il ciclo cui afferiscono:

Facilmente accessibili, sono forse le due poesie di Hopkins più note [...] e sono anche tra le più belle: di queste forse la più famosa è *Pied Beauty*, la quale è anche stata presa a simbolo di tutta la poesia di Hopkins. Un'eco di *Pied Beauty* si trova infatti in ogni sua poesia che osi affrontare in pieno il problema della bellezza.²⁵

²² Lettera del 14/11/1941, in ISELLA, Dante, *L'idillio di Meulan*, Torino, Einaudi, 1994, p. 232.

²³ Sono consapevole del fatto che Riccardi, nel suo lavoro di trascrizione e commento del documento, riporti l'anno 1937, di contro a Barile che scrive sulla base delle tavole nel volume Scheiwiller del 1969. Ho visionato il quadernetto presso l'Archivio Apice e ho anche visto una fotografia ad alta risoluzione della copertina con la data, fatta dal personale dell'Archivio.

²⁴ RICCARDI, Carla, *Montale dietro le quinte*, op. cit., pp. 57-58.

²⁵ BALDI, Sergio, *G.M. Hopkins*, op. cit., p. 152.

Le due poesie effettivamente postulano l'esperienza di riconoscimento che soggiace a tutti i sonetti del 1877: *Pied Beauty* nell'elenco del molteplice che si risolve nella lode al Dio unico e immutabile, *God's Grandeur* nel presentare una terra *charged*, carica elettricamente. All'interno del peculiare canzoniere, la gioia naturale di *Pied Beauty* è anticipata dall'elenco di creature rinate alla vita dell'inno *Al Sole* di Tommaso Campanella, che precede appunto il sonetto hopkinsiano: «Le virtù ascose ne' tronchi d'alberi, in alto / in fior conversi, a prole soave tiri. / Le gelide vene ascose si risolvono in acqua / pura, che, sgorgando lieta, la terra riga [...] / Le smorte serpi al tuo raggio tornano vive»²⁶. La carica elettrica di *God's Grandeur* è anche «l'elettrico segnale del Giudizio»²⁷ della *Tempesta* di Dickinson tradotta presumibilmente negli stessi anni di Hopkins. Se il primo abbaglia come «bagliore di foglio d'oro vibrato»²⁸, l'altro è un «lambo di smeraldo»²⁹ che mostra una varietà di cose ai presenti («è ciò che videro i vivi»³⁰). Nuclei tematici che rimandano inevitabilmente alla folgore che segna l'ingresso di Clizia, trasfigurazione immaginativa del dato di realtà ma anche segno meta letterario di un procedimento teso ad eternare il momento³¹. Come notato da Riccardi, l'elettricità metafisica del sonetto hopkinsiano è poi come incarnata nella figura di Diana-Artemide *purforos*, portatrice di lampo, nelle due poesie subito successive, *Parmi nei sogni di veder Diana* del Tasso e *Artemis* di Nerval. Alle notazioni di Riccardi sulla coerenza tematica del canzoniere aggiungerei che il sonetto XXXIII di Cassou, in conclusione al quaderno, interagisce con i temi profondi dei due sonetti hopkinsiani per come interiorizzati da Montale. Il misterioso destinatario femminile dal nome emblematico, Constance, ha il volto protetto da un *linceul*, un sudario. Quello del velo che copre una costanza, un immutabile, è una metafora che poi tornerà in un passaggio dedicato ad Eliot ma di cui già Barile ha captato il motivo hopkinsiano: «[Eliot coglie], attraverso l'esperienza del mistero dell'Incarnazione, la Presenza che non muta sotto il velo cangiante dei fenomeni»³². Hopkins sembra interagire lentamente con gli altri riferimenti della sensibilità montaliana in vista di

²⁶ RICCARDI, Carla, *Montale dietro le quinte*, op. cit., p. 88.

²⁷ MONTALE, Eugenio, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 742.

²⁸ Riprendo qui la traduzione di Guidi, HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 47.

²⁹ MONTALE, Eugenio, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 742.

³⁰ Id.

³¹ Cfr. ROMOLINI, Marica, *Commento a "La Bufera e altro"*, Firenze, Firenze University Press, 2015, p. 8.

³² MONTALE, Eugenio, *Eliot e noi*, op. cit., p. 445.

quegli anni in cui esplicita e più intensa si fa la riflessione sul poeta inglese, a cui andiamo adesso.

Le traduzioni e la costruzione del canone letterario

Il triennio 1946-48 è denso di una riflessione critico-traduttiva sui riferimenti inglesi dove Hopkins ha un ruolo centrale. Sono gli ultimi anni fiorentini e l'anno del trasferimento a Milano (inizio 1948). Nel 1946 pubblica il manifesto *Intenzioni*, ma anche la recensione al libro di Walter Binni sul decadentismo che contiene anch'esso strategie più sottili di posizionamento, nonché uno sguardo più vivido ai riferimenti europei. A marzo, per «Il mondo», della cui redazione partecipa, esce la *Quinta poesia* di Dylan Thomas. Due sonetti shakespeariani escono per «L'immagine» in giugno. Con la datazione ad arco altamente simbolica 1939-1946 esce la *Primavera Hitleriana* per il numero autunno-inverno 1946/47 di «Inventario». Nel dicembre del 1947 Eliot viene in visita a Roma tenendo due conferenze cui seguono due *reading* di sue poesie. Un articolo montaliano del 28 dicembre per il «Corriere della Sera» racconta di questi giorni con grande dovizia di particolari. Nel numero di novembre-dicembre de «L'Immagine» Montale scrive un articolo dal titolo *Eliot e noi*, cui allega anche una sua traduzione di *Animula*, di cui si dice «nell'occasione della visita del poeta a Roma», ma che invero è scritto prima delle conferenze, come sembra suggerire una nota del poeta stesso. Nel marzo del 1948 parte per l'Inghilterra invitato dal British Council, rivede Eliot negli uffici della Faber and Faber presso i quali i due hanno un colloquio privato, inoltre incontra Dylan Thomas a Oxford. In settembre è stampato il *Quaderno di traduzioni* per la Meridiana di Luraghi dove raccoglie traduzioni sparse, recuperate con l'aiuto di Vittorio Sereni. Praticamente coeva a questo, *La Bellezza cangiante* è pubblicata sul riquadro inferiore della «Fiera Letteraria» in ottobre.

Bisogna tenere in conto che il nucleo della riflessione di questi anni è comunque quello dell'espressione oggettiva che, come ben mostrato dal saggio di De Rogatis, mostra le sue prime tracce sin dalla seconda metà degli anni '20. La studiosa principia la sua argomentazione dall'articolo *Parliamo dell'ermetismo*, del 1940, dove Montale allude alla tecnica oggettiva. Qui infatti il poeta afferma molto chiaramente che per

oggetto non intende esattamente quello eliotiano³³, «la metafora esteriore» in cui concentrare l'ispirazione. È invece il componimento stesso a fare da oggetto: «l'arte investita, incarnata [...] qui non s'intende per *cosa* la metafora esteriore, ma solo la resistenza della parola»³⁴. L'ispirazione deve essere incarnata attraverso un lavoro, un fare poetico sulla materia verbale, fino a che essa non raggiunga un senso del compiuto (ciò che Contini vedeva nelle sue poesie, ma non in quelle di Ungaretti³⁵). Così fatta, scrive Montale più avanti negli anni, l'opera diventa «oggetto» dove i concetti e la «sensualità (verbale)» sono in «compenetrazione»³⁶, e la cui forma è sì compiuta ma sempre come sul punto di implodere, insieme di «forze contrastanti in perfetto equilibrio»³⁷. L'obbiettivo è dunque quello di fare di ogni poesia «il più fermo, il più irripetibile, il più definito correlativo della propria esperienza interiore»³⁸. Con tale programma Montale cercava di distinguersi da una linea «fondata sul vago, sull'indeterminato, sul valore evocativo, musicale dell'incompiutezza»³⁹. In tal senso costruisce un proprio canone dove il posto d'onore spetta a Eliot e Valéry, ma dove siedono altre figure, fra cui appunto Hopkins.

Partiamo da un'esperienza cruciale, il *reading* eliotiano a Roma. L'occasione è veramente memorabile per Montale giacché lo conduce a riflettere su un tema a lui caro: il rapporto fra musica e poesia. Esso anima il poeta sin dalla giovinezza, come è descritto a posteriori proprio in quegli anni per *Intenzioni*: «ubbidii a un bisogno di espressione musicale»⁴⁰. Nell'articolo su Eliot Montale parte da tale opposizione: si può comporre brutta poesia che vada bene per la musica, oppure il musicista può trarre una buona musica, ma «*altra*», da una grande poesia. Eliot sembra trovare una terza via:

Ascoltando le dizioni di Eliot, i presenti si convinsero che la lettura di una poesia fatta dal suo stesso autore è il solo autentico modo di *metterla in musica* [...] ad ogni pagina una diversa intonazione, liturgica o realistica, sarcastica o dimessa, concitata o spenta. La musica irripetibile

³³ Com'è noto, il poeta definì il correlativo oggettivo «*a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion*», ELIOT, Thomas Stearns, *Hamlet*, in ID., *Selected Prose*, op. cit., pp. 45-49, p. 48.

³⁴ MONTALE, Eugenio, *Parliamo dell'ermetismo*, op. cit., p. 1533.

³⁵ Cfr. CONTINI, Gianfranco – MONTALE, Eugenio, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997, p. 30.

³⁶ MONTALE, Eugenio, *Dovevo inserirmi in una tradizione viva*, «La Fiera Letteraria», n. 51, dic. 1955, p. 3, in MONTALE, Eugenio, *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, op. cit. pp. 1539-1540, p. 1540.

³⁷ LUPERINI, Romano, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica montaliana*, Roma, Laterza, 1999, p. 142.

³⁸ MONTALE, Eugenio, *Parliamo dell'ermetismo*, op. cit., p. 1533.

³⁹ DE ROGATIS, Tiziana, *Montale e il classicismo moderno*, op. cit., p. 25.

⁴⁰ MONTALE, Eugenio, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, op. cit., p. 565.

degli originali, la musica interiore che diventa, in minima misura, corpo e sostanza di voce vivente, verbo. Non un'altra musica, ma *quella* musica.⁴¹

Ad essere declinato qui è un nodo fondamentale: la concrezione verbale di uno «*spartito*», il testo poetico stesso, come capacità di cogliere il ritmo proprio dell'opera nei suoi movimenti, senza dovervi sovrapporre una musicalità diversa.

Nel saggio che portava a Roma, *From Poe to Valéry*, Eliot affrontava il tema della poesia pura francese. Pur premettendo che per lui tale linea evolutiva è la più alta, la più notevole, la più ricca di spunti per la modernità e per il suo percorso personale, Eliot specificava però che questa era arrivata a un punto di massima saturazione, e che qualcosa di nuovo doveva adesso nascere. Inoltre, puntualizzava di non ritenersi parte di quel tipo di ricerca: «*I believe it to be a goal that can never be reached, because I think that poetry is poetry so long as it preserves some kind of "impurity"*»⁴². Passaggi cruciali se ci spostiamo a un terzo articolo, in cui il poeta ricorda la serata a due anni di distanza, dove mantiene la metafora musicale dello «*spartito*» e la rafforza con l'invito ai lettori a comprare i dischi con incisi i *reading* eliotiani. Qui il poeta approfondisce il tema della musica come corretto equilibrio fra il suono e la ragione arrivando però anche al tema della poesia pura:

D'altronde Eliot non è un poeta puro come lo era Mallarmé (e assai meno il Valéry) e come lo sono i recenti surrealisti ai quali s'è accennato (p. es. René Char): non è un poeta puro nel senso ch'egli elimini dall'atto poetico ogni elemento razionale. Come Gerard Manley Hopkins, come parecchi altri dei migliori poeti moderni passati attraverso Baudelaire, Eliot tenta di investire musicalmente l'atto dell'ispirazione, senza ridurlo a semplice, «aurorale» ineffabilità, senza ridursi allo stato di un automa che diffidi del proprio pensiero e scriva solo in stato di sonnambulismo⁴³.

L'investimento musicale sarebbe la capacità di costruire una materia verbale strettamente connessa a un concetto (l'espressione oggettiva) senza che questa degeneri nell'effusione, nella *trance* del puro suono. La musica d'altronde è «*musica + idee*»⁴⁴, cioè non fugge il pensiero ma al contrario lo fissa in «un certo segno», in «*certe parole*»⁴⁵. Sono gli anni in cui Montale prende una posizione netta sulla poesia come

⁴¹ MONTALE, Eugenio, *Buon viaggio mr. Eliot*, «Corriere della Sera», 28/12/1947.

⁴² ELIOT, Thomas Stearns, *From Poe to Valéry*, pp. 27-43, in ID., *To Criticize the Critic and Other Writings*, op. cit., p. 39.

⁴³ MONTALE, Eugenio, *Invito a T.S. Eliot*, op. cit., p. 461.

⁴⁴ MONTALE, Eugenio, *Dovevo inserirmi in una tradizione viva*, op. cit., p. 1540.

⁴⁵ MONTALE, Eugenio, *Inchiesta sulla poesia d'oggi*, op. cit., p. 1530; ID., *Dovevo inserirmi in una tradizione viva*, op. cit., p. 1540.

sorcellerie e dunque su certa poesia francese, con le dovute eccezioni (l'amato Valéry starà sempre, per così dire, dall'altra parte). L'articolo per «Il Mondo» del 1945 dove si trova la nota espressione «sogno fatto alla presenza della ragione» contiene un attacco a Gide e all'argomento per cui l'ingrediente principale della poesia sarebbe l'«incantesimo». Deve esservi, al contrario un «compromesso fra suono e significato»⁴⁶ senza scivolare in uno dei due opposti. L'incantamento rappresenterebbe invece il difetto della poesia francese post-baudelairiana, con la dovuta eccezione, s'intende, di Valéry. Nella recensione al volume di Binni del 1946 Montale approfondisce questa differenza interna alla grande tradizione europea costruendo due linee genealogiche. La prima è quella della poesia «pura o alogica» mentre la seconda, «attraverso l'approfondimento dei valori musicali tenta di giustificare (sia pure riducendole al minimo) quelle parti grigie, quel cemento strutturale-razionale che i poeti puri respingono... quando ci riescono»⁴⁷. L'approfondimento musicale svolge anche qui la funzione suddetta di melodia interna, profonda senza scivolamento nella pura sonorità. Nella prima linea Montale inserisce il *Kubla Khan* di Coleridge, il Rimbaud delle *Illuminazioni* e Ungaretti, mentre nella seconda i *Sepolcri* del Foscolo, il *Cimitero Marine* di Valéry, i *Quartets* di Eliot e «l'Hopkins delle liriche più pensate»⁴⁸. Finora Hopkins è sì menzionato qua e là nelle varie sistemazioni del poeta, ma non ha un posto di prim'ordine: lo troviamo fra i poeti razionali e fra quelli che investono musicalmente la loro opera senza scivolare nel puro suono. Fa però eccezione l'articolo per «L'Immagine» già menzionato, *Eliot e noi*. Dopo un breve quadro sul poeta, Montale chiosa:

Ma vi si sente [nella sua poesia] soprattutto, sin dal principio, un suo particolare e niente affatto pindareggiante *sprung rhythm*: il senso di una musica sorgiva, personalissima, che fa vibrare dal sottosuolo del lessico più comune tutte le possibili armonie. Non è una scoperta solo di lui, badiamo: è la lezione degli immaginisti, il loro senso dell'*impromptu* prosodico, che qui dà finalmente il suo frutto. Ma chi ha raccolto questo frutto è certamente lui⁴⁹

«Musica» è usato ancora per indicare un ritmo non reiterabile, scaturente dall'interiorità stessa del poeta, come suggeriscono «sorgiva», «personalissima», «*impromptu*». Nel 1942 era stato pubblicato il contenuto di un ciclo di conferenze

⁴⁶ MONTALE, Eugenio, *Variazioni*, op. cit., p. 105.

⁴⁷ MONTALE, Eugenio, *Esiste un decadentismo in Italia?*, op. cit., p. 112.

⁴⁸ id.

⁴⁹ MONTALE, Eugenio, *Eliot e noi*, op. cit., p. 443.

eliotiane dal titolo *Music of Poetry*. Qui il poeta era molto chiaro sul rapporto che doveva intercorrere fra le due arti: «*music of poetry is not something which exists apart from the meaning. Otherwise, we could have poetry of great musical beauty which made no sense*»⁵⁰. Pertanto arguiva che la musica della poesia dovesse essere il ritmo frastagliato eppure coerente del linguaggio parlato («*speech rhythm*»), nonché «*latent in the most common language of our time*»⁵¹. Wimsatt ha già notato come questo proposito fosse riconducibile a quello di Hopkins di creare un ritmo che fosse «*the most natural of things*»⁵² in quanto vicino al parlato, nonché di utilizzare un «*current language heightened*»⁵³, nonostante, anche in questo caso, Eliot esprimesse le sue perplessità sulla poesia del vittoriano. Che Montale avesse presente o meno il saggio eliotiano è difficile da dire, mentre invece è ben ipotizzabile che conoscesse, a questa altezza di date, la monografia del Baldi, come mostra l'uso di «*sprung rhythm*», termine di cui ora Montale potrebbe avere una contezza più che intuitiva. Nel capitolo dedicato alla prosodia lo studioso delinea un quadro della teoria metrica di Hopkins e delle sue evoluzioni interne attraverso estratti delle lettere e dei saggi, concludendo con alcune notazioni interessanti. Anzitutto Baldi mostra come lo *sprung rhythm* nasca da una «concezione musicale del verso», come mostrano ancora certi passaggi di prosa o i segni di pronuncia sul «pentagramma» (si pensi allo «*spartito*» eliotiano), ovvero sui manoscritti. In secondo luogo, la musica per Hopkins si declinerebbe, come per Montale, in una melodia sorgiva e personale: lo studioso infatti ritiene, con Read, che tutti i modelli da Hopkins citati (l'*Old English*, la poesia gallese) siano giunti *post-facto*, e che lo *sprung rhythm* sia invece d'origine intuitiva e risieda, appunto, «in questa sua sensibilità musicale»⁵⁴. Oltre a ciò, lo studioso può insegnare a Montale come tutti gli elementi prosodici e accentuali vadano, nella poesia di Hopkins, intesi come parte di «un sistema comune, “metrico” in un senso primitivo della parola», ovvero nel segno di una «profonda unità»⁵⁵. Ma c'è un altro aspetto molto importante. Baldi afferma che in alcune poesie tale unità conduce a una «musicalità deteriore»⁵⁶, ovvero artificiosa e sovra-imposta al testo. Nelle cose più riuscite, invece, «la tendenza più intima è di

⁵⁰ ELIOT, Thomas Stearns, *The Music of Poetry*, in ID. *Selected Prose*, op. cit., p. 110.

⁵¹ Ibid., p. 116.

⁵² HOPKINS, Gerard Manley, *The Poetical Works*, op. cit., p. 117.

⁵³ ABBOTT, Claude Colleer (ed. by), *The Letters of G.M. Hopkins to R. Bridges*, op. cit., p. 89.

⁵⁴ BALDI, Sergio, *G.M. Hopkins*, op. cit., p. 110.

⁵⁵ Ibid., pp. 105-106.

⁵⁶ Id.

sviluppare questi valori sonori in un'unità musicale, distinta dalla musicalità, motivo segreto di tutti gli studi sulla musica e sul ritmo»⁵⁷. Ad esempio di ciò riporta *Harry Ploughman*, dove gli *outriders* e i *burdens* frangono la musicalità in senso deteriore facendo da «controcanto» e «scrittura in altra chiave»⁵⁸, creando però al contempo una unità e una coerenza più profonde. Montale non poteva che rivedere in questo discorso la sua propria esigenza, usando le parole del magnifico saggio di Lonardi, di fare della musica «un pedale profondo [...] insieme mimando e fraintendendo»⁵⁹. Ricapitolando: musica sorgiva, soggetto che fa della tradizione alle sue spalle un personalissimo oggetto poetico; sensibilità musicale profonda, senza abbandono al puro suono; esigenza quindi del franto e dello spezzato pur nell'unità complessiva dell'oggetto poetico. Tutti elementi che Montale può aver trovato in Hopkins (prima in via intuitiva, poi in modo esplicito con l'ausilio del Baldi). Da qui dunque l'uso del termine hopkinsiano di *sprung rhythm*. Ma non finisce qui, perché, come si diceva, Barile ha già rilevato come un altro passaggio del medesimo articolo presenti un altro controcanto hopkinsiano, anzi praticamente un calco della *Bellezza cangiante* che leggeva e traduceva in quel periodo. Qui Montale va al nucleo della questione, ovvero al debito nei confronti di Eliot e Valéry, definite come le figure che hanno recuperato «una conoscenza meno superficiale del loro patrimonio poetico» e «un senso più intimo del loro classicismo». La dissertazione continua così:

Poeti diversi, anzi opposti se partendo entrambi dal terrore pascaliano dell'io individuale e della sua solitudine sono poi giunti a posizioni tanto lontane: l'uno dissolvendo nel flusso eracliteo la sua originaria immobilità; il secondo cogliendo, attraverso l'esperienza del mistero dell'incarnazione, *la Presenza che non muta sotto il velo cangiante dei fenomeni*. (corsivo mio)⁶⁰

dove appunto sia il concetto generale sia il preciso rimando lessicale guardano già alla traduzione che sarebbe uscita un anno esatto dopo. Qui non è tanto il comune *belief* di Eliot e Hopkins a catturare la sua attenzione, quanto più il modo in cui tale credo nella presenza incarnata si sostanzia in uno specifico metodo conoscitivo e poetico. Come notato da De Rogatis, qui non è in gioco una divisione netta tanto quanto quella fra la poesia pura e quella metafisica del saggio del 1946. Valéry ed Eliot sono, al netto

⁵⁷ Id.

⁵⁸ Ibid., p. 108.

⁵⁹ LONARDI, Gilberto, *Il fiore dell'addio*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 26.

⁶⁰ MONTALE, Eugenio, *Eliot e noi*, op. cit., p. 445.

delle strategie di dissimulazione, i punti fermi della riflessione montaliana intorno all'espressione oggettiva. Valéry parla di una «forma sensibile» del pensiero attraverso una «esitazione prolungata fra suono e senso», coniugando dunque la «meditazione teorica» con l'«esaltazione sensuale» nella forma del «materialismo verbale»⁶¹. Ma, come la studiosa evidenzia, tale insegnamento giunge a Montale per il doppio schermo di Alain e Solmi. Nel 1930-31 lo studioso italiano scrive *Il pensiero di Alain*, ma anche una recensione ai *Charmes* commentati (il famoso «Valéry di Alain» perso da Montale nell'alluvione), più un articolo dal titolo *Valéry teorico e critico* che discende in parte dal suddetto commento. Riprendendo Alain, Solmi parlerà di una coscienza del «carattere profondamente sensuale, corporeo [...] dell'esperienza poetica», per cui il negativo tematico non si riflette in dispersione formale ma al contrario spicca nel nitore della forma: «la forma si è solidificata al punto di diventare un organismo vivente per conto proprio, e la cui massima concretezza esterna corrisponde alla più vasta incertezza e molteplicità dei significati»⁶². Nel recensire *Il pensiero di Alain*, Montale riflette su tutto questo, parla del «carattere paradossale del classicismo di Alain e Valéry», il quale, «“fondandosi sulle insanabili contraddizioni del pensiero moderno risolve in immagini della più rigorosa evidenza formale la materia più vaga e sfuggente, gioco di relazioni colte su un mondo stravolto e distrutto”»⁶³. La differenza fra Valéry e Mallarmé viene esplicitamente posta in un articolo molto tardo, del 1971:

Mallarmé è ancora, a suo modo, un ingenuo. L'*Après-midi* era in origine destinato a un balletto ed è stato poi da Debussy trasportato in un poema sinfonico. Nulla di simile in Valéry. La sua poesia tende alla scultura, risuscita le grandi strofe classiche che già Hugo e Lamartine avevano mutuato da Malherbe, da Racine e da Rousseau [...] In apparenza un nuovo parnassianesimo: in realtà un'espressione originale che nell'ordinamento delle metafore e nel vittorioso scontro tra l'evanescenza dei significati e il rigore dell'artefice ha ben pochi precedenti.⁶⁴

Dove si noti per Mallarmé l'accento in senso spregiativo alla melodia esteriore al testo, come nell'articolo menzionato su Eliot. Quanto a Valéry, invece, la scultura qui

⁶¹ VALÉRY, Paul, *Oeuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, vol. 2, p. 637; vol. 1, pp. 1374-1375; cit. in DE ROGATIS, Tiziana, *Montale e il classicismo moderno*, op. cit., p. 28.

⁶² SOLMI, Sergio, *Un commentario*, «Solaria», n. 3, mar. 1930, in ID., *La salute di Montaigne*, Firenze, Le Monnier, 1952, pp. 58-59.

⁶³ MONTALE, Eugenio, *Il pensiero di Alain*, «Pegaso», n. 11, nov. 1930, pp. 633-636, in ID., *Il secondo mestiere. Prose*, op. cit., pp. 423-429, p. 426.

⁶⁴ MONTALE, Eugenio, *Dopo Mallarmé*, «Corriere della Sera», 28/10/1971, in ID., *Sulla poesia*, op. cit., pp. 430-431, p. 431.

ha definitivamente sostituito la musica, come a tematizzare una ancor maggiore istanza di durezza e plasticità.

Quanto a Eliot, il peso della sua riflessione risulterà evidente dalla saggistica che abbiamo già menzionato. Inoltre, De Rogatis accosta acutamente la tecnica del correlativo oggettivo, citata da Montale in più interventi, al dantismo eliotiano. Avvicinandola alla sua sperimentazione poetica, Eliot definisce l'allegoria dantesca «chiara immagine visiva» che garantisce la piena compenetrazione di «esperienza intellettuale e immaginativa», o ancora il volgimento del concetto in «forma percepibile»⁶⁵. Questi elementi, ancora una volta, giungono a Montale per il tramite di uno studioso italiano, Praz, in un primo saggio del 1930 e uno più dettagliato nel 1937. Nella *Esposizione* sulla *Commedia* del 1962 Montale mostrerà di aver assimilato l'interpretazione eliotiana, parlando di una capacità dantesca di «rendere sensibile l'astratto, di rendere corporeo l'immateriale»⁶⁶. Un accenno di comparazione ai metafisici inglesi fa da spia evidente di un confluire dell'altra grande lezione del poeta americano. Tradizioni, in breve, ben diverse fra loro che però sono accostate da Montale sin dall'inizio della sua ricerca, giacché convergono nella sua riflessione intorno alla necessità di oggettivare l'ispirazione, ancora con De Rogatis:

l'agorafobia stilistica verso l'indeterminato, il vago; la tensione plastica verso una *parola tangibile*, concreta e, tuttavia, raziocinante; la rigorosa *lavorazione* di un'opera oggetto che stilizzi e scarnifichi la personalità del poeta, la sua "effusione poetica" nella costruzione, seppur dissonante, di una forma»⁶⁷

Ritornando al discorso centrale, al centro della scena sono i due principali ispiratori del «classicismo paradossale» montaliano, e nessuno dei due nomi rappresenta una strada a Montale sgradita. Il poeta, piuttosto, sta tematizzando la necessità di un ulteriore più di ordine, di compattezza. L'Eliot a cui fa riferimento non è quello della *Waste Land*, che gli sembra «cucita con lo spago»⁶⁸, ma quello dei *Quartets*, che guadagnano in leganti musicali. Per parlare di ciò, ricorre due volte a Hopkins con la dicitura propria di «*sprung rhythm*» e con lo hopkinsiano rielaborato «Presenza che non

⁶⁵ ELIOT, Thomas Stearns, *Opere 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1991, pp. 826-866, pp. 855-6, cit. in DE ROGATIS, Tiziana, *Montale e il classicismo moderno*, op. cit., pp. 105-106.

⁶⁶ MONTALE, Eugenio, *Esposizione sopra Dante*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose*, pp. 2668-2690, p. 2681.

⁶⁷ DE ROGATIS, Tiziana, *Montale e il classicismo moderno*, op. cit., p. 96.

⁶⁸ MONTALE, Eugenio, *Il cammino della nuova poesia*, op. cit., p. 470.

muta sotto il velo cangiante dei fenomeni». Ciò, mi sembra, per molte ragioni. Anzitutto, Hopkins rappresenta a pieno questa ricerca quasi disperata di una regola pur stando dentro, attraversando forze centrifughe: al confine tra l'ironia e l'ammirazione, Montale parla di «astruse regole»⁶⁹ dello *sprung rhythm*, inventate per superare il disordine approdando a un nuovo ordine. In secondo luogo, perché l'immagine di Hopkins per come filtrata da Guidi già nel 1945 poteva aiutarlo ad avvicinare il poeta inglese a questo canone. Se infatti la post-datazione dell'edizione Guanda al 1947 ci avvicina troppo alle date in esame, alcuni concetti della prefazione sono già nel breve commento alle traduzioni per il primo numero di «Poesia» di Falqui del gennaio 1945. Riprendiamo, per chiarezza di discorso, il passaggio che abbiamo già citato comparando le traduzioni di Guidi e Baldi, con le leggere variazioni della pubblicazione in rivista:

Se c'è poesia veramente simbolica, chiaramente mistica, precisamente speculativa, è questa. La enorme e prodigiosa ricchezza delle sue immagini e delle sue suggestioni non è mai dissipata né dispersa in un abbandono fantastico o sognante, in un eccesso sensuale, come in molta poesia romantica, come in moltissima poesia decadente o comunque post-romantica, ma è concentrata, legata dalla forza del pensiero e della meditazione, animata da uno sforzo, da uno slancio dell'immaginazione che, percorrendo un'oscurità ansiosa e brulicante, si sforza di condurla verso una folgorante chiarezza di significati precisi⁷⁰.

E poi ancora: «della poesia ebbe un concetto definito, di forma plastica»⁷¹. Rigida astensione dall'abbandono sensuale, tessuto connettivo, necessità di concentrare l'ispirazione nell'immagine plastica, istanze di necessità e precisione: con la lettura di Guidi Montale poteva definitivamente far propria la poesia di Hopkins inserendola nella sua personale genealogia oggettiva. Il discorso esplicitamente religioso di *Pied Beauty*, inoltre, esemplifica il procedimento poetico da Montale esposto, per quel principio per cui la poesia religiosa non è la poesia metafisica, ma spesso vi si avvicina⁷², e per cui Montale ricorre sovente a termini religiosi (il Verbo, l'incarnazione, ecc.). Infine, per una straordinaria consonanza fra la struttura stessa di *Pied Beauty* e un tratto distintivo, ricorrente del poetare montaliano: l'enumerazione, chiusa e predicata da un clausola che riprende le fila, tira le somme, di grande compattezza interna, in un gioco costante fra caos e ordine, come mostrerò meglio più avanti. Ora, bisognerebbe chiedersi quale sia la

⁶⁹ Ibid., p. 467.

⁷⁰ GUIDI, Augusto, *Lettura di G.M. Hopkins*, op. cit., p. 159.

⁷¹ Id.

⁷² Cfr. MONTALE, Eugenio, *Dialogo con Montale sulla poesia*, «Quaderni milanesi», n. 1, autunno 1960, pp. 9-20, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, pp. 1601-1610, p. 1605.

suggerimento dietro quel «cangiante» dell'articolo e poi della traduzione. Tale termine era stato già usato dal Croce non nel titolo (che invece fa *Bellezza variegata*) ma nel testo: «tutto quel che è cangiante, che varia»⁷³. Ma si guardi anche come tale espressione ricorra identica in questo passaggio di Olivero: «v'è piuttosto un velo cangiante di tropi da cui emergono, a poco a poco, le sottostanti idee»⁷⁴.

Abbiamo visto dunque come, nonostante le apparizioni sporadiche e in posizioni secondarie o finanche nascoste, la poesia di Hopkins sia molto importante per la riflessione montaliana, entrando nel suo canone personale di poesia oggettiva. Ora, se questa mappatura internazionale crea una via chiara per quanto concerne il primo mestiere, la poesia, d'altro canto crea un problema traduttivo non indifferente. Infatti, se i maggiori poeti si distinguono per una forma plastica e definita al minimo dettaglio, ciò implica che tale poesia sia difficilmente traducibile:

I poeti del Dolce Stil Novo, Petrarca, Shakespeare nei sonetti, i grandi poeti metafisici (e religiosi) spagnoli, inglesi e tedeschi, e ieri Hopkins, Valéry, Yeats, Benn ed altri hanno espresso idee che sono accettabili solo in “quella” forma. Di qui la scarsa traducibilità della poesia.⁷⁵

Ciò però non toglie che Montale traduca Eliot, Hopkins, Shakespeare, Yeats. E non sono le traduzioni fatte per ragioni economiche, ma quelle percepite da lui stesso come opere, e raccolte nel *Quaderno*. Posto che la grande poesia si distingue per l'esattezza, l'esitazione prolungata di suono e senso di cui parla Valéry, Montale non giunge, crocianamente, alla dichiarazione d'intraducibilità. Né, altra possibilità, perviene al modello letterale-straniante che lasci solo trasparire le esitazioni dell'originale. Come cercherò di mostrare con l'analisi de *La bellezza cangiante*, Montale opta per la ritestualizzazione, ovvero, possiamo dire riprendendo Meschonnic, fa fare alla sua traduzione ciò che fa un testo poetico, restituendogli la stessa esattezza di suono e senso.

G.M. Hopkins: Quaderno di traduzioni

Il *Quaderno* è stato studiato come una raccolta di temi e motivi che anticipano quelli della *Bufera*⁷⁶, oppure come un *corpus* da cui è possibile estrapolare delle tecniche

⁷³ CROCE, Benedetto, *Un gesuita inglese poeta*, op. cit., p. 85.

⁷⁴ OLIVERO, Federico, *Correnti mistiche nella letteratura inglese*, op. cit., p. 98.

⁷⁵ MONTALE, Eugenio, *Dialogo con Montale sulla poesia*, op. cit., p. 1602.

⁷⁶ Cfr. LUPERINI, Romano, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, p. 175.

stilistiche distintive di Montale traduttore⁷⁷. Una terza chiave di lettura, non disgiunta dalle prime due, può essere quella di vedere il canzoniere traduttivo come un campo dove il poeta si misura con *input* diversi, tradizioni, stili, allargando la visuale ma sempre definendo la propria appartenenza. Bisogna infatti considerare quale sia il reale valore di questa raccolta nell'immaginario del poeta. L'introduzione del 1948 non ci aiuta: si tratterebbe di «briciole» che avanzano dal «banchetto»⁷⁸ dell'alacre traduttore. Invece in una lettera, cioè un documento privato, più tarda (1957), Montale sembra più sincero non solo rispetto alle reali motivazioni che lo spinsero a tradurre molto a partire dalla fine degli anni Trenta, ma anche sul carattere distintivo di quelle traduzioni (e alcune altre) rispetto a tutto il resto:

Considero come mie opere critiche anche alcune traduzioni: l'*Amleto*, il *Faust* di Marlowe, il *Billy Budd* di Melville, il *Quaderno di traduzioni* che pubblicai alla Meridiana e alcuni *Entremeses* di Cervantes, che Croce lodò moltissimo ecc. Altre traduzioni furono invece frutto di necessità economiche. (Fui disoccupato dal '38 – data del mio licenziamento dal Gabinetto Vieusseux – al 1947 [...])⁷⁹

Con «opera critica» Montale suggerisce un alto livello di riflessione dietro all'attività traduttiva. Nell'introduzione alla recente nuova edizione del *Quaderno*, Testa fa ad esempio notare come la scelta delle poesie confermi le preferenze montaliane⁸⁰. Arrivando allo stesso punto ma *e contrario*, Gigliucci verifica il sottile lavoro del poeta su quegli autori che pure ammirava, ma verso cui non sentiva congenialità: e così l'attenta analisi stilistica dello studioso rivela un'opera di «concretizzazione» sulle immagini astratte-emblematiche del poeta puro Guillen⁸¹. Sullo stesso solco di questo tipo di analisi, vorrei far notare come non solo *Pied Beauty* sia presente in anticipo nel brano dell'articolo del 1947, ma il tema del rapporto Uno-molteplice sia alla base della selezione di altre due traduzioni del medesimo periodo poi antologizzate nel quaderno: *Fifth Poem* (1946) e *Animula* (1947).

L'opinione montaliana su Dylan Thomas non è tanto positiva quanto quella, ad esempio, di Piero Bigongiari. Nella recensione all'antologia Izzo dice sarcasticamente:

⁷⁷ Cfr. MUSATTI, Maria Pia, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, «Strumenti critici», n. 41, 1980, pp. 122-148.

⁷⁸ MONTALE, Eugenio, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948, p. 1.

⁷⁹ Lettera di Eugenio Montale a Luigi Russo del 5/01/1957, cit. in CONTORBIA, Franco, *Montale, Genova e il modernismo*, Bologna, Pendragon, 1999, ed. digitale, pass. 65-66.

⁸⁰ Cfr. TESTA, Enrico, introduzione a MONTALE, Eugenio, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Genova, Il Canneto, 2017, pp. 5-19, p. 7.

⁸¹ Cfr. GIGLIUCCI, Roberto, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 78 e sgg.

«non ci ammette ai segreti del suo laboratorio gaelico»⁸². La recensione all'edizione Sanesi del 1954 è esigua e anche piuttosto ponderata nel giudizio. Noto che fra tutte le notazioni di Sanesi lo colpisca quella, invero ripresa da Rosati (1952), per cui «Hopkins lo aveva salvato da Swinburne», specificando poi «cioè che il demone del Verbo lo salvò dai rischi di un troppo scoperto abbandono sentimentale e sensuale». Una definizione successiva, «analogista a sfondo religioso»⁸³, sembra collocarlo sul crinale scivoloso del suddetto abbandono sensuale. E tuttavia lo stesso ricorso a una terminologia religiosa, il «Verbo», così per «incarnazione» e «Presenza» per Eliot-Hopkins, controbilancia tale istanza di abbandono o dispersione con un qual certo momento di concentrazione. Non mi sembra casuale infatti che già nel 1946 Montale abbia scelto proprio la *Quinta poesia*, il cui soggetto è una *force* che sottosta al mondo naturale e umano insieme, informandone tutto il movimento:

The force that through the green fuse drives the flore
 Drives my green age; that blasts the roots of trees
 Is my destroyer.
 [...]
 The force that drives the water through the rocks
 Drives my red blood; that dries the mouthing streams
 Turns mine to wax⁸⁴

Il tema centrale della poesia è l'identità di forza naturale e umana, e Thomas scriveva infatti nello stesso periodo: «*the blood in my lungs is the blood that goes up and down in a tree*»⁸⁵. E tuttavia un altro tema che emerge è quello di una forza che accomuna i vari aspetti del fenomenico e al contempo indirizza ciascuno di essi al suo proprio compimento. Roberto Sanesi ebbe a notare una somiglianza tra questa *force* e *l'inscape* hopkinsiano⁸⁶. *Animula* è un *Ariel Poem* del 1929 che, come ci informa Montale stesso in nota alla traduzione in rivista, deve il suo titolo a una poesia di Adriano (*Animula vagula blandula*), ma l'incipit al XVI Purgatorio vv. 85 e 88: «esce di mano a lui che la

⁸² MONTALE, Eugenio, *Il cammino della nuova poesia*, op. cit., p. 470.

⁸³ MONTALE, Eugenio, *Thomas*, «Corriere della Sera», 5/06/1954, in ID., *Sulla poesia*, op. cit., pp. 487-488, p. 488.

⁸⁴ Per la traduzione montaliana con testo a fronte cfr. l'ultima edizione del *Quaderno*, a cura di Testa: MONTALE, Eugenio, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., pp. 144-145.

⁸⁵ THOMAS, Dylan, *Selected Letters*, op. cit., p. 87.

⁸⁶ Cfr. SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo*, in ID., *La trasparenza dell'ombra*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1995, pp. 58-78, p. 60.

vagheggia [...] l'anima semplicetta che sa nulla»⁸⁷. L'*animula* di Eliot, sempre uscendo dalla mano di Dio, arriva «*to a flat world of changing lights and noise*»: dall'Uno al cangiante. Con il *Fifth Poem, Pied Beauty* ha in comune la natura di lungo elenco, anche se nel primo il tratto unificante è dato dalla ripetizione di «*the force that [...]*», mentre nel secondo l'elenco è più sciolto e torrenziale, risolvendosi in un unico nodo solo nel breve giro della coda del sonetto. Con *Animula*, invece, Montale poté notare (non stiamo istituendo infatti filiazioni oggettive, stiamo cercando di immaginare cosa Montale pensò scegliendo di tradurre queste poesie in questo arco temporale) il declinarsi del fenomenico in un cumulo di aggettivi di segno opposto:

A: to light, dark, dry or damp, chilly or warm
 PB: with swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim

Fa da spia di un legame pensato fra i due componimenti la scelta di «lucore» (una ricorrenza ne *La Bufera* più una nel Montale tardo) per «*brilliance*» (*Animula*) e «*adazzle*» (*Pied Beauty*). Aggiungerei anche il «trapunto» detto dei raggi (con cui rielabora liberamente «*sunlit pattern*») ⁸⁸ che si ricollega al campo del biliottato-lentigginoso-toppato de *La bellezza cangiante*. Con tale selezione dunque Montale sembra voler materializzare testualmente il suo discorso critico su una poesia moderna che cerca «la Presenza che non muta dietro il velo cangiante dei fenomeni», a cui ascrive anche la sua opera.

La bellezza cangiante

Glory be to God for dappled things –
 For skies of couple-colour as a brindled cow;
 For rose-moles all in stipple upon trout that
 swim;
 Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings;
 Landscape plotted and pieced – fold, fallow, and
 plough;
 And áll trádes, their gear and tackle and trim.

Gloria a Dio per le cose che ha spruzzate:
 i cieli bicolori, pezzati come vacche,
 la striscia roseo-biliottata della
 trota in acqua, il tonfar delle castagne
 - crollo di tizi giovani nel fuoco -
 e l'ali del fringuello; per le toppe
 dei campi arati e dissodati, e tutti
 i traffici e gli arnesi, e tutto ch'è
 fuor di squadra, difforme, impari e

⁸⁷ ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2014, p. 114.

⁸⁸ Per la traduzione montaliana con testo a fronte, come prima: MONTALE, Eugenio, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., pp. 120-121.

All things counter, original, spare, strange;	strambo,
Whatever is fickle, freckled (who knows how?)	tutto che muta, punto da lentiggini
With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;	(chissà come?) di fretta o di lentezza,
He fathers-forth whose beauty is past change:	di dolce o d'aspro, di luore o buio.
Praise him.	Quegli le esprime – lode a lui – ch'è sola bellezza non mutabile ⁸⁹ .

Hopkins scrisse *Pied Beauty* a Saint Beuno nel marzo/aprile 1877. È insieme a *Spring* l'unico esemplare di *Curtal Sonnet*, su cui la riflessione alla *Author's Preface*: «constructed in proportions resembling those of the sonnet proper, namely 6+4 instead of 8+6, with however a half-line tailpiece (so that the equation is rather $\frac{12}{2} + \frac{9}{2} = \frac{21}{2} = 10\frac{1}{2}$)»⁹⁰. Sotto il titolo nel manoscritto si legge «sprung paeonic rhythm»⁹¹. Il ritmo dei versi è tendenzialmente in levare, secondo un principio generale solo dopo sconfessato dalla stessa *Author's Preface*. In tre versi l'attacco è in battere, come suggeriscono sia l'accento di parola che le *great colons* manoscritte. Groves propone di interpretarle come segni di una catalessi, ovvero una pausa in cui il lettore dovrebbe occupare l'intero piede con la sola tonica prima di riprendere la lettura, che quindi riacquista un ritmo in levare. Il primo verso, ad esempio, risulterebbe così: «**Glo**/ry **be** / to **God** / for **dapp**/led **things**»⁹². Altre *great colons* sono poste in mezzo al verso fra due parole a indicare il cozzo di due sillabe toniche, con un effetto percussivo specialmente sull'elenco aggettivale del v.9 e nella perentoria coda bisillabica che cambia il senso dell'intero sonetto («*Praise him*»). Benché la nota dica di un ritmo peonico vi sono invero solo 2 peoni, del quarto tipo secondo la tendenza in levare della poesia, come rilevato nella lettura sia di Gardner che di Mackenzie: «[co]lour as a **bri**[nded]» (v. 2) e «[sti]pple upon **trout**» (v. 3)⁹³. La poesia, come si diceva prima, ha un tono un po' diverso da quello degli altri *nature sonnets*. Non è organizzata su una scena precisa (come *In the Valley of Elwy*), sulla visione di una singola creatura (le poesie ornitologiche) o comunque su uno scenario coerente (*Spring, The Starlight Night*), ma è

⁸⁹ MONTALE, Eugenio, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 743.

⁹⁰ HOPKINS, Gerard Manley, *The Poetical Works*, op. cit., p. 117.

⁹¹ Cfr. HOPKINS, Gerard Manley, *The Later Poetic Manuscripts in Facsimile*, ed. by Norman Mackenzie, London, Garland, 1991, plates 310-311; ID., *The Poetical Works*, op. cit., p. 384.

⁹² GROVES, Peter, *Opening the Pentameter*, «Hopkins Quarterly», vol. 38, n. 1-2, winter-spring 2011, pp. 93-110, p. 104.

⁹³ Cfr. GARDNER, William Henry, *A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, op. cit., p. 250; MACKENZIE, Norman, *A Reader's Guide to Gerard Manley Hopkins*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 87.

come se istituisse la regola, il metodo per tutte queste poesie: la lode del poeta inizia da Dio, si immerge in una meditazione sullo screziato naturale e poi con il guizzo della coda risale alla fonte di tutto. La poesia principia nell'atto di lode e si svolge in un unico lungo elenco di elementi naturali. Il fatto che la poesia non abbia un *set* o un'occasione precisa non fa che queste cose risultino astratte. Al contrario, esse vengono ben determinate dalle loro caratteristiche: la trota dai suoi nei, le castagne dal tonfo repentino, il fringuello dalle ali. La *volta* invece principia in «*All things [...]*» cui segue «*Whatever is [...]*» (vv. 7-8), quindi il v. 10 in «*He [...]*»: le creature si risolvono nel rimando al Creatore. Ma già i molteplici incastri fonici, con particolare concentrazione nell'elenco aggettivale al v. 9, suggerivano una tensione all'Uno del molteplice: «*on his own creation he imposed an artistic unity within variety by such subtle methods as the judicious scattering throughout this sonnet of words with musical resemblance to each other: dappled, couple, stipple, tackle, fickle, freckled, adazzle*»⁹⁴. L'emistichio finale, bisillabico e spondaico, perentorio, risolve il momento conoscitivo in quello di lode. Montale può riconoscere che si tratta di un ritmo peculiare e scoppiettante anche senza il corredo dei manoscritti, magari col supporto della monografia di Baldi. Decide comunque di ricorrere a una struttura fissa: un sonetto italiano tradizionale, prevalentemente in endecasillabi. La variazione interna è però ottenuta in vari modi, che vedremo. Anche nella traduzione alcuni nessi consonantici (f/ff/fr, t/tr, str/spr/pr, zz)⁹⁵ garantiscono una certa unità d'insieme.

Ci si può chiedere perché Montale, dopo aver annotato a mano, portato nel cuore due poesie (questa e *God's Grandeur*) scelga una e non l'altra. La ragione, credo, non va cercata nei temi o nelle immagini, quanto più nelle strutture profonde, nei movimenti del linguaggio che *Pied Beauty* articola. Riguardiamo ancora, brevemente, la struttura facendo già delle prime notazioni sul testo tradotto. Alla professione di lode segue il lungo elenco. Hopkins spezza quest'ultimo con un nuovo passaggio in «*all things*» e «*whatever*», che Montale traduce con i quasi identici «tutto che» e «tutto ch'è»: tecnica ricorrente con cui il poeta tira le somme da un cumulo apparentemente disordinato. L'elenco poi continua fino a risolversi nella chiusa dove tutto è riportato allo «*He*», l'oggetto di lode. Montale, in breve, riconosce in *Pied Beauty* una convergenza

⁹⁴ Id.

⁹⁵ Cfr. LONARDI, Gilberto, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 150

profonda col suo stile enumerativo e il suo concludersi in un atto, una constatazione. A tal proposito, andrà notato un aspetto che deriva dalla tradizione traduttiva che giunge fino al poeta. All'attacco del v. 10 sia Croce che Baldi aggiungono un pronome oggetto che non è necessariamente richiesto dall'originale. Si confrontino le due rese con quella di Papetti che qui prendiamo ad esempio di traduzione molto letterale (corsivi miei):

H: He fathers-forth whose beauty is past change
C: Colui *le* produce la cui bellezza è di là dai mutamenti
B: Egli *le* genera e manda, la cui bellezza è oltre il mutare
P: Egli pro-crea la cui bellezza mai muta⁹⁶

Che Montale si lasci ispirare o che faccia da sé, qui il pronome oggetto fa da ripresa complessiva del tutto: quella tecnica ovvero, come rilevato da Bozzola nella poesia montaliana, per cui si pone alla fine un elemento rispetto al quale «l'elenco si configura sintatticamente come apposizione prolettica»⁹⁷. Non potremmo parlare, come nel caso delle poesie originali, di «sintassi aperta»⁹⁸, giacché qui l'elenco non inizia dal nulla, in attesa della predicazione finale, ma è aperto dal primo verso: «Gloria a Dio per le cose che ha spruzzate: [...]». Il procedimento tuttavia è molto simile. Quanto a questo verso iniziale, esso è una rielaborazione piuttosto creativa, dove nell'originale Dio è ringraziato per le «*dappled things*», le cose chiazze/imperfette. Montale invece ricorre al pronome relativo «che», uno degli strumenti con cui, come nota Mengaldo, dà al suo lettore l'impressione di stare entrando subito nel vivo del discorso⁹⁹. Lo spruzzo come gesto creatore resta in profondità nel suo immaginario fino a riemergere in modo ironico nella produzione tarda: «Il grande scoppio iniziale / non diede origine a nulla di concreto / una spruzzaglia di pianeti e stelle»¹⁰⁰ (*Il grande scoppio iniziale...*). Ma lo spruzzo è anche quello del topo in *Barche sulla marna*, che nelle parole di Contini è oggetto, anzitutto in senso verbale («la parola esatta») che fa da «pietra di paragone rispetto alla quale tutto è vano»¹⁰¹. Qui il *cluster* consonantico attraversa la corrente del lungo, unico periodo e arriva fino al respiro finale: «Quegli le esprime [...]». Dove

⁹⁶ Cfr. MONTALE, Eugenio, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 743; CROCE, *Un gesuita inglese poeta*, op. cit., p. 86; BALDI, Sergio, *I piaceri della fantasia*, op. cit., p. 108; HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della Sibilla*, op. cit., p. 183.

⁹⁷ BOZZOLA, Sergio, *Le enumerazioni di Montale*, «Estudis romànics», n. 27, 2005, pp. 175-198, p. 184.

⁹⁸ Id.

⁹⁹ Cfr. MENGALDO, Pier Vincenzo, *Situazioni di Montale*, in ID., *La tradizione del Novecento. IV serie*, Torino, Bollati Borlingheri, 2000, pp. 53-65, p. 59.

¹⁰⁰ MONTALE, Eugenio, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 677.

¹⁰¹ CONTINI, Gianfranco, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 25.

esprimere/espressione è campo semantico del creare poetico e l'allitterazione congiunge così, al lettore che ha presente l'opera di Hopkins nella sua integrità, la doppia valenza del verbo *to father*, generazione divina del creato in *Pied Beauty* e concepimento dell'ispirazione poetica in *To R.B.* («*the fine delight that fathers thought*») con cui ricordiamo Croce iniziava la sua dissertazione nel 1937. Congiunzione non mediata dei due poli della poesia insieme a quella fra il titolo e la coda: da un lato, *La bellezza cangiante*, ben individuata attraverso l'articolo determinativo inedito rispetto alla tradizione traduttiva a lui precedente; dall'altro la «bellezza non mutabile» isolata in clausola al posto della professione di lode. Quest'ultima infatti viene isolata nel giro di una incidentale al verso precedente, resa meno importante, probabilmente per problemi di *belief*, come nel caso delle traduzioni da Eliot studiate da Ernesto Livorni¹⁰².

Ritorniamo però al principio e seguiamo da presso l'enumerazione montaliana, sfrondata di tutte le preposizioni *for* come a far risaltare le immagini. Al v. 2 ambo gli aggettivi sono ricondotti ai «cieli» mentre è isolato l'elemento di comparazione («*as a [...] cow*»). La virgola va anche a dividere il doppio settenario che subito crea una variazione con l'endecasillabo iniziale (un settenario è anche la coda finale).

Quanto alla «trotta», fra i vv. 2-3, Montale sostituisce i «*rose-moles all in stipple*» (lett. 'nei rosa a puntini') con una «striscia roseo-biliottata», cioè aggiungendo un elemento inedito, la «striscia», e caratterizzandolo con un composto con aggettivo coloristico per primo termine e un arcaismo nel secondo (una sola ricorrenza nel TLIO, ovvero nell'opera di Giovanni Villani). «Biliottato» e «cangiante», inoltre, come notato da Grignani, ricorrevano già nella traduzione, poi rimasta inedita, di *Green Mansions* di Hudson, ovvero del rifacimento fatto da Montale sulla versione letterale della *ghost translator* Rodocanachi, del 1942¹⁰³. Come notato dalla studiosa, l'impresa traduttiva viene dal gusto stesso del poeta, e non dalla commissione di un editore come in molti altri casi¹⁰⁴. Il passaggio di questi due termini da Hudson a Hopkins si giustifica senz'altro nella comune estasi naturalistica delle due opere.

¹⁰² Cfr. LIVORNI, Ernesto, *Montale traduttore di Eliot. Una questione di belief*, in DOLFI, Anna (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, op. cit., pp. 139-160.

¹⁰³ GRIGNANI, Maria Antonietta, *Postfazione*, in HUDSON, William Henry, *Green Mansions*, tr. it, *La vita della foresta*, tr. di Eugenio Montale, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, 1987, pp. 303-337, p. 323.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 311-312.

Nell'originale segue il cozzo di due composti lessicali accostati metaforicamente: «*chestnut-falls*», letteralmente 'tonfo di castagne [dal ramo]', e, a precedere, «*fresh-firecoal*», '[come] tizzoni ardenti'. Qui Montale preferisce spezzare questa giunzione in due immagini per due versi, ripetendo però il gesto epifanico della caduta repentina («tonfar», «crollo»). Abbiamo dunque un'immagine reale (v. 4) e un'immagine metaforica (v. 5) più separate ma sempre veicolando il senso di giustapposizione immediata che troviamo nell'originale. Quanto al v. 5, per l'uso dei trattini penso si possa fare di nuovo riferimento a Bozzola, quando dice che le parentesi sono per Montale un modo per contenere «l'effetto dispersivo portato dall'irrelatezza contestuale», salvando il «corpo compatto della poesia»¹⁰⁵. È qui inoltre che «l'esorbitare delle sdruciole»¹⁰⁶, per riprendere ancora Barile, inverte il ritmo del verso precedente. La variazione è dunque prodotta e suggerita su tutti i livelli del discorso.

Sui «*landscapes*» aggiunge delle «toppe», alludendo, suppongo, alla diversificazione del terreno agricolo nella rotazione triennale, se si considera che più avanti è nominato il «*fallow*», maggese, che però Montale elide. Il toppato va così ad aggiungersi al campo coeso dello spruzzato-pezzato-biliottato-lentigginoso. Da notare come, fin dove esplorato, vada a crearsi una struttura fissa anche a livello sintattico. Un sostantivo va ad indicare la qualità o atto specifico con cui lo sguardo del poeta individua qualcosa: «la striscia roseo-biliottata», «il tonfar», «crollo», «l'ali», «le toppe». Ad essi segue un sintagma preposizionale col quale si indica la cosa determinata: «della trota» «delle castagne» «di tizzi giovani» «del fringuello» «dei campi arati e dissodati». La ripetizione di un medesimo ordine, aspetto piuttosto peculiare rispetto alla norma del Montale traduttore¹⁰⁷, va così a creare una traccia sottile pur in un elenco che s'è fatto più vorticoso, precipitato di quello originale.

Come si accennava, Montale non rispetta la divisione fra le due parti del sonetto ma annette l'attacco «*all things*» al verso precedente poi spezzando in *enjambement*, facendo così un unico lungo periodo, servendosi dei collettivi «tutto che» e «tutto ch'è» che sono uno strumento ricorrente delle sue enumerazioni in poesia. A questo punto i versi, se da un lato precipitano l'uno sull'altro grazie all'effetto dell'elenco e alle inarcature, dall'altro sono internamente molto vari. Al v. 9 la sinalefe subito dopo

¹⁰⁵ BOZZOLA, Sergio, *Le enumerazioni di Montale*, op. cit., p. 190.

¹⁰⁶ BARILE, Laura, *Sparviero o procellaria?*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁷ Cfr. TESTA, Enrico, *Prefazione*, in MONTALE, Eugenio, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., pp. 13-14; LONARDI, Gilberto, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, op. cit., pp. 153 e 158.

l'accento di sesta («difforme, impari») ricrea quel senso di accostamento di due posizioni forti tipico dello *sprung rhythm*. Un altro effetto di ribattuto, di tipo diverso, è dato dall'organizzazione complessiva del v. 10 (endecasillabo sdrucchiolo, mentre il v. 8 è tronco), dove la lettura ci suggerisce un accento doppio, sia di quarta che di sesta. Le parentesi del v. 11 creano una tensione ritmica che, come arguisce giustamente Barile, può rimandare in senso lato ai sincopati di Hopkins¹⁰⁸.

Tornando all'elenco di aggettivi del v.7, il poeta traduce «*counter*» con «fuor di squadra», sintagma a funzione aggettivale che ricorre, detto del «mondo», anche nella sua traduzione dell'*Amleto*, la quale uscirà nel 1949 ma era pensata per la performance di Renato Cialente che poi non ebbe luogo (1943). L'espressione originale, celebre, è dal terzultimo verso dell'atto primo, scena quinta: «*time is out of joint*», dal profondo significato filosofico¹⁰⁹. Dato che non mi sembra che tale lavoro sia stato fatto, vorrei paragonare la resa montaliana con altre del periodo (aggiungo la francese di Hugo perché è sicura frequentazione dell'autore):

Hugo, *Les deux Hamlet*, Pagnerre, 1859: «Notre époque est détraquée»
Rusconi, *Amleto*, Sonzogno, 1926: «La natura è fuori dai cardini»
Carcano, *Teatro di Shakespeare*, Bideri, 1927, «fuor di calle va il tempo»
Piccoli, *Amleto*, Sansoni, 1942: «I tempi sono sconnessi»
Torretta, *Sogno di una notte di mezza estate; Amleto; La tempesta*, UTET, 1931: «Il tempo è fuor di carreggiata»
Angeli, *Amleto*, Garzanti 1940: «Fuor dei cardini è il mondo»
Errante, *Amleto*, Sansoni, 1946: «viviamo in tempi, amici, assai sconnessi»

Mi sembra che le citazioni offerte spazino dal meramente descrittivo (i tempi sconnessi di Errante) a una accezione più vasta e inquietante, dove le stesse regole dell'universo conosciuto vanno sgretolandosi. La traduzione montaliana «il mondo è fuor di squadra» è allora presumibilmente debitrice di quelle di Rusconi e Angeli, dove il tempo diventa la natura o il mondo. Montale d'altronde aveva ben presente entrambi i traduttori come emerge dal carteggio con Cecchi¹¹⁰, sebbene non avesse per loro parole di stima. Bisogna considerare che, specie sui testi lunghi, Montale conta sempre su traduzioni d'appoggio. Il 1943 è anche l'anno della prima pubblicazione, in rivista,

¹⁰⁸ BARILE, Laura, *Sparviero o procellaria?*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁹ Una riflessione su tale passaggio trascende certamente le possibilità di tale esposizione. Rimando a HELLER, Agnes, *Time is Out of Joint. Shakespeare as a Philosopher of History*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2002.

¹¹⁰ Cfr. CASADEI, Alberto (a cura di), *Lettere di Montale a Cecchi*, in ID., *Prospettive montaliane. Dagli "Ossi" alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992, pp. 117-146, p. 140.

dell'intermezzo in prosa *Visita a Fadin*, col suo mondo «pazzesco»¹¹¹, non più misurabile o comprensibile, insomma fuor di squadra. Ma soprattutto tale espressione ricorre a distanza di ben diciassette anni (o undici se consideriamo solo il pubblicato) nell'articolo su Apollinaire del 1960 in occasione di una nuova edizione Guanda. Il poeta francese è definito l'ultimo poeta classico, cioè l'ultimo con una visione del mondo ancora sottoposta a un qualche ordine:

uno degli ultimi per i quali il mondo (sia pure accolto a tozzi e bocconi) abbia ancora conservato i lineamenti e i colori di un mondo storico, effettivamente esistito. Dopo di lui la Natura «escirà di squadra» - per servirsi di un verso dell'*Amleto* - e diventerà un mito personale dei poeti¹¹².

Si può certo affermare che siamo già all'anticamera del Montale tardo. Ma alla luce della presenza in *Amleto* e poi in tale notazione, l'espressione già nella *Bellezza cangiante* assume una connotazione piuttosto disturbante, segno dello spessore del tempo intercorso fra il poeta cattolico nella dolce natura del Galles e l'uomo nel mezzo, o all'indomani della bufera del secondo conflitto mondiale – o nella bufera di sempre.

Ma un mondo «uscito di squadra» non esclude le possibilità di un metodo che Montale delinea nell'articolo pressoché coevo a tale poesia. Resta, naturalmente, il problema del *belief*. Ma, come ha scritto Lonardi, che è tornato più volte sui posizionamenti montaliani nel quadro europeo, l'insegnamento principale dei maestri stranieri si declinerà per il poeta nell'approccio paradossale a «un ordine che non c'è più [...] che la poesia, erede ambigua del religioso, si incarica insieme di segnalare e di reinventare, in un oltre-il-disordine»¹¹³. La coesione della *Bellezza cangiante*, in questo senso, funziona come quella che Szondi definisce l'«intenzione linguistica»: ciò che nell'originale shakesperiano è tema o occasione descritta, la costanza, nella traduzione orienta il movimento del linguaggio, «è il suo verso che è strutturato come questo tema»¹¹⁴. Montale non può essere d'accordo con Hopkins che vi sia il Dio cristiano nell'ordine delle cose, tanto che la coda di lode è isolata nella breve incidentale del

¹¹¹ MONTALE, Eugenio, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 225.

¹¹² MONTALE, Eugenio, *Apollinaire*, «Corriere della Sera», 30/07/1960, in ID., *Sulla poesia*, op. cit., pp. 428-430, pp. 429-430.

¹¹³ LONARDI, Gilberto, *Un padre metafisico per Montale*, in MAMMOLI ZORZI, Rossella (a cura di), *Browning e Venezia*, Venezia, Dipartimento di civiltà e letterature anglo-germaniche, Università di Venezia, Fondazione scientifica Querini Stampalia, 1989, pp. 57-69, p. 64.

¹¹⁴ SZONDI, Peter, *Poetry of Constancy – Poetica della Costanza. Il sonetto 105 di Shakespeare tradotto da Celan*, op. cit., p. 28.

verso precedente. Ma la rete degli incastrati fonici, il succedersi dei rimandi orchestrati da un capo all'altro del componimento, sono tutti modi in cui la lingua poetica incarna questo senso profondo della *beauty past change* dentro il divenire.

Capitolo II

Il *terrible sonnet* di Giovanni Giudici

Premessa

Di Giudici abbiamo due traduzioni dallo stesso testo di Hopkins pubblicate la prima su rivista nel 1957 e nel 1985, la seconda per due sillogi traduttive nel 1997 e nel 2001. Specie nel primo caso si tratta dichiaratamente di un esercizio, che nel suo porsi come minoritario si offre però come altamente indicativo di un periodo, per tratti stilistici e scelte sul lessico. Naturalmente la traduzione del 1997 mette in risalto per contrasto le scelte della precedente e fa anch'essa da indice dei radicali cambiamenti di gusto e poetica. Sul fronte della storia della ricezione italiana della poesia di Hopkins, quella di Giudici si presenta come l'azione di un poeta e intellettuale orientata a un diverso aspetto dell'opera hopkinsiana. Lo Hopkins *terrible* sembra infatti incontrare maggiormente il gusto del tempo solo in date largamente successive. Giudici però è mosso verso i sonetti terribili dalla sua formazione e riflessione. A poche pagine di contestualizzazione, dettate dal fatto che si tratta di una fase non molto nota del Giudici poeta, seguono ipotesi sulle ragioni della scelta, descrizione del contesto editoriale e l'analisi del testo. Infine si indaga la revisione di fine secolo in rapporto ai cambiamenti nella poetica di Giudici.

Il giovane Giudici: letture, interessi, traduzioni

Dividere in fasi l'itinerario di un autore è sempre una tecnica che lascia un margine d'imprecisione. Qui tuttavia la legittimazione viene da un insieme di pratiche autoesegetiche di Giudici stesso. Tra queste, oltre alle varie testimonianze, l'inserimento di un gruppo di poesie dal titolo eloquente, *Svolta*, in *Prove del teatro* (1989), e datate 1958: ragion per cui si potrebbe enucleare un lustro che arriva fin lì e parte dalla prima raccolta (1953). Si tratta di un periodo importante e formativo, che vede la pubblicazione di tre libretti di poesia, un'intensa attività di pubblicistica e traduzione e confronti con realtà importanti quali l'Olivetti. Gli scritti successivi in cui Giudici condanna il sé del passato sono molteplici, ma uno in particolare mi sembra riassume in

modo piuttosto esaustivo tutti i punti centrali: si chiama *Design in versi* ed è datato 1994. La prima notazione fa riferimento a elemento di testimonianza (do più avanti le ragioni del termine) che troveremo molto frequentemente negli scritti degli anni '50: «è passato molto tempo da quando scrivevo versi badando unicamente a quel che volevano dire [...] il mio primo approccio alla comunicazione poetica non era molto diverso da quello di molti altri giovani che tendono per lo più a trascrivere sentimenti»¹. Si fa poi un riferimento all'insegnamento eliotiano, questo invece utile anche per il Giudici maturo, a universalizzare la vicenda personale in «alcunché di ricco e strano»². Ma l'autore definisce il sé di allora come impedito da altre due pastoie. Anzitutto uno stile esageratamente poetico: «tendevo ad affidarmi al genericamente poetico [...] “rose” sì, ma forse non i “cappucci” e le “cipolle”». Secondariamente, un eccessivo senso di autorialità: «[penso che] quel mio antico e adolescenziale modo di approccio risentisse del vecchio pregiudizio che [...] contempla la presenza di un solo soggetto, l'Autore»³. In questo brano si intravedono non solo gli errori denunciati, ma anche quegli impliciti esiti correttivi che al tempo della conferenza in esame erano ben chiari ai lettori di Giudici: l'ingresso nel testo dell'impoetico a partire da *L'educazione cattolica*⁴; una riflessione, a partire dalle letture degli anni '60, specie dei formalisti, sul carattere oggettuale, corporale del testo poetico, come vedremo meglio più avanti; l'emancipazione dal tessuto autobiografico (da *Della vita in versi* in poi), ad esempio attraverso personaggi di finzione. Vediamo ora più nel dettaglio cosa fa l'autore in quegli anni, quali sono le sue letture e di cosa si occupa concretamente.

Ci troviamo a cavallo del trasferimento da Roma, dove lavora per la USIS, a Ivrea avvenuto a inizio 1956. Nel 1953 pubblica *Fiori d'improvviso* per le Edizioni del Canzoniere e nel 1955 *La stazione di Pisa* per l'Istituto d'Arte di Urbino, e su quest'ultimo ha un *feedback* fondamentale di Umberto Saba, che conosce in quel periodo. Fra gli amici del tempo Filippo Accrocca, Giorgio Caproni, Lino Curci, ma a Roma ha anche modo di conoscere alcuni giovani poeti americani quali Richard Wilbur, Peter Viereck, Karl Shapiro, di cui poi curerà delle traduzioni. Dirige «Mondo

¹ In occasione di *Letteratura e industria* (Torino, Congresso AISLLI, maggio 1994), poi in GIUDICI, Giovanni, *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 13-19, p. 13.

² Ibid., p. 14. La fortuna di questa espressione nell'opera di Giudici è ben indagata in FRANCO, Teresa, *La lingua del padrone. Giudici traduttore dall'inglese*, Genova, Rubbettino, 2020.

³ Id.

⁴ Cfr. l'intervista con CAMON, Ferdinando, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano, 1982, pp. 151-167, p. 167.

Occidentale» e scrive poesie e articoli per «La Fiera Letteraria», ma un'importante collaborazione è soprattutto con «Stagione». Questa è diretta dal critico Mario Costanzo ma con un solido aiuto da parte di Vanni Scheiwiller, che usa la rivista come vetrina per i suoi progetti editoriali, come mostrato ampiamente dallo studio di Isotta Piazza⁵. Proprio con Scheiwiller si instaura un rapporto che condurrà alla pubblicazione non solo dell'*Intelligenza col nemico* (1957) ma anche della traduzione del *Mauberley* poundiano. Quello con Costanzo e Scheiwiller (oggi analizzabile tramite i carteggi in parte inediti presso il centro APICE) è un rapporto segnato da un orizzonte di obiettivi comune, e Giudici si spende molto nella produzione di traduzioni e articoli che potessero anche risultare funzionali ai vari progetti del critico e dell'editore. Ma vi sono anche aspetti che concernono direttamente la poesia, come i giudizi duri, sebbene premurosi, offerti da Costanzo al giovane poeta. Il trasferimento nella comunità Olivetti non dà i risultati che potremmo aspettarci su un giovane intellettuale, e anzi Giudici sente un certo estraniamento, anche se l'esperienza gli varrà un importante viaggio in Inghilterra (inizio '57). Inoltre nel '56 ha la possibilità di far visita a Sbarbaro e Rebora. Nel 1958, sempre per incarichi legati alla Olivetti, si muove fra Torino e Milano, vivendo un'esperienza che ricorderà come particolarmente felice. Ma qui siamo già al momento della *Svolta*: poco più avanti, con *L'educazione cattolica*, accoglierà finalmente *in toto* l'invito sabiano a lasciare entrare la vita nel suo verso. Ma dunque in cosa crede (e un verbo forte come credere non è improprio) in questi anni Giudici? In cosa consiste questo emendamento tanto radicale? Quali erano le sue letture, i suoi miti personali?

Partiamo da quest'ultimo aspetto. I taccuini dell'arco temporale di nostro interesse mostrano un lettore onnivoro e curioso all'interno della cui biblioteca possiamo però rintracciare alcuni motivi forti. Una linea essenzialmente religiosa, composta in larga parte dalla grande tradizione mistica spagnola, più altri moderni fra i quali Péguy. Basi essenziali per la costruzione di un «profilo per niente pacificato di un cattolico che a fasi alterne, in questo periodo, cerca fondamenta più sicure alla sua fede»⁶. Molto importante la lezione di Pound, introdotta dagli impegni traduttivi per Scheiwiller, e di Eliot, che vede già al *reading* romano del 1947. Anche di quest'ultimo i taccuini

⁵ Cfr. PIAZZA, Isotta, *L'ultimo Rebora e il suo editore*, Milano, Unicopli, 2013, in particolare pp. 145-158.

⁶ MORANDO, Simona, *Versi di alta ispirazione. La poesia di Giudici da Fiori d'improvviso a L'intelligenza col nemico*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, n. 29-30, 2012, pp. 61-97, p. 64.

testimoniano un consistente lascito, specie per quanto concerne gli scritti critici e teorici: Giudici prende appunti sul rapporto fra tradizione e talento, su impersonalità e oggettività, sulla necessità di universalizzare il vissuto. Ovviamente la sua lezione porta con sé quella di Montale, e i due autori vengono fatti convergere all'interno di una *soluzione metafisica* (così nel titolo di un articolo del tempo sul magistero montaliano⁷). Da lì inoltre Giudici muove verso tutta una linea di lingua inglese che comprende Dickinson, Donne, Hopkins. Un altro riferimento fondamentale è quello alla tradizione primo-novecentesca, così detti moralisti o vociani che Giudici ha già in parte letto in anni addietro ma che va recuperando anche in forza di nuove operazioni editoriali. Nel 1955 escono gli *Studi critici* di Costanzo su Rebora, Jahier, Sbarbaro e Campana. Jahier viene ristampato da Vallecchi. Sbarbaro, dopo una prima riapparizione su «Poesia» di Falqui è ristampato per Neri Pozza e poi dallo stesso Scheiwiller. Già riemerso con l'edizione Vallecchi del 1938, Rebora offriva gli ultimi doni del suo lavoro. È proprio Vanni Scheiwiller a cogliere questi frutti tardivi attraverso alcune pazienti visite a Stresa, una delle quali coinvolge lo stesso Giudici. Ne verranno fuori *Canti dell'infermità*, *Curriculum vitae* e *Il Natale*. Attorno a questi libretti Scheiwiller imbastisce un grande progetto editoriale fatto di pubblicistica amica, associazionismo, eventi pubblici, ben studiato dal saggio di Piazza già citato. Giudici è in alcuni casi promotore attivo di queste operazioni, da lettore possiamo misurarne l'entusiasmo attraverso la copiosa produzione di articoli e le annotazioni dei taccuini. Si noti anche l'accostamento di questi autori alla poetica di Eliot, come ad esempio tramite il paragone fra gli «spigolosi»⁸ versi reboriani e quelli eliotiani in un articolo del tempo, e quello fra le tecniche del Boine e il correlativo oggettivo nei taccuini: «le sue immagini (dice Barberi Squarotti) sono i simboli tormentati di una condizione interiore (correlativi oggettivi)»⁹.

Nonostante la partecipazione a contesti vivaci e la rete di amicizie non indifferente, il rapporto con la poesia contemporanea non è segnato da grande fiducia. In particolare si trova a disagio nella dicotomia fra le due opposte chiese: la prosecuzione

⁷ GIUDICI, Giovanni, *Verso una soluzione metafisica*, «Stagione», n. 6, estate 1955, p. 5.

⁸ GIUDICI, Giovanni, *Revisione critica d'un periodo storico-letterario*, «La Fiera Letteraria», n. 23, giugno 1955, p. 4.

⁹ I taccuini dal 1949 al 1961 sono raccolti in «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*, n. 35-36, 2015. Qui FRANCO, Teresa (a cura di), *Quaderno 1954-1957*, pp. 107-134, p. 111.

dell'esperienza ermetica da un lato e gli esperimenti neorealisti dall'altro. Di questi ultimi critica la superficialità dei temi e contenuti accettati in quanto moderni: «le grandi rivoluzioni nella poesia non si accompagnano necessariamente ai grandi (o piccoli) mutamenti della storia (e della politica) [...] scrittori di versi hanno creduto che bastasse parlare di braccianti e di partigiani per rinnovare la poesia»¹⁰. A temi e problemi contingenti l'autore oppone spesso l'universale validità, di ordine metafisico, di sentimenti eterni d'incertezza, timore, esilio: la crisi è innanzitutto e sempre crisi spirituale, come annota nei suoi taccuini o scrive in vari articoli¹¹. Da qui la polemica contro ogni storicizzazione eccessiva del problema umano, come ad esempio nel caso del dibattito con Guidacci sulle pagine de «L'esperienza poetica»¹². D'altro canto l'esperienza ermetica è bollata come autoreferenziale religione delle lettere, come emerge da un dibattito con Macrì o dall'articolo, benché encomiastico, sull'opera critica di Anceschi, la cui trattazione dell'esperienza ermetica è affrontata con toni ambigui che vanno dall'ammirato («commovente fede nella parola scritta») all'aspramente critico «magismo del segno»¹³. Trapela, dallo scritto, una condanna a tutto un ambiente culturale, al di là della stima per il singolo studioso. Una soluzione all'*impasse* poetico italiano è trovata, oltre che nel grande maestro Saba, nella citata *soluzione metafisica* montaliana. Ma anche questo modello è abbandonato allorché l'autore legge in anteprima il dattiloscritto de *La bufera* bollandolo come «ermetico, e non nel senso buono»¹⁴. Un tema di riflessione che accompagna Giudici sin dalla seconda metà degli anni '40, come notato da Cadioli, è quello del rapporto letteratura-vita a partire dal noto manifesto ermetico. Giudici, soprattutto negli anni '50, inverte radicalmente il rapporto ricercando una poesia a servizio della vita nella forma della testimonianza individuale e universale al contempo. La vita a cui Giudici fa riferimento è una «condizione "astorica"»¹⁵. La centralità del soggetto autoriale resta indiscussa come emerge dal suddetto dibattito con Guidacci: «siamo ancora d'accordo, insomma, che tutto ciò che la società può dire di sé, può dirlo attraverso il filtro dell'individuo e che quindi [...] non

¹⁰ GIUDICI, Giovanni, *La via in su*, «Il Verri», n. 3, primavera 1957, pp. 152-159, p. 154.

¹¹ Cfr. in particolare GIUDICI, Giovanni, *Coscienza poetica*, «Stagione», n. 5, primavera 1956.

¹² Cfr. GIUDICI, Giovanni *Il pregiudizio antilirico*, «L'esperienza poetica», n. 9-11, gen.-sett. 1956, pp. 66-69.

¹³ GIUDICI, Giovanni, *Fedeltà di Anceschi*, «La Fiera Letteraria», n. 7, apr. 1956, p. 5.

¹⁴ FRANCO, Teresa (a cura di), *Quaderno 1954-1957*, op. cit., p. 110.

¹⁵ CADIOLI, Alberto, *La poesia al servizio dell'uomo. Riflessioni teoriche nel primo Giudici, Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, op. cit., pp. 99-111, p. 103.

può essere che lirico il momento essenziale della poesia?»¹⁶. Compito del soggetto sarà poi rendere la propria vicenda condivisibile dalla comunità umana, facendo «comunicazione» attraverso la «comunione», come espone in un dibattito per la rivista romana «Il Fuoco»¹⁷. Negli scritti su Eliot riprende più volte la dicitura «*rich and strange*» a significare questo bisogno di universalizzazione. Ciò tendenzialmente a svantaggio, quasi talvolta a disprezzo del «magismo del segno», cioè in aperta ribellione al formalismo dei codici affermati, quasi a lasciar intendere anche su un livello (anti)stilistico la superiorità del messaggio sulla forma. Questi elementi, piuttosto che essere rinvenibili nelle opere poetiche del tempo o in scritti propriamente teorici, sono molto presenti negli scritti critici sugli autori italiani primo novecenteschi, sui quali Giudici ravvisa e al contempo canalizza il suo programma. Da notare come queste idee fossero già in parte insite nel lavoro di Costanzo. In un passaggio poi citato da Giudici nella recensione al volume, leggiamo a proposito di Rebora:

in un primo momento [...] soltanto attraverso la fede nella parola egli ritiene di potersi “approssimare” in qualche modo al dato esterno [...] più tardi, solo la fede in una giustificazione *ulteriore* dell’essere [...] una giustificazione d’ordine trascendente, potranno soddisfare la sua ansia, il suo tormento spirituale. Ed ecco l’annientamento del “vecchio uomo”, il religioso silenzio¹⁸

Silenzio che dunque va a porsi non più come uno svantaggio o semplice spartiacque fra periodi di poetica, ma piuttosto come il momento positivo interamente dedicato ad esperire la vita (e una qualche «giustificazione *ulteriore*» che la sorregge) a discapito della religione delle lettere. Simili concetti sono rintracciabili in pressoché tutta la produzione critica di Giudici sui poeti italiani menzionati. In un articolo su Sbarbaro del 1955 Giudici parla di una poesia «senza civetterie letterarie», che «dichiara anziché evocare» e «rinuncia al non detto»¹⁹. Nello scritto su Costanzo, sempre parlando di Sbarbaro, allude alla «impurità sofferente dell’uomo» che ha la meglio sulla «purezza splendente della pagina»²⁰. Ma è parlando di Rebora che questi tasselli si uniscono compiutamente. I versi «riottosi» del convertito sarebbero segno del vantaggio della «cosa da dire» sul come, fino agli esiti stilisticamente estremi: «l’incresciosità di certi

¹⁶ GIUDICI, Giovanni, *Il pregiudizio anti-lirico*, op. cit., p. 167.

¹⁷ GIUDICI, Giovanni, *Poesia e comunicazione*, «Il Fuoco», n. 5-6, sett.-dic. 1954, p. 43.

¹⁸ COSTANZO, Mario, *Studi critici*, Roma, Bardi, 1955, cit. in GIUDICI, Giovanni, *Revisione critica d’un periodo storico-letterario*, op. cit.

¹⁹ GIUDICI, Giovanni, *Il nostro coetaneo Sbarbaro*, «La Fiera Letteraria», n. 46, nov. 1955, p. 4.

²⁰ GIUDICI, Giovanni, *Revisione critica di un periodo storico-letterario*, op. cit., p. 4.

passaggi, l'assenza del compiacimento, la mancanza [...] di qualsiasi elaborazione, quasi un disprezzo [...] della parola». Ne deriva che Rebora «ha risolto decisamente in senso inverso» il binomio letteratura-vita di Bo, «convogliando la letteratura e diciamo anche la poesia nella vita, e nella vita più vera che è quella dello spirito»²¹. Come notato da Cadioli nel saggio già citato è solo a partire dalla fine del decennio che Giudici orienta in modo diverso queste intenzioni, voltando l'impegno solo morale in impegno politico, riaccogliendo la condizione storica dell'uomo e la sua alienazione sociale, riflettendo sulla necessità di un linguaggio più *democratico*²². Negli anni '60 studia testi del formalismo russo, in particolare Tynjanov, scoperto grazie a Giansiro Ferrata, che ne faceva il nome in una recensione a *La vita in versi*. Ne deriva un ripensamento sull'importanza della poesia come veicolante un significato superiore al mero contenuto, dotata di una sua materialità. Fa fede in questo senso, ancora, *Design in versi* quando l'autore parla del superamento della fase giovanile che ho descritto:

L'uso di questa parola, "materia", ampliabile nel più generico concetto di "materiali", dovrebbe implicare un'idea del testo poetico come oggetto concreto. [...] Di ciò credo di aver preso piena consapevolezza negli ultimi decenni del mio esercizio, forse influenzato anche da un ambiente di lavoro molto legato al *design* [...] Anche la composizione poetica comporta un *design* [...] nella rispondenza e compatibilità di tutti i suoi elementi costitutivi [...] Secondo Tynjanov, che li chiama "principi costruttivi", essi sono tra loro "in lotta"; ma una "lotta" che non divide, ed anzi unisce più strettamente tra loro, le parti di una "contesa" (o, diciamo, interazione), tutti i fattori di un vero "cosa vuol dire", un significato "ulteriore" che non è del lessico o della rima, del ritmo o del suono e così via, ma dell'insieme di queste componenti.²³

E vedremo più avanti come ciò avrà ripercussioni anche sui suoi convincimenti in merito al tradurre. Quello descritto è invece, nel complesso, il programma letterario di Giudici nella seconda metà degli anni '50 fino agli anni della *Svolta*: il repertorio poetico riflette, almeno parzialmente, queste premesse teoriche. *Fiori d'improvviso* obbedisce a un bisogno sabiano di semplicità, nonché a una ricerca di dati esterni («l'autore qui non vuole parlare di sé»²⁴, si legge in una nota). D'altro canto specie sul finale aumenta la tensione verso un altrove poco definito, con immagini di natura religiosa e la generale «percezione densa di precarietà e di fragilità della condizione

²¹ GIUDICI, Giovanni, *Ritorna Clemente Rebora dopo trent'anni di assenza*, «Il Popolo», 1/1/1956, pp. 83-4.

²² Cfr. a GIUDICI, Giovanni, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, «La Situazione», n. 9, maggio 1959, pp. 22-30.

²³ GIUDICI, Giovanni, *Design in versi*, op. cit., pp. 14-16.

²⁴ GIUDICI, Giovanni, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2000, p. 1255.

individuale»²⁵. La *Stazione di Pisa* accentua questi aspetti riprendendo un immaginario già recentemente usato da Caproni (la *Funicolare* è del '52) per indicare il limite fra il terreno e una dimensione altra, e con esso la precarietà della situazione umana. Il motivo metafisico è contrassegnato dall'accostamento di traduzioni da Donne. *L'intelligenza col nemico* è un libro della crisi, composto a cavallo dei trasferimenti che caratterizzano la sua biografia del periodo, con complessità e contraddizioni. Se da un lato il poeta dichiara il suo distacco con Montale, dall'altro questo è fra i tre il libro più montaliano, quasi manieristico in certe cadenze. Il ritmo ricercato è poematico, e in un certo senso anticipa le svolte più narrative degli anni successivi. Ma d'altro canto una certa tensione concettuale lo porta a contorsioni sintattiche e preziosismi al limite dell'*obscurisme*.

Per quanto concerne il Giudici traduttore degli anni '50, abbiamo già nominato tutti gli autori che rientrano nella sua selezione, ma può aiutare a fare mente locale questo estratto dalla nota *Officina di traduzioni*:

trovo una vecchia cartella di autori illustri o meno illustri: un'unica poesia di Hopkins, uno o due frammenti di Robert Lowell, l'intera sequenza dei *Voyages* di Hart Crane ... alcune poesie di Emily Dickinson, versi di allora giovani poeti americani, come Viereck, Wilbur o Karl Shapiro, incontrati a Roma.²⁶

Mancano all'appello, menzionati poco prima o poco dopo, Eliot (i primi tentativi sono retrodatati dall'autore al '47), Donne, Pound, e pochi altri quali Dryden tradotto in contemporanea a Hopkins. Come si può notare si tratta di autori molto canonici, più alcune voci della contemporaneità legate a Giudici. Si tratta di tentativi che l'autore stesso in futuro non esita a definire amatoriali, viziati da una conoscenza superficiale dell'inglese. Si farebbe a mio parere un errore se si riconducessero anche queste prove alla poetica traduttiva del Giudici maturo, per come ci è nota attraverso testi quali la stessa *Officina di traduzioni*: se siamo in una fase precedente alla svolta poetica è chiaro che ciò vale anche per quanto concerne la traduzione. D'altronde ne è prova la revisione che viene poi fatta su alcune traduzioni del periodo in vista delle grandi raccolte antologiche degli anni '80 e '90. Non vi sono particolari dichiarazioni programmatiche sulla traduzione di questi anni. Giudici si lascia sì guidare dall'istinto, ha intuito l'utilità

²⁵ MORANDO, Simona, *Versi di alta ispirazione. La poesia di Giudici da Fiori d'improvviso a L'intelligenza col nemico*, op. cit., p. 71.

²⁶ GIUDICI, Giovanni, *Da un'officina di traduzioni*, in ID., *Per forza e per amore*, op. cit., pp. 20-40, p. 23.

del tradurre nella comprensione del funzionamento del linguaggio, e l'accostamento di poesia e traduzione nella *Stazione* indica questa complementarità di lavoro poetico e traduttivo, ma non ha ancora un programma specifico. Unica dichiarazione vagamente programmatica potrebbe essere un rimando alla traducibilità delle poesie dotate di «larghe immagini»²⁷ in un articolo su Dickinson. È dunque l'elemento dell'immagine poetica a fare da ponte ideale per il passaggio fra lingue, come un fondo pre-linguistico a cui sia possibile attingere con gli strumenti della poesia. Una grande visione, sebbene d'incubo, è quella che gli offre lo Hopkins di *I wake and feel*: ma converrà ora guardare da vicino a questa scelta.

Convergenze con lo Hopkins *terrible*

Le coordinate della stesura della traduzione da Hopkins ci vengono date direttamente dall'autore in una breve didascalia a corredo della ripubblicazione del 1985 per «Lingua e letteratura». Sappiamo che l'autore trova un'edizione delle poesie (presumibilmente la Guanda) nella biblioteca Olivetti nel novembre 1956, durante il soggiorno a Ivrea, e sceglie una poesia, dice, «un po' a caso»²⁸. Il testo in questione, come anticipato, è *I wake and feel*, parte dei così detti *terrible sonnets*. Come accennavo al principio, si tratta di un gruppo di testi scritti durante il soggiorno dublinese, inviati a Bridges parlando di una ispirazione indesiderata («*inspiration unbidden*»²⁹). Si tratta di un termine accettato dalla critica, ma il numero di testi ad esso riferibile non è certo, sebbene si concordi su un insieme di base, né è nota la sequenza esatta di scrittura e di revisione³⁰. Vorrei rilevare, attraverso l'ausilio di critica e documenti non poetici dell'autore (certo ignoti a Giudici), una certa convergenza di motivi fra questo insieme di poesie e ciò che il giovane poeta italiano andava maturando. Ritengo infatti inverosimile che Giudici abbia scelto casualmente una poesia dalla silloge disponibile in biblioteca, come leggiamo nel suddetto documento. La convergenza fra motivi della sua riflessione del tempo e altri hopkinsiani, nonché la scelta di un sonetto *terrible*, sono

²⁷ GIUDICI, Giovanni, *Emily Dickinson, Poesie*, «Mondo Occidentale», ott. 1958, pp. 98-104, p. 104.

²⁸ Breve testimonianza allegata alla ristampa della traduzione in *Giovanni Giudici traduce G.M. Hopkins*, «Lingua e letteratura», n. 5, nov. 1985, p. 123.

²⁹ Lettera di Hopkins a Bridges del 1/9/1885, COLLEER Abbott, Claude (ed. by), *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, p. 221.

³⁰ Cfr. le note della curatrice in HOPKINS, Gerard Manley, *The Major Works*, ed. by Catherine Phillips, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 372.

segni di un movimento di Hopkins verso Giudici, semplice conferma della sua ricerca in corso o possibile influenza su certe immagini o pose, ma anche di Giudici verso Hopkins, giacché sapientemente tramite la selezione e traduzione si rapporta con quegli aspetti del poeta inglese a lui più congeniali.

I *terrible* sono stati definiti da Harris come la brusca conclusione di quello che fu, all'altezza dei sonetti gioiosi, «*the last great systematic effort before Dylan Thomas to construct and render within his poetry a sacramental vision of nature*»³¹. L'interruzione di questo progetto è dovuta, secondo lo studioso da cui citiamo, a un'intensificazione delle istanze escatologiche nel suo pensiero, tale da suscitare il sentimento di un'incompatibilità fra immanenza e apocalisse. Ciò minerebbe alla radice i metodi poetici e le giustificazioni per scrivere che Hopkins si era dato dopo il lungo silenzio (l'idea scotiana dell'*inscape*, il metodo meditativo di Sant'Ignazio, i modelli di osservazione di Ruskin), conducendolo a una poesia incentrata sull'io e i suoi tormenti interiori, al limite del solipsismo, con immagini più astratte e un andamento metrico e sintattico meno esuberante. In sostanza, «*Christ is presumedly absent*»³², la sua diffusa presenza non informa più il mondo degli uomini. Dal suo canto il Giudici degli anni '50, a significare quell'eterno presente di dubbi e incertezze, quel senso di esilio dell'uomo, ricorre spesso alla provocatoria dichiarazione della fattualità storica della Cacciata. In un appunto dei taccuini del luglio 1956 Giudici segna un passaggio di Leonetti su Hölderlin, dove il critico polemizza contro il mito romantico dell'infelicità, scrivendo sarcasticamente: «come fu esaltante allora il contatto con i testi e l'idea dell'angoscia! E si poté riconoscerla come un'eterna disposizione umana». A ciò Giudici risponde: «d'accordo, bisogna cimentarsi con i problemi del tempo: ma non saranno fondamentali, quelli di sempre [...]? non è un mito la cacciata dal Paradiso Terrestre!»³³. Con più forza e convinzione va poi a ridiscutere il tema nel suddetto dibattito con Guidacci per «L'Esperienza Poetica»: «temo sia più grave errore il suo, dopo la cacciata dal Paradiso Terrestre, di credere che col mutare della condizione sociale possa mutare la condizione fondamentale, il crisma dell'uomo»³⁴. In un articolo del 1960 su Eliot loda il poeta americano per non aver confinato la poesia a diletto, ma

³¹ HARRIS, Daniel, *Inspirations Unbidden. The Terrible Sonnets of Gerard Manley Hopkins*, California University Press, 1982, p. 4.

³² Id.

³³ FRANCO, Teresa (a cura di), *Quaderno 1954-1957*, op. cit., pp. 123-124.

³⁴ GIUDICI, Giovanni, *Il pregiudizio anti-lirico*, op. cit., p. 157.

al contempo di non essersi illuso di porne il senso «nella lotta contro la società di classe alienatrice dell'individuo (già alienato *ab origine* – un cristiano non può disconoscerlo – dalla disubbidienza del Paradiso Terrestre)»³⁵. Segno del fatto che si tratta di concetti che non abbandonano davvero la sua riflessione col sopraggiungere della fase più matura: l'alienazione cristiana, semmai, va a lasciare un po' di spazio a quella storicamente determinata. Si legga una dichiarazione ancora del 1960: «due fondamentali specie di alienazione: quella connaturata all'uomo (conseguenza, secondo la religione cattolica, della caduta originale) e quella che le strutture sociali gli hanno portato attraverso la storia (così ben individuata da Hegel e definita da Marx)»³⁶. Su questa specifica immagine celeste, al di là delle generiche convergenze concettuali, si consideri di Hopkins il «*dark heaven's baffling ban*» (in Guidi «l'avverso bando dell'oscuro cielo»³⁷) da un altro di questi sonetti, *To seem the stranger*.

Il senso di una alienazione *ab origine* non poteva che appartenere a un così alacre lettore di mistici e del seicento. I taccuini del periodo fra il 1954 e il '56 riportano letture da S. Teresa, S. Giovanni della Croce («*o dulcissimo amor de Dio, mal conocido! El qué hallò sus venas, descansò*»), da cui poi «chi trovò le sue vene riposò»³⁸) o ancora da Silesio: «Dio è il puro nulla, non lo tocca né l'Ora né il Qui; più cerchi di afferrarlo e più ti sfugge» (*Cherubinesche Wandersmann*)³⁹. Un appunto del novembre 1958 notifica la lettura del saggio di Goldmann su Pascal e Racine, *Le dieux caché*. Ma vale soprattutto la pena soffermarsi su una nota di lettura del 1957, *Di Certe pagine mistiche* del Boine del 1911. Nel presente articolo l'autore è in polemica con Tommaso Gallarati Scotti, co-fondatore del Rinnovamento a cui Boine collaborava, e con la sua ultima opera *Storie di amore sacro e di amore profano* (Treves, 1911). L'accusa è quella di un approccio estetizzante alle cose religiose. Boine riconosce sé stesso come in esilio «dal regno», nonché «tra il concetto e l'immagine», idee che Giudici sembra captare con particolare dovizia giacché le trascrive nei taccuini. Il «concetto» è quello a cui la mente tende superando il reale e il particolare, mentre l'immagine sarebbe la «mitologia»⁴⁰ cristiana. Boine accusa sostanzialmente Scotti di

³⁵ GIUDICI, Giovanni, *Eliot, la poesia e i poeti*, «Comunità», n. 77, feb. 1960, pp. 83-86, p. 83.

³⁶ GIUDICI, Giovanni, *Premesse per un dialogo*, «La Situazione», n. 13, feb. 1960, pp. 33-7, p. 35.

³⁷ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 122.

³⁸ GIUDICI, Giovanni, *I versi della vita*, op. cit., p. 1315.

³⁹ Sulle cit. da Giovanni della Croce e Silesio, rispettivamente FRANCO, Teresa (a cura di), *Quaderno 1954-1957*, op. cit., p. 119; SETTIMI, Linn (a cura di), *Taccuino 1956*, ibid., pp. 135-172, p. 152.

⁴⁰ BOINE, Giovanni, *Di certe pagine mistiche*, «La Voce», n. 33, 1911, pp. 634-636, p. 635.

cercare un avvicinamento alla vita di fede ingenua ottenendo qualcosa di inconsistente, emozionale, femminile. Da qui il ripensamento sull'esperienza del rinnovamento: «eravamo cattolici perché la fede è bella [...] eravamo donnette e non uomini; eravamo degli uomini immorali»⁴¹. Questioni in cui poi l'autore si dilunga e che sono meno interessanti per il presente discorso. Più rilevanti invece le iniziali considerazioni su quale sia la vera anima dell'atteggiamento mistico. Contro una visione della mistica come «immanentismo confusionario», Boine indica Giovanni della Croce e Blondet, uomini che «pongono da noi ben lontano Iddio, sentono ben lontano da noi la perfetta vita, sentono tutta la terribilità disumana della vita di Dio [...] sono dei testimoni della cecità, dell'oscurità di Dio»⁴².

In questo senso andrà considerato un aspetto editoriale dei *terrible sonnets* che può far da legante fra Hopkins e la tradizione mistica. Come notato da Harris, Bridges pone i sonetti terribili all'interno dei *Poems* nell'ordine in cui Hopkins li aveva trascritti. Quest'ordine però non necessariamente rappresenta una sequenzialità intenzionale: in particolare, i segni manoscritti indicano una lunga revisione della sestina finale di *To seem the Stranger* e quindi la possibilità che si tratti di un ultimo passaggio. Questo atteggiamento, potremmo dire, neutro finisce per non essere neutro affatto, giacché, seguito poi dalle edizioni successive, conduce a una lettura abbastanza omogenea dei *terrible* come percorso internamente motivato da una «teleologia della sofferenza»⁴³, una spinta positiva dal buio alla luce, una lettura ovvero con le lenti della tradizione mistica. Harris espone una lunga sequenza di critici che hanno effettivamente scritto dei *terrible* basandosi su questo criterio di lettura. Questo ci può dire due cose in parte opposte. La prima, che l'esperienza di Hopkins in Giudici può essere stata spinta a compiersi per il tramite di una tradizione che il poeta italiano andava esplorando in quegli anni. La seconda, che ancor di più risalta così la scelta di *I Wake and Feel*, sonetto in posizione mediana, dove la notte è ancora scurissima, la desolazione senza speranza. Pressoché ignorata dall'Olivero; ricondotta (come tutti i *terrible*) a momento minore dell'ispirazione hopkinsiana dal Baldi; dal Croce normalizzata in versi «tuttavia superati, superati dall'animo forte che respinge la disperazione»⁴⁴; *I Wake and Feel* è

⁴¹ Id.

⁴² Ibid., p. 634.

⁴³ HARRIS, Daniel, *Inspirations unbidden. The terrible sonnets of Gerard Manley Hopkins*, op. cit., p. 12. Su tutto il ragionamento cfr. pp. 4-16.

⁴⁴ CROCE, Benedetto, *Un gesuita inglese poeta*, op. cit., pp. 82-100.

ancora tutta immersa nei brividi e madori dell'inquietudine, la luce di Dio non illumina come nella terzina finale di *My Own Heart*, può essere appena ipotizzata, ma nulla ne presagisce l'arrivo all'orizzonte.

Altro elemento che lega lo Hopkins *terrible* e il Giudici degli anni '50 è il tema dell'ispirazione e del suo corrompersi. Come notato da una lunga tradizione critica, abbondano nei *terrible* immagini che tematizzano l'aspetto metapoetico della mancanza d'ispirazione, sottile paradosso della poesia che trova immagini per dire di non trovarne. Un repertorio di figure va a significare una ispirazione non trovata: dalle allusioni all'impotenza e alla sterilità (*To Seem the Stranger*), passando per il lessico alimentare, e altre peculiari metafore come le lettere morte (*I Wake and Feel*) e le montagne della mente (*Carrion Comfort*), la cui rinuncia è rinuncia al sublime. Oppure, al contrario, la poesia giunge ma indesiderata, segno di «*a compromise with the strong, resistant god who warps the poet's will*»⁴⁵. Negli scritti privati del periodo Giudici introduce spesso il rischio, vissuto come imminente, di una perdita di slancio, e il problema della volontà del poeta. Già in una nota del 1953 ci dice che dal «tormento della fede ardente senza oggetto»⁴⁶ (espressione quasi identica a una delle *Pagine mistiche*) deriva un problema espressivo, e «l'urgenza di un mondo poetico (o ritenuto tale) si rivela poi insussistente all'atto dell'espressione». In una del 1954 leggiamo: «Il nostro tormento sarà nell'impossibile impresa di definirci; di seguire fino all'estremo della coscienza ogni nostro pensiero. La non-poesia è essenzialmente un peccato di pigrizia spirituale». Più avanti, in una nota del maggio 1955: «mi grava su come una vergogna e cerco di scrivere, di procedere – dico – verso una soluzione rapida del poco che scrivo, quasi per cancellare l'onta», e poi ancora «l'incapacità di dire ciò che voglio»⁴⁷. Il poeta così oscilla in un doppio movimento: il riscontro del rischio di una «pigrizia» («*dead letters*», ispirazioni abortite); la vergogna di quel poco che viene a galla in quel crogiuolo sterile («*inspirations unbidden*»). Tutto ciò ci porta anche a riflettere sul confronto con Montale che la scelta di Giudici implica: a differenza di un sonetto

⁴⁵ SPRINKER, Michael, *A Counterpoint of Dissonance. The Aesthetics and Poetry of G.M. Hopkins*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980, p. 133.

⁴⁶ FRANCO, Teresa (a cura di), *Quaderno 1949-1954, Giovanni Giudici. Ovvero le fondamenta dell'opera*, op. cit., pp. 25-80, p. 56.

⁴⁷ FRANCO, Teresa, *Taccuino 1954-1956*, ibid., pp. 81-106, p. 84; ID., *Quaderno 1954-1957*, op. cit., pp. 118-9.

gioioso, che Boine avrebbe potuto tacciare di «immanentismo confusionario», uno dei *terrible* va senz'altro a tematizzare quella che Grignani chiama una «postura di crisi»⁴⁸.

La posa portante di *I wake and feel*, il notturno, il dormiveglia, il risveglio irrequieto, risulta essere molto ricorrente nella poesia di Giudici, fino ai «sogni monatti»⁴⁹ di *Fortezza* del 1990. Notevole, seppur parziale, il potenziale rimando ai vv. 4-5 («*What hours, O what black hours we have spent / This night! [...] And more must, in yet longer light's delay*») in una raccolta successiva: «La cosa che affastello per molte notti / nel sonno che s'interrompe frequentemente / e più nel dormiveglia dell'alba fastidiosa» (*VI Le Bovary c'est moi, Autobiologia*)⁵⁰. E se Teresa Franco ha rilevato come «buio che mi percuote», traduzione molto personale da *fell of dark*, ricorra in un testo di *O beatrice* (*Trattando l'ombra come cosa salda*⁵¹), ecco un «vello di buio»⁵² in *Diabolus 3*, pubblicata nel 1998 e poi in volume nel 1999. Bisogna considerare che qui *fell* va inteso per pelle animale (OED). «Vello di buio» può così leggersi come una traduzione più letterale di *fell of dark*. Il sonetto porta la datazione ad arco 1981-1997, cioè con conclusione nell'anno in cui Giudici rifaceva il sonetto per pubblicarlo nel secondo canzoniere traduttivo, traducendo, appunto, più letteralmente, «la pelle del buio». Altra cosa notevole è che nella pubblicazione in rivista la poesia in tre parti titolata *Diablous*, il cui nucleo tematico è il groviglio di memorie passate, ricorra accanto a *Spesso nel dormiveglia di spine* (che poi verrà posta a introduzione del volume), la cui situazione è appunto il dormiveglia inquieto⁵³.

Ma non bisognerà dimenticare ancora il venirsi incontro della figura di Hopkins con quella del Rebora anziano. Specie nei *Canti dell'infermità*, Rebora si autorappresenta spesso come giacente («inerte e informe giaccio», *S. Comunione*), costretto all'immobilità («in fisiche miserie io son conflitto», *Notturmo*)⁵⁴. La prima stampa in 200 *plaquettes* con alcuni componimenti dei *Canti* era già uscita da due mesi quando Giudici dice a Scheiwiller di aver tradotto Hopkins, ed è citata in un articolo che ora vedremo, senza contare che è molto probabile che Giudici conoscesse quelle poesie da

⁴⁸ Sulle «posizioni» del secolo scorso cfr. GRIGNANI, Maria Antonietta, *Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in ID., *La costanza della ragione*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 109-132. Sulla «postura di crisi» p. 111.

⁴⁹ GIUDICI, Giovanni, *I versi della vita*, op. cit., p. 870.

⁵⁰ Ibid., p. 194.

⁵¹ Ibid., p. 280.

⁵² Ibid., p. 1171.

⁵³ Cfr. ibid., pp. 1782 e 1794.

⁵⁴ REBORA, Clemente, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 286 e 289.

prima. Le «fisiche miserie», così crudamente parte della biografia autoriale, concorrono a quell'elemento di testimonianza (o contenutistico, o vitale) che secondo il giovane Giudici fa, allorché trasposto in universale, la sostanza della poesia. Questo accostamento fra Rebora e Hopkins ci porta direttamente al dato editoriale: l'occasione per pubblicare la traduzione.

La pubblicazione sul «numero» reboriano

I documenti che vado a citare sono stati da me consultati presso l'Archivio Apice di Milano verso la fine del 2019. Cito ad ogni modo dal saggio di Franco che ho più volte ripreso, *La lingua del padrone*, uscito nel maggio 2020 e che raccoglie già questi estratti. Giudici scrive a Vanni Scheiwiller in una lettera ds. del 23 novembre 1956: «Caro Vanni, Com'è andata a Spotorno? Ho tradotto un Dryden, un Hopkins». In conclusione al documento troviamo: «ti accludo il ritaglio della poesia [, e l'esercizio su Hopkins]/ A Mario va», dove la parte fra parentesi quadre è aggiunta ms. La poesia è una «famosa poesia» a cui allude a inizio lettera, Mario è chiaramente Costanzo. Un po' per modestia, un po' per sincerità, Giudici definisce la traduzione un «esercizio»: un termine giusto per i limiti presentati, per la ricorrenza di elementi tipici della sua poesia del periodo, ma anche per il lavoro attento sul lessico adoperato. Scheiwiller da par suo esclude a priori un nuovo progetto editoriale: «Di Hopkins ci sono due o tre versioni (Guanda, Morcelliana). Un CRANE è molto più urgente»; ma poco prima suggerisce una possibile collocazione: «La versione da Hopkins mandala subito a Costanzo per numero dedicato a Rebora, che stiamo fabbricando per Natale»⁵⁵. In cartolina ms. a Giudici, non datata, inedita⁵⁶, Costanzo sembra condividere l'idea. Il «numero» è il dic. 1957 di «Stagione» interamente dedicato a Rebora, con copiosi estratti e inediti, più commenti e articoli (fra cui uno di Giudici sul *Curriculum Vitae* già apparso sul «Popolo»). La traduzione di Giudici esce in prima pagina nel riquadro in basso al centro. Il numero ebbe gestazione quasi annuale e infine uscì come numero *post-mortem*. Come già accennato, Giudici, nella sua riscoperta di Sbarbaro, Rebora, Boine, è accompagnato da Costanzo autore degli *Studi critici* e da Scheiwiller che va componendo il mosaico del Rebora anziano. Come notato da Piazza, la stessa «Stagione» è diretta sì da Costanzo, ma in parte gestita da Scheiwiller che finanzia la

⁵⁵ FRANCO, Teresa, *La lingua del padrone*, op. cit., p. 111.

⁵⁶ Archivio Apice, Fondo Giudici, serie Corrispondenza, busta 17.

rivista e dispone l'urgenza di un numero reboriano a supporto della sua vasta operazione editoriale. La traduzione di *I Wake and Feel* va dunque a collocarsi nella larga operazione reboriana in atto, la quale ha come primo scopo anzitutto la valorizzazione della fase tarda. L'immaginario di *I Wake and Feel* può ricordare, si accennava, certi aspetti più *terrible* dei prodotti della fase matura di Rebora, sebbene poi quest'ultimo certo non si sia mai spinto in tanta disperazione. Questo potenziale rimando potrebbe aver attirato l'attenzione di Costanzo e Scheiwiller. Il critico e l'editore hanno infatti la possibilità di nobilitare gli scritti di un autore che era stato negletto a causa del lungo silenzio, e queste ultime raccolte in particolare correvano il rischio di passare per mere notazioni, appunti di vita o devozioni di un vecchio prete. L'estratto da Hopkins in nuova traduzione apre al quadro internazionale tramite la comparazione con un autore che una certa tradizione critica aveva già posto a pioniere della poesia moderna. Dal suo canto Giudici procede nell'operazione di accostamento tra alcuni poeti di lingua inglese e i così detti moralisti (il paragone tra Rebora e Eliot, tra Eliot e Boine). Le miserie psico-fisiche e tutto il corredo di grida, lamenti e confessioni fra lo Hopkins *terrible* e il Rebora anziano diventano il segno incoercibile di un verso che trabocca di vita vissuta, contenuto da esprimere anche a discapito dei codici formalizzati. A questo punto andrà discusso brevemente l'accostamento Rebora-Hopkins all'interno del rapporto fra Giudici e Montale. Posso infatti presumere che il primo tragga dal secondo non solo l'ispirazione a leggere Hopkins, ma anche ad accostarlo a Rebora. In un articolo per il Corriere del 1955 Montale discute la nuova entrata in scena del prete di Stresa affermando che «ricorda in questo quel Gerard Manley Hopkins che morì quasi inedito»⁵⁷. Questo preciso estratto è ripreso da Giudici in un articolo per «La Fiera Letteraria» dell'ottobre 1956: un mese prima della consultazione del volume nella biblioteca Olivetti. Il libro da recensire è appunto la prima versione dei *Canti dell'infermità*, uscita a fine settembre. È già qui che il segno della miseria fisica, dell'uomo sofferente sul suo letto si fa portatore di una poetica della «testimonianza», termine che ricorre molteplici volte in questo articolo e di cui si discuterà meglio più avanti, sempre nel senso di una pagina dove «non è l'uomo al servizio del poeta ma il poeta a servizio dell'uomo, non la Grazia a servizio della poesia ma la poesia a servizio

⁵⁷ MONTALE, Eugenio, *L'ariamondana di Stresa non turba i trecento filosofi*, «Corriere della Sera», 23/7/1955.

della Grazia»⁵⁸. Indicatori chiari del grumo di pensieri e sensazioni con cui Giudici un mese dopo prende in mano Hopkins. Dicevamo, dunque, Montale come primo suggeritore di un accostamento. E d'altronde ragioni non ne mancano: entrambi autori religiosi, protagonisti di una sofferta conversione e di un periodo di silenzio, destinati a un lungo oblio critico. Ma quella montaliana sembra ridursi a semplice nota alla luce poi dell'articolo in morte del novembre 1957, da alcuni poi letto come un vero e proprio affronto al poeta appena scomparso, come vedremo quando affronteremo anche l'esperienza di Hopkins e Rebora in Raboni e Valduga⁵⁹. Nel noto articolo di commiato Montale tira in ballo la triade Patmore-Hopkins-Thompson⁶⁰, il che è già piuttosto singolare. Non che l'accostamento sia sbagliato rispetto a quello con Eliot o Valéry degli articoli della seconda metà degli anni Quaranta, anzi è per molti aspetti più corretto, data la maggiore prossimità e il rapporto anche epistolare fra Hopkins e Patmore, nonché la somiglianza gli accostamenti proposti dalla tradizione critica italiana precedente, come si è avuto modo di notare. Semplicemente, si tratta di una notazione inedita negli articoli di Montale. Come che sia, Montale utilizza questa triade per escludere Rebora da un presunto canone di poesia religiosa. Un lettore di Montale non potrà non notare la valenza dell'esclusione di Rebora da una linea dove è invece presente un poeta così esplicitamente dichiarato a modello, appunto Hopkins. Giudici dunque parte presumibilmente da un suo suggerimento, ma poi, sebbene direzionato da Scheiwiller e Costanzo, prende una direzione opposta inserendo una traduzione da Hopkins in un numero di studi reboriani. Si tratta, chiaramente, di una coincidenza: l'articolo di Montale è antecedente di un mese all'uscita di «Stagione», e dagli epistolari sappiamo che l'inserimento della traduzione è programmato dalla fine dell'anno precedente. A meno di contatti a me ignoti le due intenzioni si disconoscono reciprocamente. Ma è un dato che ci dice qualcosa dell'atteggiamento con cui Giudici e l'ambiente attorno a lui reagiscono agli *input* culturali del periodo, suggerendo visioni e prospettive diverse da quella che una voce così autorevole come quella montaliana poteva, in maniera interessata o no, proporre.

⁵⁸ GIUDICI, Giovanni, *Dal letto della mia infermità*, «La Fiera Letteraria», n. 41, ottobre 1956, p. 1.

⁵⁹ Ma cfr. anche LAVEZZI, Gianfranca, *Il lucido verso di Clemente Rebora*, in *Clemente Rebora. Nel cinquantenario della morte*, Rovereto, Osiride, pp. 69-80, in particolare pp. 79-80.

⁶⁰ Cfr. MONTALE, Eugenio, *Omaggio a Clemente Rebora*, «Gazzetta di Parma», 21/10/1957, in ID., *Sulla poesia*, op. cit., pp. 303-306, p. 305.

Mi sveglio e, non il giorno, è il buio che mi percuote...

*I wake and feel the fell of dark, not day.
What hours, O what black hours we have
spent
This night! What sights you, heart, saw; ways
you went!
And more must, in yet longer light's delay.
With witness I speak this. But where I say
Hours I mean years, mean life. And my lament
Is cries countless, cries like dead letters sent
To dearest him that lives alas! Away.*

*I am gall, I am heartburn. God's most deep
decree
Bitter would have me taste: my taste was me;
Bones built in me, flesh filled, blood brimmed
the curse.
Selfyeast of spirit a dull dough sours. I see
The lost are like this, and their scourge to be
As I am mine, their sweating selves; but
worse.*

Mi sveglio e, non il giorno, è il buio che mi
percuote
Che ore, oh che ore nere, questa notte
trascorse abbiamo!
E tu che cose, mio cuore, vedute, che vie hai
corse!
E più ne devi, ché indugia ancora a lungo la
luce.
Da testimone lo dico. Ma dove voi parlate
D'ore intendo anni, intendo vita. E il mio
lamento
È di gridi infiniti, di gridi come lettere inviate
A chi amo, a chi vive, ahimè, lontano.
Smanioso, il cuore arde. Di Dio l'alto vigore
Mi diede essenza d'amaro; la mia essenza ero
io;
d'ossa e carne, colmato di sangue fu il
tormento.
L'anima sola inacerba d'opaca mistura. Io
sento
Così i perduti, e il loro castigo è come io sono
Il mio, ed essi il loro delirio; ma peggiore.⁶¹

⁶¹ HOPKINS, Gerard Manley, *I Wake and Feel the Fell of Dark*, «Stagione», n. 12, inverno 1957, p. 1.

La traduzione mostra tutte le caratteristiche e le incertezze del giovane Giudici: vi sono stilemi molto diffusi nelle prime tre raccolte. L'aggettivo prima del nome («l'aggrottato ciglio dello sdegnoso giovine», *La tua tristezza non aveva un nome, Fiori d'improvviso*) o quello preposto al verbo («Attoniti s'inseguono tra specchi», *Per una giostra senza permesso, Fiori d'improvviso*). La prolessi del genitivo: «dei tuoi doni la splendida incertezza» (*La Corrente del Golfo, II, L'intelligenza col nemico*). Il genitivo metaforico di sapore ermetico⁶² di «lamento [...] di gridi infiniti» trova frequente riscontro: «un argento invisibile di ragno», «polveroso di pioggia» (*La Corrente del Golfo IV, L'intelligenza col nemico*). Si veda anche il raddoppiamento del dativo in una costruzione simmetrica del v. 8 in «a un insonne sudore, ad una tosse» (*La Corrente del Golfo I, L'intelligenza col nemico*) e *Ai tuoi lumi nebbiosi, ai dubbi vertici* (*La stazione di Pisa*) e il proliferare di incidentali e di invocazioni, fra queste ultime: «o lunghe ed acri e sterili britanne, / o lunghe ed aspre e querule» (*Semiseria in laude, Fiori d'improvviso*)⁶³.

Si consideri anche l'affinità con la traduzione da Dryden, che sappiamo coeva grazie ai carteggi:

This Universal Frame began > Si originò questa struttura del mondo
The TRUMPETS loud clangor > Di TROMBE l'alto Clangore
Cries, heark the Foes come; / Charge, Charge, 'tis too late to retreat. > Grida: ascolta, ecco il Nemico! / Avanti, è tardi per indietreggiare!
But bright CECILIA rais'd the wonder high'r > Ma più alto miracolo ci ha dato / la fulgida Cecilia⁶⁴

Nell'originale troviamo riferimenti a un lessico quotidiano o crudo: «*gall*», «*heartburn*», «*yeast*», «*dough*». Tutti invero posso essere legati a riferimenti nobili: il «*gall*», oltre che termine medico (bile) in concomitanza con «*heartburn*», è l'aceto, ovvero uno degli strumenti di tortura nella Passione; il lievito è usato come esempio del proliferare del peccato nell'Antico Testamento; la pasta di pane inacidita parodizza chiaramente il pane di vita biblico. Giudici però sembra non cogliere la nobiltà di questi termini e forse li ritiene prosastici, tanto da ricondurli a reminiscenze letterarie a lui familiari. Il componimento di per sé è già molto classico se rapportato al resto

⁶² Cfr. MENGALDO, Pier Vincenzo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, op. cit., pp. 131-157.

⁶³ In ordine di citazione: GIUDICI, Giovanni, *I versi della vita*, op. cit., pp. 1260, 1261, 1313, 1317, 1318, 1311, 1269.

⁶⁴ GIUDICI, Giovanni, *Vaga Lingua Strana*, Milano, Garzanti, 2003, p. 44.

dell'opera, e d'altronde il ritorno all'ordine è caratteristico di tutti i *terrible sonnets*: un sonetto italiano in ritmo regolare o *running* con dei contrappunti. Giudici sembra qui non considerare alcun criterio metrico come invece altrove osservato per questa fase, ad esempio per gli endecasillabi ottenuti da Donne, né il verso libero sembra riconducibile ad alcuna sperimentazione ritmica, ma appare semplicemente prosastico, con la versificazione a seguire pedissequamente l'originale. Evidentemente l'esercitazione stilistica non comprende questi aspetti.

Lo scarto con l'originale si evidenzia sin dalla prima quartina. Hopkins rappresenta sé stesso come agente e senziente pur nella visione d'incubo che sembra trascenderlo: «*I wake and feel [...]*». Al contrario nella traduzione è il buio a esercitare un'azione verso l'io poetico. Il poeta decide di accentuare il senso d'impotenza dell'originale facendosi oggetto dell'azione di buio e luce. E così anche il segmento successivo viene trasposto in proposizione con particella elisa «ché», così che la luce possa farsi soggetto di un verbo esattamente come il buio che «percuote». Non è insolito per il giovane poeta rappresentarsi in balia di agenti e forze («la verità oscura che mi preme», dai taccuini⁶⁵). Non è da escludere che Giudici legga la poesia tramite il filtro di visioni e meditazioni dei mistici spagnoli, rilevandovi dunque lo stesso «soggetto *patiens*»⁶⁶.

L'incipit della seconda quartina tira le somme della visione precedente e capta la comprensione del lettore attraverso il lapidario «*with witness I speak this*», affermando cioè la veridicità del racconto. La scelta di «testimone» per *witness* può certo apparire neutrale. Si consideri però anzitutto la preposizione usata: è più probabile qui che il significato del termine sia quello obsoleto di «*knowledge, understanding, wisdom*» (OED), tanto che Papetti, nella sua traduzione sempre molto letterale, traduce «con conoscenza»⁶⁷. È vero ad ogni modo che Giudici, con i suoi dizionarietti da conversazione, potrebbe semplicemente non averne contezza. Nell'edizione Guanda troviamo «da esperto»⁶⁸. Giudici, per superare il difficile passaggio, potrebbe essersi appoggiato alla soluzione guidiana, ma tornando appunto a «testimone». Essa è infatti, come già in parte anticipato, la parola chiave di questa poetica, di questa spinta morale ancora prima che letteraria alla testimonianza: «La poesia in ragione dell'uomo e quindi

⁶⁵ SETTIMI, Linn, *Taccuino 1956*, op. cit., p. 166.

⁶⁶ GIUDICI, Giovanni, postfazione a IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, trad. di Giovanni Giudici, Milano, SE, 1997, pp. 127-132, p. 131.

⁶⁷ HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della Sibilla*, op. cit., p. 246.

⁶⁸ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit. p. 123.

come testimonianza di certe sue insufficienze»⁶⁹. Come si è visto, nessuno dei contemporanei gli sembra accompagnarlo in questa ricerca, ragion per cui Giudici volge alla generazione precedente, Rebora in particolare. Un articolo di commiato del 1957 titola *Clemente Rebora. Testimone della propria vita*:

Rebora aveva fatto dei suoi versi quasi una testimonianza quotidiana delle sofferenze fisiche e insieme, di quel sentimento religioso che, allo stesso modo in cui lo aveva indotto ad abbandonare la milizia delle lettere, l'ha portato alla fioritura degli ultimi anni con una violenza e un vitalità più forti di ogni impedimento fisico.⁷⁰

Ecco così crearsi un altro ponte fra Hopkins e Rebora nell'immaginario di Giudici, sempre alla ricerca di una cifra sofferta, strutturalmente cristiana, di modelli da fare interagire. A questa dichiarazione di veridicità segue un dialogo interiore sul modello del precedente monologo del cuore: «*But where I say hours / I mean years, mean life*», dove Giudici «ma dove voi parlate di ore / Io intendo anni». Lo sdoppiamento, il dialogo allucinato con una moltitudine che osserva e giudica («voi parlate») è un tratto concomitante a quello della scomparsa dell'io. È stato Carlo Ossola a notare come il proliferare di *dramatis personae* e il «teatro della colpa»⁷¹ siano esercizi di visione a cui Giudici lavora sin da giovane. Segue un passo tutto sommato alla lettera, se non per la maggiore carica simbolica del genitivo in luogo della similitudine esplicita, e al raddoppiamento drammatico del dativo, col pronome relativo prima in funzione oggetto e poi soggetto. È espunto «*dead*» da «*letters*», che nell'originale assume ironicamente una doppia valenza letterale e metaforica per il rimando a un termine tecnico.

L'attacco di terzina è volto liberamente in «Smanioso, il cuore arde», forse per suggestione dal guidiano «Io son fiele, son bruciato nel cuore»⁷², ma *heartburn* è più prosasticamente il bruciore di stomaco. Il cuore ardente, smanioso, di tradizione agostiniana, a nobilitare il riferimento crudo, ha delle ricorrenze nell'opera poetica del periodo: «Così batte / il cuore ansioso ai suoi traguardi attonite / pause nella cadenza dei miei passi»⁷³ (*Un'altra voce, La stazione di Pisa*). Il passo successivo, nell'originale, descrive la disposizione divina di una generica amarezza al soggetto poetico, con

⁶⁹ GRAS, Marta (a cura di), *Taccuino 1957, Giovanni Giudici, ovvero le fondamenta dell'opera*, op. cit., pp. 173-255, p. 226

⁷⁰ GIUDICI, Giovanni, *Clemente Rebora. Testimone della propria vita*, «La via del Piemonte», 9/11/1957.

⁷¹ OSSOLA, Carlo, *Giudici, "l'anima e il nome"*, in GIUDICI, Giovanni, *I versi della vita*, op. cit., pp. XII-XLIV, p. XXV.

⁷² HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit. p. 123.

⁷³ GIUDICI, Giovanni, *I versi della vita*, op. cit., p. 1275.

l'espedito formale dell'anticipazione del predicativo «*bitter*» quasi come ad accomunare la pena in sé e il decreto divino che la emana⁷⁴. Giudici mantiene l'attacco dell'originale con il genitivo (stilema, abbiamo, visto, ricorrente nella poesia del tempo) e traduce «*most deep decree*» con un più generico «alto vigore». L'immagine complessiva è quella virile, terribile del divino, il cui confronto aperto col soggetto poetico fa da filo rosso con la selezione da John Donne. Si consideri l'affinità di cadenza col passo già citato della traduzione da Dryden: «Di TROMBE l'Alto Clangore». Il termine *taste* risulta semanticamente molto carico per via dei precedenti utilizzi nella prosa: simbolo di *inscape* personale, individualità assoluta. Si consideri questo passaggio dal commentario hopkinsiano agli *Esercizi* di Ignazio:

When I consider my selfbeing, my consciousness and feeling of myself, that taste of myself, of I and me above and in all things, which is more distinctive than the taste of ale or alum, more distinctive than the smell of walnutleaf or camphor, and is incommunicable by any means to another man.⁷⁵

L'individualità, il *self* che in queste pagine di prosa ha carica positiva è ora connotato negativamente attraverso l'attributo «*bitter*» e la ripetizione in «*my taste was me*». Senza l'appoggio al divino, tale individualità vede solo la propria inconsolabile solitudine: «*The paeans which Hopkins had so often sung to the selves of a sprawling, diverse creation dwindle into stark, groaning pains when he looks at his own poor self apart from the sustaining force of God*»⁷⁶. L'introspezione senza più sbocco nel dialogo col divino, il solipsismo sterile sono tutti tratti distintivi dei *terrible sonnets*. Di fronte a *taste* ripetuto due volte prima come verbo e poi come sostantivo, Giudici non opta ad esempio per la *derivatio* (es. «volle che assaporassi l'amaro; il mio sapore ero io», così Papetti⁷⁷), ma per una più ossessiva ripetizione di «essenza», il cui utilizzo ora andrà indagato. Il termine ricorre in più di una traduzione del periodo: «ma per noi, un amore così aereo / che noi stessi ignoriamo la sua essenza»⁷⁸ (da Donne, *Addio, proibito piangere*); «se la fragranza più pura / esprimesse un'essenza»⁷⁹ (da Viereck, *Pastorale*

⁷⁴ Cfr. BACIGALUPO, Massimo, postfazione a GIUDICI, Giovanni, *A una casa non sua*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 193-208, p. 197.

⁷⁵ HOPKINS, Gerard Manley, *V: Sermons and Spiritual Writings*, ed. By Jude V. Nixon and Noel Barber, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 345.

⁷⁶ MARIANI, Paul, *A Commentary on the Complete Poems of Gerard Manley Hopkins*, op. cit., p. 221.

⁷⁷ HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della Sibilla*, op. cit., p. 246.

⁷⁸ GIUDICI, Giovanni, *I versi della vita*, p. 1302.

⁷⁹ GIUDICI, Giovanni, *Fuori dalla terra desolata*, «La Fiera Letteraria», n. 9, febbraio 1955, p. 1.

1984, 2). Si pensa subito all'ascendenza montaliana: «e vapora la vita quale essenza»⁸⁰ (*Portami il girasole*). Proprio in questo periodo Costanzo, nell'epistolario inedito, lo metteva in guardia dall'utilizzo di certe parole rese come proibite dall'inevitabile confronto con l'uso montaliano, e lo stesso Giudici denunciava un certo manierismo inevitabile con un articolo su Montale del 1955, che poi si realizzerà effettivamente con *L'intelligenza col nemico*. Paragonando il passo da *Portami il girasole* con la cadenza d'incubo del testo in esame, si avrà la dimensione dello scontro-incontro con il sacro, intoccabile lessico del maestro. D'altronde «essenza» è termine chiave di ben altro testo, le *Pagine mistiche* del Boine annotate sui taccuini del periodo. Nel discutere il suo «esilio tra il concetto e l'immagine» l'autore scriveva che «il reale al mio intelletto viene come rarefazione essenziale»⁸¹. Nel 13 settembre 1955 per «Il Popolo» recensisce una raccolta di Lino Curci, non a caso *L'esule e il regno*, da cui anche il titolo dell'articolo. Nel rileggere il poeta, Giudici capta alcuni versi da un'altra raccolta, *Mi rifarò vivente*, che in quanto letti alla luce di *L'esule e il regno* «acquistano un senso nuovo»: «L'essere è un tentativo / perenne ed ogni essenza / alza il dolore di un'insufficienza / verso un cielo più vivo»⁸². Da questi piccoli indizi si capisce il radicamento del lessico scelto da Giudici in tutto un discorso letterario, filosofico ed etico che andava maturando, in parte dentro, in parte fuori il suo contesto storico. Il verso finale della prima terzina è sostanzialmente riaccurciato, credo onde evitare la possibile abnormità della resa degli altri due verbi dall'inglese all'italiano. In questo modo però si perde, almeno parzialmente, il messaggio forte dei *terrible* di un corpo non più casa armonica del divino ma prigioniera, tomba, eredità biologica del peccato⁸³. Non più il flagello («*scourge*») si incarna, ovvero si fa corpo stesso del poeta, ma un più generico «tormento» si fa ossa, carne e sangue, si materializza.

Come anticipato, l'ultima terzina perde i riferimenti al lessico alimentare, così come il peculiare *self* in composto con *yeast* (tipicamente hopkinsiano, con ascendenze shakespeariane, il gioco linguistico con *self*). Al suo posto un verso molto sostenuto e letterario, con un peculiare «esacerba» completato con un altro genitivo poetico «d'opaca mistura». L'«anima sola» è un'immagine tradizionale della religiosità, spesso

⁸⁰ MONTALE, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 34.

⁸¹ BOINE, Giovanni, *Di certe pagine mistiche*, op. cit., p. 635.

⁸² GIUDICI, Giovanni, *Lino Curci*, «Il Popolo», 13/9/1955.

⁸³ Cfr. HARRIS, Daniel, *Inspirations Unbidden. The Terrible Sonnets of Gerard Manley Hopkins*, op. cit., pp. 59-65.

indicativa dell'anima purgatoriale in attesa della redenzione. È presumibile però che qui Giudici faccia un riferimento all'*Anima sola* poundiana, poesia di *A lume spento*, primo lavoro di Pound. Si consideri che la raccolta è oggetto molto caldo dell'officina di Scheiwiller, considerando i testi antologizzati nel numero poundiano di «Stagione» nonché la traduzione completa ad opera di Guidacci (1958) e non è da escludere che Giudici disponesse di una copia. Giudici inoltre traduce alcune poesie da *A lume spento*, sebbene le prime apparizioni risalgano al 1982. In una di queste, *Nel biancheggiar*, troviamo di nuovo l'espressione al plurale, qui senza un corrispettivo nell'originale: «non vuole / morire lasciando / le nostre anime sole» («*it will not die to leave us desolate*») ⁸⁴. L'*Anima sola* poundiana è il classico poeta-vate d'ascendenza decadente, lontano dalla società gretta e in contatto con le forze dionisiache, segno di una vicinanza a pose consolidate del giovane Pound al momento della prima prova poetica ⁸⁵. Ma la solitudine di questo sonetto è una degenerazione del soggetto lirico, un ridursi a parlare con sé stessi, e così «l'anima sola» poundiana in realtà «esacerba d'opaca mistura», e la posa è di nuovo quella di crisi, come nel *Mauberley*.

Gli ultimi due versi, così terribili, lapidari, affermano ancora una volta l'immagine di un io che si ritorce contro sé stesso, diventando egli stesso il suo tormentatore già in vita e poi, dopo la morte, all'inferno ⁸⁶. È noto come il passaggio finale fu posto a revisione dallo stesso Hopkins: «*their sweating selves as I am mine, but worse*» > «*as I am mine, their sweating selves, but worse*». Dove secondo MacKenzie ⁸⁷ la correzione andrebbe proprio a lenire l'affermazione blasfema di trovarsi in una situazione finanche peggiore di quella dei dannati. Non d'accordo con tale ipotesi è Harris che al contrario sostiene che proprio questo aggiustamento sostiene una struttura parallelistica del tipo: «*their scourge to be / as I am mine / their sweating selves / but [I am] worse*» ⁸⁸; MacKenzie per quanto contrario a tale ipotesi suggerisce che il poeta abbia voluto mantenere una sintassi ambigua. Può essere interessante comparare la resa di Giudici con quella del Guidi: «intendo che i dannati sono così, afflitti / come son io, dal loro proprio sudare, ma con maggior dolore» ⁸⁹. Se da un lato si potrà notare ancora l'elisione dell'elemento

⁸⁴ GIUDICI, Giovanni, *Vaga lingua strana*, op. cit., pp. 214-215.

⁸⁵ Cfr. LIETBREGS, Peter, *Ezra Pound and Neoplatonism*, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 2004, pp. 56-7.

⁸⁶ Cfr. ancora le note di Phillips a HOPKINS, Gerard Manley, *The Major Works*, op. cit., p. 373.

⁸⁷ Cfr. la nota del curatore in HOPKINS, Gerard Manley, *The Poetical Works*, op. cit., pp. 447-8.

⁸⁸ HARRIS, Daniel, *Inspirations Unbidden. The terrible sonnets of G. M. Hopkins*, op. cit. p. 112.

⁸⁹ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit. p. 123.

del sudore, per ragioni di ottemperanza al grande stile, dall'altro si noterà quanto più chiarificante risulti la versione Guanda rispetto al testo di nostro interesse. La traduzione letterale di «*their scourge to be / as I am mine*» in «e il loro castigo è come io sono / il mio [stesso castigo?]» accentua il senso della ritorsione dell'io su se stesso, mentre una nuova frase anch'essa con elementi impliciti («ed essi [sono?] il loro delirio») avvicina la traduzione alla disturbante ambiguità dell'originale, isolando la chiusura «ma peggiore» che resta priva di un oggetto certo di riferimento.

Per concludere, si può affermare che la prima versione di *I wake and feel* risulta essere molto indicativa degli esordi del poeta. Da un lato, non mancano quei limiti che porteranno il poeta, come scriverà più avanti, ad espiare la propria colpa traduttiva con una nuova versione quarant'anni dopo. Il grande stile riecheggia nella ferma censura di ogni elemento sentito come prosastico o crudo, indifferentemente dalla pregnanza storica e culturale del termine stesso, nonché nell'utilizzo di stilemi iperletterari abbastanza frequenti nelle prove poetiche giovanili. La terribile secchezza dell'originale si perde, in qualche modo, in abbellimenti non necessari. Ciò per di più in contrasto con quell'idea di poesia come testimonianza, rudemente straripante dalla pagina, in suo diniego, disprezzo, che Giudici andava maturando sugli esempi primo-novecenteschi. Ma d'altronde è Giudici stesso ad avvisarci più volte della incoerenza di metodo e teoria che quegli anni portavano, e di ciò questi versi sono un interessante documento. L'autore inoltre non sembra nutrire interesse per la versificazione, producendo un testo lungo e spesso prosastico, che sembra riprendere acriticamente la versificazione dell'originale. Dall'altro lato, la tensione etica e poetica lo porta ad avvicinare Hopkins al suo immaginario, estremizzando certi aspetti del testo, nonché arricchendo la traduzione con parole di grande peso nel suo percorso, facendo di sé stesso e dell'originale a sé condotto profili, nelle parole del Boine a lui caro, «ritti in cospetto del mondo, gridanti in cospetto di noi, [...] monotonamente che Dio è, che la realtà è, terribilmente avversa, lontana da noi»⁹⁰.

⁹⁰ BOINE, Giovanni, *Di certe pagine mistiche*, op. cit., p. 634.

Quarant'anni dopo

La traduzione da Hopkins non figura all'interno della prima silloge traduttiva per Einaudi del 1982. A rappresentanza del primo periodo Giudici preferisce inserire le traduzioni da Donne, che compongono un nucleo piuttosto omogeneo ed erano già apparse in silloge (seppur poetica), mentre il resto del lavoro degli anni '50 è escluso. Come anticipato, Giudici ripubblica la traduzione nella stessa forma in risposta a un invito di Pautasso per «Lingua e letteratura» del 1985. Sono gli anni delle (ri)letture ignaziane, da cui nascerà la traduzione degli *Esercizi* per Mondadori (1984) nonché il nucleo concettuale di *Fortezza* (1990). Una raccolta ricca di visioni, fantasmi, dormiveglia irrequieti e «sogni monatti», dove, è stato notato, la virtù ignaziana è come disturbata da un'inquietudine, da un universo di spasmi e palpiti più simile piuttosto a certo immaginario mistico cinque-secentesco⁹¹. *I wake and feel* risente molto d'altronde delle meditazioni ignaziane sull'inferno (lette e commentate da Hopkins nel periodo dei *sonnets*), sebbene poi la composizione hopkinsiana sembra precipiti in un abisso senza redenzione (anche qui utili alcuni raffronti fatti da Harris⁹²). Non sembra dunque casuale che in un simile periodo Giudici ripensi a questo piccolo tentativo di gioventù. D'altro canto vediamo già qui i segni d'un ravvedimento: «chissà com'è questa traduzione? Discreta? Mediocre? Traditrice?»⁹³. È l'anteprima della più esplicita autodenuncia in prefazione a *A una casa non sua*: «la poesia di Hopkins, infelicemente tradotta una quarantina d'anni fa e poi anche pubblicata, l'ho ritradotta (per espiazione?) quasi al momento di licenziare questo libro»⁹⁴. La poesia è anche posta sulla quarta di copertina: non vi sono indizi utili sull'eventuale volontà autoriale o editoriale di questa collocazione⁹⁵. Vediamo dunque il testo, quarant'anni dopo:

Mi sveglio e sento la pelle del buio, non il giorno.

⁹¹ Cfr. GIUDICI, Giovanni, *I versi della vita*, op. cit., pp. 1668-9.

⁹² Cfr. HARRIS, Daniel, *Inspirations unbidden. The terrible sonnets of Gerard Manley Hopkins*, op. cit., pp. 75-125.

⁹³ *Giovanni Giudici traduce G.M. Hopkins*, op. cit., p. 123.

⁹⁴ GIUDICI, Giovanni, prefazione a ID., *A una casa non sua*, op. cit., pp. 9-10.

⁹⁵ Ho chiesto personalmente ad Antonio Riccardi, a quel tempo consulente Mondadori: non ricorda i dettagli dell'operazione, se non la volontà espressa da Giudici di ritradurre Hopkins prima di licenziare il libro.

Che ore, oh che ore nere abbiamo passate
Stanotte! E che viste hai vedute, che vie, mio cuore, hai viaggiate!
E più ne devi, nell'ancor lungo indugio della luce.

Per esperienza io parlo. Ma dove dico ore
Intendo anni, intendo una vita. E il mio pianto
Sono gridi infiniti, gridi come lettere morte indirizzate
A un carissimo vivo, ahimè, lontano.

Io sono ulcera, sono spasmo. Era volere di Dio
Che assaporassi l'amaro: il mio sapore ero io;
D'ossa e carne e di sangue versato fino all'orlo fu il tormento.

Lievito d'anima un cupo impasto fermenta. Tali
Io vedo i dannati e loro castigo essere come
Io il mio, il loro sudante sé stessi; ma peggio.⁹⁶

Il passaggio di sensibilità è evidente: ciò che il lettore noterà a prima vista sarà la maggiore letteralità rispetto al primo testo. Per quanto la traduzione di Giudici in più casi tenda a farsi sempre più letterale col tempo (ad esempio nelle revisioni dell'*Onegin*, si confrontino le osservazioni di Folena⁹⁷), una lettura condotta sotto questo singolo aspetto risulterebbe superficiale. La lettura di Tynyanov a partire dal suggerimento di Ferrata lo aiuta a riflettere su tutti gli aspetti della poesia (superando le istanze contenutistico-vitali della gioventù) e ciò influisce anche sulla teoria traduttiva: il traduttore stabilisce una gerarchia di «principi costruttivi» rilevando gli elementi da sacrificare o salvare⁹⁸. Come osservato acutamente da Blakesley⁹⁹ questo in Giudici si estrinseca, più che in una generica letteralità, in una tecnica estraniante che denuncia il suo statuto traduttivo. Nel testo di nostro interesse, le peculiari scelte stilistiche della prima versione sono quasi interamente emendate, solo il v. 12 segue grosso modo la rielaborazione già osservata. Si noti ad esempio ai vv. 2-3 una resa più espressiva di alcuni tratti (ripetizioni, ridondanze) che fanno il tono di ossessione e incubo dell'originale: la *derivatio* «viste»-«vedute» per «*What sights you, heart, saw*» e quella

⁹⁶ GIUDICI, Giovanni, *A una casa non sua*, op. cit., p. 112.

⁹⁷ Cfr. FOLENA, Gianfranco, prefazione a PUSKIN, Aleksandr, *Eugenio Onieghin*, trad. di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1999, pp. I-XV

⁹⁸ Cfr. in particolare GIUDICI, Giovanni, *Tradurre poesia*, in ID., *Andare in Cina a piedi*, a cura di Laura Neri, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 73-78.

⁹⁹ Cfr. BLAKESLEY, Jakob, *Giovanni Giudici, "una lingua strana"*, «Lettere Italiane», n. 4, 2011, pp. 604-639.

«assaporassi»-«sapore» sulla ripetizione di *taste*, nonché l'utilizzo in forma transitiva di 'viaggiare' per «*ways you went*». Letterale-straniante è anche la resa degli ultimi due versi, con il peculiare calco su «*their sweating selves*». Si mantiene così l'ambiguità già d'altronde perseguita con la prima resa. Ciò che maggiormente colpisce a una comparazione dei due testi è il reintegro di tutto il repertorio lessicale precedentemente emendato: le lettere morte, il campo anatomico (ulcera, spasmo, sudore) e quello alimentare (lievito, impasto). È chiaramente trascorso il tempo in cui la poesia poteva accogliere le rose ma non le cipolle. Certo agisce sulla scelta anche una maggiore consapevolezza del valore di queste parole, e la lettura di Ignazio lo porta a riflettere sul «richiamo alla materialità: visiva, ma anche olfattiva, auditiva, tattile, gustativa»¹⁰⁰. Sull'importanza dell'elemento anatomico crudo all'interno della meditazione sul peccato e l'inferno si consideri ad esempio: «*mirarme como una llaga y postema*», nella resa di Giudici «considerarmi come piaga o postema»¹⁰¹. Sull'accostamento del lessico alimentare a una riflessione filosofica è eloquente anche il rapporto con il libro di poesie licenziato nello stesso anno *Eresia della sera*: «Come in quest'aria si raggrinza / il tempo della vita che tracima / ciò che fu immenso preso stretto in una pinza - / un passo ed è finito: / senti se il latte è caldo / mettimi il dito»¹⁰² (*Andar fuori il latte è un malestro*). Passo per il quale Verdino ha ad esempio proposto un accostamento alla tradizione inglese per il raccordo di prosastico e speculativo (ma facendo il nome di John Donne)¹⁰³. Interessante è anche il dialogo a distanza che il recupero lessicale implica con il resto della raccolta. Zucco¹⁰⁴ ebbe a notare l'evidente impronta metaletteraria di *A una casa non sua*: il titolo stesso è tratto da una poesia di Graves ma si universalizza nel tema del rapporto con la *Lingua strana*. Tematizzano una riflessione sulla poesia stessa molti dei testi antologizzati. Il primo, in particolare, curioso caso di incipit in traduzione poetica da un filosofo, il *Pange lingua* di Tommaso d'Aquino, è una vera e propria invocazione di sapore classico alla *Lingua* di modo che sappia penetrare i misteri del divino. I temi in essa presenti saranno ovviamente speculari a quelli dei *terrible sonnets*: fecondità («frutto di nobile ventre», «di parola sparso seme»)

¹⁰⁰ GIUDICI, Giovanni, postfazione a IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, op. cit., p. 130.

¹⁰¹ Ibid., p. 36.

¹⁰² GIUDICI, Giovanni, *I versi della vita*, op. cit., p. 1158.

¹⁰³ Cfr. VERDINO, Stefano, *L'eresia di Giovanni Giudici in viaggio tra memorie intime*, «Il Secolo XIX», 2/2/1999.

¹⁰⁴ Cfr. ZUCCO, Rodolfo, prefazione a GIUDICI, Giovanni, *Vaga Lingua Strana*, op. cit., pp. I-XXVIII, p. XXVII.

contro sterilità; abbondanza alimentare («cena», «vivande», «pane vero») contro scarsità, inacidimento; «corpo»¹⁰⁵ misterico (elemento altamente metapoetico come già notato da Bacigalupo¹⁰⁶) contro smembramento¹⁰⁷. Specie se ipotizziamo una volontà autoriale nella collocazione del testo in una posizione forte come quella della quarta di copertina, la traduzione di *I Wake and Feel* si pone come polo opposto, problematizzazione dell'attacco robusto. Se è vero, come nota Bacigalupo, che la raccolta ci porta dall'origine alla fine del mondo fra Milton e Dryden¹⁰⁸, esso sembra anche condurci dal glorioso sorgere al morire dell'ispirazione. Sono alti e bassi, errori ed espiazioni, percorsi obliqui del rapporto dell'autore con la sua *Lingua strana*, che è quella dei testi da tradurre ma anche quella di tutta la poesia.

¹⁰⁵ GIUDICI, Giovanni, *Vaga lingua strana*, op. cit., pp. 4-7.

¹⁰⁶ Cfr. BACIGALUPO, Massimo, postfazione a GIUDICI, Giovanni, *A una casa non sua*, op. cit., p. 193.

¹⁰⁷ «In *I Wake and Feel*, he observes his body as a naturalized counter structure: “bones built in me, fastened me flesh, blood brimmed the curse” [...] the structure of the Christian self, which had once been formed to put on “the whole armour of God” (Ephesians 6:11), now breaks into fragments», HARRIS, Daniel, *Inspirations Unbidden. The terrible sonnets of Gerard Manley Hopkins*, op. cit., p. 59.

¹⁰⁸ Cfr. BACIGALUPO, Massimo, postfazione a GIUDICI, Giovanni, *A una casa non sua*, op. cit., 198.

Capitolo III

Fra splendidi isolati: La fatica di Beppe Fenoglio

Fenoglio, le traduzioni e la scrittura nel '51

Si trovò in pugno, ma come miracolosamente, il tomo delle tragedie di Marlowe. Si sedette con una forzata, smorzata determinazione, aprì e spianò il libro al principio della Famosa Tragedia del Ricco Ebreo di Malta. L'avrebbe tradotto, consumato la sera a tradurlo: non visivamente, ma con penna, l'avrebbe messo in carta con una scrittura elementare, minuziosa e calcata, la grafia come un ceppo di salvezza [...]

Springò in piedi, alto sul fuoco della miseria, dell'impossibilità, serrò il libro con uno schiaffo secco.¹

L'immaginario fenogliano relativo al tradurre non è molto diverso da quello propriamente scrittoriale. Il passo, ben noto alla critica, denuncia una sofferenza simile a quella dei «penosi rifacimenti». Abbiamo il miracolo del contatto fra l'autore e il suo oggetto («si trovò [...] come miracolosamente»), al quale segue il proposito battagliero («l'avrebbe tradotto, consumato»), poi la funzione salvifica dell'atto («come un ceppo di salvezza»). Da ultimo, la sconfitta, la coscienza dell'impossibilità, tramite la posa dell'«eroe eretto»². La retorica usata per Hopkins non è dissimile: «quel tanto di fatica che mi costò tradurre un poco di Hopkins»³.

Il contesto delle traduzioni in esame è ormai ben noto. Nel 1951 viene proposta a Fenoglio una lettura per la buona borghesia albese del Circolo Sociale. L'autore propone Eliot e Coleridge, ma Felice Campanello aggiunge Hopkins prestandogli l'edizione Guanda. Fenoglio traduce otto poesie e scrive anche una sorta di introduzione per il pubblico⁴. È un anno densissimo: è in contatto con Calvino e tramite di lui con Ginzburg e Vittorini. È in corso l'organizzazione e pubblicazione di quei racconti che saranno «della guerra civile» e «della cosiddetta pace» (per lui), «barbari» (per Vittorini) e infine riferiti al racconto albese (per volontà dell'editore)⁵. In una lettera del

¹ FENOGLIO, Beppe, *Il partigiano Johnny (prima redazione)*, in ID., *Opere*, volume primo, II, *Il partigiano Johnny*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, 1978, p. 401.

² Per questa dicitura, a cui torno più avanti, cfr. BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *L'eroe, la città e il fiume* in IOLI, Giovanna (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Milano, Mursia, 1991, pp. 33-62.

³ Nota di diario del 1954, in FENOGLIO, Beppe, *Tutti i racconti*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2013, ed. digitale, pos. 824.

⁴ Cfr. NEGRI SCAGLIONE, Piero, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 150-1. Le traduzioni sono contenute in FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi, 2000, alle pp. 4-25. In alcuni casi paragonerò le scelte di Fenoglio a quelle di Guidi (che cito dalla prima edizione Guanda HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit.). In ciascuno dei due casi riporto solo il titolo in inglese della poesia nel corpo del testo.

⁵ Cfr. FENOGLIO, Beppe, *Lettere*, a cura di Luca Bufano, 2002, ed. digitale, pos. 451, 696 e 951.

30 settembre comunica a Calvino sia il lavoro di scrittura de *La malora* sia quello di conversione della bozza di romanzo *La paga del sabato* (non gradita a Vittorini) nel racconto *Ettore va al lavoro*⁶. Sono certamente riferibili a questo periodo le traduzioni da Hopkins, Browning e Bunyan. Per quanto riguarda Eliot, Pietralunga pone un termine *post quem* nel 1948 data l'edizione inglese in biblioteca. Di tutto il lavoro sul Coleridge non resta che un singolo foglio⁷, ed è probabile che la traduzione per «Itinerari» sia stata rimaneggiata fra il 1951 e il 1955. Un articolo memorialistico della serata rimanda anche a John Donne⁸, ma le traduzioni sono datate 1961.

L'autore è in cerca di quel riconoscimento autoriale di cui Giacinto Spagnoletti ci ha offerto una testimonianza: «mi chiedeva se e come poteva rientrare nella categoria degli «scrittori»⁹. Scrive a Calvino: «egli [Cerrati] conosce infatti alcune mie versioni da Eliot, Pound e Hopkins [...] Marlowe, diamante nero della letteratura inglese, vi dice niente?»¹⁰. Si può dire che in parte l'obiettivo fenogliano sia raggiunto, giacché Calvino si complimenta con lui per la bontà del risultato e la superiorità della sua versione di *Assassinio nella cattedrale* su quella del Lodovici (Fenoglio stesso lo invitava alla comparazione). Scrive inoltre di Fenoglio a De Robertis: «è anche traduttore di poeti raffinati: Donne, Hopkins, Eliot», in antitesi a un'apparenza di uomo «di poche letture»¹¹. Ciò nonostante, Fenoglio deve scontrarsi con un'aspettativa di tipo ben diverso. Lo stesso Calvino, nella lettera di risposta, scrive: «penso che la casa editrice vorrà provarvi su qualche testo di prosa»¹². Gorlier, nella prefazione all'edizione Einaudi della *Ballata*, scriverà: «quando egli mandò questa versione a noi [...] rimanemmo un poco delusi, perché naturalmente ci attendevamo una prova narrativa»¹³. Prigioniero del sistema di attese date dalla sua bibliografia, Fenoglio si trova a reprimere le istanze liriche del suo percorso. La sola traduzione da Coleridge vedrà dunque la pubblicazione,

⁶ Cfr. *ibid.*, pass. 684-699.

⁷ Da me personalmente visionato presso il Centro Studi, ma cfr. anche le note critiche di Pietralunga: FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 20.

⁸ *Riguardo ad alcune traduzioni. Gianni Toppino parla di Fenoglio*, «Cronache Albesi», 29/3/1981, cit. in PIETRALUNGA, Mark, introduzione a FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., pp. IV-XXII, p. VII.

⁹ La testimonianza di Spagnoletti si riferisce a un incontro romano di poco successivo, del 1953; è contenuta in RIZZO, Gino (a cura di), *Fenoglio a Lecce*, Olschki, Firenze, 1984, p. 79.

¹⁰ Lettera di Fenoglio a Calvino del 8/9/1951 in FENOGLIO, Beppe, *Lettere*, op. cit., pos. 607.

¹¹ Lettera di Calvino a De Robertis del 15/1/1953, *ibid.*, pos. 1050.

¹² Lettera di Calvino a Fenoglio del 26/9/1951, *ibid.*, pos. 720.

¹³ GORLIER, Claudio, prefazione a COLERIDGE, Samuel Taylor, *Ballata del vecchio marinaio*, trad. di Beppe Fenoglio, Torino, Einaudi, 1964, pp. 4-8. p. 7.

e per altro su una rivista minore, in un periodo che vedeva già l'abbandono di alcuni dei migliori collaboratori¹⁴.

Non è questa la sede per riprendere la mole di studi sul rapporto con l'inglese, o sul peculiare «fenglese»¹⁵ delle carte preparatorie. Voglio, in questa introduzione, riprendere due notazioni che ritengo particolarmente importanti per le riflessioni che seguono, e che riguardano più direttamente la creazione del canone fenogliano. La prima è quella di Dante Isella sulla distanza fra il canone americano di Vittorini e quello inglese di Fenoglio: a differenza del primo, lo scrittore albese accoglie tutti quei classici e moderni che lo aiutavano a fondare una regione mentale, di natura metafisica, ed è paradossale che sia poi il primo ad accusare il secondo di strascichi neoveristi¹⁶. La seconda è quella della recensione di Gorlier al *Quaderno* Einaudi, con la quale lo studioso guarda all'insieme dei testi antologizzati e vi nota una linea coerente: Donne-Hopkins-Eliot, riccamente presentata agli italiani dal catalogo guandiano. Lo studioso fa riferimento, da un lato, al ben noto saggio eliotiano sui metafisici, dall'altro all'Empson dei *Sette tipi* che giudicava Donne e Hopkins i due poli della lirica inglese.¹⁷ D'altronde, la *Storia* liceale di Zanco, da Fenoglio posseduta (Chiantore, 1946), nelle pur misere righe dedicate ad Hopkins, suggeriva di ricollegarlo alla poesia metafisica.

L'elemento più appariscente della prefazione per la platea è quel senso di profonda immedesimazione con il carattere di «splendido isolato»¹⁸, ma c'è molto di più. Fenoglio prende subito il fronte della critica anti-divisionista, in Italia rappresentata dai maggiori curatori dell'epoca, Guidi e Baldi, contro l'opinione del Croce e una «critica positivista»¹⁹ a cui l'autore allude genericamente. La degenerazione a cui tale approccio giunge è, secondo Fenoglio, l'immagine di un Hopkins come «doppione ottocentesco di quel pressoché mitico Caedmon, il bovaro analfabeta del 700 d.Cr., al quale fu dato, dalla divina ispirazione dal cielo alla stalla, di iniziare in forza e in bellezza la poesia sacra inglese»²⁰. Il movente dell'identificazione è chiaro: a settembre veniva comunicata

¹⁴ Le poche informazioni sulla rivista in BENFANTE, Luca, *Su alcuni colpi editoriali trascurati. Da "Itinerari" di F. Rossi*, «La fabbrica del libro», n. 2, 2012, pp. 37-46

¹⁵ Faccio ovviamente riferimento al termine in SACCONI, Eduardo, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988.

¹⁶ Cfr. ISELLA, Dante, *La nuova fortuna di Fenoglio*, in MENZIO, Piero (a cura di), *Beppe Fenoglio*, Milano, Electa, 1998, pp. 27-32, p. 28.

¹⁷ Cfr. GORLIER, Claudio, *Gli inglesi del partigiano Johnny*, «Tuttolibri», 28/10/2000.

¹⁸ FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 264.

¹⁹ Ibid., p. 261.

²⁰ Ibid., p. 262.

a Fenoglio l'idea di Vittorini del titolo *Racconti barbari*; anche lui insomma rischiava una lettura basata sul concetto di ingenuità. La simpatia fenogliana verte sugli aspetti di visione e preghiera dell'opera del gesuita: «poetare è per Hopkins una maniera, una maniera di pregare», e ancora «la natura è di Dio creazione e aspetto»²¹. La frase «Hopkins teneva sì un diario, ma mica di sé, ma delle nubi»²² è certamente impropria ma emblematica: Fenoglio è influenzato dal fatto che l'edizione Guanda presenti come unica prosa gli *Estratti sulle nuvole*. Al contempo, Fenoglio allude a una generica «cultura esoterica»,²³ spostando quindi leggermente l'operazione critico-traduttiva verso gli altri poli del suo canone, come lo «stregone» Coleridge (questo il commento scherzoso di Calvino)²⁴ o il Marlowe del *Faust*. Non mi sembra d'altronde un caso che «*spell*» (*Nondum*) venga tradotto «sortilegio» pur non avendo, nell'originale, questa sfumatura (in Guidi «appello», trattandosi più di un richiamo della morte), uniformando così il termine al campo semantico nei due autori menzionati²⁵.

Qualsiasi lavoro sulla traduzione fenogliana deve fare certo i conti con lo studio capitale di Pietralunga *Beppe Fenoglio e la letteratura inglese*. Lo studio è fondamentale non solo per il lavoro filologico, senza il quale nessuno studio successivo sarebbe stato possibile, ma anche per gli acuti commenti sui testi in rapporto all'opera originale. Si tratta ad ogni modo di un'opera che andava a trattare per la prima volta l'intero *corpus* traduttivo, e che quindi dedica pochi accenni alle traduzioni da Hopkins. Sono poi d'accordo con Belligambi quando afferma che «considerare la selezione dei componimenti del Gesuita da parte dell'Albese come rispondente alle sole idiosincrasie del traduttore, sarebbe una lettura semplicistica di quella che è in realtà un'operazione accuratamente meditata»²⁶, e di quest'ultimo condivido le notazioni sul rapporto fra i brani di Eliot e Hopkins (che riprendo più avanti) che mostrano il carattere studiato e intenzionale del *corpus* del '51. D'altro canto, non mi riconosco del tutto nella stessa lettura di Belligambi. Lo studioso principia la sua monografia con un saggio su

²¹ Ibid., p. 263.

²² Id.

²³ Id.

²⁴ Lettera di Calvino a Fenoglio del 24/1/1956 in FENOGLIO, Beppe, *Lettere*, op. cit., pos. 1252.

²⁵ Molteplici infatti gli incantesimi e le magie (*spell, magic*) nei due testi citati; la traduzione fenogliana di Coleridge si trova sia in COLERIDGE, Samuel Taylor, *La ballata del vecchio marinaio*, op. cit., che in FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., pp. 204-257. Quella di Marlowe è in PIETRALUNGA, Mark, *Fenoglio traduce Marlowe*, in «Sincronie», n. 17-18, 2005, pp. 13-28.

²⁶ FOTI BELLIGAMBI, Valentino, *Bellezze cangianti. Fenoglio traduttore di Hopkins*, Torino, Unicopli, 2008, p. 75.

Hopkins, invero molto illuminante e ricco di spunti originali. Dopo aver selezionato 4 brani sugli 8 complessivi (senza motivare la propria scelta), il metodo adoperato è quello dell'analisi contrastiva con l'opera guidiana di riferimento e quella moderna di Papetti (1992). In certe notazioni e persino nell'intero impianto della ricerca mi sembra di intravedere degli impliciti teorici non condivisibili. Anzitutto, l'idea di una sorte progressiva della traduzione verso gli esiti, in questo caso, letterali-stranianti di Papetti, mentre la guidiana assurge a esempio di testo corretto per quanto concerne il senso, ma antiquato nello stile. Ha senso, ed è anzi molto importante, tenere conto dell'edizione Guanda, ma in quanto testo ausiliare e non per scopi comparativi a sé stanti. Non vedo invece l'utilità di usare la traduzione più moderna come pietra di paragone generale, rappresentativa di presunte tendenze collettive, come sembra che lo studioso faccia allorché loda le traduzioni fenogliane quando queste sembrano avvicinarsi o somigliare agli esiti successivi. Né è il caso di tirare in ballo la giovinezza dei *translation studies* al tempo dell'opera fenogliana per giustificare certe scelte dell'albese: che la traduttologia muova in modo unidirezionale verso il modello letterale-straniante è cosa che si può escludere. Senza contare che parliamo di opere completamente diverse fra loro: da un lato, due lavori di studiosi che assumono il ruolo di edizioni di riferimento in tempi diversi, dall'altro, una breve silloge d'autore. Ciò non toglie ovviamente che nel suo lavoro siano presenti spunti estremamente interessanti dei quali si farà tesoro. Non è nell'interesse di questa ricerca però basarsi su idee binarie, o rilevare un'ipotetica modernità traduttiva, ma solo studiare le scelte di Fenoglio in base alla sua propria sensibilità, alla sua ricerca, al contesto e all'opera originale.

Mi sembra invece, come menzionato, importante il paragone col testo ausiliare. Si tratta infatti di un caso in cui vi è certezza della presenza di un testo ausiliare. Osservare la traduzione in questo rapporto permette infatti di focalizzarsi su scelte e strategie che al contrario potrebbero scorrere inosservate, apparire poco marcate rispetto al testo originale.

Note sui dattiloscritti del Fondo

I dattiloscritti del Fondo albese²⁷ testimoniano il lavoro fenogliano su Hopkins per l'occasione suddetta. Avendoli personalmente consultati, appongo alcune correzioni alla trascrizione di Pietralunga per il *Quaderno* Einaudi, alcune delle quali invero probabilmente dettate da una necessità di normalizzazione:

- Da *Sillabato dalle foglie della Sibilla*: i documenti originali riportano «equal» e non «equal» (v.1), «tornio» e non «torno» (v.9), «vanita» e non «vanità» (v. 10). Pietralunga inoltre ha omissso virgole dopo «voluminosa» e «principi» (vv. 1 e 4) e un trattino dopo «frantumata» (v.

6).

- Da *La notte stellata*: «panati di giallo» non «panati al giallo» (v. 11).

- Da *Il magnificat di Maggio*: «Maggio» è, tutte e due le volte, con iniziale maiuscola, non minuscola come riportato.

- Da *Nondum*: è stato omissso un trattino in «una parola – come quando» (v. 50).

- Dalla prefazione dell'autore: un paragrafo dedicato a *The Windhover*, da «E per dire falco [...]» fino a «[...] ancora e sempre Cristo» è interamente cassato con segni a penna, ma è riportato in appendice all'edizione Einaudi. Fenoglio qui chiaramente decide di tagliare il giudizio critico (secondo il quale il falco sarebbe Cristo stesso) formulato in un primo momento.

²⁷ Otto liriche più introduzione di quattro pagine, il tutto dattiloscritto con alcune correzioni manoscritte, datato ottobre e novembre 1951. Insieme alle traduzioni da T.S. Eliot, S.T. Coleridge, J. Donne e R. Browning si trovano nella cartella 20 del Fondo Fenoglio (Alba). Ringrazio il personale del Centro Studi Beppe Fenoglio e Margherita Fenoglio.

Davanti al groviglio: le scelte di Fenoglio

Difficile dire se Fenoglio abbia letto Hopkins prima del prestito del 1951. L'edizione Guanda non risulta nelle ricognizioni bibliografiche più antiche né in quelle più recenti, ma d'altronde da queste ultime sappiamo che esistono almeno altre due fonti bibliografiche fenogliane destinate a rimanere ignote²⁸. Nella *Storia* di Zanco il gesuita inglese non trova che due righe alla fine, senza testi antologizzati. Quelli invece presenti nell'*Albatross Book of Living Verse* (1933), altro sicuro possesso fenogliano, sono *Heaven-haven*, *The Habit of Perfection*, *Pied Beauty* e *Spring*. Selezione, come spesso avviene per Hopkins, piuttosto conservativa, con due liriche su quattro di produzione giovanile e stilisticamente molto tradizionali, più due sonetti gioiosi.

La *Peace* del cattolico Hopkins è oggetto di interesse nella premessa d'autore: «tuttavia non furono poche né lievi le crisi che segnarono la sua vita durata quarantacinque anni [...] e non dovette aver sempre pace, se l'invoca, la pace, in una poesia che leggeremo»²⁹. Essa non è molto diversa da quella chiesta dall'Arcivescovo nell'*Interludio*, e i due brani vanno dunque a fare un *link* interno alla raccolta di traduzioni, come già notato da Pietralunga e poi da Belligambi: «non pare a noi strano che gli angeli abbiano promesso la Pace, quando senza tregua il mondo è stato percosso dalla guerra [...] ricordate che egli disse “non come il mondo da, io do a voi”»³⁰. Interessanti anche le traduzioni dalle parti dialogiche, inedite e da me consultate, in particolare il dialogo tra il primo prete e il messaggero:

PP: ma torno a chiedere, è guerra o è pace?

M: Pace, ma non il bacio della pace. / Una faccenda rappezzata, se volete il mio parere
[...] Se vi interessa la mia opinione, io credo che questa pace / È nulla che somiglia ad una
fine, o a un principio³¹

²⁸ Mi riferisco al catalogo dei libri inglesi di Fenoglio nel già citato libro di Pietralunga (PIETRALUNGA, Mark, *Beppe Fenoglio e la letteratura inglese. L'esaltante fatica del traduttore*, Torino, Allemandi, 1991, pp. 171-172) e al più recente catalogo dei prestiti fenogliani presso l'ex biblioteca civica Coppino di Alba in PESCE, Veronica, *Fra le letture di Beppe Fenoglio*, «Italianistica», n. 2, 2014, pp. 27-34. Da quest'ultimo lavoro sappiamo che non abbiamo registri risalenti ai prestiti degli anni Quaranta dalla libreria Marchisio di Alba e dalla Facoltà di Lettere di Torino.

²⁹ FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 264.

³⁰ Ibid., p. 267.

³¹ Le traduzioni da *Assassinio nella cattedrale* costituiscono in totale 27 cc. dattiloscritte. Come scritto prima, si trovano all'interno della cartella 20 insieme alle traduzioni da Hopkins, Browning e Donne.

Si consideri inoltre il gusto per il discorso allegorico che gli derivava dalla lettura di Bunyan. Leggiamo ad esempio dal *Pilgrim's Progress*:

Thus they discoursed together till late at night; and after they had committed themselves to their Lord for protection, they betook themselves to rest: the Pilgrim they laid in a large upper chamber, whose window opened toward the sun-rising; the name of the chamber was Peace; where he slept till break of day, and then he awoke and sang³²

Il perché un ex partigiano selezioni una lirica che parla di una pace agognata fra una «daunting war» e l'altra può sembrare scontato, ma credo che vada ripreso un aspetto biografico importante. In una lettera del 1949 a Giovanna Cresci Fenoglio discute dei suoi contatti con Bompiani e afferma che i suoi racconti borghesi potrebbero chiamarsi «della cosiddetta pace»³³, non senza una punta di dubbio o sarcasmo. L'ambiguità della pace raggiunta dopo la Liberazione è, secondo Bigazzi³⁴, una linea condivisa da molti racconti, per poi farsi tema portante di *Ettore va al lavoro* (su cui lavora nel medesimo periodo, come si accennava prima) con la crisi della figura eroica del partigiano, allorché finita la guerra dovrà scontrarsi con gli obiettivi prosastici del lavoro o della stabilità sentimentale. Nel tempo della pace Fenoglio conosce una crisi valoriale che coinvolge anche gli ideali politici, confessando a Chiodi di provare simpatia per alcuni ideali comunisti³⁵, proprio come Hopkins a Bridges nella *red letter* dopo la vita parrocchiale nei sobborghi di Liverpool e Manchester. Più che la guerra (interiore o esteriore che sia) è forse questa pace precaria e deludente che porta Fenoglio ad avvicinarsi a questa sofferta lirica. Non è un caso che, nel diario del 1954, quel ritornare con la mente alla *Pace* faccia parte di un contesto idilliaco e conciliante non diverso da quello di una nota di poco precedente, che non titola *Pace* ma *Quasi pace*:

Quasi pace. Da dove sono seduto vedo un gran tratto di langa, da Sant'Antonio a Cigliè. Osservo ad una ad una, le cascine che ci stanno.

Peace. Stato un paio d'ore sdraiato nel verde di Clavinella. Recitato, nella mia versione, *Peace* di Hopkins. Quel tanto di fatica che mi costò tradurre quel poco di Hopkins³⁶

³² BUNYAN, John, *Pilgrim's Progress*, New York, Fleming, 1903, p. 69.

³³ Lettera di Fenoglio a Cresci del 27/10/1949, in FENOGLIO, Beppe, *Lettere*, op. cit., pos. 453.

³⁴ Cfr. BIGAZZI, Roberto, *Beppe Fenoglio*, Roma, Salerno, 2010.

³⁵ Cfr. ancora NEGRI SCAGLIONE, Piero, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, op. cit., p. 167.

³⁶ Note di diario contenute in FENOGLIO, Beppe, *Tutti i racconti*, op. cit., poss. 817 e 824.

Quanto a *Nondum*, è una produzione giovanile antologizzata per la prima volta nell'appendice del Williams, ripresa per com'è dal Guidi. È metricamente e stilisticamente molto tradizionale, ma nei contenuti sono stati ravvisati i semi dell'inquietudine più tarda.

I tre sonetti gioiosi presuppongono concettualmente una terra intrisa di grazia divina. Il rapporto tra Fenoglio e la terra è complesso, ma Cecchi, in prefazione a *Primavera di bellezza* (Garzanti, 1959), sottovalutava tale tematica, ponendolo a confronto con gli aspetti mitici nell'opera di Pavese. Nota giustamente Corsini³⁷ che il giudizio può essere accettato su un piano generale, ma non può essere assunto a verità assoluta. Il tema della terra senziente, in rapporto con l'abitante, edenica o minacciosa, è importante nell'opera fenogliana, come suggeriscono le riscritture sui brani naturalistici del *Partigiano Johnny* orientate a una resa metafisica del territorio, come ci suggeriscono ad esempio gli studi di Soletti³⁸. Non sembra d'altronde casuale la scelta di «primordiali» per «original» nella traduzione di *Pied Beauty*, dove il *frame* semantico prodotto dall'elenco di cui fa parte suggerirebbe altre sfumature di senso (strano, peculiare). Qui invece richiama da vicino quell'elemento «tellurico» di cui secondo Schmitt è intrisa tutta la narrazione di resistenza³⁹. La lode per il mondo cangiante e vario è tanto in *Pied Beauty* quanto in un coro eliotiano (come già notato da Belligambi), così come alla fine del percorso purgativo del *Mariner*, dove le somiglianze col sonetto si fanno anche prettamente testuali: l'elenco aggettivale indica il molteplice naturale, mentre una ripresa pronominale suggella l'unicità dell'atto creativo divino

BdAM: E ad insegnare, col suo personale esempio, l'amore e la riverenza per tutte le cose che Dio ha create ed ama.

[...] Meglio prega colui che meglio ama
Tutte le cose, le piccole o le grandi,
Ché il buon Dio che ci ama,
tutte le fece e tutte le ama⁴⁰

PB: e tutte le cose, le contrarie, le primordiali, le superflue e strane [...]

³⁷ Cfr. CORSINI, Eugenio, *Paesaggio e natura in Fenoglio*, in IOLI, Giovanna (a cura di) *Beppe Fenoglio oggi*, op. cit., pp. 13-32.

³⁸ Cfr. SOLETTI, Elisabetta, *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia, 1987. Più recentemente anche PESCE, Veronica, *Nel ghiaccio e nella tenebra*, Ravenna, Pozzi, 2015. Il saggio di Pesce, pur citando il tellurico schmittiano, rifiuta più decisamente qualunque sotteso mitico, ricollegando le descrizioni naturali a processi di costruzione dell'identità. Pur nelle diverse interpretazioni, il dato della metaforizzazione del paesaggio fenogliano resta condiviso dalla critica.

³⁹ Cfr. SCHMITT, Carl, *Teoria del partigiano*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 13-49.

⁴⁰ FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 259.

Quegli le procrea la cui bellezza è oltre mutamento (corsivi miei)

Perno di *The Starlight Night* è l'elemento del raccolto, reale nell'ottava naturalistica e metaforico nella *volta* teologica. La metaforizzazione del tema del raccolto è elemento centrale de *La malora*, dove la terra secca dei Rabino somiglia più a un castigo divino che a un dato naturale, e solo gli atti pii accendono un bagliore di speranza con la finale allusione alla fioritura del melo. Nel IV coro eliotiano abbiamo «*an empty harvest*», «un vuoto raccolto»⁴¹.

L'accoglienza e l'ospitalità di *In The Valley of Elwy* (tipico scenario fenogliano: *Nella valle di San Benedetto*) è praticamente un *topos* dell'epica partigiana. Nell'originale, l'ospitalità scatena nel poeta un senso di colpa («*me, God knows, deserving no such thing*») e successivamente di estraneità rispetto alla gioia del creato («*only the inmate does not correspond*») risolto solo dall'affidamento al Dio buono della *volta* teologica. Da notare l'elemento di maggiore ambiguità introdotto da Fenoglio nel tradurre «*inmate*» con «nativo» (dove Guidi un più neutro «abitante»). Le terre natie fenogliane si aprono o si ritraggono, portando l'uomo che torna a uno stato di gioia o d'estraneità; nel secondo caso:

La cittadina muta e abbrunata gli riuscì completamente estranea, come se neppure per un giorno avesse fatto parte della sua storia, non più di una cittadina norvegese annidata nell'ultimo fiordo. Altrettanto infamiliari le colline, nere come di carbone sotto la nuvolaglia che portava la sera e un temporale⁴².

Le poesie mariane sono spia della curiosità di Fenoglio verso le questioni dottrinali cattoliche: «una buona metà delle sue poesie è dedicata alla Vergine; perché mai forse come in questi nostri tempi s'è visto, è stato fatto vedere, come il dogma mariano costituisca il caposaldo della religione cattolica»⁴³. «Una buona metà» è senz'altro giudizio improprio, ma si noti del passo il senso di rispettosa, curiosa estraneità per l'aspetto teologico. Delle due poesie mariane, *The May Magnificat* è più vicina ai caratteri di lode dei sonetti gioiosi. *The Blessed Virgin Compared to the Air we Breath* contiene anche questo aspetto, ma è leggibile come un vero e proprio trattato teologico, atto a spiegare il culto mariano ai non cattolici, nonché a gerarchizzarlo per i cattolici,

⁴¹ Ibid., p. 45.

⁴² FENOGLIO, Beppe, *Primavera di bellezza*, Milano, Garzanti, 1975, p. 68.

⁴³ FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 263.

onde evitare pericolose derive devozionali⁴⁴. È proprio la parte eminentemente speculativa che Fenoglio privilegia, e la traduzione inizia a metà.

Sillabato dalle foglie della Sibilla è sicuramente la lirica la cui selezione è più ricca di implicazioni. La poesia è del periodo tardo ed è legata per contrasto a *Pied Beauty* giacché lo screziato naturale è ricondotto verso la bicromia del bianco e nero. Vi si incontrano diversi temi, fra tutti la visione apocalittica, la metafora del bianco-nero e l'obbligo morale forte a distinguerli. La metafora del bianco-nero ha notevoli ricorrenze nell'opera fenogliana. Fra tutte, è particolarmente densa una dall'*URPJ*, quando il partigiano ha di fronte a sé un ex repubblicano disertore e ha un moto emotivo: la figura corrompe «*the very sacredness of all things and destinies*». Vede così la scacchiera, simbolo d'ordine immutabile nel suo quadrettato bianco-nero, rompersi sotto il peso dell'innaturale trasgressione:

So it had begun, it had begun, as it was only too natural, as it yet only too immoral too. The trick had begun, the compromise had begun, the shadows were lurching and peeping upon the neatly divided, dazzingly clear chessboard, and all the game was confused, fouled and bouldersé⁴⁵.

Le visioni d'Apocalisse, nell'opera fenogliana, non si contano, e v'è tutta una casistica di fenomeni atmosferici forieri di cattiva sorte, fra la guerra (*PJI* e 2), e la vita dei civili (*Pioggia e la sposa* fra i racconti); così come ve n'è una del buio e della tenebra come metaforica del disorientamento⁴⁶. Un aspetto che interessa maggiormente in questa sede è l'accostamento fra la visione funesta e l'obbligo morale forte suddetto. Il capitolo XXII (38) del *PJI* principia con il biblico segnale di sventura: «Il sole non brillò più, seguì un'era di diluvio. Cadde la più grande pioggia nella memoria di Johnny»⁴⁷. Fin qui, avremo un tassello, non dissimile o peculiare, di una copiosa casistica. Quello che affascina è la presenza, poco dopo, di un passo riflessivo sulla necessità del discrimine morale, strategia cognitiva fondamentale per il raggiungimento del trionfo:

⁴⁴ Cfr. MACKENZIE, Norman, *Reader's Guide to G.M. Hopkins*, New York, Cornell University Press, 1991, pp. 157-163.

⁴⁵ FENOGLIO, Beppe, *Ur Partigiano Johnny*, in ID., *Opere*, volume primo, I, a cura di John Meddemmen, Torino, Einaudi, 1978, p. 177.

⁴⁶ Le immagini apocalittiche dell'opera fenogliana sono ben studiate da SIPIONE, Maria Luisa, *Fenoglio e la Bibbia. Il culto rigoroso della libertà*, Firenze, Cesati, 2011, per un'analisi della tenebra invece ancora PESCE, Veronica, *Nel ghiaccio e nella tenebra*, op. cit.

⁴⁷ FENOGLIO, Beppe, *Il partigiano Johnny (prima redazione)*, op. cit., p. 664.

Oggi è la volta buona – Johnny, dalla sua parte, aspettava, senza emozione né ferocia, quel fisico incontro: meglio, però, sarebbe stato non conoscerli mai di presenza, nelle loro caratteristiche carnee e umane, *meglio lasciarli annidati nella faceless monoliticità della odiosa idea avversa*, d’atterrarsi tutta d’un colpo, al massimo sforzo (corsivi miei)⁴⁸

Quest’ultimo brano viene poi espunto nel passaggio equivalente in *PJ2*. Potremmo riusare, a tal proposito, la dicitura di movimento «dallo psicologico all’epico» offerta da Grignani nella sistematica delle riscritture fenogliane⁴⁹. Resta non a caso in ambo le redazioni l’asciutta norma d’azione: «Fare il partigiano era tutto qui: sedere, per lo più su terra o pietra, fumare (ad averne), poi vedere un o fascisti, alzarsi senza spazzolarsi il dietro, e muovere a uccidere o essere uccisi»⁵⁰. Pesce applica giustamente alla narrazione fenogliana la categoria di «vera inimicizia»⁵¹ dalle teorie partigiane di Carl Schmitt: a differenza di guerre pianificate dall’alto, questa battaglia è tutta vocazione e scelta personale di nemici. Dall’altro lato, la guerra partigiana è comunque *Guerra civile* (da un titolo per i racconti), e inghiotte amicizie e rapporti di parentela: fra tutti, si ricordi la vicenda di Kyra, partigiano col fratello fra i repubblichini⁵². Questo passo denuncia (forse troppo scopertamente, da cui l’espunzione) la quotidiana pratica d’auto-costrizione che sottende alla visione del racconto epico compiuto. È tuttavia interessante notare quanto i due temi, come nelle *Leaves*, convivano: alla visione apocalittica s’accompagna l’obbligo a dirimere il bianco dal nero. Ma ciò per Fenoglio (così come anche per Hopkins) non è certo semplice.

La terra, con il suo screziato naturale, risulta «slegata» e i detriti di questa frantumazione si ammassano in «grovigli»: «*all thoughter, in throngs*». Questi rimandano al «groviglio dell’essere» di *Nondum* («*being’s [...] maze*»). Così facendo Fenoglio crea un *link* inedito all’interno del suo *corpus* fondando un nucleo tematico, quello del groviglio, con due sfumature leggermente diverse: una più generalmente ontologica, l’altra più propriamente etica. È curioso come la parola in questione sia

⁴⁸ Ibid., p. 671.

⁴⁹ GRIGNANI, Maria Antonietta, *Virtualità del testo e ricerca della lingua da una stesura all’altra del Partigiano Johnny*, «Strumenti Critici», n. 37-38, ott. 1978, pp. 276-331, pp. 299 e sgg.

⁵⁰ FENOGLIO, BEPPE, *Il partigiano Johnny (prima redazione)*, *Il partigiano Johnny (seconda redazione)* in ID., *Opere*, volume primo, II, *Il partigiano Johnny*, op. cit., pp. 671 e 1009

⁵¹ SCHMITT, Carl, *Teoria del partigiano*, op. cit., p. 21.

⁵² Cfr. SIPIONE, Maria Luisa, *Fenoglio e la bibbia*, op. cit., p. 140: «La soggettiva sulla vita personale di Kyra permette a Fenoglio di ragionare su un tema di grande contemporaneità, nell’immediato dopoguerra: l’atteggiamento da tenere nei confronti dei fascisti, dei collaborazionisti e dei repubblicani di Salò. Ciò che allo scrittore sembrò subito chiaro, come ci testimonia la complessa vicenda editoriale che lo vide protagonista in casa Einaudi, è che quello tra partigiani e sostenitori del Duce fu un vero conflitto endogeno, una "guerra civile"»

piuttosto rara nell'opera fenogliana⁵³, ricorrendo in particolare in due opere molto specifiche, di composizione tarda: il pezzo teatrale *Atto unico* e il racconto *Golia*. Nota Brozzi in prefazione alla nuova edizione del *Teatro* che qui l'autore mette in questione il tema della vocazione e dell'adesione radicale per come lo si trova nel romanzo. Nel pezzo teatrale infatti «il partigiano cessa di essere un eroe epico: la sua condizione diventa problematica»⁵⁴. Il giovane partigiano passa dalla casa della ragazza che lo ama e confessa le sue ansie, descrivendo la sua situazione:

E tu te ne esci alle tre, nel cuore della notte, nel pieno del freddo, *nel caos del mondo* [...] E tu? *Tu vedi il mondo allo stato di caos*. E questo quanto dura! *Tu non hai idea di quanto duri la lotta tra buio e luce*, nel cuore dell'inverno. E che lotta sia! *Un groviglio di enormi serpenti mi pare, gli uni chiari e gli altri neri.*⁵⁵ (corsivi miei)

Il partigiano ricorre ancora alla metafora del bianco-nero. Quanto ai serpenti, è noto come facciano parte dell'immaginario fenogliano, indicando talvolta il fiume, talvolta la colonna nemica, o ancora il singolo partigiano. Sono immagini forse mutate dai serpenti marini del Coleridge⁵⁶. L'autore della *Rhyme* affascina Fenoglio per il cozzo di reale e soprannaturale: «come osservava Auden [...] nel momento supremo in cui gli sono apparsi gli orridi serpenti del mare, [il marinaio] ha preso coscienza di quella realtà irrazionale e soprannaturale di cui non si era mai curato prima»⁵⁷. Sul fronte dei rimandi intertestuali del *corpus* selezionato da Fenoglio si considerino anche le «viscide creature ancora vive, col forte sapor salso / delle cose viventi sotto il mare», nel V coro eliotiano⁵⁸.

Il caos, il groviglio, sono emblemi della problematizzazione del registro epico della narrazione partigiana, tra vocazione inflessibile e «vera inimicizia». Così, anche *Golia*,

⁵³ Ho utilizzato la funzione di ricerca lessicale nelle edizioni digitali di: FENOGLIO, Beppe, *Tutti i racconti*, op. cit.; FENOGLIO, Beppe, *Tutti i Romanzi*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2012; FENOGLIO, Beppe, *Appunti partigiani*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 2013. In più ho cercato il termine in *Teatro* (a cura di Elisabetta Brozzi, Einaudi 2008) e, ovviamente, nella silloge traduttiva Einaudi. La ricerca è dunque incompleta. Un'altra ricorrenza, non utile per il mio discorso, è nel *Partigiano (Inverno 2)*.

⁵⁴ BROZZI, Elisabetta, *introduzione*, in FENOGLIO, Beppe, *Teatro*, Torino, Einaudi, 2008, pp. V-XVIII, p. XV.

⁵⁵ FENOGLIO, Beppe, *Teatro*, op. cit., p. 260.

⁵⁶ Cfr. FRONTORI, Elisabetta, "The Rime of the Ancient Mariner", *dalla traduzione al testo creativo*, in IOLI, Giovanna, *Beppe Fenoglio oggi*, op. cit., pp. 239-251.

⁵⁷ GORLIER, Claudio, prefazione a COLERIDGE, Samuel Taylor, *La ballata del vecchio marinaio*, op. cit., p. 7.

⁵⁸ FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 57.

il soldato tedesco prigioniero, viene fuori da un «groviglio»⁵⁹ di uomini in lotta. Il suo personaggio, alto, statuario, ma estremamente buono e gentile, mette in crisi gli ideali dei partigiani locali, venendo trattato come uno di casa fino alla tragica morte. Lo stesso nome, rimandando al polo negativo di una delle più note coppie della tradizione, e al contempo applicandosi a un personaggio connotato positivamente (ma schierato dalla parte sbagliata), rende ulteriormente complesso il discorso⁶⁰.

Nel finale della poesia, Hopkins interiorizza il dramma fra luce e buio rendendolo conflitto della mente: «*selfwring, selfstrung, sheathe- and shelterless, thoughts against thoughts in groans grind*». Molto peculiare la scelta fenogliana di tradurre «*sheathe- and shelterless*» tramite il registro cavalleresco: «senza scudo né lorica». Non è un caso isolato nella traduzione fenogliana: la «lorica» appare in una delle poesie accademiche tradotte per la raccolta di Rossano del 1959⁶¹. Qui, però, i termini sono abbastanza incongrui. La traduzione che gli suggerisce Guidi è «senza protezione, senza riparo», ed è grosso modo condivisa dalle altre. Tutt'al più, *sheath* può essere la fodera, oppure l'autore può essersi confuso con *shield*. Ma la presenza del testo d'appoggio credo escluda una simile possibilità. Perché dei pensieri dunque si trovano senza più scudo né lorica? E come potrebbero d'altronde essere imbarcati in un modo simile? Il perché della scelta lessicale può aprire le porte a un lungo ragionamento che mostrerebbe un contatto fra poetiche e immaginari avvenuto molto in profondità nella mente dello scrittore albese.

Spesso la critica hopkinsiana ha mostrato la presenza di un ampio spettro tematico concernente immagini virili, eroiche, cavalleresche. Un capitolo dell'importante monografia di Sulloway⁶² ha contestualizzato questo campo d'immagini all'interno della società intellettuale vittoriana e nel suo proposito di creare il tipo del gentiluomo cristiano. Partendo da questa immagine nucleare, la studiosa ha notevolmente mostrato un insieme di convergenze all'interno di campi molto diversi quali la teoria dell'arte (Ruskin), la critica letteraria (Arnold), gli scritti del Newman, la poesia e la narrativa del periodo. Come notato dalla studiosa, uno dei primi luminari della critica del poeta,

⁵⁹ FENOGLIO, Beppe, *Tutti i racconti*, op. cit., pos. 216.

⁶⁰ Su *Golia* ha scritto GUTTMULLER, Bodo, *Il racconto Golia*, «Lettere Italiane», vol. 44, n. 2, apr.-giu. 1992, pp. 300-9.

⁶¹ FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 191.

⁶² SULLOWAY, Allison, *G.M. Hopkins and the Victorian Temper*, London, Routledge, 1978, in particolare il capitolo *New Nazareth in Us, the Making of the Victorian Gentleman*, pp. 115-157.

Abbott, presentava ai suoi studenti Hopkins (insieme a Bridges e Dixon) partendo da un immaginario cavalleresco, anche dall'epoca rinascimentale, a mostrare il legame profondo con antichi codici valoriali. Ciò è indubbiamente vero: il mondo vittoriano riprende la letteratura cavalleresca, provenzale, il mondo delle corti del Rinascimento, e ciò giustifica anche tutto un *revival* medievalistico. A ciò però si unisce una peculiare complessità, un'urgenza novatrice data anche dal periodo storico. La classe intellettuale è delusa da quella politica e persino da quella ecclesiastica (si pensi a tutte le problematiche relative al Movimento di Oxford, e alla successiva conversione di Newman): «*the articulate members of this society often behaved as though they were simultaneously gazing backward an attractive past [...] and peering anxiously into a future both threatening and promising*»⁶³. Gli intellettuali sono pertanto alla ricerca di «*private solutions*»⁶⁴. Fra i punti tematici comuni rintracciati da Sulloway, la presenza di un precetto morale basato su un *trivium* internamente gerarchizzato, composto di carità cristiana, nobiltà d'animo e solo infine ingegno e talento artistico. Sull'inferiorità di quest'ultimo la studiosa menziona ad esempio la primaria importanza della «*moral education*» su quella «*intellectual*» di Ruskin, la differenza posta dal Newman fra «*mental genius*» e «*beau ideal*», l'ideale del «*comprehensive hero*» proposto da Arnold⁶⁵. Taluni si spingono oltre. Ancora Ruskin nutre una simpatia per la *working class* e sostiene l'importanza dell'onesto lavoro manuale per chiunque voglia aspirare al grado di *gentleman*. La stessa figura eroica di Carlyle presenta caratteristiche non dissimili di prestantza fisica, compassione e nobiltà del cuore. Questo complesso quadro valoriale si estrinseca in immagini e figure di varia sorte: l'immaginario menzionato della *chivalry*, o più generalmente un insieme di figure virili, belle nelle membra e nel cuore. I lavoratori hopkinsiani, in cui Phillips ha rilevato un'influenza delle arti visive vittoriane⁶⁶, sono un esempio chiaro di questa tendenza. Poesie emblematiche di questo codice valoriale sono *The Handsome Heart* e *Brothers*. Hopkins è uno dei più strenui seguaci del *revival* cristiano e cavalleresco, intriso di rinnovamento morale: la «*new Nazareth*» terrena porterà a un rinnovamento personale («*new self*») e a un nuovo codice morale-comportamentale («*and nobler me*», da *The Blessed Virgin Compared to*

⁶³ Ibid., p. 117.

⁶⁴ Ibid., p. 131.

⁶⁵ SULLOWAY, Allison, *G.M. Hopkins and the Victorian Temper*, op. cit., pp. 122, 136 e 142.

⁶⁶ Cfr. PHILLIPS, Catherine, *Hopkins and the Victorian Visual World*, Oxford, Oxford University Press, 2013, in particolare il capitolo *The Countryman and the New Sculpture*, pp. 219-244.

the Air we Breath). Le figure virili hopkinsiane, liberamente ispirate dalle esperienze parrocchiali, sono rese quasi simili a eroi dell'epica antica:

Hard as hurdle arms, with a broth of goldish flue
Breathed round; the rack of ribs; the scope flank; lank
Rope-over thigh; knee-nave; and barreled shank
Head and foot, shoulder and shank – by a grey eye's heed steered well, one crew⁶⁷

questo scrive di *Harry*, un comune contadino immortalato mentre ara la sua terra. Sulloway definisce questo insieme organico di bontà e virilità quale speculare a quello dell'ingegno fine a sé stesso, il *Windhover*. E proprio in questa famosa poesia, di contro, Cristo viene definito *Chevalier*.

Fenoglio, ovviamente, non può avere coscienza del fitto contesto storico e culturale a cui l'immaginario hopkinsiano fa riferimento, sebbene le sue conoscenze non vadano sottovalutate, specie per quanto concerne l'Ottocento. Però può leggere Hopkins e sentire una profonda consonanza con le sue istanze di rinnovamento morale, le figure virili e cavalleresche incarnanti ideali dell'anima. Fra le altre cose citate in premessa lo colpisce «la muscolosa vita di Felix Randall»⁶⁸. Quanto a *The Blessed Virgin Compared to the Air we Breath*, si noti la resa letterale di «*nobler me*» («più nobile me»), rispetto al guidiano «io migliore». Legge, pur desistendo dal tradurre, come dichiara in prefazione, il *Naufragio*. Fra le varie figure avrà notato l'eroico marinaio con «*all his dreadnought breast and braids of thew*»? O la suora che si eleva sul pontile a fronteggiare l'occhio divino («*Till a lioness arose breasting the babble / a prophetess towered in the tumult, a virginal tongue told*»)⁶⁹? Grande è la somiglianza con il tipo fenogliano che Barberi Squarotti chiama «eroe eretto»:

La quarta approdò quasi esattamente all'angolo di sinistra, lo scroscio vegetale si mischiò all'urlo degli uomini. Ma nel polverone ricadente un uomo restò alto, atletico, e urlava col suono alto e fermo di una sirena avviata. Una scheggia di mortaio gli aveva enucleato un occhio ed il piccolo globo, simile a una noce di burro, stava colandogli sulla guancia⁷⁰

Non si contano in Fenoglio le immagini del campo virile/cavalleresco. Talune celeberrime alla critica: «fisicamente non era mai stato così uomo, piegava erculeo il

⁶⁷ HOPKINS, Gerard Manley, *The Poetical Works*, op. cit., p. 193.

⁶⁸ FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 263.

⁶⁹ HOPKINS, Gerard Manley, *The Poetical Works*, op. cit., pp. 123 e 124.

⁷⁰ FENOGLIO, BEPPE, *Il partigiano Johnny (seconda redazione)*, op. cit., p. 951, corsivi miei.

vento e la terra»⁷¹. Abbondano termini quali «cavaliere» e «cavallerescamente», e talvolta figurano le armi del mestiere (visiere, scudi). L'accurata analisi dell'eroe fenogliano di Barberi Squarotti nel saggio già citato enuclea alcuni tratti fondamentali: i suoi protagonisti sono infallibili, hanno doti quasi divinatorie, sopravvivono nei momenti più impensabili. Il loro essere arcangelici, com'è noto ai lettori del *Partigiano*, non suggerisce anche una consustanzialità di bellezza di membra e di cuore? Il ritratto personale col fucile e la Bibbia, o l'appunto sulle sue giovani aspettative verso «reparti disciplinati e fieri, autentica espressione di forza e coraggio»⁷² sembrano suggerire questa ricerca di un rapporto eroico fra interno ed esterno. Ma al contempo, tornando alla casistica suddetta, l'eroe fenogliano è anche moderno: è pertanto destinato alle peggiori condizioni, nonché al fallimento. E massimamente la tragedia si compie di fronte al groviglio etico, più sottile nell'epica partigiana e prorompente in altri scritti, ma di cui questa traduzione offre un documento prezioso. L'eroe denuncia la mancanza (l'insufficienza?) di «scudo» e «lorica», la fine dell'ideale epico.

Mi sembra, per concludere, che la scelta lessicale osservata vada oltre la semplice questione del registro autoriale, e che le sue cause siano profondamente radicate nel contatto fra le due sensibilità. In quest'ultimo caso, Fenoglio legge Hopkins e ne ammira i tipi mascholini, ne sente una corrispondenza, così come può vedere, talvolta, la loro fine o insufficienza. Nella scelta di «senza scudo né lorica» v'è il complesso documento di una crisi morale e valoriale di fronte alla complessità, al groviglio che sopraggiunge quando la guerra, quando l'epica finisce.

Un equilibrio nel tirocinio linguistico: osservazioni di stile

Fenoglio, come notava già Belligambi, sembra non condividere il progetto traduttivo di Guidi, basato sul mantenimento delle figure di suono dell'originale: «una lingua folle, ebra di allitterazioni e assonanze che non sono rendibili in altra lingua che l'inglese, a costo di sforzature violente»⁷³. Nondimeno, ha potuto apprezzare nell'edizione Guanda elementi caratteristici della sua scrittura preparatoria, ovvero proprio quegli stilemi che Grignani accuratamente classifica come parte del *PJI* poi

⁷¹ FENOGLIO, BEPPE, *Il partigiano Johnny (prima redazione)*, op. cit., p. 437.

⁷² Riportato in NEGRI SCAGLIONE, Piero, *Questioni Private*, op. cit., p. 49.

⁷³ FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 265.

espunti nella stesura successiva. Se, insomma, Fenoglio sembra riconoscere il lavoro del Guidi in premessa («primo e degnissimo traduttore italiano»⁷⁴), non è solo perché Guidi gli fornisce un testo ausiliare corretto e affidabile in termini di senso, ma perché può sentire una consonanza fra i suoi modelli compositivi e quelli guidiani. Fenoglio lavora appoggiandosi sulle traduzioni di Guidi e accentuandone alcune caratteristiche. Non mi sembra, tuttavia, che il risultato sia stilisticamente eccessivo: il traduttore lavora guidato dal testo originale e dal testo ausiliare, liberando la sua creatività ma sempre riconducendola a una forma accettabile per la tradizione di arrivo.

Sulle ripetizioni si confronti, oltre al proliferare della preposizione «per» in *Pied Beauty*, il mantenimento della ripetizione «utero del tutto, casa del tutto, mortuario carro del tutto», che Guidi taglia (*Spelt from Sibyl's Leaves*). I processi di *derivatio* fanno parte di quegli aspetti parzialmente normalizzati fra *PJ1* e *PJ2* (come ancora rilevato da Grignani). Come anche in quelle da Eliot (utile anche qui il confronto con un altro testo, quello del Lodovici), nelle traduzioni da Hopkins troveremo figure etimologiche e poliptoti: «bennata»-«nativo» (*In the valley of Elwy*), «splendido»-«splendidi» (*The May Magnificat*); «elemosiniera»-«elemosina», «spartire»-«spartisce» (*The Blessed Virgin Compared to the Air we Breath*)⁷⁵. Leggera, in *Spelt from Sibyl's Leaves*, la variazione rispetto al Guidi nella struttura «torto»-«tortura»-«torcendosi» (rispetto a «torto»-«tortura»-«autotormentatori»), dove anche il terzo elemento condivide la comune origine da 'torcere'. Veramente particolare è il rapporto a distanza, in *Nondum*, fra «congetturiamo» (se ne consideriamo la radice latina *iacere*) e il successivo «gettare» a creare un legame inedito fra «*we guess you*» detto della comunità umana e «*cast its searching sight*» dell'individuo che osa guardare nell'abisso del mistero.

I termini debitori della *ing form* inglese sono sempre stati ritenuti aspetto infelice dell'opera preparatoria, poi espunti nelle versioni successive. Anche Pietralunga, che pure è uso difendere la parte idiosincratia della cifra fenogliana, nota come in *Spelt from Sibyl's Leaves* la presenza di alcuni gerundi denunci una dipendenza dall'originale. Ciò è innegabile, ma è anche vero che il Fenoglio traduttore di Hopkins sa rimodulare gli aspetti del testo di partenza laddove lo ritiene opportuno. Si osservi ad esempio «tutto che nasce, tutto che si plasma» («*all things rising, all things sizing*», *The May*

⁷⁴ Ibid., p. 264.

⁷⁵ Nel primo caso Guidi «conviene a lui rallegrarla / perché è tra i più splendidi?»; e poi, più similmente: «[...] dispensare la provvidenza; / e più che dispensatrice, è lei stessa elemosina, / e gli uomini hanno parte della sua vita / come la vita ha parte dell'aria».

Magnificat), mentre al contrario il testo ausiliare suggerisce «ogni cosa nascente, ogni cosa maturante». Sulla stessa linea «spaventevoli» anziché il guidiano «schiacciati» («*daunting*», *Peace*). In *The Valley of Elwy*:

God, lover of souls, swaying considerate scales, / complete thy creature dear O where it fails, / being mighty a master / being a father and fond.

Dio, dell'anime amante, d'esatte bilance oscillatore, / o completa la tua cara creatura là dove manca, / Tu principe potente e padre, anche, amoroso.⁷⁶

Fenoglio qui usa «amante», termine pienamente accettabile nella tradizione di arrivo, ma traduce «*swaying*» ricorrendo ad altro *pattern* (V + -tore); infine si libera dei due «*being*» con valore causale. Così accompagna il lettore in modo meno mediato nell'«assalto d'immagini»⁷⁷ della descrizione cristologica, come da lui indicato nella premessa per il pubblico, usando l'esempio degli ultimi due versi del *Naufragio*: «orgoglio, rosa, principe, eroe di noi [...]»⁷⁸. Altre volte l'origine participiale affonda nella storia della lingua, lasciando solo il sentore della sua traccia e al contempo adattandosi perfettamente al testo di partenza, come in «gestante» (participio di *gestare*, intensivo del lat. *gerere*) per «*mothering*» (*The May Magnificat*), detto della terra catturata nel gesto creatore *in fieri* a cui è paragonata la Madonna (in Guidi un più opaco «materna»). E se «stellante», detto degli occhi del tordo (per «*star-eyed*»; dove Guidi scioglie «con gli occhi di stelle», *The May Magnificat*), sembrerà una classica coniazione analogica fenogliana, esso appartiene in realtà alla tradizione aulica⁷⁹. Similmente i verbi denominali sono usati con parsimonia e contribuiscono alla ricerca di densità ed espressività: «profilano» segue più letteralmente il significato di «*feature*» («*to mold the features of*», OED) del generico «segnano» in Guidi (*Spelt from Sibyl's Leaves*). Altro tratto talvolta eccessivo secondo Grignani della scrittura preparatoria fenogliana è la costruzione sostantivale tramite suffisso. Il problematico «vanità» (*Spelt from Sibyl's Leaves*), che era stato commentato come «qualità dello svanire» da Belligambi è in realtà una trascrizione errata da «vanita», participio di 'vanire', quindi non fa problema. «Verzura», aulico, partecipa al gioco compositivo fenogliano,

⁷⁶ Similmente qui Guidi: «Dio, che le anime ami, reggi ponderati rapporti, oh, completa la tua creatura cara dove essa manca, tu principe possente e padre amoroso». Si noti però la forma più varia nella prima parte, con resa delle due *ing form* prima in relativa e poi in invocazione, mentre Fenoglio riduce i versi a una medesima cifra accostabile agli 'assalti di immagini' di cui dico poco sotto.

⁷⁷ BEPPE FENOGLIO, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 264.

⁷⁸ Id., Fenoglio usa qui la traduzione di Guidi.

⁷⁹ La pagina del Dizionario Online Treccani ne riporta occorrenze in Petrarca, Pascoli, Carducci.

rendendo così il senso collettivo di «*green-world*» (più generico «erbe e fronde» in Guidi, *The Blessed Virgin Compared to the Air we Breath*). La medesima tendenza compositiva si riscontra in aggettivi deverbali in -evole quali «spaventevole» e «immeritevole»⁸⁰. Meno frequente, ma presente nel *Partigiano*, è il derivativo -eo, talvolta in costruzioni dove a una forma standard si accompagna un neologismo morfologicamente analogo («non petrea, ma carnea» sia *PJI* che *PJ2*⁸¹). Nel *corpus* di nostro interesse troveremo soltanto l'aulico 'niveo' (derivato di *nix/nivis*), al femminile plurale «nivee» (*The Starlight Night*⁸²).

Abbondanti nel *PJI* sono i costrutti con i prefissi. In *Spelt from Sybil's Leaves* abbondano i lessemi in prefisso s- con valore privativo, peggiorativo o d'allontanamento: «slegata», «smarrita», «sviata», «smembrando», «smorta», «spartitela»⁸³. Talvolta essi sono orientati dal dettato originale: «*unbound*», «*dismembering*». Più in generale, Fenoglio ricerca una cifra stilistica accentratrice, che dia il senso unico della perdita e dell'allontanamento, constatato il rapporto speculare fra il bianco-nero della lirica in questione e lo sfumato multicolore di *Pied Beauty*. Aspetto della scrittura fenogliana più legato alla tradizione di arrivo sono i parasintetici: «imperlato» («*impearled*», *Nondum*), «incappucciava» («*made an hood*», *In the walley of Elwy*), o «impiuma» («*plume*», *Peace*). Questi e i verbi denominali, nonché gli aggettivi deverbali e denominali, richiamano il gusto hopkinsiano per lo slittamento dei generi grammaticali, come Fenoglio poté forse avvertire leggendo i testi. Altre volte tali strumenti servono a sintetizzare laddove nell'originale vi è un composto, come in «ingemmato» per «*piece-bright*» (*The Starlight Night*). Piuttosto idiosincratico «inalitare» per 'inalare', teso forse alla resa trasparente del costrutto (come per «soprastanno»), anch'esso dettato dalla tensione alla densità lessicale («*draw like breath*», *The Blessed Virgin*)⁸⁴. Pur lasciato tale e quale alla traduzione guidiana, «inazzurra» (*The Blessed Virgin*) è tipicamente fenogliano, così come il già citato «soprastanno».

⁸⁰ «*Deserving no such thing*» (*In the Valley of Elwy*); «*daunting*» (*Peace*). In Guidi «indegno» e «schiacciante».

⁸¹ FENOGLIO, BEPPE, *Il partigiano Johnny (prima redazione) e (seconda redazione)*, op. cit., pp. 672 e 1010.

⁸² Aggiuntivo rispetto all'originale, non presente nel Guidi.

⁸³ Leggermente minori in numero quelli del Guidi «svaniscono», «smarriti», «sfracellata», «smemorata», «smembrata».

⁸⁴ Guidi ugualmente su «imperlata», «incappucciava»; diversamente su «mette piume», «tutta d'oro», «attingano come respiro».

Spesso s'è detto che la grande produttività hopkinsiana di composti lessicali ha influito sulla scrittura fenogliana⁸⁵. Non ve ne sono di propriamente detti nel *corpus* di nostro interesse, come non ve ne figurano d'altronde molteplici nella traduzione fenogliana in generale. Una lettura della versione dalla *Rhyme of the Ancient Mariner* evidenzia la resa letterale dei composti per definire due personaggi metafisici del racconto così da non rifugiare in tendenze interpretative: la «nave-scheletro» per «*skeleton-ship*» e la «Vita nella morte» per il composto sintagmatico trasparente «*Life-in-Death*»; a ciò si potrà aggiungere il composto «carcere-carnaio»⁸⁶ usato per definire un luogo, com'è d'uso in Fenoglio anche in scritti non preparatori (se ne trovano alcuni in *Primavera di bellezza*). La stessa traduzione evidenzierà piuttosto l'uso dell'apposizione lessicale, con sotteso metaforico: «occhio tizzone», «sudor ghiaccio»⁸⁷. Avremo un esempio vagamente simile nel *corpus* di nostro interesse con «come nivee scaglie colombe mandate ad aleggiar lontano» («*flake-doves*», *The starlight night*), dove pure il nesso metaforico è esplicitato ma attraverso l'accostamento dei due sostantivi più l'aggiunta dell'aggettivo Fenoglio ottiene una sorta di elenco ininterrotto. Corrispondono alla ricerca di immagini dense anche rese quali «fa tutti laghi di prode e di fratte» («*makes / wood banks and brakes wash wet like lakes*», *The May Magnificat*), con riduzione a due dell'oggetto triplice (giacché *lost in translation* la rima del terzo). Tramite l'uso di 'fare di' in funzione di 'rendere tale/simile' l'autore evita l'esplicazione della metafora, mantenuta invece dal Guidi, che al contrario procede a ulteriore esplicazione con la resa dei sensi impliciti dell'espressione «*make wet like lakes*»: «le fratte inonda e colma come laghi», forse per quel minimo di compensazione sul complesso di affinità foniche originale («*colma come*»).

Tornando alla questione dei composti, il serio studio linguistico di Lecomte ha rilevato come le differenze della creazione hopkinsiana rispetto alla tradizione inglese non siano solo di tipo quantitativo ma anche qualitativo, cioè relativamente ad alcuni *pattern* compositivi. Fra questi, il più peculiare è quello del sintagma trasparente *hyphenated* in posizione pre-sostantivale⁸⁸. Per fare un esempio dai brani scelti da

⁸⁵ Cfr. in particolare GRIGNANI, Maria Antonietta, *Fenoglio*, Milano, Le Monnier, 1981 e MEDDEMEN, John, *Il tirocinio inglese di uno scrittore italiano*, «Strumenti Critici», n. 3, sett. 2004, pp. 455-480.

⁸⁶ FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., pp. 221, 225, 245.

⁸⁷ Ibid., pp. 207 e 229.

⁸⁸ La letteratura vittoriana conosce esiti molto sperimentali. Pertanto Groom e Gardner riconducevano i composti hopkinsiani più abnormi a una tendenza condivisa da Browning e altri, cioè quella al composto trimembre e quadrimembre. Solo Lecomte ha rilevato come negli altri autori il composto, a prescindere

Fenoglio avremo «*mealed-with-yellow willows*» (*The Starlight Night*), una sorta di abnorme terza via fra due ipotetiche forme parimenti accettabili: il composto *yellow-mealed willows** e il sintagma post-sostantivale *willows mealed with yellow**⁸⁹. Negli scritti preparatori fenogliani possiamo notare, in posizione pre-sostantivale, sia aggettivi che interi sintagmi in funzione aggettivale, i secondi assolutamente idiosincratici rispetto alla tradizione italiana⁹⁰. Tuttavia non c'è traduzione letterale di simili composti nel *corpus* di nostro interesse: e in funzione dell'espressione presa a mo' di esempio avremo «salici panati di giallo», struttura regolare come nel Guidi («salici infarinati di giallo»). Parimenti l'aggettivo è usualmente ricondotto alla posizione non marcata post-sostantivale, con eccezione di pochi usi epitetici per alcune *keywords* del lessico fenogliano («miti notti», *In the Valley of Elwy*; «spaventevoli guerre», *Peace*) o per espressioni tese a rendere la potenza delle forme del divino («universal beatitudine», *The May Magnificat*). Fa eccezione anche *Spelt from Sibyl's Leaves*, dove però la scelta è marcata nell'originale dai lunghi elenchi aggettivali, fra cui l'iniziale: «Severa, metafisica, equal, melodica, arcata, voluminosa, stupenda / la sera».

Vorrei concludere questa breve sistematica con una notazione su *Pied Beauty* che testimonia ancora una volta il lavoro fenogliano sul lessico. Si considerino i seguenti gruppi di aggettivi, in coppia e poi in elenco, e si confronti la resa fenogliana con il testo italiano d'ausilio e l'equivalente montaliano (posta pure la non provabilità di tale lettura da parte di Fenoglio):

Landscape plotted and pieced
 F Pel paesaggio ordito e frammentato
 G per il paesaggio tutto pezzato e spartito
 M per le toppe dei campi arati e dissodati⁹¹

All things counter, original, spare, strange
 F Tutte le cose, le contrarie, le primordiali, le superflue e strane

dal numero dei membri, rispondeva comunque a un regolare ordine det.te-det.to, non sintagmaticamente trasparente; mentre solo in Hopkins troviamo composti sintagmatici pre-sostantivali. Cfr. GROOM, Bernard, *The Formation and Use of Compound Epithets in English Poetry from 1579*, Oxford, Oxford University Press, 1969; GARDNER, William Henry, *Gerard Manley Hopkins (1844-1889) a Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, op. cit.

⁸⁹ LECOMTE, Jean Marie, *Les composés poétique dans l'écriture de G.M. Hopkins*, tesi di dottorato, Université Nancy2, 2014, in particolare il paragrafo *Les syntagmes agglutines transposes*, pp. 315-322, qui p. 318.

⁹⁰ Su questo cfr. MONTERMINI, Fabio, *La creatività lessicale del Partigiano Johnny*, in NARDONE, Jean Luc (ed. by), *Les enjeux du prulinguisme dans la littérature italienne*, Toulouse, Le Mirail, 2006, pp. 127-140, in particolare p. 130.

⁹¹ MONTALE, Eugenio, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 61.

G Tutte le opposte cose, minime, strane
M Tutto ch'è fuor di squadra, difforme, impari e strambo⁹²

Al primo esempio si noterà la maggior coesione degli estratti da Guidi e Montale, con le parole afferenti unicamente al mondo agricolo. Come la critica ha notato, il termine «*plotted*» può far riferimento alla divisione della terra in lotti, ma anche al fatto che Dio ha, per così dire, pianificato il mondo⁹³: scegliendo il termine «ordito» il traduttore opta per la seconda sfumatura, slegando il campo semantico coeso degli altri due traduttori. La coesione semantica è sacrificata anche e più fortemente nel secondo passaggio. Si notino infatti le due tendenze opposte tra Montale e Fenoglio. Il primo tende ad accentrare verso un senso univoco di diversità/stranezza. Traduce «*counter*», più letteralmente «contrario»⁹⁴, con «fuor di squadra», locuzione di ambito geometrico utilizzabile anche in senso figurato per «disordinato» e «sregolato»⁹⁵. Per «*original*» ricorre al significato di «singolare», «unico», «strano»⁹⁶ e traduce dunque «difforme». Per «*spare*» usa «impari» che ha significato particolare di «inferiore», ma generale di «disuguale, diverso, differente»⁹⁷. Fenoglio muove in modo opposto, centrifugo, ricorrendo ai significati di «*counter*» come «contrario», «*original*» come «originario»⁹⁸ e «*spare*» come «superfluo»⁹⁹. A differenza poi del Guidi, Fenoglio traduce tutti e quattro gli aggettivi e ristabilisce l'ordine originale del verso aggiungendo una virgola prima dell'elenco aggettivale, come ad accentuare tramite la pausa il senso della varietà a venire e a cui il generico «cose» risponde. L'accostamento, per semplice congiunzione, di due aggettivi afferenti a sfere piuttosto diverse («superflue e strane») è ancora fra gli aspetti indagati da Grignani¹⁰⁰. Sono anche questi gli effetti del tirocinio stilistico, con la ricerca lessicale, il lavoro di *enumeratio* internamente eterogenea e

⁹² Id.

⁹³ Cfr. HARRIS, Daniel, *Inspirations Unbidden. The "Terrible Sonnets" of Gerard Manley Hopkins*, op. cit., p. 42.

⁹⁴ OED: «*opposite, contrary*»

⁹⁵ Cfr. la voce *Squadra* nel Vocabolario Online Treccani.

⁹⁶ OED: «*A thing of singular or unique character; a specimen or example of originality. rare*»; «*a singular, odd or eccentric person*»

⁹⁷ Voce *Impari* in *Grande dizionario della lingua italiana UTET*, prototipo edizione digitale, disponibile al link <http://www.gdli.it/>.

⁹⁸ OED: «*Of or pertaining to the origin, beginning, or earliest stage of something; that belonged at the beginning to the person or thing in question; that existed at first, or has existed from the first; primary, primitive; innate; initial, first, earliest*».

⁹⁹ OED: «*That can be spared, dispensed with, or given away, as being in excess of actual requirements; superfluous*».

¹⁰⁰ Cfr. ancora GRIGNANI, Maria Antonietta, *Virtualità del testo e ricerca della lingua da una stesura all'altra del Partigiano Johnny*, op. cit., in particolare pp. 318-319.

l'accostamento sorprendente: nel *corpus* in esame tutto ciò confluisce ma senza le rispettive abnormità. Come poteva d'altronde Fenoglio uniformare i campi semantici di un poeta la cui parola «assume di volta in volta una mezza dozzina di significati diversi»¹⁰¹?

Complessivamente, il lavoro traduttivo su questo livello risponde a diverse istanze: la complessità del testo originale; la resa, già parzialmente sperimentale, del Guidi; la cifra compositiva e creativa fenogliana. Quest'ultima, se per la scrittura creativa si presenta ancora in uno stadio intermedio, come la critica ha giustamente notato, ha una sua propria ragione nel rapporto con la poetica hopkinsiana, ed è d'altronde condotta su un margine di accettabilità, su un discorso poetico anzi piuttosto sostenuto.

«Congetturiamo»: una sintassi ragionante

L'approccio traduttivo fenogliano è generalmente orientato al mantenimento di preposizioni, congiunzioni, particelle subordinanti, contrariamente a una tendenza della traduzione dalla letteratura inglese a rimuoverne alcuni sentiti come non necessari. L'esempio più noto di questa tendenza è Montale, per cui ad esempio Grignani, discutendo la sua traduzione da Hudson, ha parlato di «riduzione dell'analiticità [...] per cui i rapporti prima/dopo e causa/effetto vengono parzialmente neutralizzati»¹⁰². Tendenze fenogliane, opposte, già notate da Pietralunga sono ad esempio quella sulla proliferazione di congiunzioni e avversative nella traduzione da Coleridge, che accentuano complessivamente il tono da narratore popolare.

Ancora una volta, il raffronto col testo ausiliare permette di valorizzare questa tendenza del traduttore rilevando una valenza delle scelte che altrimenti potrebbero passare inosservate in quanto aderenti al testo di partenza. Con queste scelte, credo, Fenoglio cerca di seguire da presso i ragionamenti complessi di Hopkins. Che Fenoglio sia affascinato dal «cervello»¹⁰³ del poeta è evidente già dalla premessa per la platea. Quanto al momento della selezione, è chiaro che ogni poesia del gesuita racchiude in sé una densità notevole di pensiero e concetto. Si consideri però la scelta di *The Blessed Virgin*, che, ricordiamo, era vista da Deutsch come esempio evidente di poesia

¹⁰¹ FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 265.

¹⁰² GRIGNANI, Maria Antonietta – BONADEI, Rosanna, *Schegge per l'analisi di Montale traduttore di Hudson*, in BUFFONI, Franco (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, op. cit., pp. 255-271, p. 258.

¹⁰³ FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 262.

metafisica, cioè speculativa¹⁰⁴; e non integralmente, ma nel passo in cui più il poeta si addentra nel mistero mariano con ricchezza di pensiero e metafore. Si consideri anche l'umanità in *Nondum*, e il modo in cui è ritratta di fronte al «groviglio» e nella ricerca del dio nascosto. Per l'attacco di strofa «*We guess you*», laddove Guidi opta per un più colloquiale «triamo a indovinarci», Fenoglio introduce un elemento di speculazione con «congetturiamo».

Osserviamo adesso queste singole scelte. Il tratto più evidente, e quello osservato dalla critica, è la proliferazione della preposizione causale al principio di *Pied Beauty* nell'elenco delle creature di Dio, tendenza opposta alla montaliana. Qui giustamente Pietralunga scrive che la strategia traduttiva in questione corrisponde all'interpretazione della poesia di Hopkins come preghiera. Lo schema tipico dei *nature sonnets*, il riconoscimento della presenza divina nel creato, si svolge in *The Starlight Night* attraverso la *volta* teologica dove gli elementi agricoli del granaio e del covone subiscono un processo di metaforizzazione. Fenoglio mette a fuoco il passaggio di livello tramite uno dei suoi tratti tipici, il «ben» rafforzativo: «tutto è ben un acquisto» («*it is all a purchase*»).

Sul versante delle avversative, per «*reck but, reckon but*»: «ma considerate, ma calcolate» (*Spelt from Sybil's Leaves*). Che Fenoglio disconoscesse il valore grammaticale del *but* nel passo è fuori discussione, giacché infatti continua: «badate a questi due soltanto». È più probabile che qui Fenoglio volesse accentuare il distinguo posto dal testo originale, l'invito bifronte a raccogliere la bellezza *ped* e al contempo tenere in mente la dicotomia bianco-nero per il Giudizio a venire. Sempre nelle *Foglie* abbiamo la ripresa della causale *for*, soppressa in Guidi, (tradotta «ché», com'è uso comune in Fenoglio) e dunque del legame consequenziale fra lo scenario apocalittico e il frantumarsi del variegato naturale.

In *Peace*, la trasformazione della Pazienza in Pace, tramite l'elemento metaforico del mettere piume, è resa da Fenoglio in un modo che ne esprima la gradualità («impiuma sino ad esser pace»). Il finale conferma in certezza la speranza che un giorno la pace verrà, e il ragionamento complesso che attraversa la lirica lascia spazio alla robusta ripetizione: «*he comes to [...] he does not come to [...] he comes to [...]*». Fenoglio

¹⁰⁴ Cfr. DEUTSCH, Babette, *This Modern Poetry*, op. cit., p. 167.

accentua questo passaggio di registro attraverso l'iterazione dell'avverbio di luogo: «ci viene per [...] non ci viene per [...] ci viene per [...]».

The May Magnificat, per quanto meno concettuale dell'altra lirica mariana, contiene anch'essa istanze quasi didattiche: l'autore infatti ritrae se stesso nell'atto di chiedersi le ragioni dell'accostamento fra la Madonna e il mese di maggio. Mentre Guidi si preoccupa di una resa più fluida della lirica, Fenoglio cerca di seguire strettamente il ragionamento, operando di conseguenza. Si consideri la seguente strofetta nelle due versioni:

It is only its being brighter / than the most are must delight her? / It is opportunist / and flowers find soonest?

F: É sol perché si pensa che l'allieti / più splendido essendo dei più splendidi? / Che meglio s'addica / per i suoi fior più mattinieri?

G: Conviene a lui rallegrala / perché è tra i più splendenti? / Più che gli altri si presta, di fiori / è fresco più che gli altri?

L'attacco è mantenuto tale e quale per il suo valore all'interno del ragionamento: enunciazione di una prima, possibile ragione del legame maggio-Maria, mostrata però nella sua parzialità. Esso infatti è un nodo centrale della poesia ed è in rapporto con l'attacco della seconda parte: «*Well but there was more than this*». In questo secondo passaggio, Guidi opta per una strategia che drammatizza il testo, rendendone in qualche modo la concitazione: «ma fu più, più che questo». mentre Fenoglio traduce letteralmente il marcatore del discorso ricreando il movimento originale in accordo con la parte precedente : «Sì, ma fu assai più che questo». Tornando alla strofa in questione, il terzo e il quarto verso mostrano come questo generale atteggiamento fenogliano non possa essere spiegato come puro letteralismo. I versi più aderenti agli originali sono infatti quelli del Guidi, mentre Fenoglio rielabora. L'attacco in «che» si collega al precedente «si pensa che»: abbiamo così un elenco delle possibili ragioni. Il rapporto causale inedito fra gli elementi del terzo e del quarto verso («s'addica per») concorre a questo effetto complessivo.

Più avanti, la fiorita di maggio ispira il poeta a un parallelo fra il compimento di ogni cosa naturale e il compimento della Madonna una volta accolto il Signore dentro di sé, attraverso la ricorrenza del verbo *to magnify* che rimanda al titolo e, chiaramente, alla tradizione liturgica. Può essere anche qui interessante comparare le due versioni:

H Their magnifying of each its kind
With delight calls to mind
 How she did in her stored
 Magnify the Lord

F Come tutto, secondo sua specie, si magnifichi
ci richiama alla mente con diletto
come ella, in sé accolto
magnificò il Signore.

G L'esultanza di ciascuna specie
ci delizia e ci rammenta
come ella in sé accolto
magnificò il Signore.

Anche qui, l'approccio di Fenoglio non è letterale, a differenza del Guidi che aderisce al testo e ricerca tutt'al più una brevità che corrisponda al ritmo originale. Si confronti a tal proposito il rifacimento del 1952 che accentua la tendenza al verso cantabile col doppio ottonario: «l'esultanza d'ogni specie / ci delizia e ci rammenta»¹⁰⁵. Fenoglio, al contrario, dà all'attacco un tono lento e meditativo, con il «come» (nel senso di 'il modo in cui') a introdurre una soggettiva, e la formula «secondo specie», di cui si trova una ricorrenza interessante nel modello dantesco. Nel Pd. XIII S. Tommaso spiega a Dante come tutte le cose, corruttibili o meno, siano espressione della mente divina, come d'altronde nel quadro concettuale di riferimento dei sonetti gioiosi: «ciò che non more e ciò che può morire / non è splendor se non di quella idea / che partorisce, amando, il nostro Sire» (vv. 52-54)¹⁰⁶. Pur sgorgando dalla stessa fonte, le cose poi si sviluppano in modi differenziati: «ond'elli avvien ch'un medesimo legno / secondo specie, meglio o peggio frutta: / e voi nascete con diverso ingegno» (vv. 70-72, corsivo mio)¹⁰⁷. Belligambi ha già ipotizzato un rinnovato interesse fenogliano, in questo periodo, per la grande tradizione italiana, su *input* dei *Saggi elisabettiani* di Eliot, con riflessi sulla traduzione¹⁰⁸. Pertanto, di contro alla tendenza montaliana per come descritta da Grignani, si può parlare in generale di un aumento dell'analiticità della traduzione fenogliana. Non necessariamente, tuttavia, con esiti chiarificanti: il

¹⁰⁵ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, II ed. aggiornata, op. cit., p. 52.

¹⁰⁶ ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia. Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 2011, p. 163.

¹⁰⁷ Ibid., p. 165.

¹⁰⁸ Cfr. FOTI BELLIGAMBI, Valentino, *Bellezze cangianti. Beppe Fenoglio traduttore di G.M. Hopkins*, op. cit., pp. 147 e 182.

testo si tende e si allunga verso il mistero divino, ma non per questo la poesia perde il suo carattere di congettura.

Quando Fenoglio si mette al lavoro su Hopkins, è già in un momento cruciale del suo percorso, per quanto concerne sia la scrittura che l'agognato riconoscimento autoriale. L'avvicinamento al vittoriano, oltre che dall'occasione sociale, è facilitata da una convergenza di temi di riflessione quali il paesaggio, la pace, il rapporto fra il bene e il male. Non solo è utile chiedersi quanta influenza le liriche selezionate abbiano avuto sulla produzione narrativa¹⁰⁹, ma anche come la riflessione già avviata da Fenoglio influisca su selezione e pratica traduttiva, nella forma delle peculiari scelte lessicali che abbiamo visto. Con traduzioni quali «nativo», «primordiali», «senza scudo né lorica», l'autore sta già plasmando le sue possibili fonti. Fenoglio si rapporta poi con la creatività hopkinsiana ricorrendo al suo repertorio di sperimentazioni, approdando però a una forma finita. Nella ricerca di una lingua capace di sintesi, composizioni, giustapposizioni improvvise, il lavoro su Hopkins offre un momento essenziale. Non vi sono, a mio parere, in queste traduzioni le abnormità che troviamo nella prima stesura del *Partigiano*. Non vi sono anzitutto passaggi in evidente traduzione-calco; altri aspetti dati dalla dipendenza dall'inglese, come l'abbondare di participi e gerundi per le *ing form* o i composti lessicali, sono smussati. L'uso degli affissi non porta a «neoformazioni e coniazioni analogiche»¹¹⁰, i denominali e i deverbali usati sono sempre accettabili per la tradizione di arrivo. Vi è, piuttosto, una ricerca di espressività e densità ottenuta per mezzo di etimologie, derivazioni, accostamenti arguti e sorprendenti, costruzioni di periodi sintatticamente complessi. La traduzione si è fatta laboratorio di scrittura.

¹⁰⁹ In un contributo più recente, Foti Belligambi avanza delle ipotesi sull'importanza del brano *Spelt from Sibyl's Leaves* in alcuni luoghi di *PJ1* e *PJ2*. Cfr. FOTI BELLIGAMBI, Valentino, *Il diavolo sulle colline: gli inferni di Johnny e la fucina creativa di Beppe Fenoglio*, in BOGGIONE, Valter – BORRA, Edoardo (a cura di), *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Savigliano, L'Artistica Editrice, 2016, pp. 151-171, in particolare pp. 152-159.

¹¹⁰ Problema riscontrato nel *PJ1* ancora da GRIGNANI, Maria Antonietta, *Virtualità del testo e ricerca della lingua tra una stesura e l'altra del Partigiano Johnny*, op. cit., p. 322.

Capitolo IV

G.M. Hopkins in Italia: dagli anni Settanta alla fine del secolo

La produzione accademica e le nuove edizioni

Il presente capitolo indaga le vicende concernenti la ricezione e traduzione di Hopkins in Italia a partire dai primi anni '70, quando, dopo un periodo in cui si rintracciano pochi documenti, troviamo delle importanti produzioni di ambito accademico. La ricognizione bibliografica mi ha portato a focalizzare l'attenzione su un arco di tempo invero ancor più specifico, il decennio a cavallo fra la seconda metà degli anni '80 e la prima metà dei '90, che è dunque il campo di studio privilegiato con alcune incursioni nel prima e nel dopo.

Gli anni Settanta vedono un rinnovato interesse in ambito accademico per Hopkins. Nel 1969 Serpieri pubblica i suoi saggi sul parallelismo fra Hopkins, Eliot e Auden. La Adriatica di Bari, nella collana gestita da Lombardo e Melchiori, pubblica una selezione dalle poesie e il *Deutschland* (a cura di Donatella Abbate Badin, 1970 e 1979) e una selezione di *Journals and Letters* (a cura di Gaetano Castorina 1975), tutto in solo originale con prefazione e note in italiano. Franco Marucci pubblica un saggio con traduzioni inedite in appendice e più avanti una monografia sull'ispirazione medievale in Hopkins¹.

Si registrano alcune presenze su riviste letterarie già nei primi '80. *Heaven-Haven* in una selezione di vittoriani fatta da Albinati all'interno di «Braci» (*Porto del cielo*, n. 7, marzo 1983, p. 76), il giovanile esperimento romano di Damiani e Colasanti che mirava a un pacifico recupero dei classici². Nel 1984 troviamo *Cinque poesie di Hopkins* curate da Ginevra Bompiani in collaborazione con studenti dell'Università di Siena, per «Arsenale» (n. 1), la rivista di Palmery con contributi dei più importanti poeti italiani del periodo quali Luzi e Caproni. Si discutono più avanti gli altri interventi su rivista.

Il periodo a cavallo fra la fine degli Ottanta e i primi Novanta vede invece tre importanti edizioni, i due *Naufragi* per SE e Coliseum (1987 e 1988) e la monumentale Rizzoli di Papetti (1992), a cui potremmo aggiungere la riedizione Guanda del 1987.

¹ MARUCCI, Franco, *Il silenzio e la parola: G.M. Hopkins*, Pisa, Giardini, 1977; ID., *I fogli della Sibilla: retorica e medievalismo in G.M. Hopkins*, Messina, D'Anna, 1981.

² Cfr. la scheda di GULBERT, Carla, in *Circe*, <https://r.unitn.it/it/lett/circe/braci>

Nel 1986, si ricordi, la Guanda viene ceduta alla Longanesi e Paolini fonda la SE, Raboni cessa la sua gestione della sezione poesia di Guanda mentre la neonata casa milanese inizia un percorso di ripresa dei classici inglesi (fra gli altri un Coleridge tradotto da Giudici). Come si vedrà più avanti, il periodo di rilettura di Hopkins di Raboni può essere retrodatato alla fine degli anni '80. Che Raboni possa aver suggerito la riedizione Guanda (magari scivolata a un anno dopo la nuova gestione) o che possa aver indirizzato l'ex direttore Guanda verso la pubblicazione di un *Naufragio* in nuova traduzione, resta un'ipotesi affascinante. Ad ogni modo, l'edizione SE, curata da Rosanna Farinazzo, include, oltre a un saggio di Leavis, le due poesie del naufragio (*Deutschland, Eurydice*) e i sonetti terribili: scelta significativa che s'inscrive in un nuovo orizzonte di gusto, come si potrà notare dalle analisi successive.

Dalle foglie della Sibilla, per la prestigiosa collana «Classici» di Rizzoli, è curata da Viola Papetti, celebre studiosa, legata sentimentalmente a Manganelli e culturalmente agli ambienti d'avanguardia:

[Manganelli] Parlava fittamente con Alfredo Giuliani, entrambi impegnati a consultare il grande dizionario inglese del padrone di casa [Rosati]. Il Manga, che era già nella redazione di Garzanti, traduceva O. Henry – che uscì nel 1962 – e Alfredo le poesie di Joyce [...] Nei primi anni sessanta divenne mio collega presso la cattedra di Gabriele Baldini, e si tornava a casa in tre sul 64, parlando loro due – grandi in tutto – di libri, concorsi, Gruppo 63³

Il titolo è chiaramente ispirato all'omonima *Leaves*, ma ha anche a che fare con la monografia di Marucci, *I fogli della Sibilla*, il cui titolo suggerisce già una sovrapposizione meta letteraria. L'obiettivo è chiaramente un'edizione autorevole, per lettori ma anche per studiosi, che possa sostituire l'edizione Guanda. Essa dispone dunque di una selezione molto vasta di poesie e frammenti, più prose, lettere, scritti spirituali e disegni. Il tutto è arricchito da un robusto commento e da un'importante sezione bibliografica. Il segno dei tempi è ravvisabile nell'introduzione biografica su Hopkins, in particolare nel tema dell'omosessualità latente che si fonde con la tensione devozionale. A mia conoscenza il primo documento italiano a menzionare tale aspetto, decenni dopo, per fare due nomi, Auden e Matthiessen. La nota di Papetti è estremamente complessa e ricca di metafore della traduzione. Partendo da una «speciale intimità col fantasma», finanche nelle forme estreme dell'«innamoramento», il

³ PAPERETTI, Viola - MANGANELLI, Giorgio, *Lettere senza risposta*, Milano, Nottetempo, 2015, ed. digitale, pos. 14.

traduttore vive poi lo scacco del «miraggio di senso» che Papetti dichiara di voler «fissare»⁴. Proprio come descritto da Reynolds, «*the metaphor of desire*» finisce per articolarsi in una «*endlessly repeatable struggle for physical union*»⁵, e, in questo caso, in una metafora che tematizza l'impossibilità (il miraggio). Ciò per Papetti significa andare verso gli esiti del letterale-straniante, con la resa calco dei più complessi costrutti sintattici nonché di molti composti lessicali, lasciati spesso nell'ordine originale, mantenuti anche laddove il passaggio da una lingua all'altra lascia il significato completamente opaco. Si prendano ad esempio i passaggi sintatticamente spezzati già visti altrove, dal *Naufragio*: «*behind, where, where was a, where was a place?*» > «dietro, dov'era un, dov'era un luogo?» (III, 3); «*finger of a tender of, O of a feathery delicacy*» > «dito di custode di, o di piumosa delicatezza» (XXXI, 3)⁶. Elenco alcuni dei composti: «fuoco-folla» per «*fire-folk*», «cerchi-cittadelle» per «*circle-citadels*», «elfi-occhi» per «*elves'-eyes*» (*The Starlight Night*); «precipite-fresco ri-torto nuovo-avvolto» per «*rash-fresh re-winded new-skined*» (*The Sea and the Skylark*); «sé-schiuma» per «*selfyeast*» (*I wake and feel*)⁷. La scelta della traduttrice può certo spiegarsi con la volontà di restituire la complessità di alcuni composti⁸, ma ciò non toglie che la forma d'arrivo risulti molto più opaca per il lettore italiano di quanto possa essere l'originale per il lettore inglese. Il proposito operativo delle scelte è confermato dalla stessa studiosa in una testimonianza successiva, il cui oggetto principale è proprio la traduzione da Hopkins:

trovo giusto forzare proditoriamente l'italiano laddove mi è appena possibile, ad esempio nella formazione dei composti. Non traduco parola per parola, come mi rimprovera Gaetano D'Elia, in soggezione all'ordine sintattico dell'inglese ma per immettere nell'italiano ritmi e colori diversi, forzature e dissonanze⁹

⁴ PAPETTI, Viola, *Introduzione*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della Sibilla*, op. cit., pp. 10-46, p. 34.

⁵ REYNOLDS, Matthew, *The Poetry of Translation*, op. cit., pos. 1861.

⁶ HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della Sibilla*, op. cit., pp. 131 e 147.

⁷ *Ibid.*, pp. 170, 177, 247.

⁸ Prendendo ad esempio «*elves'-eyes*», Lecomte spiega che si tratta di uno strano ibrido fra una regolare forma genitivale e la natura di composto lessicale suggerita dal trattino, sebbene poi di per sé una simile forma richiederebbe un determinante non flesso (*elf-eyes**). L'obbiettivo di Hopkins, suggerisce la studiosa, è quello di rafforzare l'unità attraverso il trattino che di per sé offre al lettore il senso di un termine già presente, cristallizzato dentro la lingua, sebbene tale in realtà non sia. Cfr. LECOMTE, Jean Marie, *Les composes poetique dans l'écriture de G.M. Hopkins*, op. cit., pp. 91-2.

⁹ PAPETTI, Viola, *Tradurre Hopkins*, in INNOCENTI, Loretta - MARUCCI, Franco - PUGLIATTI, Paola (a cura di), *Itinerari per Marcello Pagani*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 121-128, p. 127.

L'opera raccoglie il plauso di un antico frequentatore di Hopkins, Attilio Bertolucci¹⁰, mentre la recensione di Patrizia Valduga per il Corriere può offrirsi come interessante esempio di polemica traduttiva in merito al concetto di fedeltà:

La comparsa di questo volume va festeggiata come un avvenimento. Non importa che la traduzione non dia che una pallida idea dell'originale; ogni traduzione "fedele", "letterale" (ma che significa letteralità se la poesia è polisenso? E se la poesia si distingue dalla prosa per la sua infinitamente maggiore formalizzazione, cosa "traduce" una traduzione informe?) è inevitabilmente una galleria di ritratti imperfetti, che a volte un poco somigliano al modello, e altre volte invece ne cambiano i connotati e la rendono del tutto irriconoscibile. Non importa. A sinistra, a fronte, si possono, si devono contemplare gli originali, quelle creature vive ed eterne, di verità e di bellezza.¹¹

Con un lungo intervento fra parentesi Valduga, importante cultrice di Hopkins, come si avrà modo di vedere più avanti, declina le ragioni della sua insoddisfazione. Papetti non si proverebbe in una ritestualizzazione, la resa letterale non può che cogliere alcuni livelli quali la *sprung syntax* o la composizione lessicale, ma senza uno sguardo d'insieme li strappa dall'orizzonte complessivo in cui essi prendono senso.

Per una ricostruzione del canone metafisico Krumm fra «Il piccolo Hans» e le storie letterarie

Un critico, intellettuale e scrittore che dedica parecchie pagine alla poesia di Hopkins, fra pubblicistica e antologie, a partire dalla metà degli anni '80, è Ermanno Krumm. Si trovano parecchi articoli sulla rivista «Il Piccolo Hans», poi in «Poesia», infine parti sostanziali nella *Lirica moderna e contemporanea*. Lo studio di Hopkins in Krumm è per la presente ricerca importante perché non è mosso solo da attenzione per il singolo autore o completezza di un percorso critico e antologico, ma è parte attiva nella costruzione di un canone novecentesco, con alcuni padri nobili nella tradizione europea. Come riporta lo stesso autore nell'*incipit* de *La statura delle cose* (mai pubblicato, ma presente in indice e pochi brani su «L'Ulisse»): «avrei voluto che un poeta della mia generazione si muovesse nel 900 facendo bilanci, misurandosi con i coetanei»¹², come avvenne, aggiunge, in altri panorami nazionali. Il progetto complessivo concerne la

¹⁰ Cfr. BERTOLUCCI, Attilio, *Padre Gerald, bentornato*, op. cit.

¹¹ VALDUGA, Patrizia, *La lingua torturata*, «Corriere della Sera», 25/11/1992.

¹² KRUMM, Ermanno, *Da "La statura delle cose"*, «L'Ulisse», n. 12, pp. 47-63, p. 47. Reperibile qui: http://www.alessandrodefrancesco.net/text/ulisse_12.pdf

critica militante, come mostra l'autore stesso allorché esplicita la sua adesione al modello eliotiano di poeta-critico¹³.

Il primo scritto per «Il piccolo Hans» è sostanzialmente divulgativo, riprende e riassume le premesse teoriche hopkinsiane con vari rimandi alla poesia. Si allude a un «sogno romantico di unità» che si consuma all'altezza dei gioiosi per poi rompersi con i terribili¹⁴. A questi ultimi è interamente dedicato il secondo articolo dove lo studioso rintraccia le istanze principali di questo nucleo poetico collocandolo nella modernità, rivalutandolo dunque nel segno di un gusto altrove rintracciabile in quegli anni. In queste composizioni, il dialogo sarebbe tutto interno al *self* senza fughe romantiche in altrove onirici giacché «alle porte del moderno, serrato contro la superficie riflettente della pagina»¹⁵. L'immagine non è più naturale, come nei gioiosi, ma «oggetto mentale, a cui comunque non vengono a mancare i connotati di precisione, dettaglio e forte individuazione». Questa natura mentale eppure precisa dell'oggetto è ciò che lega Hopkins alla tradizione metafisica propriamente detta: «dai metafisici Hopkins prende [...] un certo modo di attraversare gli oggetti nella loro presenza sensibile per arrivare a una rappresentazione simbolica»¹⁶. Ma anche, in avanti, alla modernità: «proprio questi caratteri, riportati sul nuovo "oggetto", sortiscono i risultati più sorprendenti e danno a quei testi il loro tono nuovo, quell'effetto di modernità e di novità»¹⁷. Alcuni spunti di questi due articoli convergono poi nell'introduzione a una selezione di pagine di diario hopkinsiane a cura di Rossana Bonadei per «Poesia», nel 1989. La stessa studiosa aveva già antologizzato passi di prosa per il numero del «Piccolo Hans» contenente il saggio sui *terribili*¹⁸.

Nell'articolo dell'anno successivo Krumm inizia ad occuparsi de *La poesia «metafisica» del Novecento*, partendo dal delineare le condizioni che lo hanno condotto a riprendere questo termine nel segno delle riflessioni eliotiane e montaliane. L'autore guarda a fenomeni quali «l'azzeramento di ogni dizione poetica e l'irruzione di linguaggi parlati e tecnici» ad opera soprattutto della poesia d'avanguardia, che ha così

¹³ Cfr. *ibid.*, p. 49.

¹⁴ Cfr. KRUMM, Ermanno, *Il disagio dell'albero*, «Il piccolo Hans», n. 48, inv. 1985, pp. 53-84, p. 76.

¹⁵ KRUMM, Ermanno, *I sonetti terribili di Hopkins*, «Il piccolo Hans», n. 51/52, luglio-dic. 1986, pp. 9-35, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ Cfr. BONADEI, Rosanna, *La prosa dei poeti: G.M. Hopkins*, «Poesia», n. 10, ott. 1989, pp. 41-46; *id.*, *G.M. Hopkins. Incursioni naturali in forma di parola*, «Il piccolo Hans», n. 51/52, luglio-dic. 1986, pp. 35-61.

funzionato come momento *destruens* della lingua «ipersemantizzata» che componeva l'autoriflessività della «poesia pura»¹⁹. La lingua della poesia metafisica disconosce già «la corrispondenza reciproca del significante e del significato»²⁰, e tuttavia è investita da un movimento comunicativo vettoriale: «non sta a indicare nel segno, parola per parola, una risoluzione semantica senza residui, ma sottolinea la freccia», in una «tensione comunicativa verso la rottura del quadro letterario»²¹. La sua lingua è ibrida di contro all'idioletto della poesia pura, la sua semantica «amorosa» in quanto si tende verso l'impossibile spazio extra-pagina²². I nomi fatti dal critico sono Pasolini, Zanzotto, Porta: si rende manifesto l'obbiettivo di ricomporre il quadro della poesia italiana della seconda metà del secolo. D'altro canto v'è un interesse ai grandi padri internazionali, e su tutti campeggiano Mandel'stam e Hopkins. Il secondo è ripreso per la teoria della «prepossession» (da una nota pagina del 1868)²³ come esempio di «semantica amorosa» e per il «principio dinamico» del suo verso²⁴. Questi vari elementi convergono poi nel grande progetto sistematico della *Lirica moderna e contemporanea* pubblicata nel 1997. Da un confronto fra l'indice di quest'opera e quello de *La statura delle cose* vediamo una certa somiglianza per quanto concerne la tradizione fino all'Ottocento, mentre il libro non pubblicato doveva espandersi con un insieme di monografie di «contemporanei», segno del progetto critico. La struttura del volume riprende la differenza fra poesia pura e la *nuova genealogia*²⁵ anglosassone. Gli autori ottocenteschi di tale genealogia sono Dickinson, Browning e Hopkins. Della prima evidenza la destrutturazione dell'equilibrio romantico al fine di creare un vuoto su cui

¹⁹ KRUMM, Ermanno, *La poesia «metafisica» del Novecento*, «Il piccolo Hans», n. 54, est. 1987, pp. 51-94, p. 58.

²⁰ «Non c'è “corrispondenza” in Mandel'stam, che immagina i significati vagare intorno alle parole, senza mai fermarsi su di loro. Non c'è in Hopkins, che schiaccia i significati in colonne di parallelismi sonori», *ibid.*, p. 54.

²¹ *Id.*

²² Cfr. *ibid.*, pp. 81 e sgg.

²³ «ALL words mean either things or relations of things [...] To every word meaning a thing and not a relation belongs a passion or prepossession or enthusiasm which it has the power of suggesting or producing [...] The latter element may be called for convenience the prepossession of a word. It is in fact the form, but there are reasons for being cautious in using form here, and it bears a valuable analogy to the soul, one however which is not complete, because all names but proper names are general while the soul is individual. [...] A word then has three terms belonging to it, *ópoí*, or moments-its prepossession of feeling; its definition, abstraction, vocal expression or other utterance; and its application, 'extension', the concrete things coming under it», HOUSE, Humphry – Storey, Graham (ed. by), *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, *op. cit.*, p. 225.

²⁴ KRUMM, Ermanno, *La poesia «metafisica» del Novecento*, *op. cit.*, p. 89.

²⁵ Questo il titolo del paragrafo in KRUMM, Ermanno, *Lirica moderna e contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 73-96.

poi accampare singolarità come «epifanie» o «*inscape*»²⁶. Sulla funzione di tale punto nel progetto critico e poetico si veda ancora *La statura*: «la poesia mi appariva piena di oggetti che sembravano affacciarsi dal mondo esterno e resistere artigliando cose reali che non possono essere "macinate" nel dispositivo del testo, non possono essere lette solo come parole»²⁷. Di Hopkins, ancora una volta, sono valorizzati come moderni anzitutto i terribili: «anticipando il Novecento, senza restauro possibile, la poesia lirica ora parla di se stessa, dell'opera che manca»²⁸.

Hopkins nel complesso è uno degli autori principali fra quelli fondativi in questa operazione critica che, sul finire del secolo, riprende e allarga il più reticente discorso montaliano provando a tracciare i contorni di una poesia metafisica che coinvolga anche il panorama più recente.

G.M. Hopkins e Sanesi fra traduzione e ricerca poetica

L'unico lavoro su Hopkins di Roberto Sanesi²⁹ è riportato in tre forme diverse lungo gli anni: una *plaque* per Severgnini del 1987 in 150 copie con incisioni di Mario Benedetti;³⁰ un numero per «Culture», rivista del Dipartimento di Lingue dell'Università di Milano, del 1990 e infine lo stesso articolo nel volume *La trasparenza dell'ombra*³¹ (1995), il quale completa il quadro iniziato con *La valle della visione* (1985). La *plaque* contiene due traduzioni, da *That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection* e da *The Windhover*. L'articolo contiene la sola traduzione da *Nature* più un saggio che da quest'ultima muove un po' verso tutta la poetica hopkinsiana, datato 1985. Il contributo in volume è identico all'articolo. La poesia eraclitea ricorre anche in esergo all'introduzione al catalogo di mostra su Southerland (*Opere su carta*, Milano, Galleria Bergamini, 1986). Presumibilmente Hopkins è letto e meditato nell'edizione Guanda del 1965 come mostrano i segni di lettura del volume conservato presso il Centro Manoscritti di Pavia. Rifrazioni

²⁶ Ibid., p. 82.

²⁷ KRUMM, Ermanno, *La statura delle cose*, op. cit., p. 49.

²⁸ KRUMM, Ermanno, *Lirica moderna e contemporanea*, op. cit., pp. 98-99.

²⁹ Cfr. ZILLI, Daniele, *Bibliografia di Roberto Sanesi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009.

³⁰ SANESI, Roberto *Che la natura è un fuoco eracliteo*, a cura di Roberto Sanesi, Cernusco sul Naviglio, Severgnini, 1987. Ho potuto visionare una copia presso il Fondo Sanesi del Centro Manoscritti di Pavia.

³¹ SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo: su una poesia di G.M. Hopkins*, «Culture», n. 4, 1990, pp. 9-36; poi in ID., *La trasparenza dell'ombra*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1995, pp. 58-78.

dell'opera di Hopkins sono inoltre presenti nelle raccolte poetiche di tempi precedenti, in particolare nel campo semantico del pezzato/maculato che, come ci informa Sanesi stesso, «ricorda inevitabilmente [...] *Pied Beauty*».³² Su tutti, uno dei più vistosi è però anch'esso della seconda metà degli anni '80, in *La differenza*, «vacca pezzata».³³ Ovviamente poi Hopkins non manca nel Sanesi critico del Novecento data la sua importanza per poeti come Dylan Thomas. Tuttavia questo è l'unico documento sanesiano esplicitamente dedicato al poeta ottocentesco. Se il tipo di critico-poeta eliotiano, «critico in funzione di una creatività poetica», dotato di una «teoria generale»³⁴ di partenza, è valido anche per Sanesi, allora possiamo ipotizzare che la riflessione su Hopkins vada a intrecciarsi con le proprie riflessioni, tanto da produrre un movimento doppio, di influenza della poesia di Hopkins su quella di Sanesi ma anche di avvicinamento deliberato della poetica di Hopkins alla propria.

È noto il rapporto che intercorre fra Sanesi e il filosofo italiano Enzo Paci, come mostra ad esempio la lunga collaborazione del primo, con articoli di filosofia, arte e letteratura inglese alla rivista filosofica «Aut Aut», fondata da Paci stesso. In un appunto inedito forse databile al 1958, pubblicato in una recente raccolta di studi, Sanesi dichiara il proprio legame con il relazionismo filosofico, e commenta la scelta del titolo della sua opera prima, *Il feroce equilibrio*, paragonando tale equilibrio al concetto di «campo» di cui il filosofo italiano parla in *Tempo e relazione*, nel 1954. Ponendo la precedenza della relazione sui suoi termini, Paci affermava che le cose non sono se non come momenti della relazione stessa; pertanto definiva il «campo» come «posizione spazio-temporale di un evento in un processo relazionistico».³⁵ Ricollegando il suo *equilibrio* alla nozione di «campo», Sanesi tematizzava la mutevolezza e il non-finito della sua stessa ricerca poetica:

Non a caso il mio volumetto si chiama *Il feroce equilibrio*: si chiama così in quanto si trova “in situazione”, in un “campo”, e non ha ancora risolto definitivamente, perché non è possibile, perché ognuno è condizionato da condizionamenti precedenti, all'infinito, mutandosi eraclitianamente».³⁶

³² SANESI, Roberto, *Il genius loci di D. Jones*, in ID., *La valle della visione*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 173-210, p. 190.

³³ SANESI, Roberto, *La differenza*, Milano, Garzanti, 1988, p. 62.

³⁴ SANESI, Roberto, *Su Eliot critico-poeta*, in ID., *La valle della visione*, op. cit., pp. 99-114, p. 100.

³⁵ PACI, Enzo, *Tempo e relazione*, Torino, Taylor, 1954, p. 109.

³⁶ *Appendice di inediti e rari*, in LANGELLA, Giovanni (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 245-285, p. 269.

Un anno dopo, la seconda raccolta, *Poesie per Athikte*, usciva proprio con una prefazione di Enzo Paci. Questi lodava il giovane poeta definendolo un'eccezione nel panorama italiano novecentesco per il nesso stretto fra vena poetica e filosofica³⁷. Nello specifico, la poesia di Sanesi è esplicitamente ricollegata alla posizione filosofica relazionista: il suo sguardo è capace di cogliere «la vita della forma che “permane” soltanto nel movimento, senza che il movimento cessi, senza che la vita si arresti o si eviti la morte, senza che l'unità sia posseduta nelle pretese del dogma».³⁸

La scelta della poesia eraclitea di Hopkins affonda le radici in questi primi, cruciali anni della formazione di Sanesi. L'avverbio «eraclitianamente» usato nel documento citato si giustifica alla luce della filosofia di Paci. Nell'introduzione a *Tempo e relazione* questi infatti scriveva: «filosoficamente il principio dell'irreversibilità afferma in forma critica ciò che Eraclito diceva quando affermava che tutto scorre».³⁹

Vediamo dunque nel dettaglio il contenuto di questo breve saggio. Quello di Hopkins è da subito definito un «accordo (magari precario, ma irrinunciabile) tra la *cosa* detta e la parola»: ⁴⁰ e qui si noterà subito la convergenza con la ricerca personale del *Feroce equilibrio*. Tale equilibrio è trovato nel «suono», che non cerca di afferrare l'oggetto, ma ne riproduce in catena analogica, «continuo rinvio», la mutevolezza, sempre spingendo «una parola sull'altra»⁴¹ quasi come a toglierle repentinamente dalla scena. Questo movimento apparentemente contraddittorio, che nega una presenza che dovrebbe invece garantire, è l'equivalente di ciò che il fuoco fa alle cose del mondo nella poesia tradotta, tanto che il tema assume una valenza spiccatamente meta poetica: la parola è «consunta dal fuoco».⁴² A cosa giova dunque questo continuo movimento? Nel mondo in tempesta di *Nature* è solo tramite il «vortice» che si potrà notare «il raccordo altrimenti non percepibile fra la loro individualità e l'inscindibile unità della Natura, della Creazione».⁴³ A tal proposito Sanesi evoca un'altra immagine, dai *Journals*, quella delle onde che si sovrappongono le une alle altre creando schemi sommariamente ricorsivi; della quale dice: «punto di intersezione di forze naturali che nell'opporci

³⁷ Cfr. PACI, Enzo, *Prefazione a SANESI, Roberto, Poesie per Athikte*, Milano, Maestri, 1959, pp. XI-XIX, p. XI.

³⁸ *Ibid.*, p. XVI.

³⁹ PACI, Enzo, *Tempo e relazione*, op. cit., p. 7.

⁴⁰ Cito qui e avanti dalla versione in volume. SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo: su una poesia di G.M. Hopkins*, op. cit., p. 60.

⁴¹ *Id.*

⁴² *Id.*

⁴³ *Ibid.*, p. 63.

offrono lo schema di un'azione».⁴⁴ Allo stesso modo la parola consumata dalla catena fonica offre (pur fuggacemente) la sua individualità e al contempo si inserisce in questo gioco di relazioni e transiti. La poesia di Hopkins, scrive ancora Sanesi, non cerca altra unità che questa: «chiudere il circuito del *continuum* significherebbe, per Hopkins, annullare quella spinta interna che vorrei definire “dinamicità dell’irripetibile”».⁴⁵

C'è, in questa attenzione al molteplice e al continuo, molto di Sanesi, della sua poetica e del suo quadro filosofico di riferimento. Nel già citato *Tempo e relazione*, Paci si poneva l'ardito obiettivo di costruire un sistema filosofico opposto ad alcuni concetti cardine dell'intero pensiero occidentale, in particolare ciò che egli chiama il «sostanzialismo». È infatti opinione di Paci che tutta la metafisica classica si sia basata sulla ricerca di un principio primo, presentato come necessario, unitario e identico a sé stesso, ovvero sostanzializzato. Il pensiero moderno avrebbe poi spostato il suo *focus* dall'Oggetto al Soggetto, ma dando a quest'ultimo i medesimi caratteri di identità e autonecessità.⁴⁶ Di contro, il filosofo propone il pensiero relazionista, che enuncia in tal modo:

intendo per filosofia della relazione quella filosofia che non considera come centro creatore della realtà un Identico, una causa prima insuperabile, ma che pensa invece la realtà come un rapporto tra più elementi di cui nessuno è identico a se stesso e di cui nessuno è tale da far dipendere in modo assoluto gli altri da sé.⁴⁷

Ne consegue, come si diceva, una precedenza della relazione sui suoi termini, questi ultimi non essendo altro che momenti di questo processo relazionale nel tempo. Oltre a quello di relazione, Paci pone il principio di irreversibilità. Posto che tutto (compresi il possibile e l'illusorio) partecipa della interrelazione universale, ma che nessuno degli elementi di tale relazione è atomico, cioè unico e semplice, ma è a sua volta relazione, e pertanto non identico neanche a sé stesso, bisognerà trovare un *ubi consistam* che permetta di dire che tutte le relazioni sono, appunto, relazioni, un principio che sia necessario (non nel senso sostanzialistico, ma semplicemente come legge che occorre per ciascun fenomeno). Tale principio è trovato da Paci proprio nella legge temporale dell'irreversibilità: «la modalità necessaria della relazione è costituita dalla sua

⁴⁴ Ibid., p. 61.

⁴⁵ Ibid., p. 63.

⁴⁶ Cfr. PACI, Enzo, *Tempo e relazione*, op. cit., p. 64.

⁴⁷ Ibid., p. 33.

irreversibilità». ⁴⁸ Come notato, in un recente saggio, da Marco Fortunato, questi aspetti hanno una lunga e profonda influenza sull'opera di Sanesi arrivando sino alle opere poetiche più mature. Anzitutto, nel segno del molteplice come enumerazione, spesso caotica, ma con un senso profondo della relazione fra i vari elementi. Da cui, anche, una «anti-patia del definitivo» ⁴⁹ che si rintraccia in molte dichiarazioni nell'opera poetica (es. «non farti prendere da un'idea definitiva», *Altterego immagina se stesso* ⁵⁰), il sentimento che le cose siano «solo oltrepassandosi finite», ⁵¹ come si legge in una poesia da *Il primo giorno di primavera* (2000) dedicata, non a caso, a Enzo Paci. Infine, un interesse per il tema del transito come «soggetto che conta» (*Forse qualcosa il vuoto oppure no*) ⁵² rispetto alle cose in sé. Questi aspetti trovano precisi riscontri nello scritto su Hopkins. Della sua poesia egli loda la «capacità di cogliere le forme organiche», ⁵³ dove «forma» e «organico» sono parole chiave di *Tempo e relazione*. O ancora, in aderenza alla citazione poetica, un agire della poesia di Hopkins «come se ciò che conta fosse il momento del transito». ⁵⁴ La spinta interna intesa come «dinamicità dell'irripetibile» ⁵⁵ è poi chiaramente sorella del principio di irreversibilità. Tali coordinate filosofiche pertanto ci aiutano a capire il perché della scelta di questa poesia, ma anche le categorie critiche adoperate da Sanesi.

Bisognerà ora però capire qual è il preciso rapporto fra il dinamismo del reale e il dinamismo interno al testo poetico. Hopkins, scrive ancora Sanesi, non ha intenzione di riprodurre, in senso referenziale, la metamorfosi costante del mondo, ma mira a rielaborare questo movimento secondo le leggi proprie del linguaggio poetico. Nel caso specifico della poesia in esame, essa si apre con il «codice delle nuvole», ⁵⁶ termine con cui Sanesi indica l'insieme delle descrizioni naturalistiche aventi a oggetto le nuvole. Particolarmente note sono quelle dai *Journals*, così suggestive da venire estrapolate da

⁴⁸ Ibid., p. 234. Per il ragionamento cfr. pp. 227 e sgg.

⁴⁹ FORTUNATO, Marco, *Confronto col molteplice. Aspetti filosofici nell'opera di Roberto Sanesi*, in DI CHIARA, Alessandro (a cura di), *Roberto Sanesi filosofo e pedagogista dell'arte*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 83-94, p. 87.

⁵⁰ SANESI, Roberto, *La differenza*, op. cit., p. 41.

⁵¹ SANESI, Roberto, *Poesie*, a cura di Renzo Cremante, Milano, Mondadori, 2010, p. 311.

⁵² SANESI, Roberto, *La differenza*, op. cit., p. 33.

⁵³ SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo: su una poesia di G.M. Hopkins*, op. cit., p. 62.

⁵⁴ Ibid., p. 63.

⁵⁵ Id.

⁵⁶ Ibid., p. 65.

Lahey già nel 1930, e presenti poi, in traduzione, nella prima edizione Guanda.⁵⁷ In tali passaggi, afferma Sanesi, la nuvola assume a massimo emblema del dinamismo naturale:

forma continuamente variabile e quindi non collocabile in una struttura fissa, o definibile solo transitoriamente in una sorta di schema mobile che proprio per questa mobilità sembrerebbe contraddire ogni concetto di schema.⁵⁸

La parola poetica atta a descrivere queste nuvole in movimento è presa dallo stesso vortice, un vortice fonico, che «tende a sovvertire le valenze rappresentativo-referenziali» ed è posto «non tanto per cogliere il movimento e la variabilità quanto per *essere* quel movimento e quella variabilità»⁵⁹ (corsivo mio). V'è dunque in queste righe un senso di scissione fra la parola e la cosa in sé, così come lo troviamo nei saggi del tempo sulla poesia di Hopkins (penso ad esempio a Korg e Sprinker⁶⁰). Tuttavia, ciò per Sanesi non ha valenza negativa, ma contiene la possibilità di rielaborazione del movimento in altro movimento, in un senso, diremmo, performativo; e con essa un equilibrio ritrovato, per quanto *Feroce*.

La traduzione risente chiaramente dell'operato critico, giacché il programma esplicito è quello di rendere sia la densità delle immagini sia il loro rapporto con il vortice che le coinvolge. La poesia è certamente fra le più ardite mai scritte da Hopkins. È un sonetto caudato in alessandrini. L'autografo riporta la dicitura *sprung rhythm*, quindi il numero di posizioni deboli è variabile, ma il poeta usa comunque dei segni grafici per indicarne molte extra: si contano infatti ben 19 *outrides*.⁶¹ Il sonetto chiude

⁵⁷ Cfr. LAHEY, Gerald, *Prose extracts on clouds*, in ID., *Gerard Manley Hopkins*, Oxford, Oxford University Press, 1930, pp. 159-169; HOPKINS, Gerard Manley, *Estratti sulle nuvole (dai diari)*, in ID., *Poesie*, op. cit., pp. 179-188.

⁵⁸ SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo: su una poesia di G.M. Hopkins*, op. cit., p. 66.

⁵⁹ id.

⁶⁰ Cfr. KORG, Jakob, *Hopkins' Linguistics Deviations*, «PMLA», vol. 92, no. 5, 1977, pp. 977-996; SPRINKER, Michael, *A Counterpoint of Dissonance. The Aesthetics and Poetry of G.M. Hopkins*, op. cit. I due studiosi, in virtù di un'attenta analisi dei documenti teorici di Hopkins e del contesto di ricerca linguistica e filosofica in cui il poeta si colloca, giungono alla medesima conclusione: la poesia, per Hopkins, anche nella fase 'gioiosa' dei sonetti naturali, non ha mai avuto validità o funzione rappresentativa-referenziale. Sprinker, in particolare, vede in questa coscienza la crisi graduale che culmina nei sonetti così detti terribili della maturità.

⁶¹ Cfr. HOPKINS, Gerard Manley, *The Later Poetic Manuscripts in Facsimile*, op. cit., plates 504-505; o le note in HOPKINS, Gerald Manley, *The Poetical Works*, op. cit., p. 493. Sanesi avrebbe potuto leggere i segni metrici anche nelle note dell'Oxford del 1967, che risulta presente nella sua biblioteca e ne riporta alcuni. In una scansione metrica dei primi due versi offerta al lettore non sembra tuttavia considerare queste eccezioni. È probabile che si attenga al testo dell'edizione Guanda che non riporta tali segni né nel testo né in nota. Va comunque detto che la cosa non fa, in fondo, problema: che un piede sia escluso dal

con 3 code in forma di *couplet* + emistichio. Sanesi non prova a inseguire questa abnorme struttura, ma si prova in versi lunghi e anisosillabici senza impianto di rime fisso. Il ritmo scoppiettante del testo inglese è ripreso almeno parzialmente con nuclei sintagmatici che riecheggiano versi regolari con affinità foniche, come per l'attacco «Globi di nube a sbuffo, sterpi strappati, cuscini scagliati sgualciti»,⁶² settenario, quinario e novenario con ricorrenze consonantiche interne, a rendere il ritmo «iniziato in battere e molto marcato».⁶³ Si nota fin da subito un legame con la traduzione di Augusto Guidi. Sanesi gli deve alcuni giochi fonici quali «vento violento» o «si allacciano [...] si slanciano»,⁶⁴ dove Guidi propone «s'allacciano, si lanciano» («*lashes lace, lance*»). Si veda anche un brano più lungo:

HOPKINS: in pool and rut peel parches
squandering ooze to squeezed | dough, crust, dust; stanches, starches [...]

GUIDI: nelle pozze e nelle croste delle rotaie dissecca
umori disperse in pasta spremuta, in crosta, in polvere; *stagna*, salda [...]⁶⁵

SANESI: prosciuga la pozza, la traccia
rimasta nel fango *pressando* la melma a un *impasto* spremuto
una *crosta*, una polvere e *stagna*, rinsalda [...]⁶⁶

Subito avanti Sanesi preferisce «impronte a schiera e orme umane» («*squadroned masks and manmarks*»), rispetto al guidiano «le schierate maschere e le impronte umane», sacrificando un ulteriore nucleo fonico alla maggior compattezza semantica; più avanti, troveremo delle «impronte» in un noto *Incendio* del Sanesi poeta. Sulla linea di una maggiore condensazione abbiamo risultati quali l'incipit «Globi di nube a sbuffo» per il composto «*cloud-puffball*», dove in Guidi un più prolisso «nubi come ombrelli di funghi»; oppure «un selciato d'aria» per «*an air built thoroughfare*» (Guidi «un passaggio costruito d'aria»)⁶⁷. Contribuiscono al precipitare di ogni verso sull'altro numerose rime e assonanze interne inedite: «stella [...] non resta» «una squilla del cuore [...] rantoli di dolore». Sul medesimo versante gli elenchi verbali sono rimodulati

conteggio e quindi *outride*, in un *pattern* metrico che prevede un numero libero di sillabe atone, è cosa abbastanza soggettiva: su questo l'opinione autorevole di MACKENZIE, Norman, *Hopkins*, op. cit., p. 105.

⁶² SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo: su una poesia di G.M. Hopkins*, op. cit., p. 58.

⁶³ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Id.*, p. 58.

⁶⁷ SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo: su una poesia di G.M. Hopkins*, op. cit., p. 58; G.M. HOPKINS, *Poesie*, op. cit., pp. 126-127.

che modo queste immagini emergano nelle due opere a cavallo del contributo su Hopkins, e che significati veicolino.

La prima raccolta in esame, *Téchne*, esce nel 1984 per la celebre Insegna di Scheiwiller. Il termine è usato in un appunto del 1987:

a me pare invece che [...] la *téchne* sia diventata del tutto naturale [...] impulsi apparentemente non controllati fino a comporre spezzoni del tutto autonomi di linguaggio, “oggetti” il cui significato non può essere rintracciato *altrove* [...] ma caso mai proprio nel meccanismo che li ha determinati.⁷³

In gioco v'è quindi la riflessione sulla materialità della scrittura già tematizzata ai tempi de *La cosa scritta*. L'opera coinvolge a più riprese la questione dell'uno e del molteplice («il profumo della cannella, l'odore del vespro [...] così diversi, così simili»⁷⁴). Una poesia dal titolo eloquente, più un programma che una descrizione, è *Di come si possano scorgere figure di suono e accade che abbiano un senso*. Per Sanesi, la visione hopkinsiana è garantita dal suono, si manifesta tramite il suono.⁷⁵ Ed ecco apparire un'allodola, figura letteraria certo topica, ma dal movimento ritorto («cadeva a strapiombo [...] nient'altro che brevi sussulti / in quel minuscolo vortice»⁷⁶), proprio come l'allodola di Hopkins dalle «note incessanti, ritorte». Nel saggio, Sanesi usa questa citazione da *The Sea and the Skylark* per parlare dello *sprung rhythm*, in cui le immagini acustiche si inseguono in un «ardito gioco di relazioni».⁷⁷ La sintesi fra suono e visione è sancita dal titolo *Di quella volta che si vide un suono*, poesia ancora accompagnata da una strana creatura, «qualche allodola foglia».⁷⁸ Appare anche il «codice delle nuvole», in *Al centro del discorso*. Il paesaggio si apre all'insegna di una «nube / che aveva, poco prima, simulato il passaggio di una tigre» e che poi chiuderà il componimento: «finché la nube non traduce in pioggia / quella sua luce segreta». Subito dopo, ci dice, ecco che soggetti non specificati, al plurale, passavano «nella transizione involontaria / e però inevitabile da un luogo all'altro» come se «ricercassero ancora un'unità / in ogni caso impossibile». L'autore a fronte dello spettacolo decide di

⁷³ *Appendice di rari e inediti*, op. cit., p. 268.

⁷⁴ SANESI, Roberto, *Téchne*, Garzanti, Milano 1984, p. 62.

⁷⁵ Cfr. SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo*, op. cit., p. 64.

⁷⁶ SANESI, Roberto, *Téchne*, op. cit., p. 11.

⁷⁷ Uso il termine saussuriano «immagine acustica» in quanto usato da Sanesi stesso (*Che la natura è un fuoco eracliteo*, p. 63). Con *sprung rhythm* immagino Sanesi non indichi solo il principio metrico in sé, ma includa anche tutti i principi parallelistici e allitterativi della teoria e della pratica hopkinsiana; e d'altronde il poeta inglese non scinde mai i due aspetti.

⁷⁸ R. SANESI, *Téchne*, op. cit., p. 27.

adeguare il suo discorso poetico: «e così mentre li ascolto / vedo che il mio discorso si attiene a un'identica / posizione d'attesa, assume forme e dubita, si avvinghia / lungo i sentieri dell'aria».⁷⁹

Nel 1988 esce per Garzanti un libro dal titolo esplicativo, *La differenza*, che approfondisce certi problemi conoscitivi esposti con *Téchne*, su tutti il rapporto fra uno e molteplice. La poesia d'apertura ci schiaccia da subito su un principio di identità, e il soggetto della poesia è infatti rappresentato a «ricercare quale sia / la differenza fra i nodi di un tappeto». Tuttavia altri oggetti di quella ricerca, elencati subito dopo, sono «la strana convergenza dei fili, la trama del disegno».⁸⁰ V'è quindi anche qui una sorta di doppio movimento, la ricerca della differenza che rompa la ripetizione ossessiva, ma anche dei disegni e delle trame che gli elementi singoli, nelle loro peculiarità, riescono a comporre. L'unica risposta a tale problema è da Sanesi trovata nello stesso strumento della poesia: «Mi ingegno / a rispondere solo se dall'ombra / risalgono figure visibili di suono»:⁸¹ ancora dunque la funzione della figura di suono come capace di creare una visione.

Onnipresente è qui il «codice delle nuvole», talvolta inteso a significare un'unità mai ultimamente ricomponibile, di un progetto *in fieri* continuo che avanza, si trasforma: «e si cerca / di ricomporre a filo di qualche tavolaccio / la prospettiva sghemba delle nuvole»;⁸² «indizi della stabilità di un progetto nell'inafferrabile / causa dell'eleganza delle nuvole».⁸³ O, leggera variazione, il tentativo dell'immaginazione di porre un raccordo: «se osservi le nuvole / simili a pesci o cammelli»;⁸⁴ «da nuvole / a forma di coniglio».⁸⁵ Le nuvole hanno «volumi bizzarri» e spostano sempre il loro «profilo» (parola chiave del mutevole nel Sanesi poeta⁸⁶), tanto che alla fine «non si sa mai se sia il profilo o l'immaginazione a spostarsi». Ma a fronte di questo spettacolo il poeta invita il suo interlocutore a lasciare da parte la volontà di concludere: «non farti prendere da un'idea definitiva».⁸⁷ O ancora: «nulla è sicuro: la nuvola o il segno della nuvola».⁸⁸

⁷⁹ Ibid., 34.

⁸⁰ SANESI, Roberto, *La differenza*, op. cit., p. 7.

⁸¹ Id.

⁸² Ibid., p. 47.

⁸³ Ibid., p. 50.

⁸⁴ Ibid., p. 41.

⁸⁵ Ibid., p. 85.

⁸⁶ Cfr. G. ISELLA, *Il piacere di scrivere da un paese inesistente*, in LANGELLA, Giovanni (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, op. cit., pp. 15-24.

⁸⁷ SANESI, Roberto, *La differenza*, op. cit., p. 41.

Nel saggio su Hopkins il «codice delle nuvole» è «tale da porre in conflitto il segno e la figura». ⁸⁹ Ma poco oltre, sempre riflettendo sul tema delle nuvole, il poeta aggiunge che però «sicuro è l'intervallo», ovvero ciò che altrove ha chiamato il transito o il punto d'intersezione. ⁹⁰

Ancor più sorprendente per somiglianza con i passi di Hopkins è *Lo studio delle onde*:

Lo studio delle onde è sempre stato
di straordinario interesse se pensi all'effetto
di quelle bave di schiuma che si dirottano altrove
rispetto alla linea del vento, se osservi
come quel vortice d'aria si posa, fingendo
di essere l'unica traccia, e si spinge, ritorna
proprio nel punto estremo dello sguardo. ⁹¹

E nel passo citato dai *Journals* nel saggio:

Le onde dell'onda di ritorno si sovrappongono, lo spazio ad angolo che vi si forma in mezzo è levigato ma ricoperto da una trama di schiuma. L'onda che avanza già rotta, e ora una massa di schiuma, sul punto di incontrare il flusso della precedente. ⁹²

Il fuoco che attraversa la lirica hopkinsiana è definito da Sanesi un compromesso fra quello eracliteo, immagine di flusso continuo, e un fuoco cristiano che solve-assolve le cose sino ad ultima essenza. Nella parte finale della poesia, alla constatazione del fuoco che arde nel mondo («*O pity and indignation!*») segue l'irrompere dello squillo del cuore («*heart's-clarion*»), la Resurrezione, ma per mezzo del medesimo fuoco, in un processo come di rastremazione, la carne ricondotta al verme o alla cenere, nell'emergere cristallino dell'anima. Sanesi parla di una «fuga» momentanea del poeta cristiano dalla concezione eraclitea allo scopo di salvare, affermare almeno «l'unicità della forma dell'uomo». ⁹³ Tale immagine sembra agire in profondità nell'immaginario sanesiano, così che ne intravediamo i tratti nel noto *Incendio di Milano* che dà il nome al poemetto in *Senza titolo* (1989). Questo fuoco, così vivo e indipendente (come per

⁸⁸ Ibid., p. 38.

⁸⁹ Ibid., p. 65.

⁹⁰ Ibid., p. 38.

⁹¹ Ibid., p. 31.

⁹² SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo: su una poesia di G.M. Hopkins*, op. cit., p. 71.

⁹³ Ibid., p. 75.

Hopkins⁹⁴), porta con sé da principio un messaggio di unicità: «si strappa / senza difficoltà dalla ripetizione» e dice di sé «nulla / di ciò che è stato fatto mi rassomiglia».⁹⁵ Un «architetto», presumibilmente altra figura del poeta, «getta la sua misura nel falò»,⁹⁶ dove «falò» è anche quello continuo della natura nella traduzione: non sortisce alcun effetto. Gli oggetti sparsi in enumerazione caotica diventano in breve «fuliggine dispersa»,⁹⁷ come la «cenere» a cui è ridotto il mondo di Hopkins da «l'incendio selvaggio del mondo»,⁹⁸ ma una strana preghiera viene rivolta al Signore: «"fai che qualcosa rimanga"», mentre si lamenta l'assenza di «impronte comprensibili».⁹⁹ Impronte e orme residue popolano anche il mondo di *Nature*, e anche in questo caso non sembrano tracce o indizi, ma parte del grande movimento non ultimamente afferrabile. Ma l'incendio procede nella sua opera di soluzione-assoluzione. E come il fuoco hopkinsiano alla fine forgia nell'uomo una traccia, lo purifica fino a rendere un «*poor Jack*» un «*immortal diamond*», allo stesso modo Sanesi si lascia sfuggire una notazione di speranza: «come puoi dire che la bellezza è morta?».¹⁰⁰

G.M. Hopkins nella rivista «Poesia»: la ricerca di Raboni e Valduga

Un passaggio importante della storia che sto tracciando comprende anche un numero tematico più altri vari estratti di «Poesia», rivista che fin da subito si impone sul mercato grazie a nomi di qualità nonché un formato agile e accattivante. Non v'è dubbio sul fatto che tale progetto sia attribuibile alla poetessa Patrizia Valduga, inizialmente direttrice, e a Giovanni Raboni, a lei legato sentimentalmente e figura dietro le quinte della rivista (come mi è stato detto personalmente dal principale studioso raboniano, Rodolfo Zucco). È dunque utile riprendere l'esperienza hopkinsiana di questi due poeti, per poi concentrarci sugli oggetti in questione analizzandone le caratteristiche specifiche.

⁹⁴ Cfr. MACKENZIE, Norman, *A Reader's Guide to G.M. Hopkins*, Cornell, New York 1981, p. 96.

⁹⁵ SANESI, Roberto, *L'incendio di Milano*, in ID., *Poesie*, op. cit., pp. 254-261, p. 257.

⁹⁶ Ibid., p. 260.

⁹⁷ Ibid., p. 258.

⁹⁸ SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo: su una poesia di G.M. Hopkins*, op. cit., p. 58.

⁹⁹ SANESI, *L'incendio di Milano*, op. cit., p. 259.

¹⁰⁰ Ibid., p. 261.

Grazie a un'intervista che ho fatto a Valduga nel gennaio 2020, so di una nota di possesso raboniana della prima edizione Guanda di Hopkins, risalente al 1950¹⁰¹. Periodo in cui il poeta tenta delle prime traduzioni dall'inglese e dal latino, poi cestinate, ma ritenute le più importanti per la sua formazione¹⁰². In un articolo per «Aut-aut»¹⁰³ si fa menzione dell'importanza di certe antologie per la sua generazione: il vasto spettro di panorami indicati non può che rimandare alla Guanda, specialmente nell'azione editoriale degli anni Cinquanta. Non risultano traduzioni da Hopkins: l'autore d'altronde s'è largamente concentrato, in tutto il suo percorso, sulla letteratura francese, con sparuti omaggi a Eliot, Yeats, e poco altro. Ci sono, in verità, le traduzioni per l'edizione italiana della *Letteratura inglese* del Daiches¹⁰⁴, anche se si tratta di testi puramente di servizio, spesso monchi. Di questi brani si noteranno soprattutto, in rapporto al testo guidiano, alcune ripetizioni riecheggianti andature liturgiche, su tutte: «Tu che sei mio padrone / o Dio! Tu che dai respiro e pane [...] tu che hai legato ossa e vene in me»¹⁰⁵. Congiuntamente, una maggiore ricerca di espressività lessicale. Nel passaggio dall'astratto al concreto, in «dita»¹⁰⁶ per il più simbolico «indice»¹⁰⁷ guidiano (*The Wreck*, I st.); dal generale al particolare, in «trefoli»¹⁰⁸ per «corde»¹⁰⁹ (*Carrion Comfort*). Il *Windhover*, anziché emergere da una gloriosa «alba iridata»¹¹⁰ (soluzione guidiana), lo fa da una più lugubre «guazza notturna»¹¹¹: termine letterario¹¹² con ricorrenze nei lombardi Manzoni e Rebora (uso l'aggettivo anceschiano perché, al netto di *distinguo* e precisazioni, è accettato da Raboni stesso¹¹³). Al guidiano «popolo»¹¹⁴, in

¹⁰¹ D'ora in poi "intervista Valduga".

¹⁰² Cfr. RABONI, Giovanni, *Ovvero tradurre per amore*, in DOLFI, Anna, (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 624-627.

¹⁰³ Cfr. RABONI, Giovanni *Quattro tesi sulla poesia italiana del dopoguerra*, «Aut Aut», n. 55, gen. 1960, pp. 24-42.

¹⁰⁴ Le traduzioni da Hopkins in trovano in DAICHES, David, *A Critical History of English Literature*, tr. id. *Storia della letteratura inglese*, Milano, Garzanti, 1970, pp. 574-583.

¹⁰⁵ Ibid., p. 576.

¹⁰⁶ Id.

¹⁰⁷ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁸ DAICHES, David, *Storia della letteratura inglese*, op. cit., p. 582.

¹⁰⁹ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 115.

¹¹⁰ Ibid., p. 55.

¹¹¹ DAICHES, David, *Storia della letteratura inglese*, op. cit., p. 581.

¹¹² Altre ricorrenze sono Pulci, Pascoli, D'Annunzio, cfr. la voce *Guazza* in *Grande Dizionario della lingua italiana UTET*, prototipo digitale, disponibile al link <http://www.gdli.it/>

¹¹³ Cfr. RABONI, Giovanni, *Poeti del secondo Novecento*, in CECCHI, Emilio – SAPEGNO, Natalino, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1986, vol. 2, *Il Novecento*, II tomo, pp. 209-248, poi in RABONI, Giovanni, *La poesia che si fa*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 190-285, p. 200.

¹¹⁴ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 51.

The Starlight Night, è preferito «creature»,¹¹⁵ termine che ci rimanda più decisamente alla dimensione sacra del discorso¹¹⁶. Peculiari anche «interessa»¹¹⁷ in forma transitiva che scalza il più generico «prende»¹¹⁸ (*The Lantern out of Doors*) e «oltranza»¹¹⁹, raro al di fuori della locuzione avverbiale, per «*durance*» (*No worst, there is none*; Guidi fa «resistenza»¹²⁰), nonché il composto «carogna-conforto»¹²¹ (*Carrion-Comfort*). In breve, questi stralci manifestano la ricerca di un contatto con i punti di agonismo dell'originale, in aderenza all'agonismo espressivo del poeta-traduttore e ai suoi modelli.

È noto che Raboni faccia esplicito riferimento a Hopkins in un gruppo di poesie del 1995, le *Stanze per Adriano Guarnieri*, dove si accompagnano «alcuni poeti - da Villon a Thomas Stearns Eliot, da Shakespeare a Gerald Manley Hopkins e a Clemente Rebora - che hanno per me un valore o significato quasi altrettanto liturgico»¹²². Come è stato già rilevato da Zucco nel commento al Meridiano, è chiaramente Hopkins l'«oscuro gesuita» di un sonetto in cui si cita la *red letter* a Bridges: «Orribile a dirsi, in un certo modo / io sono comunista». La posa in cui Hopkins è ritratto trae a piene mani dall'immaginario *terrible*: «posto di vedetta o di tortura», «puri tormenti»; e allude a una continuità simpatetica tra lui e la sua generazione: «ma per chi parlava [...] se non per noi / che lo aspettammo al varco, e dei suoi / puri tormenti ci nutrimmo e ancora / trangugiamo con lui da averne il cuore / strangolato dal niente quell'orrore?»¹²³. Sempre Zucco rileva il riferimento a *The Caged Skylark* nella «gabbietta delle nostre ossa»¹²⁴. Il tema hopkinsiano del *bone-house*, *scaffold of bones*, è un riferimento importante anche per Valduga. In questa specifica poesia però è rintracciabile non solo il tema del *semasoma*, ma anche quello metapoetico della costrizione: la gabbia imprigiona un'allodola, simbolo per eccellenza dell'ispirazione lirica. Sprinker vide in questa immagine una

¹¹⁵ DAICHES, David, *Storia della letteratura inglese*, op. cit., p. 577.

¹¹⁶ La definizione data dal *Grande dizionario della lingua italiana UTET* già citato è «proprio delle creature (il sentimento di venerazione, di rispetto verso l'essere superiore)».

¹¹⁷ Ibid., p. 580.

¹¹⁸ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 53.

¹¹⁹ DAICHES, David, *Storia della letteratura inglese*, op. cit., p. 582.

¹²⁰ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 119.

¹²¹ DAICHES, David, *Storia della letteratura inglese*, op. cit., p. 582.

¹²² RABONI, Giovanni, *Il testo poetico*, in *L'ora al di là del tempo*, 46esimo Festival Internazionale della musica contemporanea, luglio 1995 settembre 1996, Biennale di Venezia, s.l. s.d., pp. 29-30, riportato integralmente in RABONI, Giovanni, *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1719-1720, p. 1720.

¹²³ Ibid., p. 975. Commento di Zucco ibid., p. 1725.

¹²⁴ Ibid., p. 965. Commento di Zucco ibid., p. 1721.

riflessione hopkinsiana sulla necessità di porre redini al suo virtuosismo, nonché un preludio allo stile più equilibrato dei sonetti finali¹²⁵. Il dato è interessante perché Raboni si appropria di un'immagine che, in questo senso, ha a che fare anche con la propria sperimentazione neometrica del periodo (a partire da *A tanto caro sangue*, 1988): di neometrica come «gabbia» necessaria parla Raboni in un'intervista del 1997, e simile concetto è più volte posto anche da Valduga¹²⁶.

Non sarà sfuggito l'accostamento nell'introduzione alle *Stanze* fra Hopkins e Rebora. È nota l'operazione di critica militante in favore di quest'ultimo condotta da Raboni sin da un primo articolo, *Gli spigoli della realtà*, per «Questo e altro» nel 1962. Su tale operazione ha infatti scritto Rodolfo Zucco¹²⁷, notando in particolare un avvicinamento anche alla fase seconda, quella religiosa dei libretti Scheiwiller, a partire da un contributo del 1985. Come ebbe a notare Mengaldo, il lavoro raboniano di riscrittura del Novecento italiano è pari forse solo a quello di Pasolini. Fra le figure per il cui reintegro il poeta si batte maggiormente troviamo Betocchi, Tessa e, naturalmente, Rebora. La poesia di quest'ultimo è definita, in continuità con il primo articolo e anche con le idee di Giudici, programmaticamente impura, capace di restituire «la parte opaca e faticosa dell'esperienza»¹²⁸. Ne deriva un linguaggio «formidabilmente materiale, che conserva ed esibisce tutti i disastri, le esplosioni, le bruciature della passione reale che lo genera»¹²⁹. A esemplificare la differenza fra la parola rastremata della poesia pura italiana e la tensione espressiva di Rebora giunge un paragone fatto da Raboni stesso, nel 1971, fra la celebre *Veglia* di Ungaretti e la reboriana *Viatico*, d'argomento affine. Se la prima si distingue per esattezza e nitore, alta funzionalità del silenzio rispetto al quale la parola esce come purificata fino all'essenza, la seconda rappresenta il conflitto del poeta «con l'infinito impaccio e inadeguatezza della propria e di qualsiasi altra

¹²⁵ Cfr. SPRINKER, Michael, *A Counterpoint of Dissonance. The Aesthetics and Poetry of Gerard Manley Hopkins*, op. cit., p. 120.

¹²⁶ Cfr. RABONI, Giovanni, *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato*, a cura di Guido Mazzoni, «Allegoria», n. 25, gen.-apr. 1997, pp. 141-146. Sulle numerose ricorrenze del termine 'gabbia' nella ricerca di Valduga cfr. ZORAT, Ambra, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, tesi di dottorato, Université Paris IV Sorbonne, Università degli Studi di Trieste, 2009, pp. 333-337.

¹²⁷ Cfr. ZUCCO, Rodolfo, *Raboni, la via lombarda e oltre*, in ALLEGRI, Mario - GIRARDI, Antonio (a cura di), *Clemente Rebora, nel cinquantenario della morte*, Rovereto, Osiride, 2008 pp. 209-43.

¹²⁸ RABONI, Giovanni, *Perché Rebora*, in ID., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma, 1976, pp. 56-62, in ID., *La poesia che si fa*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 18-22, p. 18.

¹²⁹ Ibid., p. 19. Si tratta del medesimo articolo uscito già nel 1962 (*Gli spigoli della realtà*, «Questo e altro», n. 1, 1962, pp. 75-77).

lingua»¹³⁰. L'esclusione di Rebora dalla maggior poesia novecentesca, già ai tempi dell'esordio come vociano, sarebbe dovuta secondo Raboni a un «mostruoso ibrido» tra critica d'impronta crociana e «ermetismo mallarmeano», che fa da «sfondo ideologico sia ai sublimi balbettii e alle "evocazioni pure" di Ungaretti sia ai "flatus vocis" e agli enigmi araldici del miglior Montale»¹³¹. Come si può ben vedere, Montale non è escluso da una linea di poesia pura come altrove, ma vi è incluso seppur con dei distinguo. Il confronto critico con Montale è dovuto anche al già citato articolo *in mortem* per Rebora del 1957, definito da Raboni «esemplare per scaltra e sottile avarizia»¹³².

Riprendendo la grande mole di articoli raboniani su Rebora citata da Zucco nel suo saggio si riscontrano due accostamenti fra Rebora e Hopkins oltre alla prefazione già citata alle *Stanze*. Prima, un risvolto di copertina alla *Mente musicale* di Ranchetti (Milano Garzanti 1988)¹³³, anonimo ma di sicura firma raboniana (così afferma Zucco nel saggio). Poi, un articolo per il «Corriere della Sera» sul convegno roveretano del 1991: «e chissà che non avvenga anche per lui quanto avvenne per un altro grande al quale per tanti versi è possibile accostarlo, l'inglese Gerald Manley Hopkins»¹³⁴. Hopkins fa anche qui, come già abbiamo visto in Giudici, da termine di paragone per Rebora. In questo caso però Raboni si inserisce in un contesto critico che fa propria tale intuizione: allo stesso convegno roveretano lo studioso Brian Canein presenta infatti una relazione su *Rebora e Hopkins*, a cui probabilmente Raboni fa riferimento nel suo articolo. A sua volta, quest'articolo è citato in incipit da Enrico Grandesso con *Aspetti religiosi nella poesia di Rebora e Hopkins* per un convegno torinese del 1992, sempre

¹³⁰ RABONI, Giovanni, *L'attesa di senso*, «Paragone», n. 254, apr. 1971, pp. 34-35, in ID., *La poesia che si fa*, op. cit., pp. 38-51, p. 45.

¹³¹ RABONI, Giovanni, *Clemente Rebora il poeta esiliato*, «Corriere della Sera», 2/10/1991, in ID., *La poesia che si fa*, op. cit., pp. 29-31, pp. 30-31.

¹³² RABONI, Giovanni, *Modernità di Rebora*, in «Psychopatologia», *Clemente Rebora*, 1985, pp. 30-35, in ID., *La poesia che si fa*, op. cit., pp. 22-29, p. 27.

¹³³ Nel breve commento di Raboni Hopkins è chiaramente citato come un riferimento generale. Ma Michele Ranchetti, storico della Chiesa, filosofo e traduttore di testi filosofici (Wittgenstein, Freud), è certo un grande conoscitore e lettore del poeta inglese come mostra un saggio, più tardo, *Sugli esercizi spirituali di G.M. Hopkins* all'interno dell'atto di convegno *I gesuiti e la ratio studiorum* (HINZ, Manfred, RIGHI, Roberto - ZARDIN, Danilo (a cura di), Roma, Bulzoni, 2004, alle pp. 245-250). Il titolo stesso della sua opera potrebbe riecheggiare dei versi di Hopkins, che Ranchetti potrebbe aver letto nell'edizione Gardner (che Gardner accorpava in unica composizione, criterio più tardi rifiutato da Phillips): «*Who shaped these walls has shewn / the music of his mind / made known, though thick through stone / what beauty beat behind*». La «mente musicale» è il lascito di qualcosa che probabilmente pre-esiste al poeta insieme a un corpo cavo, «vuoto e pesante», a cui possono affiancarsi dichiarazioni di fragilità che potrebbero rimembrare alcuni passi hopkinsiani: «sono sottile / filo di trama», e qui pensiamo a «*I am soft sift*» (cito da RANCHETTI, Michele, *La mente musicale*, Milano, Garzanti, 1988).

¹³⁴ RABONI, Giovanni, *Clemente Rebora il poeta esiliato*, «Corriere della Sera», 2/10/1991, p. 31.

dedicato a Rebora¹³⁵. Cosa, agli occhi di Raboni, suggerisca l'accostamento risulta piuttosto chiaro. Anzitutto, la vicenda biografica: l'esordio poetico, poi la conversione e il lungo silenzio, infine la nuova ispirazione. Proprio nel contributo del 1985, dove Raboni inizia a rivalutare la fase finale di Rebora, quello del silenzio è reinterpretato creativamente come un periodo poetico al pari di quello vociano e di quello religioso: metafora arguta per indicare la ricchezza e la fecondità di quel silenzio¹³⁶. Naturalmente poi il comune afflato religioso, anche se, come nota lo stesso Canein nell'intervento citato, Rebora non conosce una fase gioiosa pari a quella dei sonetti del 1877, ma è tutto consumato da una presenza che sembra sopraggiungere nella fatica e nel dolore; da qui, direi, una preferenza per i *terrible* hopkinsiani, come vedremo andando alle pagine di «Poesia». E poi, ancora, uno scontro con la propria lingua poetica, da cui la torsione, la tensione espressiva, ma anche l'uso dell'impoetico, del prosastico che diventa adatto, adeguato, nel particolare movimento del verso (il «*current language heightened*» hopkinsiano).

Patrizia Valduga inizia ad interessarsi alla poesia di Hopkins nel 1982, su suggerimento di Giovanni Raboni¹³⁷. Sul rapporto col poeta inglese disponiamo di due brevi articoli, entrambi per il Corriere e datati 1992. La recensione alla Rizzoli già citata, oltre a contenere le critiche alla traduzione, presenta anche dei brevi accenni alla poesia di Hopkins in sé, la cui cifra sarebbe la «tortura»¹³⁸ cui è sottoposta la lingua, da cui anche il titolo. Davvero sorprendente è l'altro articolo, scritto in occasione della sua nuova traduzione da Mallarmé (Milano, Mondadori, 1992), in una pagina del Corriere interamente dedicata al francese. La poetessa, se ne conferma il ruolo cruciale nella distinzione fra vero, duro lavoro formale e «facsimili» della poesia, dall'altro lato procede a condannarlo come colui che scivolò nell'oscurità per partito preso. Ne risulta un giudizio perentorio: «Il vero grande poeta della modernità nasce due anni dopo. È Gerard Manley Hopkins»¹³⁹. Valduga partecipa con vigore al dibattito militante su

¹³⁵ I due convegni sono raccolti nei seguenti volumi: BOSCHIN, Giuseppe, DE SANTI, Gualtiero, GRANDesso, Enrico (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Rovereto, Editori Riuniti, 1993; CICALA, Roberto, MURATORE, Umberto (a cura di), *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora*, Novara, Interlinea, 1993.

¹³⁶ RABONI, Giovanni, *Modernità di Rebora*, op. cit., pp. 26-27.

¹³⁷ Cfr. intervista Valduga

¹³⁸ VALDUGA, Patrizia, *La lingua torturata*, op. cit.

¹³⁹ VALDUGA, Patrizia, *Leggetelo senza stancarvi di lui ma non amatelo mai*, «Corriere della Sera», 13/9/1992.

Rebora (lei lo chiamerà «crociata»¹⁴⁰), facendo scalpore con l'articolo per la rubrica *Plagi* del primo numero di «Poesia», sui supposti rapporti fra gli *Ossi* e i *Frammenti*. Ancor più pesantemente di Raboni attaccherà in seguito «lo strapubblicato coccodrillo di Montale, così avaro, così arido, così artritico»¹⁴¹. La sua poesia è chiaramente debitrice di quella reboriana, sia per la tensione stilistica quanto per certe atmosfere e temi più tenebrosi del Rebora tardo (la morte, la decomposizione¹⁴²). Non vi sono tuttavia accostamenti specifici a Rebora come ne abbiamo visti in Raboni: se ne potrà rintracciare uno, più sottile, in *Donna di dolori* (Milano, Mondadori, 1991), con esergo hopkinsiano (da *The Shepherd's Brow*) al principio più esplicita dichiarazione di poetica in versi più avanti: «Ma allora tutti amavano Montale / quel piccolo cinismo era di moda! / Clemente mio, è indegna chi ti loda [...]»¹⁴³.

Il 1982 è l'anno d'uscita di *Medicamenta*, e ciò significa che Valduga conosce la poesia di Hopkins con già una prima decisiva esperienza poetica alle spalle. È d'altronde la poetessa stessa a dire, sempre nell'intervista, di essere al tempo già «"formata" poeticamente, credo, e sulla tradizione italiana, non certo sulla tradizione inglese»¹⁴⁴. Sarebbe dunque scorretto attribuire a letture hopkinsiane la sua peculiare lingua poetica. Ciò non toglie però che possa aver incontrato Hopkins anche in virtù di una comune *Lingua torturata*. La poetessa, col gusto che la contraddistingue per l'autodenuncia di furti letterari, mi ha offerto una consistente casistica di prestiti da Hopkins¹⁴⁵. La maggior parte va ricondotta a *La tentazione*, a pochi anni cioè dall'incontro con Hopkins. Solo uno di essi figura nell'articolo *La tentazione è un centone*, per la rubrica *Plagi* di «Poesia», dove la poetessa appunto rivelava alcuni di questi furti. Andrà anzitutto considerato che si tratta di passi estrapolati in maggior quantità dai due poli, il principio e la fine, del percorso poetico hopkinsiano, il *Naufragio* da un lato e i *terrible* dall'altro. La poetessa ha affermato di preferire questi due poli della produzione¹⁴⁶. Si noterà poi che non si tratta di temi o immagini presi direttamente alla fonte, in libera traduzione della poetessa, ma di veri e propri passaggi,

¹⁴⁰ VALDUGA, Patrizia, *La mia crociata per Rebora*, «La Repubblica», 28/10/2007.

¹⁴¹ ID., *L'atroce martirio di un'anima grande*, «Corriere della Sera», 21/5/1993.

¹⁴² Cfr. ZORAT, Ambra, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, op. cit., p. 346.

¹⁴³ VALDUGA, Patrizia, *La tentazione*, Milano, Mondadori, 1991, p. 58.

¹⁴⁴ Intervista Valduga

¹⁴⁵ Cfr. id.

¹⁴⁶ Id.

per stessa sua ammissione, «rubati ad Augusto Guidi»¹⁴⁷. Ciò ovviamente risponde a una logica del centone o del rampino di mariniana memoria, possibile in senso stretto solo laddove v'è un calco più o meno esatto da uno specifico testo; ma forse anche ad altro. Posto che Valduga mi ha esplicitamente riferito di non gradire nessuna traduzione da Hopkins¹⁴⁸, mi sembra qui evidente il rapporto con una tradizione traduttiva che fu, ormai a distanza di quarant'anni, capace di preservare quegli aspetti di tortura linguistica che la poetessa poteva vedere come anche suoi. Non mi sembra un caso dunque che molte delle ricorrenze coinvolgano il poliptoto, la figura etimologica, la rima e l'allitterazione, la ripetizione: «spiani e spegni», «amore degli amanti», «immota muove», «muove immobile», «leghe e leghe», «volta raccolta», «confortatrice [...] conforto», «muoio queste morti»¹⁴⁹.

Queste citazioni si trovano per larga parte dentro *La tentazione*, che d'altronde è il libro che più esplicitamente espone la sua natura derivativa. Alcuni di questi passaggi non aprono a una specifica relazione con il testo di riferimento ma sono piuttosto suggestioni, echi di una cadenza, come nel caso di «dovunque un cielo s'inarchi»¹⁵⁰ per «ovunque un olmo si inarchi»¹⁵¹ (*That Nature is a Heraclitean Fire*). È stato notato come alcuni dei brani citati nell'articolo per *Plagi* non aprano a specifici rapporti tematici ma piuttosto denunciino la natura derivativa finanche di cadenze, respiri del testo¹⁵². Altri passaggi invece intrattengono con il testo un rapporto esplicitamente conflittuale, fatto di negazioni o aggiustamenti, specie rispetto alla certezza religiosa che soggiace alla poesia di Hopkins. Si veda ad esempio il moto di speranza volto in disperazione: «gridare: *più non posso*. Io posso»¹⁵³ (*Carrion Comfort*) che diventa «io più non posso, credi, più non posso»¹⁵⁴; o l'affermazione volta in ipotesi nel passaggio da «che le anime ami»¹⁵⁵ (*The Starlight Night*) a «se le anime ami»¹⁵⁶. Una parte consistente poi volge il riferimento dal campo religioso a quello erotico, giacché l'esperienza sessuale assume in Valduga una dimensione conoscitiva, quasi mistica,

¹⁴⁷ Cfr. id.

¹⁴⁸ Id.

¹⁴⁹ Cfr. id.

¹⁵⁰ VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, Torino, Einaudi, 1997, p. 128.

¹⁵¹ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 127.

¹⁵² Cfr. ancora ZORAT, Ambra, *La poesia femminile dagli anni Settanta a oggi*, op. cit., p. 362 e sgg.

¹⁵³ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 115.

¹⁵⁴ VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, op. cit., p. 141.

¹⁵⁵ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 51.

¹⁵⁶ VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, op. cit., p. 141.

come punto invero «piuttosto squallido» che fa però da anticamera ad una «eternità» fatta di «annientamento»¹⁵⁷. Immagini in origine volte a Dio («non sotto le tue penne», «consolatore, dov'è, dov'è il tuo conforto?»¹⁵⁸), alla natura piena della sua grazia («baccello», «sfera»¹⁵⁹), o esclamazioni volte ad *exempla virtutis* («che favore del cielo, ragazzo, guadagnarti»¹⁶⁰) entrano dentro il discorso amoroso a due voci che caratterizza l'intero poema.

A partire da un'intuizione di Cordelli in prefazione alla prima edizione (Milano, Crocetti, 1985) che vedeva ne *La tentazione* una dialettica serrata fra l'aperto e il chiuso, la ricomposizione e il disfacimento, Zorat ha meglio specificato questo movimento contraddittorio all'interno dell'opera. Il sesso, la morte e la notte sono i luoghi nei quali si combatte questa battaglia fra il desiderio di un perimetro certo e quello di una apertura nello sconfinato. Pertanto tutti e tre gli elementi vengono connotati con tratti disturbanti o benefici man mano che il discorso della poetessa viene dipanato lungo il poema. La morte può essere disfacimento orribile a vedersi ma anche dissoluzione positiva, il sesso può avere tratti violenti ma può anche essere quell'annientamento mistico succitato, la notte può popolarsi di mostri oppure offrirsi positivamente come regno dell'indefinito¹⁶¹. Il mosaico di citazioni da Hopkins viene anch'esso posto all'interno di questo movimento. Il *bone-house* già osservato in Raboni è qui il *bower of bones* del *Naufregio*, ma non connota spregiativamente la fragilità del corpo umano, piuttosto si offre come riparo momentaneo («ecco, entra nel tuo riparo d'ossa»¹⁶²). Così anche l'elemento tombale tipico della poesia di Valduga è tematizzato attraverso immagini dell'edizione Guanda: l'utero come tomba del *Naufregio* («vieni con me nella più calda tomba»¹⁶³, da «calda tomba recente in un grigiore di vita uterina»¹⁶⁴) e la notte come bara della *Foglie* («mia bella notte, bara di ogni cosa»¹⁶⁵, da «la sera si tende a divenire notte [...] bara di ogni cosa»¹⁶⁶). Partecipa di questo campo

¹⁵⁷ Cfr. DERIU, Pasqualina, *Intervista a Patrizia Valduga*, in ID. *Racconto di poesia*, Milano, CUEM, 1998, pp. 81-91.

¹⁵⁸ VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, op. cit., pp. 145 e 140.

¹⁵⁹ Ibid., pp. 136 e 149.

¹⁶⁰ Ibid., p. 147.

¹⁶¹ ZORAT, Ambra, *Poesia femminile*, op. cit., pp. 350-365.

¹⁶² VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, op. cit., p. 149.

¹⁶³ Ibid., p. 140.

¹⁶⁴ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 27.

¹⁶⁵ VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, op. cit., p. 161.

¹⁶⁶ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 95.

anche la «volta raccolta del cuore»¹⁶⁷ che non a caso rimanda a calde immagini domestiche (*The Candle Indoors*). Per il movimento opposto, di disfacimento, «su ventre testa mano oh! palpitanti, fanno a pezzi per niente le mie ossa»¹⁶⁸, che inverte di segno «testa, cuore, mano, tallone, omero pulsanti»¹⁶⁹ (*Hurrahing in Harvest*), segni fisici della maturità virile. «E nutro questa fiamma io, che ravviso / la maschera della vita specchiata / in un cucchiaino»¹⁷⁰ rimanda interamente a *The Shepherd's Brow* (poi in esergo a *Donna di dolori*). Sarà interessante a tal proposito riprendere quattro citazioni dirette dal *Naufragio*, tutte situate nella parte finale del poema (stanze XXV-XXXV) ovvero tra la riflessione sull'urlo della suora e l'invocazione finale a Dio:

- Valduga «altro ritiene il canto della mente»¹⁷¹; Guidi «altro, io ritengo, il ritmo del canto / della sua mente», Hopkins «Other, I gather, in measure her mind's / Burden»¹⁷². Nell'originale, il poeta sta escludendo due ragioni precedentemente addotte per spiegare lo strano grido della suora nel mezzo del naufragio («Christ, come quickly!»). Nella trasposizione di Valduga cambia la persona del verbo, ma essendo il soggetto l'«anima» siamo in realtà ancora nel campo del discorso soggettivo.

- Valduga «cuore, suvvia, sanguina più amaro»¹⁷³, Guidi «cuore, suvvia, sanguina di vena più amara», Hopkins, «Heart, go and bleed at a bitterer vein»¹⁷⁴. Nell'originale, il poeta volge il pensiero agli altri sommersi, augurandosi che la suora possa aver fatto da «campana» del messaggio divino nel maggior momento di sconforto.

- Valduga «oceano a me che quasi spiana e spegne»¹⁷⁵, Guidi «oceano che spiani e spegni una instabile mente», Hopkins «Staunching, quenching ocean of a motionable mind»¹⁷⁶. Il soggetto di Valduga però non è il divino, ma un «vuoto».

- Valduga «Ecco, arde rinato adesso il mondo»¹⁷⁷, Guidi «Ardi, rinato al mondo», Hopkins, «Now burn, new born to the world»¹⁷⁸. Qui è dove il cambio di temi e motivi si fa più evidente: non c'è una venuta di Cristo al mondo ma è il mondo che rinasce.

Molte le interpretazioni che sono state proposte su queste stanze del *Deutschland*. È certo che in XXV-XXVI Hopkins proponga due possibili ragioni dell'urlo della suora «Christ, come quickly!»: un desiderio di *imitatio Christi* nel naufragio che si offre come nuova Passione, oppure un desiderio di essere salvata, concretamente o spiritualmente. Entrambe le ragioni sono poi respinte nella XXVII. Nel momento in cui il lettore aspetta

¹⁶⁷ VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, op. cit., p. 144.

¹⁶⁸ Ibid., p. 161.

¹⁶⁹ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 59.

¹⁷⁰ VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, op. cit., p. 140.

¹⁷¹ Ibid., p. 160.

¹⁷² HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., pp. 38-39.

¹⁷³ VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, op. cit., p. 129.

¹⁷⁴ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., pp. 40-41.

¹⁷⁵ VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, op. cit., p. 145.

¹⁷⁶ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., pp. 42-43.

¹⁷⁷ VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, op. cit., p. 161.

¹⁷⁸ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 43.

il vero motivo, tuttavia, il discorso si fa spezzato, e il poeta invoca la *Fancy* a supportarlo. Che, semplicemente, la suora abbia una reale apparizione di Cristo è opinione di Schneider¹⁷⁹, mentre Cotter e Mackenzie additano plausibili ragioni per cui invece il divino sia letto nella tempesta come un *inscape*, non visto materialmente¹⁸⁰. Nelle parole di Keating, la risposta si dà semplicemente nel fatto che la visione «*transcends any self-regarding view of him, any limiting of him to the role of redeeming victim or heavenly-warden*»¹⁸¹. Similmente Cotter nel saggio già citato afferma che l'istanza centrale di quell'invocazione non riguarda il destino di chi l'ha emessa, ma è completamente estroflessa verso la consapevolezza della presenza del divino e la sua glorificazione. Da qui dunque si procede alle stanze invocative, dove Dio è granito e roccia ma anche oceano che fa silenzio nella mente inquieta. Al di là delle possibili interpretazioni, concentriamoci sull'immagine: la suora torreggia isolata in mezzo ai vari e vani tentativi di salvarsi invocando il divino a fare presto. Benché la critica escluda un esplicito desiderio di naufragare, è possibile che Valduga accolga e faccia propria questa immagine proprio in questo senso. Il campo marino ha notevoli ricorrenze nel poema¹⁸². L'«oceano» che spiana la mente del soggetto lirico qui non è il divino, ma un «vuoto», figura della visione con cui principia il cap. VI. Gli ultimi versi del poema sono intessuti di citazioni hopkinsiane (per le quali uso il corsivo):

*Ecco, arde rinato adesso il mondo / e dagli abissi dello spazio il sole / sale traendo dal chiarore fondo / leghe e leghe di vita, immensa mole. / Confusamente l'anima comprende / e non volere più infine vuole, / palpita appena, prega e si protende. / C'è dunque un conforto per noi, c'è un sale. / Cadono, anima mia, tutte le bende.*¹⁸³

La caduta delle bende può rimandare a una finale apertura del soggetto poetico oltre il perimetro protettivo prescelto, in un annullamento di volontà progressivo. Il mondo stesso le si offre anziché il Dio di Hopkins (come già illustrato), in forma di «leghe e leghe di vita». Queste ultime, non nel *Naufragio* ma nel suo componimento affine, *La*

¹⁷⁹ Cfr. SCHNEIDER, Elizabeth, *The Dragon in the Gate, Studies in the Poetry of Gerard Manley Hopkins*, Los Angeles, California University Press, 1968, pp. 26 sgg.

¹⁸⁰ Cfr. COTTER, James Finn, *Inscape. The Christology and Poetry of G.M. Hopkins*, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 1972, in particolare *Inscaping the Wreck of the Deutschland*, pp. 143-166. MACKENZIE, Norman, *Reader's Guide*, op. cit., p. 50 sgg.

¹⁸¹ KEATING, John Edward, *The Wreck of the Deutschland. An Essay and Commentary*, Kent, Kent State University, 1963, p. 94.

¹⁸² Usando gli strumenti di ricerca dell'edizione digitale, troviamo: Oceano 1, mare/i 4, onde/ondate 4, flutti 1, abisso/i 3, leghe 2.

¹⁸³ VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, op. cit., p. 161.

fine dell'Euridice, sono, semplicemente, «leghe di vita marina»¹⁸⁴ che riposano nelle dita di un marinaio morto. Papetti traduce, in maniera meno equivoca, «leghe e leghe d'arte marinaresca»¹⁸⁵. Diventando «leghe di vita» vanno certo ad alludere a qualcosa di più generale. Il «conforto» della chiusa (invero da *The Brothers*) sarà allora questo manifestarsi dirompente del mondo senza più il terrore di esserne sopraffatti. Il testo di riferimento è così rielaborato e ricondotto alle istanze centrali del componimento.

Ragionevole dunque che Hopkins diventasse uno dei numi tutelari di «Poesia» nell'anno primo, in cui la direzione è in mano a Valduga. La sua presenza è paragonabile, forse non a caso, a quella reboriana, con la rubrica *Libro del mese* nel numero di luglio/agosto (in occasione del nuovo volume Garzanti), l'articolo per *Plagi* e altro. Ecco da subito comparire Hopkins in un numero del maggio/giugno 1988 alla sezione *Tema del mese* con il titolo *La morte degli alberi*. La sua *Binsley Poplars* figura insieme ad altre poesie di tema uguale di Ronsard, Whitman, Lorca e molti altri. A differenza degli altri testi stranieri la poesia di Hopkins non riporta nomi di traduttori, né coincide con la versione guidiana. Valduga mi ha riferito di non esserne l'autrice. Potremmo ipotizzare anche Raboni, dato che il tema gli è caro: di pochi anni dopo è la traduzione di *L'albero abbattuto* di Orazio, sebbene di tutt'altro tono. Inoltre, alla poesia ispirata alla *red letter* nelle *Stanze per Adriano Guarnieri* succede, forse non a caso, una su dei pioppi abbattuti: «Quanti fossero i pioppi che importanza / può avere? So che c'erano, che adesso / non ci sono»¹⁸⁶. Ma è nel numero successivo che il poeta ha per sé il *Tema del mese*. La classica foto di profilo campeggia in proporzione maggiore rispetto alle altre in copertina alla rivista ed è poi riproposta nella pagina di apertura della rubrica. L'introduzione recita:

Per rendere omaggio a quello che è considerato il più grande poeta di lingua inglese dopo Shakespeare, abbiamo preferito limitare il numero delle poesie per poter offrire al lettore tutte le traduzioni reperibili che, nelle enormi differenze lessicali e interpretative che presentano, rivelano la complessità morfologica, sintattica, semantica e logica che sostanzia la bellezza della sua poesia¹⁸⁷.

Si tratta di uno schema familiare alla rivista. Una delle rubriche titola non a caso *Tradizione e traduzioni*, e in essa il lettore può saggiare la ricezione di un autore

¹⁸⁴ HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, op. cit., p. 67.

¹⁸⁵ HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della Sibilla*, op. cit., p. 197.

¹⁸⁶ RABONI, Giovanni, *L'opera poetica*, op. cit., p. 976.

¹⁸⁷ S.N., *Tema del mese: Gerard Manley Hopkins*, op. cit., p. 31.

straniero attraverso le differenti versioni in lingua italiana di una o più poesie. La rubrica, così come *Plagi* per le dipendenze letterarie e *Poesia e critica* per la storia della critica, dice di una centralità, nel programma della rivista, della tradizione nel suo divenire e concretarsi storico. Non da ultimo il criterio funziona da vetrina per le nuove edizioni: SE (1987) e Coliseum (1988), a cui possiamo aggiungere le traduzioni, più vecchie di qualche anno, di Marucci e l'ultima riedizione Guanda. Le stanze I-V del *Naufragio* sono offerte in originale e nelle traduzioni di Guidi, Marucci, Farinazzo e Cagnone, nonché nella versione francese di Leyris. Seguono tre pagine di fotografie e poi un'altra selezione (alle pp. 31-44):

Carrion Comfort, originale, trad. di Guidi, Marucci, Farinazzo
No worst, there's none, originale, trad. di Guidi, Farinazzo
To seem the stranger, originale, trad. di Guidi, Marucci, Farinazzo
I wake and feel, originale, trad. di Guidi, Marucci, Farinazzo
Thou art indie just, Lord, originale, trad. di Guidi, Marucci, Farinazzo
Patience, originale, trad. di Guidi, Farinazzo
My own heart let me more have pity on, originale, trad. di Guidi, Farinazzo

Si noterà a prima lettura che i testi sono interamente afferenti alla produzione tarda o *terrible*. Tutta l'opera di mezzo, cioè la fase naturalistica e quella più umana e psicologica, è sradicata e non lascia tracce nemmeno nella cronologia posta in appendice. Questa infatti riporta scrupolosamente molti fatti laterali rispetto all'esperienza poetica: il noviziato, l'insegnamento, gli scambi epistolari, i progetti in prosa e musicali. Quanto alla poesia riscontriamo solo questi punti:

1875. Comincia a scrivere *The Wreck of the Deutschland* [...]
1878. Naufragio dell'Euridice (24 marzo). Anche *The Loss of the Eurydice* viene rifiutata da *Month* [...]
1885. Anno della desolazione. I "sonetti terribili" [...]
1889. Ultimi sonetti scritti in marzo ed aprile. [...] ¹⁸⁸

Fra i componimenti del naufragio e i *terrible* v'è un vuoto. Valduga ha d'altronde detto esplicitamente, nell'intervista, di aver sempre preferito questi due estremi del percorso hopkinsiano. Il criterio si inserisce in un gusto che abbiamo potuto riscontrare altrove.

Riappare Hopkins anche dopo questo primo anno dove Valduga ha un ruolo direzionale. Nel gennaio 1989 per la rubrica *Versi e musica* appare *Henry Purcell* in

¹⁸⁸ Ibid., p. 45.

traduzione inedita di Gabriella Drudi, traduttrice e saggista, legata sentimentalmente a Toti Scialoja e parte integrante di quell'ambiente milanese che abita i ricordi di Valduga e Raboni in più testimonianze. Del testo si potrà notare anzitutto la resa del primo verso in «Disceso in vago volo, o vago, in volo vago sceso». Interpretazione tecnicamente scorretta se seguiamo le informazioni date dallo stesso Hopkins in una lettera a Bridges¹⁸⁹ ma che lega più fortemente il testo rimandando già all'immagine finale dello *stormfowl*. Le ripetizioni sono mantenute anche più avanti: «ora [...] ora», «non [...] né [...] né [...] né [...] né». Infine si può osservare la traduzione calco di due composti «tuono-viola» e «viola-di-tuono»¹⁹⁰. Nell'ottobre dello stesso anno, per la rubrica *La prosa dei poeti*, ritroviamo le prose curate da Bonadei con prefazione di Krumm di cui abbiamo già discusso.

Un progetto, quello riguardante Hopkins su «Poesia», molto consistente, giacché conta molteplici poesie in diverse traduzioni più una selezione dalle prose capace di rendere conto delle sue basi teoriche. Insieme a nomi anche molto diversi il poeta occupa uno spazio importante all'interno dei primi numeri, per l'intermediazione di Valduga (e Raboni), presumibilmente anche nell'anno successivo a quello della sua direzione. È stato già notato come uno dei primi obiettivi della rivista sia stato affermare un anti-canone italiano segnato da scrittori «più attenti alla plasticità della lingua poetica»¹⁹¹, fra cui Rebora e Betocchi (anche il secondo non a caso rapportato a Hopkins da Raboni¹⁹²), di contro invece a una linea più evocativa della poesia italiana. In virtù di quanto s'è detto, si può senz'altro affiancare Hopkins a questi numi tutelari della rivista. «Poesia», destinata a diventare un punto di riferimento e forse la più importante rivista letteraria italiana, cerca così di riportare Hopkins nel dibattito culturale e letterario al termine degli anni '80.

¹⁸⁹ «I meant 'fair fall' to mean fair (fortune be) fall; it has since struck me that perhaps 'fair' is an adjective proper and in the predicate and can only be used in cases like 'fair fall the day', that is, may the day fall, turn out, fair». ABBOTT, Claude Colleer (ed. by), *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, op. cit., p. 171.

¹⁹⁰ HOPKINS, Gerard Manley, *Henry Purcell*, trad. it. di Gabriella Drudi, «Poesia», n. 1, gen. 1989, p. 63.

¹⁹¹ Cfr. CORSI, Marco, *Canone e anti-canone. Per una poesia degli anni Novanta*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2012, p. 6

¹⁹² Cfr. RABONI, Giovanni, prefazione a BETOCCHI, Carlo, *Tutte le poesie*, a cura di Luigina Stefani, Milano, Garzanti, 1996, pp. VII-XVIII, poi in ID., *La poesia che si fa*, op. cit., pp. 78-90, p. 81.

«Una lingua aspra e impaziente»: il *Naufragio* di Cagnone

Il *Naufragio del Deutschland* nella traduzione di Nanni Cagnone va a porsi all'interno di un contesto molto florido per quanto concerne la ricezione italiana della poesia di Hopkins, come si è avuto modo di vedere finora. È tuttavia un'esperienza personale a cui l'autore-traduttore giunge autonomamente per riconoscenza all'autore tradotto. Fra i nomi menzionati finora, l'unico con cui ha un rapporto a livello biografico è Ermanno Krumm, come il poeta stesso mi ha riferito in un'intervista¹⁹³. Data la minore attenzione che l'italianistica ha riservato al poeta, mi premuro di offrire un ragguaglio del suo percorso, in particolare dall'esordio poetico fino al *Naufragio*. Procedo poi a un'analisi della traduzione sulla base della poetica dell'autore, con attenzione anche per le dinamiche editoriali e la ricezione del testo tradotto.

Cagnone nasce nel 1939 a Calcare, vicino Savona. L'infanzia è ricca di episodi felici, legati alla natura o alla figura del nonno, ma si staglia subito un rapporto conflittuale con i genitori, cattolici molto conservatori¹⁹⁴. Nel 1960, dopo una prima, fallimentare iscrizione all'Università di Pavia, va a Roma per studiare filosofia, e ha modo di leggere testi fondativi del suo percorso, nonché di incontrare personalità accademiche illustri quali Enzo Melandri¹⁹⁵. I primi anni del nuovo soggiorno sono rovinati da un'esperienza drammatica: un'afasia cerebrale fra il 1962 e il 1964, che lo porterà finanche all'esperienza del manicomio. Fa da consulente per la casa editrice Lerici fino al 1967, e ha dei rapporti, sebbene conflittuali, col Gruppo '63. Collabora a «Marcatrè» (sua una prosa nel numero 56, gen. 1970) e partecipa a una riunione del movimento a La Spezia, durante la quale però si verificano degli screzi. Ricorda le figure dell'epoca, con poche eccezioni (un ritratto affettuoso di Porta), come «pallidi riformisti» con l'illusione assurda di dimenticare tutto¹⁹⁶. Unica nota positiva della frequentazione è la conoscenza di Emilio Villa, figura solitaria che sembra quasi spingerlo a lasciarsi definitivamente alle spalle quell'esperienza¹⁹⁷. Nel 1969 decide dunque di trasferirsi a Milano dove lavora in un campo del tutto diverso, quello pubblicitario: fra i ricordi più curiosi, quello

¹⁹³ Intervista da me svolta sempre nel gennaio del 2020. Da qui in poi "Intervista Cagnone"

¹⁹⁴ Cfr. SORRENTINO, Luigia, *Video-intervista a Nanni Cagnone*, 2018, disponibile su RaiNews al link: <http://poesia.blog.rainews.it/2018/06/video-intervista-a-nanni-cagnone/>

¹⁹⁵ Cfr. l'intervista in GNOLI, Antonio, *Nanni Cagnone*, «La Repubblica», 14/1/2018.

¹⁹⁶ Cfr. SORRENTINO, Luigia, *Video-intervista*, op. cit.

¹⁹⁷ Cfr. GNOLI, Antonio, *Nanni Cagnone*, op. cit.

di una campagna per un prodotto finto che ebbe molto successo¹⁹⁸. Lungo gli anni '70 trascorre anche del tempo negli Stati Uniti, e nel '74 abbiamo l'esordio poetico con il libro dal titolo shakespeariano *What's Hecuba to him or he to Hecuba*, bilingue, per una casa editrice newyorkese. Altra conoscenza fondamentale è quella, nel 1975, di Giuseppe Pontiggia, che sembra chiaramente indirizzarlo verso altri ambienti rispetto a quelli già frequentati. Così troviamo sue poesie in *La parola innamorata*, nota antologia, per così dire, di reazione del 1978, nonché nell'ambiente affine della rivista «Niebo» (ott. 1977) di Milo de Angelis. Cagnone resta però sostanzialmente indifferente agli schieramenti del periodo: troviamo infatti pubblicazioni anche per riviste più vicine all'avanguardia quali «Il Verri», il «Periodo Ipotetico» di Pagliarani e «Altri Termini» di Franco Cavallo. Estratti da *What's Hecuba* sono anche nell'antologia dei *Settanta* di Antonio Porta. Enzo Siciliano, in prefazione, giudica il tono della prima prova «sentenzioso» mentre rileva l'appropriazione di un certo grado di «liricità» a partire da *Andatura*¹⁹⁹. Quanto a quest'ultima, è pubblicata nel '79, per la milanese Società Italiana di Poesia, peculiare progetto che coinvolge Pontiggia e Raboni, nonché Cordelli, Cucchi e altri, e che pubblica «per iniziativa dell'editore Guanda» come si legge in copertine e risvolti²⁰⁰. Il tramite è probabilmente Pontiggia, come suo è sicuramente il risvolto di copertina non firmato. Estratti da *Andatura* sono inseriti nell'«Almanacco» mondadoriano del 1980. Nel 1982 la sua poesia è studiata da Stefano Verdino per un'inchiesta sulla poesia contemporanea insieme a De Angelis, Greppi e Viviani²⁰¹. Non sboccia una particolare intesa con Raboni²⁰² che tuttavia lo includerà in una rassegna di poesia contemporanea più tarda. Ancora nella seconda metà degli anni '70 organizza dei convegni, fra cui uno particolarmente notevole all'Accademia di Brera, poi diventato il libro *L'arto fantasma* per Marsilio nel 1979: fra gli ospiti Krumm, Cordelli, Conte, Kemeny. Partecipa alla breve avventura di «Incognita» di Majorino (1982-1984) come collaboratore e un suo contributo figura ne «Il piccolo Hans» nel 1981. Sempre nel 1979 v'è un importante convegno newyorkese confluito

¹⁹⁸ Cfr. intervista Cagnone

¹⁹⁹ Cfr. PORTA, Antonio, *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 16.

²⁰⁰ Praticamente nulla su questa esperienza è stato scritto ad eccezione del pioneristico MECCA, Jacopo, *Una consultazione frequente e agile: Guanda editore di poesia contemporanea*, «Enthymema», n. 25, 2019, pp. 1-16.

²⁰¹ Cfr. VERDINO, Stefano, *Poesia per gli anni 80*, «Nuova Corrente», n. 88, maggio-agosto 1982, pp. 233-347.

²⁰² Cfr. intervista Cagnone.

poi nel libro *The Favorite Malice* (1983), a cui partecipano Porta, Zanzotto, Vattimo e altri. Presenta estratti dalla futura opera *Vaticinio* mentre Fredi Chiappelli offre un'analisi di un brano di *Andatura*. Il celebre studioso, poi prefatore di *Vaticinio*, è tra le poche figure del mondo intellettuale con cui l'autore ebbe rapporti piacevoli, con Pontiggia e Villa. Le vicissitudini editoriali legate alla sua nuova opera poetica, il poema *Vaticinio*, lo portano ad accrescere la sua deferenza verso gli ambienti intellettuali più in vista. Nega il consenso a Garzanti a pubblicare l'opera in una collana minore, sconvolto dai nomi presenti nella collana maggiore. A Fortini, che gli propone una pubblicazione per Einaudi a patto di lasciargli modificare l'opera, risponde «io non sono Eliot ma lei di certo non è Pound», interrompendo bruscamente il rapporto col poeta²⁰³. Anche in virtù di tali dispiaceri nel 1984 fonda la casa editrice Coliseum, a vocazione «comparatistica»²⁰⁴ che andrà avanti fino al 1992. Spicca un notevole interesse per la letteratura inglese otto-novecentesca, come mostrano non solo lo Hopkins ma anche uno Stevens curato da Bacigalupo, uno Shelley e, fra i non più pubblicati, un altro Stevens e il *Segugio del cielo* di Thompson. Abbiamo una notevole parte filosofica, nonché tutta una sezione misterico-religiosa. Cari al poeta, un saggio letterario di Chiappelli e le *Opere* di Emilio Villa. Queste ultime, con pagine che si aprono a ventaglio per dare respiro ai versi sperimentali dell'autore, provano la dovizia editoriale di chi vuole distinguersi dal mercato esistente. *Vaticinio* è infine pubblicato con la casa di «Incognita» di Majorino (Casa Editrice Napoletana, 1984), subito seguito da *Notturmo sopra il giorno* (Cernusco, Severgnini, 1985). Nel 1987 stralci delle ultime opere sono inserite ne *L'anno di poesia* (Milano, Jacabook) a cura di Mussapi, con un saggio ancora di Verdino, mentre degli inediti trovano posto nel volumetto di poesia contemporanea *Canti dall'universo* della Marcos y Marcos, che raccoglie in tutto dieci poeti esordienti negli anni '80, con prefazione di Mario Luzi. Nel 1988 il poeta raccoglie la propria opera per *Armi senza insegne* che pubblica con la sua casa editrice: oltre al già pubblicato essa contiene *Vuoto e compassione* (già per il volume di Marcos y Marcos), più un nucleo eponimo della raccolta complessiva, totalmente inedito. Sempre per Coliseum escono il *Naufragio*, nello stesso anno, e un romanzo, *Comuni smarrimenti*, nel 1990. Alcuni inediti sono raccolti in «Poesia» (34, nov. 1990) che già aveva ospitato passi del suo *Naufragio*. Ad una anno da quest'ultimo è ricordato fra i

²⁰³ Cfr. SORRENTINO, Luigia, *Video-intervista*, op. cit.

²⁰⁴ GNOLI, Antonio, *Nanni Cagnone*, op. cit.

traduttori più importanti della quarta generazione poetica nelle celebri *Lezioni* di Fortini. Alludo solo velocemente a quanto segue. Gli anni '90 consolidano la pratica poematica con *Il popolo delle cose* (1999) ancora per la Jaka Book. *The Book of Giving Back* (1995) è dall'autore stesso considerato come una terza svolta dopo *Andatura* e *Vaticinio*²⁰⁵. Gli ultimi 20 anni sono stati di una impressionante prolificità, vedendolo autore di prosa, commedie e altre raccolte. Recentissima, l'antologia dell'opera poetica *A ritroso* per Nottetempo (2020) che, come suggerisce il titolo, procede dalle ultime fatiche per giungere agli esordi. La vita di Nanni Cagnone è contrassegnata fin da principio da un atteggiamento di sospetto o di facile stanchezza per gli ambienti culturali importanti, veri e propri scontri con le personalità di spicco, fallimenti di progetti editoriali. Ne consegue una storia fatta di pochi contatti, scritture private, editori minori e autoproduzioni. Da sempre disinteressato alla fama, da diciotto anni vive con la moglie a Bomarzo, paese di campagna vicino Viterbo noto per il bosco sacro e i monumentali grotteschi. Il nuovo interesse critico che ha seguito *A ritroso*²⁰⁶ potrebbe finalmente essere occasione per ricominciare a discutere questa presenza altrà del nostro tardo Novecento e della contemporaneità.

Il primo libro di Cagnone, dal titolo shakespeariano *What's Hecuba to him or he to Hecuba?*, è più che una silloge una misteriosa raccolta di versicoli, prosa ritmica, aforismi, di difficile interpretazione, un «percorso privato»²⁰⁷ da specificarsi con le opere a venire. La maggior parte dei testi in versi è spiccatamente meta poetica, tematizza la priorità del desiderio sull'appropriazione («poi che resistiamo / solo nell'ottativo / altro lo dissolviamo»²⁰⁸) e il permanere di uno scarto dal noto («e quando tutto viene avvicinato [...] / ciò che resta sicuramente fuori / grida più totalmente»²⁰⁹). Un saggio critico interno a *L'arto fantasma* discute la raccolta come tematizzazione «del desiderio e della volontà-di-dire» costantemente frustrata²¹⁰. Da un punto di vista stilistico, l'opera è stata letta da Chiappelli come un tirocinio nella riduzione al grado zero dei rapporti grammaticali: «Nella prima parte di *Hecuba* si esperimenta come

²⁰⁵ Cfr. Intervista Cagnone.

²⁰⁶ Cfr. ad esempio CUCCHI, Maurizio, *Percorsi alla rovescia*, in «La Repubblica - Robinson», 21/3/2020.

²⁰⁷ CHIAPPELLI, Fredi, *Su Cagnone*, 2 parti, disponibile su *Nanni Cagnone*, ai link: <http://www.nannicagnone.eu/html/works13.html> e <http://www.nannicagnone.eu/html/works19.html>

²⁰⁸ CAGNONE, Nanni, *Armi senza insegne*, Milano, Coliseum, 1988, p. 6.

²⁰⁹ Ibid., p. 7.

²¹⁰ D'ORIANO, Pietro, *Il segno metalettico*, in CAGNONE, Nanni (a cura di), *L'arto fantasma*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 51-66, p. 51.

oltrepassare la rigidità del giunto sintattico (o, se vogliamo seguire i termini di Cagnone medesimo, si tenta di “contestare il privilegio frastico”) col sospendere le parole in una fluttuante ma non arbitraria partitura (“*disiecta membra*”)²¹¹. Si tratta di strumenti destinati a permanere nella poetica di Cagnone anche al di là di *Hecuba*, pur in un percorso progressivo che da questo grado zero conduce a una lenta riappropriazione della sintassi verso forme più compiute. Nella quarta di copertina di *Andatura* (nell’edizione SIP del 1979, riconducibile, come si è detto, a Pontiggia), leggiamo di una poesia «come teoria della non conoscenza, come epistemologia negativa». Strategie retoriche e premesse teoriche collaborano: una «lucida rinuncia a qualsiasi rispecchiamento nel mondo» ha il suo corrispettivo in un «attraversamento obliquo con la retorica: uso traslato e straniante delle sue figure (dall’ellissi all’enfasi, dalla reticenza all’anticlimax)». Effettivamente, pur in una forma già più distesa, gli strumenti poetici di Cagnone restano invariati. Nell’attacco di una poesia, «Come ortica e lattuga, felce e felce / cammina intanto per tramiti»²¹², l’autore mira per mezzo di ellissi e prolessi a «far prevalere la composizione delle immagini al di sopra della loro impalcatura logica»²¹³. Con *Vaticinio* l’autore decide invece di affrontare la forma poemica, descrivendo un *iter* vitale e sapienziale ricco di riferimenti mitici e scenari classici: in una surreale Grecia antica si svolgono percorsi iniziatici e dialoghi. È l’opera che segna la «riattivazione della sintassi e del discorso»²¹⁴, e al contempo l’autore procede negli strumenti ampiamente affinati per ricercare «concrezione e ispessimento della parola»²¹⁵.

Sappiamo che il progetto hopkinsiano nasce da una proposta di Luciano Foà per Adelphi. L’autore si è limitato alla notazione e non ha voluto divulgare i problemi occorsi²¹⁶. Siamo ad ogni modo negli anni delle delusioni editoriali attorno a *Vaticinio* che conducono il poeta alla fondazione della Coliseum, nella quale effettivamente Cagnone decide di pubblicare il suo *Naufragio*, proseguendo su una linea di letteratura inglese all’interno di un progetto indipendente. Era nelle idee di Cagnone di proseguire

²¹¹ CHIAPPELLI, Fredi, *Su Cagnone*, parte 1, op. cit.

²¹² CAGNONE, Nanni, *Armi senza insegne*, op. cit., p. 53.

²¹³ CHIAPPELLI, Fredi, *Su Cagnone*, parte 1, op. cit.

²¹⁴ VERDINO, Stefano, *La traccia sottile*, in MUSSAPI, Roberto (a cura di), *Anno di poesia*, Milano, Jaka Book, 1989, pp. 145-8, p. 146.

²¹⁵ CHIAPPELLI, Fredi, *Introduzione* a CAGNONE, Nanni, *Vaticinio*, Napoli, Casa Editrice Napoletana, 1984, ora reperibile al seguente link: http://www.nannicagnone.eu/pdf/Fredi_2.pdf

²¹⁶ Cfr. intervista Cagnone

con la pubblicazione degli scritti di poetica, sempre in sua traduzione, come riporta nell'intervista inedita, ma è inferibile anche da un breve scritto di Krumm in uno degli articoli di «Poesia» dedicati ad Hopkins. L'opera si offre in copertina lucida con la classica estetica della collana: autore e titolo in giallo su blu e un'immagine (nello specifico la foto *The steerage* di Stieglitz, 1907). Alla prefazione del traduttore seguono la riproduzione delle due tavole del «The Illustrated London News» recanti la notizia del naufragio e il testo dell'articolo del «Times» in originale e in traduzione. Le stanze del poema sono elegantemente disposte una per pagina, con testo a fronte, testo al centro. L'originale riproduce gli *stress marks* originali, in appendice v'è un robusto commento di John Meddemmen.

La prefazione del traduttore titola *Risposta al Deutschland*, offrendosi sin da subito come un corpo a corpo fra due poesie, piuttosto che come semplice saggio. La lettura di Cagnone è orientata a un'impronta veterotestamentaria: «benché sia un po' troppo arbitrario, mi sono trovato a leggere il *Deutschland* non diversamente da come ho letto il *Libro di Giobbe*»²¹⁷. Non giudica sufficienti i momenti di «elevazione» ravvisati da altra critica, e il *Deutschland* così «prepara i *Sonnets of Desolation*»²¹⁸. È qui ravvisabile un gusto del tempo altrove visto nelle edizioni, nella critica e nella pubblicistica, che salta la fase intermedia passando dal *Naufragio* ai *terrible*. Notevoli i movimenti con cui Cagnone avvicina a sé il poeta tradotto. Giustificando la scelta di inserire l'elemento documentario specifica: «non indica che si voglia partire dalle cose: serve a non nascondere l'origine apparente del testo e ad accertare la novità dello sguardo deformante di Hopkins»²¹⁹. Viene da pensare alle pagine scritte in occasione del convegno all'Accademia, dove l'occasione è definita come qualcosa di sempre latente, indicibile: «luogo significabile da non lasciare, trovando parola adeguata alla sua impossibilità»²²⁰. Unicità e relazione sono due termini spesso usati in compresenza per definire l'*inscape*. Si pensi alle riflessioni di Sanesi, o a una definizione già citata di Von Balthasar: «l'idea di uno scaturire, di un fondarsi in, di un essere tenuto insieme dal cespite [...] non una forma sciolta e riposante in sé stessa, ma una forma rilasciata dalla sua sorgente creatrice e tuttavia insieme ad essa afferrata e tenuta»²²¹. Cagnone, dal

²¹⁷ CAGNONE, Nanni, *Risposta al Deutschland*, op. cit., p. 8.

²¹⁸ Ibid., p. 11.

²¹⁹ Ibid., p. 17.

²²⁰ CAGNONE, Nanni, *Dell'enfasi*, in ID. (a cura di), *L'arto fantasma*, op. cit., pp. 11-13, p. 12.

²²¹ VON BALTHASAR, Hans Urs, *Gloria*, vol. III, op. cit., p. 340.

canto suo, sembra propendere più per il primo termine: «l'insistenza con cui Hopkins dice 'uniqueness', 'oneness', 'distinctiveness', 'bare self', sembra condurre a una solitudine di singolarità irriducibili, che fanno della propria apparizione quasi un *hapax*»²²². L'elemento della relazione è invece inserito in tono minore: «è comprensibile che egli si preoccupi della legatura delle cose singole [...]»²²³.

Quanto alle dichiarazioni come traduttore, anche qui Cagnone procede in modo molto deciso, senza *topoi* programmatici. Essendo la traduzione «testo incoativo», essa non è mai nel testo in lingua d'arrivo ma nella «relazione oscillante-intermittente fra i due testi affrontati»²²⁴. Tematizza dunque il corpo a corpo presentato anche attraverso l'impaginazione. Annuncia di rinunciare programmaticamente ai vari giochi fonici ed etimologici, guadagnando invece in «perentorietà, anche ritmica, in una lingua aspra e impaziente»²²⁵. L'allusione allo Hopkins traduttore (dal greco) capace di «procedure ellittiche» sembra rimandare alle proprie pratiche poetiche e traduttive sebbene più avanti il traduttore affermi di voler essere «più austero di lui»²²⁶. Sono tutti elementi che ritroviamo effettivamente nel testo tradotto.

L'autore giunge alla prova della traduzione²²⁷ forte dell'esperienza poetica di *Vaticinio*, dalla cui fucina vediamo i frutti specie nell'elaborazione di un grande stile. Discretamente presenti le parole auliche e rare: «deliquio», «premito», «tergo», «gravame», «presule», e molteplici le inversioni sintattiche. Il documento in lingua d'arrivo segna un notevole abbassamento dei rapporti fonici ed etimologici. Dei composti lessicali ne notiamo due di composizione propria, fra cui un ossimorico «forma-caos» («della notte») per «*unshapeable shock of the night*» (XXIX, 3). Comparata al momento epifanico dell'originale («*Read the unshapeable shock of the night / And knew the who and the why*»), vedremo in questa scelta ossimorica una problematizzazione dell'*inscape* come punto rivelatore: la forma ha in sé un caos non discernibile.

²²² CAGNONE, Nanni, *Risposta al Deutschland*, op. cit., p. 13.

²²³ Id.

²²⁴ Ibid., p. 16.

²²⁵ Ibid., p. 17.

²²⁶ Ibid., p. 15.

²²⁷ Qui e in avanti cito sempre dalla traduzione di Cagnone (HOPKINS, Gerard Manley, *Il Naufragio del Deutschland*, op. cit.): come fatto precedentemente, riporto il numero della strofa e del verso tra parentesi.

Ma l'autore è in generale più parco, ad esempio, di quanto non lo sia Papetti nella traduzione successiva. Parte della *Risposta* si consuma d'altronde nel confronto attorno a simili usi linguistici:

Non è strano che Hopkins abbia aperto il lessico a prestiti e neologismi, e che abbia molto insistito sull'etimologia, la quale promette – sia pure entro una mania – un'origine, quasi un fondamento, e forse fa sperare che ritorni la sacralità della nominazione. Resurrezione difficile: si rischia di non ritrovare l'energia della parola, trovando invece un'archeologia denotativa, ove il nome può diventare – adesso – ostacolo della cosa²²⁸.

Scopo di Cagnone invece è il recupero di un ritmo accentuale, non strettamente sillabico, capace di coinvolgere i livelli della sintassi, del lessico e della semantica. Si veda ad esempio il lavoro sugli attacchi a due *stress* di varie stanze:

Thou mastering me > Tu che me domini (I, 1)
I did say yes > Sì, io dissi sì (II, 1)
I kiss my hand > Con la mano, volgo un bacio (V, 1)

Nel dare il celebre attacco del poema Cagnone abbandona il proclitico «mi» scegliendo la forma forte «me», tematizzando la battaglia in corso fra soggetto poetico e divinità e salvando la struttura a due accenti sui pronomi. E poi ancora la ripetizione di «sì» a apertura e chiusura del primo verso della II stanza a rendere gli *stress* su *did* e *yes*. All'attacco di V il segno di interpunzione aiuta la suddivisione in due emistichi di quattro sillabe con accento principale sulla terza, marcando la struttura a due accenti dell'originale al di là dell'inevitabile maggior brevità della lingua inglese (*kiss, hand*). Sul versante opposto, il verso è appositamente allungato per restituire la misura dell'originale, specie nei versi di chiusura, come «quante volte, anche ora, io sento il tuo dito ti trovo» per «*over again I feel thy finger and find thee*» (I, 8) dove l'accento è assente unicamente su *I, thy* e *and*. Anche per questi adattamenti al ritmo accentuale Cagnone fa largo uso di procedure ellittiche sfrondando il testo di preposizioni, congiunzioni, e vari altri elementi reiterati nel verso originale. L'ellissi non è però interamente rimandabile a esigenze ritmiche giacché come abbiamo visto è strutturale alla poetica di Cagnone: essa concorre a una riduzione dei rapporti interni al testo mentre invece l'immagine è messa in risalto. A tal proposito si potrebbe ricondurre una minore simpatia per l'elemento verbale che viene liberamente volto in soluzioni

²²⁸ CAGNONE, Nanni, *Risposta al Deutschland*, op. cit., p. 16.

nominali di diverso tipo. Il sostantivo è più volte adoperato senza ricorrere invece a verbi denominali, specificazioni dell'elemento metaforico o altre strategie che potrebbero rendere più chiaro il testo, come mostro con questi paragoni:

III, 8 tower from grace to grace > di grazia in grazia una torre (Baldi: torreggiare)
XVII, 5 night roared > ruggito orrendo la notte (Papetti: notte mugghiava)
XIX, 3 And the inboard seas run > E correre d'onde all'interno (Guidi: Corrono i marosi)
XII, 5/6 nor ever as guessing / the goal was a shoal > ignare che banco di sabbia / il porto
(Guidi: non anche un presagio / che un banco di sabbia era la meta)

Specie laddove l'inversione sintattica concorre allo straniamento, l'effetto è quello di una nuova immagine (es. «una torre») quasi irrelata dal resto. Per simili ragioni, credo, le immagini sono altrove liberate dai loro legami proposizionali: «*I steady as a water in a well, to a poise, to a pane*» > «Io sto fermo come acqua in un pozzo, in bilico, lastra / di vetro» (IV, 5). Sebbene non si possa più parlare di frase nominale, ma a prova di coerenza dell'atteggiamento descritto, vi sono altri casi in cui il nome acquista un ruolo cardine: «*And storms bugle his fame*» > «e sono trombe di gloria le sue tempeste» (II, 4). Ancora, «fu allora un turbine d'ali» per «*I whirled out wings*» (dove Baldi «ebbi ali ruotanti» o Papetti «feci ruota dell'ali», III, 4) offre la sensazione di una manifestazione improvvisa.

Nel complesso, il *Naufragio* di Cagnone si mostra molto diverso dal resto della tradizione novecentesca. Il parallelismo fonico non è come altrove generalmente normalizzato ma coscientemente ricondotto al suo grado zero, mentre invece è valorizzato il ritmo dell'originale. Rispetto all'originale, inoltre, diminuiscono i rapporti grammaticali e sintattici. Il nominalismo diffuso fa sì che le immagini, rispetto ad altre versioni, guadagnino intensità, ma come comparando in baluginii improvvisi. A perdere presa è insomma la relazione fra le parti, l'interpretazione possibile del naufragio e, con esso, del testo. Il mare, d'altronde, è da sempre per Cagnone «smalto e ritrosia», tornando alla poesia già menzionata di *Andatura*, la superficie liscia e respingente del senso stesso²²⁹.

Questo testo va a inserirsi nel nuovo dibattito su Hopkins fra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90. Abbiamo anzitutto le traduzioni per il *Tema del mese* di «Poesia» già

²²⁹ Sulla pregnanza di questa metafora nella poetica di Cagnone cfr. CHIAPPELLI, Fredi, *An Experiment of Using Traditional Stylistic Analysis on a Contemporary Text*, in HARRISON, Thomas (ed. by), *The Favourite Malice. Ontology and Reference in Contemporary Italian Poetry*, New York, Out of London, 1983, pp. 156-175, ora disponibile al link: <http://www.nannicagnone.eu/pdf/fc.pdf>

menzionato. Più avanti, nel n. 10 (1989), nel presentare le traduzioni di Rossana Bonadei (già per «Il Piccolo Hans»), Krumm allude a due nuovi testi da poter consultare oltre la storica edizione Guanda, segnalando però in particolare il volume *Coliseum* (l'altra è presumibilmente la SE del 1987), e menzionando il progetto degli scritti teorici poi non portato avanti. Il settimanale di ispirazione cattolica «Il Sabato» dedica alla nuova pubblicazione un articolo a due voci: di Fulvio Panzeri è un articolo introduttivo corredato di breve intervista a Cagnone, mentre l'autore Giovanni Testori inserisce una riflessione di carattere più personale. Il contributo di Panzeri è chiaramente orientato all'obiettivo più generale di rimarcare la grande assenza di Hopkins nella cultura italiana implicando istanze anti-religiose. Il titolo *Il recupero del Deutschland* gioca con la sovrapposizione dei piani fra il naufragio della nave e la riscoperta dell'opera. Il sottotitolo incalza: «è il suo capolavoro. Ma non apprezzato quanto meriterebbe. E ora Nanni Cagnone lo ripresenta. E Testori lo rilegge per noi»²³⁰. Da tale critica discende la domanda al traduttore: «non pensa che la sua forte religiosità sia il motivo per cui la cultura italiana abbia tenuto le distanze dal poeta inglese?»²³¹. Cagnone, da par suo, reggendo il tono accusatorio nei confronti della tradizione critica italiana (un'accusa esplicita a Praz), discute sì il problema della religiosità ma come fonte di un discorso poetico difficile. Hopkins, sostiene il poeta in polemica col suo tempo, non può essere compreso e amato giacché «l'innovazione della forma» non si riduce ad esperimenti fini a sé stessi ma «occupa le profondità del pensiero»²³². Il commento di Testori si colloca in un riquadro al centro con l'intervista che si pone attorno come a cornice. Anche Testori parte dall'originale, definendo Hopkins «uno dei maestri della messianicità demente»²³³. Demenza è parola chiave del percorso testoriano, ricorrente nelle poesie sin dai *Trionfi*, ispirata da San Paolo (che tradusse in versi). L'augurio di Testori rispetto a questa specifica edizione di Hopkins è di tipo operativo: che «violi la quiete formalistica» della poesia contemporanea. In questo sente fraterna la lingua poetica della traduzione di Cagnone, di una qualità, afferma, mai vista, per «totale

²³⁰ PANZERI, Fulvio – CAGNONE, Nanni, *Il recupero del Deutschland*, «Il Sabato», n. 47, 19-25 nov. 1988, p. 45.

²³¹ Id.

²³² Id.

²³³ TESTORI, Giovanni, *Un Rimbaud obbediente*, ibid.

autonomia»²³⁴ dall'originale. Testori, pur nella diversità del suo percorso, incontra Cagnone nel solco della sua «lingua aspra e impaziente»²³⁵.

Nel presente capitolo, dopo una prima breve parentesi, è stato delineato un quadro della ricezione italiana di Hopkins in un momento molto specifico del secondo Novecento, che potremmo circoscrivere al decennio a cavallo fra la seconda metà degli anni '80 e la prima dei '90. Tale selezione non è stata scelta a priori ma vi sono stato, potremmo dire, condotto dalla ricognizione bibliografica svolta, andando a rilevare una quantità importante di documenti concernenti l'argomento di interesse. Alcune delle voci studiate possono essere messe in rapporto, e questo è chiaramente il caso delle recensioni o delle traduzioni offerte dal *Tema del mese* di «Poesia». Quel che è certo è che un numero consistente di scrittori, alcuni dei quali anche studiosi e traduttori di professione, matura un interesse per il poeta inglese in questo periodo, il quale si declina in forme diverse: discorso critico, antologizzazioni, traduzioni, influenza poetica, critica della traduzione. Gli sforzi di una parte di loro convergono nei numeri di «Poesia», se consideriamo, oltre all'inserimento di brani di Cagnone e di Krumm, l'interesse sottostante di Valduga (e Raboni). Solo fra alcuni di essi siamo certi tuttavia di un dialogo: è chiaro infatti dalle interviste inedite che avvenne una discussione su Hopkins fra Valduga e Raboni da un lato, fra Cagnone e Krumm dall'altro. Non mancano però documenti che attestano come fra queste figure vi fosse una stima reciproca, nonché un sentirsi voci compagne sebbene senza alcun programma comune esplicito. Si consideri ad esempio l'interesse di un grande operatore culturale come Raboni non solo, sebbene in forma minore, per Cagnone, ma soprattutto per Sanesi e Testori, di cui fanno fede dei documenti che riprendo più avanti. O ancora l'accurato discorso di Testori stesso non solo sul *Wreck*, ma anche e soprattutto sulla nuova traduzione di questo ad opera di Cagnone. Si tratta dunque di figure che si richiamano reciprocamente. Resta però da capire se sia rintracciabile un comune bagaglio di intenzioni rispetto alle varie operazioni suddette.

Anzitutto, si consideri il tratto unificante della scelta dei due poli dell'ispirazione hopkinsiana, il *Naufragio* e i sonetti terribili, il corpo a corpo col divino nella ricerca difficile di una teofania, e la voce del poeta in un mondo abbandonato dal soffio del Creatore. Non v'è in questo periodo l'interesse per le possibilità visionarie dei sonetti

²³⁴ Id.

²³⁵ CAGNONE, Nanni, *Risposta al Deutschland*, op. cit., p. 17.

gioiosi che abbiamo rintracciato nel quadro della prima ricezione italiana e dei suoi più illustri referenti. La posa autoriale tormentata, il linguaggio grave, le metafore metapoetiche di aridità sono tratti che, ben rintracciati dal saggio di Krumm, possono essere estesi al discorso generale del periodo. Persino la *Nature* di Sanesi, pur non essendo parte del nucleo *terrible*, è cronologicamente un sonetto dublinese, e sebbene alcuni temi e il ritmo scoppiettante possano rimandare ai *nature sonnets*, nondimeno essa è attraversata da un diverso sentimento, tragico, di fugacità del tutto.

Ma c'è anche un altro elemento a legare questi autori nel segno della ripresa di Hopkins. Si tratta infatti di figure liminari, difficilmente riconducibili a coordinate fisse del nostro secondo Novecento, ruotanti attorno al polo culturale milanese, accomunate dalla ricerca di un *furor* espressivo e speculativo, che le estranei sia da una poesia pura variamente menzionata sia dagli esiti ludici della neoavanguardia. Ciò è perfettamente ravvisabile negli scritti critici di Raboni, nella ricerca d'un canone di ascendenza reboriana, ma anche nei suoi scritti su Sanesi e Testori, in particolare per quanto concerne la rispettiva produzione poetica. Del primo, descrivendo l'antilirismo e la diffusa impurità in un senso né narrativo né avanguardistico ma lungo il solco di un «furore speculativo» che guarda alla tradizione²³⁶. Del secondo apprezzando la «perpetua non quiete» nella tensione espressionistica «protonovecentesca»²³⁷. A questo proposito possono essere ricondotti diversi programmi critici, poetici e traduttivi aventi a che fare con Hopkins. Chiaramente ciascuna figura mantiene le sue specificità, come rileviamo ad esempio paragonando la conduzione al grado zero delle figure di suono nella traduzione di Cagnone alle scelte critico-traduttive opposte di Sanesi. Ma si consideri invece la convergenza profonda fra certi intenti: la *Lingua torturata* di Patrizia Valduga che si articola poeticamente nella ripresa identica di alcune scelte traduttive guidiane; l'anti-canone impuro raboniano, con l'accostamento fra Rebora e Hopkins; le scelte traduttive di Sanesi atte a rappresentare la lingua poetica come vortice; la vettorialità stilistica della poesia metafisica di Krumm con Hopkins quale padre fondatore; la «lingua aspra e impaziente» di Cagnone a cui Testori ricollega il suo proposito operativo di contro alla «quiete formalistica» del suo tempo.

²³⁶ RABONI, Giovanni, *Prefazione*, in LANGELLA, Giuseppe (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, op. cit., pp. 7-11, pp. 8-9.

²³⁷ RABONI, Giovanni, *Prefazione*, in TESTORI, Giovanni, *Opere 1965-77*, Milano, Bompiani, 1997, pp. I-XV, p. XII.

L'insieme delle operazioni critico-traduttive aventi a oggetto Hopkins nell'arco temporale studiato si mostra dunque come eterogeneo e solo parzialmente interconnesso, e tuttavia con alcuni, fondamentali tratti unificanti.

Conclusioni

In un frammento di poetica, Hopkins dava una definizione semplice e complessa al contempo della poesia:

Poetry is speech framed for contemplation of the mind by the way of hearing or speech to be heard for its own sake or interest even over and above its interest of meaning [...] Poetry is infact speech only employed to carry the inscape of speech for the inscape's sake.¹

Il discorso (*speech*) viene collocato, strutturato in un certo modo (*framed*) al fine di giungere a uno stato contemplativo nel quale si osserva l'*inscape* del linguaggio stesso. Facendo uso del suo neologismo più noto (che era più solito usare per le visioni naturali), Hopkins mirava a una natura intima e distintiva del linguaggio, che vi stava già dentro ma che poteva risaltare per il tramite della poesia, così come gli esercizi di contemplazione facevano scaturire un *inscape* già presente negli alberi, nei torrenti e nelle castagne dei suoi paesaggi del Galles. Ne deriva che la lingua poetica non è, per lui, meramente referenziale, né l'ornamento da apporre sopra un ipotetico contenuto. Veniva distinto un uso poetico del linguaggio in virtù di «una significatività che trascende il significato grammaticale, logico o parafrasabile»². Questo aspetto venne poi notato dai critici del modernismo, che ne valorizzarono la coscienza in merito alla lingua poetica: l'insieme delle sue componenti dà al lettore, arguisce Graves nel primo documento panoramico sulla nuova temperie, la «*complicated recipe*»³ irriducibile ad ogni esplicazione. Forma e contenuto non sono scindibili, la complessità del testo è specchio del movimento del pensiero. La forma sarà così adeguata, scaturente dalla materia stessa, e darà al lettore un senso plastico della sua materialità. La lingua poetica dovrà sfruttare tutte le risorse di quella comune, ma disponendole secondo dei principi che sono eminentemente poetici. Anche su questo Hopkins aveva lasciato un metodo: il parallelismo, grammaticale o di suono. Ciò distingue la poesia dalla prosa e fa tutt'uno del pensare e del poetare: «la forza di questa ricorrenza è di generare appunto una

¹ HOUSE, Humphry – STOREY, Graham (ed. by), *The Journals and Paper of Gerard Manley Hopkins*, op. cit., p. 289.

² CASTORINA, Giuseppe Gaetano, *Introduzione*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Journals and Papers*, op. cit., p. 55.

³ GRAVES, Robert – RIDING, Laura, *A Survey of Modernist Poetry*, op. cit., p. 41.

ricorrenza o un parallelismo corrispondente di parole o pensiero [...] il parallelismo dell'espressione tende a ingenerare o entra nel parallelismo del pensiero»⁴.

Questo insieme di convinzioni si declinava in una poesia così ricca di strappi e rotture da trovare difficilmente pari nel panorama inglese. La prima reazione, ancor prima del lavoro dei critici fra la fine degli anni Venti e i primi Trenta, fu quella di compararla con una nozione esteriore di decoro: il risultato non poteva che essere lo stigma. Si è visto come tale problematicità continui a porsi anche nella ricezione critica italiana: emblematico mi sembra il caso della sopravvivenza di specifici capi d'accusa della sistematica degli errori del Bridges nei documenti di Praz. Laddove non v'era condanna poteva comunque esservi un semplice *understatement* dei caratteri di rottura come aspetti superficiali e poco utili alla vera comprensione: è il caso dell'introduzione di Baldi alla sua monografia. Dopo una prima fase di negazione, altre voci si leveranno in difesa dei principi poetici di Hopkins, declinandosi in diverse interpretazioni.

In un panorama straniero quale quello italiano, il discorso su Hopkins (e ciò che, come abbiamo visto, implica) si arricchisce di un altro aspetto, quello delle traduzioni dalla sua poesia. Nel condurre questa ricerca, ho fatto riferimento a una tradizione teorica che rifiuta la metafora del trasporto interlinguistico e il precetto dell'estrapolazione di un senso, che sia quello banale di un contenuto o quello più elaborato prodotto dalle speculazioni più recenti e di maggiore rigore scientifico (in particolare il concetto di equivalenza). Ne deriva, pertanto, un'idea di traduzione che, con Lavieri, «non è mai soltanto questione di lingua», provando invece a rimettere al centro del discorso tutti i fattori extra-linguistici, quali «il sistema letterario» con «modelli, tradizioni e testi», le «dispute poetologiche» implicite nei processi di traduzione e ritraduzione, i meccanismi di conferma o sovversione delle poetiche e dei canoni.⁵ Ciò mi ha abilitato a mettere a tema un'idea di senso infinito (con Meschonnic, diremmo infinitizzato⁶), plurale, che non resta immutato lungo i tempi e le lingue; si ricordi in tal senso la lezione della traduttologia di ispirazione ermeneutica.⁷ Si tratta, come abbiamo già visto, della traduzione come dispositivo atto a scardinare alcuni

⁴ HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della Sibilla*, op. cit., p. 296.

⁵ LAVIERI, Antonio, *Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali*, op. cit., p. 221.

⁶ Cfr. MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op. cit., p. 19.

⁷ Su questo anche Lavieri, discutendo l'utilità della disciplina per gli studi traduttologici: «l'ermeneutica combatte il pensiero storicista che teorizza il senso come sostanza immutabile che attraversa i tempi e le lingue», LAVIERI, Antonio, *Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali*, op. cit., p. 37.

concetti che si sono posti come naturali nel nostro repertorio epistemologico: il testo come sequenza notazionale, l'idea di un senso esauribile e definitivo, la traduzione come momento secondario, ricerca dell'impossibile identità. Attraverso la critica del ritmo e la poetica del tradurre di Meschonnic, giungiamo a un'idea di traduzione come soggettivizzazione radicale, storicizzazione e testualizzazione. Se tradurre consiste in questo, allora la traduzione è scrittura: «tradurre non è tradurre se non quando tradurre è un laboratorio dello scrivere. Altrimenti, è un ricalco. Nell'ordine del segno»⁸. Dalla traduttologia fenomenologica, impariamo a guardare alla traduzione come «simbolo di poetica»⁹, connotato di una situazione letteraria, critica implicita, insieme di concezioni linguistiche e poetiche del traduttore in rapporto con la poetica dell'originale. Fra la «poetica» dell'approccio fenomenologico e il «progetto» della critica delle traduzioni, riemerge la soggettività del traduttore, che con le traduzioni trova nuove chiavi di scrittura o fa della riflessione poetica e critica. Liberandosi dallo scopo di veicolare un senso, le traduzioni fanno parte della storia: mettono in moto il dibattito poetico e l'evoluzione di nuovi concetti e nuove forme, e da questo movimento sono al contempo influenzate. Da qui l'importanza delle storie delle traduzioni e delle traduzioni nella storia letteraria. Seguendo le indicazioni anti-dogmatiche della traduttologia fenomenologica, della critica delle traduzioni e della storia delle traduzioni nei suoi esiti più recenti, ho indagato come le traduzioni della poesia di Hopkins abbiano attivato o veicolato dei discorsi complessi sulla lingua poetica e sulla modernità, e pertanto come abbiano funzionato da laboratori di scrittura e pratiche teoriche.

La traduzione, una volta superata la metafora limitante del trasporto interlinguistico, diventa un rapporto fra poetiche, capace di immettere in un panorama straniero non solo una lingua, ma testi, modelli, generi, formule poetiche. La storia di Hopkins in Italia non fa eccezione. Dopo una prima fase segnata soprattutto dalla riflessione intorno agli aspetti religiosi della sua poesia, la critica inizia a discutere dell'importanza del lavoro hopkinsiano sul linguaggio, con attenzione anche ai documenti di poetica; nonché del

⁸ «Traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écriture. Décalque, autrement. Par le signe», MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 576.

⁹ Come prima nella tesi, uso tale espressione nel senso datogli da Anceschi per definire il genere letterario, non in senso aprioristico ma come qualcosa che nasce con l'arte, suggerendo disposizioni e orizzonti di gusto, dentro una intenzionalità. «Simbolo», cioè «segno abbreviato» dell'insieme di ricerche, esigenze e risposte artistiche di un'epoca (Cfr. ANCESCHI, Luciano, *Progetto per una sistematica dell'arte*, op. cit., p. 68). Applicando alla traduzione il concetto di «genere letterario» nel senso datogli da Anceschi, Mattioli ne sottolineava l'aspetto storico e intenzionale (cfr. MATTIOLI, Emilio, *La traduzione come genere letterario*, op. cit.).

legame tra tale lavoro e la modernità¹⁰. Inoltre, la riflessione degli anni '30 e '40 abilita un concetto di traduzione come riscrittura poetica, elaborazione di un testo letterario e non trasferimento di un ipotetico senso riposto sotto la superficie dell'altra lingua. L'elemento di necessità della poesia di Hopkins, e della poesia moderna in generale (*adequacy*, legame tra forma e contenuto) non è più un limite, ma un nuovo *input*.

Augusto Guidi, come abbiamo visto, non accetta del tutto i suggerimenti che possono venirgli dalle riflessioni coeve. E tuttavia la sua pratica teorica suggerisce l'idea della costruzione di un testo poetico, nell'organicità dei suoi costituenti, nella coerenza di un principio poetico tratto dallo studio attento dei testi hopkinsiani. Anche il documento programmatico, seppur mostrando notevoli oscillazioni, indica la ricerca di una via diversa, approdando infine a un'idea di traduzioni come tradizione. Si consideri, dimenticando per un momento la specifica dimensione delle singole esperienze, quanto la sua pratica abbia avuto un'influenza su scrittori e traduttori successivi. Montale, sebbene le traduzioni di Guidi possano essere state un'ispirazione solo secondaria, deve certo qualcosa all'interpretazione complessiva dello studioso che ebbe sicuramente l'opportunità di leggere già nel gennaio del 1945: il «concetto definito, di forma plastica»¹¹ della poesia di Hopkins è un'anticamera importante al nucleo di riflessioni e traduzioni montaliane collocabili fra il 1946 e il 1948. Fenoglio, nonostante l'apparente negazione nel documento introduttivo, deve qualcosa a Guidi nel tradurre «l'assalto di immagini», il dire «turgido e stringato al tempo stesso»¹². La traduzione da Hopkins con l'ausilio dell'edizione Guidi è per Fenoglio un laboratorio di scrittura, il passaggio fondamentale per lo scrittore che sente un'altra lingua, un'altra cultura come sua (l'inglese nelle sue doti di sintesi e composizione), ma riconosce di non poterla trasporre così com'è sulla propria pagina. Citando Pietralunga, definirei tale esperienza come parte essenziale della sua ricerca di un «termine "giusto"» e una «espressione originale»¹³. Patrizia Valduga, nel comporre *La tentazione* con i più vari pezzi della letteratura occidentale, non riprende semplici immagini o temi dell'originale

¹⁰ Come ho mostrato nei capitoli I e II della prima parte, spetta a Guidi il merito di aver condotto, già nel 1946, una riflessione sulle innovazioni di Hopkins attraverso la lettura dei documenti di poetica (GUIDI, Augusto, *Introduzione alla poetica di G.M. Hopkins*, op. cit.). A differenza di Baldi, Guidi non è ostile agli accostamenti di Hopkins alla modernità, ma è solo con Melchiori che tale discorso assume rilievo in Italia (MELCHIORI, Giorgio, *Due manieristi. James e Hopkins*, op. cit.).

¹¹ GUIDI, Augusto, *Lettura di G.M. Hopkins*, op. cit., p. 159.

¹² FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, op. cit., p. 264.

¹³ PIETRALUNGA, Mark, *Beppe Fenoglio e la letteratura inglese. L'esaltante fatica del traduttore*, op. cit., p. 157.

hopkinsiano, ma cita letteralmente passaggi di Augusto Guidi ricchi di figure retoriche, indicando una impossibilità di scindere il significato e il significante. Ne deriva la necessità di produrre delle traduzioni che funzionino come testi letterari: da qui la critica alla traduzione letterale di Papetti (sebbene si potrebbe controbattere che anche la traduzione di Papetti produce un testo, un'opera complessiva con una coerenza interna e caratteristiche ben riconoscibili). Per Sanesi, il cui debito con Guidi è provato tanto dai segni di lettura quanto dai prestiti, la resa della struttura fonica è inscindibile dall'interpretazione dell'originale in una chiave filosofica che è essenziale anche per la sua ricerca poetica.

È con la traduzione montaliana di *Pied Beauty* che entriamo nella parte dedicata al lavoro degli autori-traduttori. Questo testo non era certo studiabile per categorie pre-determinate quali, ad esempio, quelle di traduzione *foreignizing* o *domesticating* di Lawrence Venuti (come pure si è provato a fare per le traduzioni montaliane¹⁴); né tantomeno potevo limitarmi a rintracciare l'insieme degli stilemi montaliani come un repertorio formale imposto sopra una sostanza, il senso. Ho ritenuto invece essenziale porre dei punti di metodo, delle prospettive tramite le quali guardare alla specificità di questo testo. Anzitutto, risulta evidente che questa traduzione può leggersi come parte integrante di un lavoro critico di quegli anni. Qui viene certamente in aiuto la traduttologia di ispirazione ermeneutica, la quale, discutendo i suoi oggetti come «concrezione di un'esperienza»¹⁵, si propone come «ricostruzione della comprensione del traduttore»¹⁶. Ora, quel che preme a Montale alla metà degli anni '40 è di distinguersi da un certo tipo di poesia e identificarsi in un altro. La traduzione da Hopkins, nelle sue caratteristiche proprie e nel gioco di rimandi con gli articoli critici e altre traduzioni del *Quaderno*, può certo essere ricollegata a tale riflessione. Ma una traduzione d'autore non può studiarsi esclusivamente in questa prospettiva. Il rischio di

¹⁴ Nel suo, pur eccellente, lavoro sui poeti-traduttori italiani, Jakob Blakesley, al momento di trarre delle conclusioni su tutto il percorso traduttivo montaliano, indugia, a mio parere, un po' troppo su questo modello dicotomico. La traduzione montaliana, arguisce, è *domesticating* in quanto fa dimenticare il testo originale. Lo studioso finisce poi con l'associare tale metodo traduttivo all'influenza dello scetticismo crociano: abbiamo visto infatti come Croce approdasse alla vecchia dicotomia tra bellezza e fedeltà. Ma i poli del domesticante e dello straniante, come ha ben mostrato Reynolds, lungi dall'essere monolitici, sono a loro volta spettri complessi, e per un autore come Montale sarebbe certo necessario andare più a fondo di tale etichetta valutando le specifiche intenzioni. Cfr. BLAKESLEY, Jakob, *Italian Poets: Translators of the Impossible*, op. cit., pp. 111-115. Sul ragionamento di Reynolds cfr. REYNOLDS, Matthew, *The Poetry of Translation*, op. cit., in particolare il cap. V, *Words for Translations*, pass. 267-589.

¹⁵ APEL, Friedmar, *Il manuale del traduttore letterario*, op. cit., p. 51.

¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

una giunzione stringente ed esclusiva fra traduzione ed interpretazione è «la dissoluzione dell'atto specifico del tradurre»¹⁷, come Mattioli stesso avvertiva riprendendo la critica di Meschonnic, pur notando la fecondità dell'approccio di Apel per la reintroduzione di soggettività e storicità negli studi traduttologici. La traduzione montaliana di *Pied Beauty* non è solo una forma della sua comprensione di tale poesia (banalmente, non equivale a un suo articolo su Hopkins o la poesia inglese) in quanto è anche un momento della sua propria ricerca poetica. Nel documento già citato del 1960, egli associa il lavoro sull'«intreccio» ispirato a Hopkins alla sua ricerca principale, quella sulla «espressione oggettiva» da contrapporre alle «effusioni di carattere romantico»¹⁸. È in questo che risulta massimamente produttiva la nozione di «poetica» nelle accezioni date da Meschonnic e Mattioli. Per il primo, parlare di poetica del tradurre significa tenere in conto i problemi squisitamente poetici che l'opera da tradurre pone di fronte al traduttore¹⁹. Per il secondo, introdurre una poetica (come definita dall'estetica fenomenologica) del traduttore significa costruire una teoria non aprioristica attenta alle ragioni del suo oggetto: «sulla base della poetica del traduttore, poetica esplicita o implicita che sia, si può arrivare a valutare quello che il traduttore si è proposto di fare, a quali esigenze ha cercato di rispondere, quale grado di consapevolezza ha avuto del proprio fare»²⁰. Un rapporto fra poetiche è suggerito sin dalla scelta della poesia, *Pied Beauty*, per la profonda affinità di movimenti interni con molta poesia montaliana. Nella traduzione come riscrittura dell'originale, Montale ha l'occasione di comporre un oggetto poetico duro, un altro equilibrio fra suono e senso. Per il poeta è un momento essenziale nella costruzione di una poesia oggettiva (una formula poetica e un canone al contempo) da contrapporre alla poesia pura. Un ulteriore punto di vista, infine, è quello sulla traduzione montaliana come pratica teorica sul problema della traducibilità del testo tradotto. Scrive ancora Mattioli che «ogni traduzione che è stata fatta è una risposta prammatica al problema del tradurre che ha un significato, un'intenzione, un valore»²¹. L'elemento di necessità insito nella poesia di Hopkins è messo a tema da tutta la tradizione critica inglese, e il problema è chiaro a molti dei traduttori italiani, che

¹⁷ MATTIOLI, Emilio, *Ricoeur e Meschonnic sulla traduzione*, op. cit., p. 162.

¹⁸ MONTALE, Eugenio, *Poesie di Eugenio Montale*, op. cit., p. 1496.

¹⁹ Cfr. MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, op. cit., pp. 75-79.

²⁰ MATTIOLI, Emilio, *Poetica ed ermeneutica della traduzione*, «Testo a Fronte», n. 17, 1997, pp. 5-11, in ID., *Il problema del tradurre*, op. cit., pp. 145-154, 147.

²¹ MATTIOLI, Emilio, *La traduzione come genere letterario*, op. cit., pp. 68-69.

pongono una *excusatio* nelle loro note e dichiarazioni d'intenti. Ma è soprattutto Montale a porre questo problema in via eminentemente teorica: se la poesia (un certo tipo di poesia, cui Hopkins appartiene) plasma i suoi elementi fino a raggiungere una certa forma, come sarà possibile tradurla?²² Montale si limita a formulare la domanda, ma non dà altra risposta che non sia quella pratico-teorica. *La bellezza cangiante* come ritestualizzazione (riprendendo ancora Meschonnic) fa ciò che fa un testo poetico. Ciò perché Montale ha alle spalle ormai una certa tradizione traduttiva che aveva posto la ricreazione e la traduzione poetica al centro del dibattito: direi soprattutto Solmi, di cui aveva immensa stima («non ebbe occhi che per Solmi», racconterà Contini²³). È pertanto su questi interrogativi che ho basato la mia analisi. Il rimando finale a Szondi studioso del Celan traduttore non è solo dovuto alla suggestione sulla «intenzione linguistica»²⁴ montaliana, ma è soprattutto inteso ad indicare un metodo che «lavora sì con i mezzi dell'analisi e della critica stilistiche»²⁵ ma pervenendo a qualcosa di più profondo del semplice passaggio linguistico (da una lingua nazionale a un'altra, da uno stadio della lingua a un altro): le traduzioni risultano essere «poesia, poetica e interpretazioni storiche ben definite»²⁶.

Quanto detto finora varrà naturalmente anche per le altre esperienze analizzate. Prendendo ancora ad esempio il lavoro di Fenoglio, in premessa al capitolo ho escluso come modello non produttivo l'analisi contrastiva con due varianti dei medesimi testi originali, asserendo che l'idea implicita di tale metodo fosse quella di una sorte progressiva delle pratiche e degli studi di traduzione verso determinati esiti. Oggetto dell'indagine è stato invece il «rapporto tra poetiche» (nel senso fenomenologico²⁷): nel contatto fra due diversi immaginari, reso manifesto dalle precise scelte lessicali fenogliane; nella traduzione fenogliana come «laboratorio di scrittura»²⁸, non dissimile

²² Cfr. MONTALE, Eugenio, *Dialogo con Montale sulla poesia*, op. cit., p. 1602.

²³ Citazione sul risvolto di copertina di MONTALE, Eugenio, *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, Mondadori, Milano, 1983.

²⁴ SZONDI, Peter, *Poetry of Constancy – Poetica della Costanza. Il sonetto 105 di Shakespeare tradotto da Celan*, op. cit., p. 28.

²⁵ APEL, Friedmar, *Il manuale del traduttore letterario*, op. cit., p. 58.

²⁶ APEL, Friedmar, *Il movimento del linguaggio*, op. cit., p. 266.

²⁷ «Poetica», ricordo ancora, è per Anceschi «riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le modalità, gli ideali» (ANCESCHI, Luciano, *Progetto per una sistematica dell'arte*, op. cit., p. 46). Una definizione generale di questo tipo può includere anche la riflessione di un narratore quale Fenoglio. Fu poi Mattioli, ispirandosi ai concetti anceschi, a definire la traduzione un «rapporto tra poetiche» (Cfr. MATTIOLI, Emilio, *La traduzione letteraria come rapporto tra poetiche*, op. cit.).

²⁸ MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 576.

in questo dai «penosi rifacimenti»²⁹ del grande progetto narrativo incompiuto. L'esame dei testi di Giudici ci porta anzitutto a riflettere sul valore della selezione dei testi in una tradizione traduttiva, aspetto che ho introdotto nella parte teorica del lavoro, facendo riferimento agli studi sulle antologie di traduzioni e alla più recente riflessione sui quaderni d'autore come fenomeno specifico. La ricezione italiana della poesia di Hopkins segna notevoli cambiamenti di gusto che ho attraversato lungo la tesi. Se Montale segue la tradizione critica e traduttiva precedente scegliendo *Pied Beauty*, per tutte le ragioni che abbiamo visto, Giudici seleziona *I wake and feel*, anzitutto, credo, per tematizzare una «postura di crisi»³⁰. Quello di Giudici è poi un caso di ritraduzione: si può qui tenere a mente quanto detto attraverso Berman, Mattioli e Apel sulle ritraduzioni e sulle tradizioni traduttive del medesimo testo,³¹ a patto di considerare che tale riscrittura è tutta interna al medesimo percorso autoriale. Ciascuna delle due versioni espone plasticamente i suoi legami con concezioni linguistiche, poetiche e traduttive, ed è in tal senso che esse vanno studiate. Nella fase giovanile degli anni Cinquanta, per ragioni che hanno profondamente a che fare con la storia del nostro Novecento (l'anti-ermetismo generazionale), Giudici tiene in spregio la ricerca sulle qualità della parola poetica: i sonetti terribili si fanno segno della materia vitale incoercibile, e di una parola poetica che fa i conti con la propria insufficienza. Per il poeta-traduttore, questo significa introdurre nella prima versione parole chiave che rimandano alla sua riflessione personale ed accentuare aspetti già latenti nel testo a lui congeniali. In quel momento, pertanto, tradurre Hopkins è per lui un gesto poetico e critico non meno importante, ad esempio, della valorizzazione della poesia di Rebora. Arriva a una diversa coscienza molto in avanti nel tempo, ma sempre partendo da

²⁹ Famosa espressione fenogliana in ACCROCCA, Elio Filippo, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 180.

³⁰ GRIGNANI, Maria Antonietta, *Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, op. cit., p. 111.

³¹ Riprendo brevemente alcune nozioni già affrontate. Berman parla della ritraduzione come «*espace d'accomplissement*» dato dal sovrapporsi e stratificarsi delle questioni linguistiche, poetiche e interpretative che l'opera ha posto, segnata da strutturale abbondanza (cfr. BERMAN, Antoine, *La retraduction comme espace de la traduction*, op. cit.). Mattioli reputa ogni versione di una tradizione traduttiva del medesimo testo «un gesto critico interpretativo [...] e nello stesso tempo la soluzione a un problema traduttivo» (MATTIOLI, Emilio, *La traduzione di poesia come problema teorico*, op. cit., p. 127). Apel, parlando anch'egli delle tradizioni traduttive dello stesso testo, giudica le varie versioni parte di uno stadio di lingua e letteratura e al contempo «paradigmi storici», risposte alla domanda sull'esperibilità storica di un autore (APEL, Friedmar, *Il manuale del traduttore letterario*, op. cit., p. 55).

problemi squisitamente poetici: dalla riflessione dei formalisti perviene a una poetica traduttiva basata sui «principi costruttivi»³² del testo di cui parla Tynyanov.

La nuova riflessione su Hopkins fra la seconda metà degli anni '80 e la prima dei '90 può essere giustificata, come abbiamo visto, alla luce della ricerca di una espressione poetica distintiva, variamente declinata. A questa altezza di date il nesso fra il discorso su Hopkins e quello sul ruolo delle traduzioni nel movimento del linguaggio e nei discorsi di poetica è piuttosto esplicito. Il *Tema del mese* di «Poesia» del 1988³³, attraverso la presentazione di più traduzioni per un solo testo, mette a tema l'irriducibilità della lingua poetica, la pluralità che diventa pluralità traduttiva. Cagnone, già dal titolo dell'introduzione, *Risposta al Deutschland*, tematizza la non-neutralità di ogni riscrittura, e Testori si augura che l'opera tradotta funzioni come motore di un rinnovamento rispetto alla «quiete formalistica»³⁴ che rintraccia nel suo tempo. Nell'introdurre la sua ritraduzione, Cagnone articola una riflessione su Hopkins, una sul tradurre Hopkins, e una dichiarazione d'intenti piuttosto esplicita. L'opera si presenta pertanto come un oggetto di studio complesso, paragonabile al volume di Donne curato da Fuzier e Denis e studiato in *Pour une critique des traductions*. Nella parte applicativa del suo lavoro, Berman rileva una congruenza fra alcune «zone testuali»³⁵ e i punti, sia espliciti che impliciti, del «progetto»³⁶ dei due studiosi, come la «omogeneizzazione poetizzante»³⁷ o «una certa visione di Donne»³⁸ come poeta barocco e prezioso. Si delinea così un metodo critico come «analisi rigorosa di una traduzione, dei suoi tratti fondamentali, del progetto da cui è nata, dell'orizzonte nel quale è emersa, della posizione del traduttore».³⁹ Allo stesso modo, Cagnone presenta una sua idea della poesia di Hopkins (non lesinando, essendo la sua una *Risposta*, notazioni correttive), una sua idea generale della traduzione («testo incoativo»⁴⁰), e un proposito specifico legato al tradurre Hopkins (la resa in una lingua «aspra e impaziente»⁴¹). Lo scopo di questa analisi è stato pertanto rilevare un insieme coeso di caratteristiche testuali, anche

³² Cfr. GIUDICI, Giovanni, *Da un'officina di traduzioni*, op. cit.; ID., *Tradurre poesia*, op. cit.

³³ S.N., *Tema del mese: Gerard Manley Hopkins*, op. cit.

³⁴ TESTORI, Giovanni, *Un Rimbaud obbediente*, op. cit.

³⁵ «Zones textuelles», BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions. John Donne*, op. cit., p. 66.

³⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 66-69.

³⁷ «Homogénéisation poétisante», *ibid.*, p. 173.

³⁸ «Une certain vision de Donne», *ibid.*, p. 123, corsivo dell'autore.

³⁹ «Analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui à donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur», *ibid.*, p. 14.

⁴⁰ CAGNONE, Nanni, *Risposta al Deutschland*, op. cit., p. 16.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

tramite la comparazione con l'originale e altre versioni, e valutarne poi la consistenza con quanto l'autore-traduttore stesso ha enunciato. Emerge, come nell'analisi di Berman, un «progetto» specifico in relazione a diversi elementi: l'immagine dell'autore tradotto come elaborata dall'autore che traduce, i convincimenti traduttivi e poetici di quest'ultimo.

Nel delineare la storia delle traduzioni di Hopkins in Italia, ho guardato ad esse come a pratiche teoriche che hanno veicolato e attivato riflessioni di poetica e messo in movimento la storia letteraria, il dibattito culturale, la costruzione di canoni e genealogie. Così facendo, ho guardato, su un tema circoscritto, alle possibilità di una feconda interazione fra la traduttologia e la storia comparata della letteratura, e alla ricchezza di riflessioni che ne deriva. La presente ricerca, pur nella specificità del proprio oggetto, guarda alle moderne storie delle traduzioni, a quei grandi lavori interdisciplinari che hanno iniziato a comporre una mappa del «*continent de traduction*», l'Europa la cui storia è fatta di traduzioni e rapporti.

Bibliografia italiana su Hopkins (fino al 2000)

Una prima bibliografia, meno esaustiva, fino al 1971, si trova alla voce *Italy* di DUNNE, Tom, *G.M. Hopkins. A Comprehensive Bibliography*, Oxford, Oxford University Press, 1978. I titoli di alcuni studi su riviste italiane si possono rintracciare in PALMER, Pamela, *Shifting Taste and Stable Trends*, in HOHALLAN, Eugene (ed. by), *Gerard Manley Hopkins and Critical Discourse*, New York, AMS Press, 1993, pp. 331-360: si tratta di una bibliografia tabulare ottenuta tramite la consultazione delle rassegne prodotte da Modern Language Association e Modern Humanities Research Association. Sempre Palmer cura rassegne bibliografiche che coprono uno o pochi anni per la rivista «Hopkins Quarterly», all'interno delle quali si può ritrovare qualche titolo italiano da riviste o miscellanee di studi.

Quanto agli autori-traduttori, mi sono attenuto al mirabile elenco in appendice a BLAKESLEY, Jakob, *Modern Italian Poets: Translators of the Impossible*, Toronto, University of Toronto Press, 2014. La lista è creata da Blakesley per mezzo di una ricerca incrociata tra i poeti italiani menzionati nelle maggiori antologie e le opere in volume di ciascuno di essi registrate nell'OPAC nazionale. Di ciascuno di questi poeti ho consultato, se indicate nell'elenco, le sillogi traduttive miste, e qualora disponibili le bibliografie degli scritti per rintracciare eventuali traduzioni in rivista.

Mi sono concentrato sulle riviste letterarie di interesse generale, basandomi su raccolte e rassegne quali: MONDELLO, Elisabetta, *Le riviste del primo novecento* in PEDULLÀ, Walter – BORSELLINO, Nino (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XI. *Il Novecento. La nascita del moderno*, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 286–310; ID., *Le riviste del secondo novecento* in PEDULLÀ, Walter – BORSELLINO, Nino (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XIII. *Il Novecento. Le forme del realismo*, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 82–106. Naturalmente la ricerca è stata adattata al suo oggetto specifico, quindi ho cercato, anche quando non menzionate nelle rassegne citate, in riviste di stampo cattolico o altre che hanno dedicato molto spazio alla letteratura straniera moderna in traduzione. Dove disponibili, online o cartacei, delle riviste ho consultato gli indici completi. In altri casi ho consultato i vari indici annuali. Uno strumento importante per fare delle ricerche lessicali in modo celere su riviste di cui non era disponibile alcun

ausilio di questo tipo è stato l'archivio digitale HathiTrust accessibile durante il mio soggiorno oxoniense. Ho diviso le pubblicazioni rintracciate fra **Studi e critica**, **Traduzioni** e **Recensioni**. Alla voce **Studi e critica** si trovano anche volumi monografici, capitoli delle principali storie letterarie e di monografie tematiche di vario genere (come i *Funamboli* di Melchiori) e ancora i principali studi stranieri qualora siano stati tradotti e pubblicati in Italia. Alla voce **Traduzioni** si trovano anche appendici di testi a volumi. Si trova anche una voce che raccoglie le poesie di Hopkins, in traduzione o in solo originale, pubblicate in **Antologie e quaderni di traduzioni**, accanto a ciascuna voce ho riportato i titoli delle poesie antologizzate, in italiano qualora il curatore abbia dato un titolo italiano, in inglese qualora il curatore riporti il titolo inglese o nessun titolo. All'ultima voce trovano posto **Recensioni** di monografie critiche, edizioni della poesia e della prosa ma anche di antologie e quaderni di traduzioni, qualora la recensione si occupi con particolare interesse della presenza della poesia di Hopkins. Accanto a ciascun titolo in questa voce si trova il libro recensito, tra parentesi quadre; qualora tale libro faccia parte della presente rassegna, lo si è indicato attraverso la lettera del paragrafo e il numero del titolo.

A. Edizioni della prosa e della poesia

1. HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, a cura di Augusto Guidi, s.i., Guanda, s.d. [dopo il 1942]. Contiene anche gli *Estratti sulle nuvole*.
2. HOPKINS, Gerard Manley, *Il Naufragio del Deutschland, La fine dell'Euridice*, a cura di Augusto Guidi, Brescia, Morcelliana, 1947.
3. HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, II ed. aggiornata, a cura di Augusto Guidi, Parma, Guanda, 1952. Oltre alle poesie e agli *Estratti sulle nuvole*, contiene brani delle *Prediche* e della *Corrispondenza*.
4. HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie e prose scelte dal diario, dalle prediche e dalla corrispondenza*, III ed. riveduta, a cura di Augusto Guidi, Parma, Guanda, 1965.
5. HOPKINS, Gerard Manley, *Selected Poems and Prose*, a cura di Donatella Abbate Badin, Bari, Adriatica, 1970. Selezione in solo originale.
6. HOPKINS, Gerard Manley, *Journals and Letters*, a cura di Gaetano Castorina, Bari, Adriatica, 1975. Selezione in solo originale.

7. HOPKINS, Gerard Manley, *The Wreck of the Deutschland*, a cura di Donatella Abbate Badin, Parma, Casanova edizioni universitarie, 1979. Contiene il poema in solo originale.

8. HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie e prose scelte*, IV ed. riveduta, a cura di Augusto Guidi, Parma, Guanda, 1987.

9. HOPKINS, Gerard Manley, *Il naufragio del Deutschland*, a cura di Rosanna Farinazzo, Milano, SE, 1987. Contiene traduzioni da *Il Naufragio del Deutschland*, *La fine dell'Euridice* e gli *Ultimi sonetti*; più la traduzione di un saggio di Frank Raymond Leavis.

10. HOPKINS, Gerard Manley, *Il naufragio del Deutschland*, trad. di Nanni Cagnone, commento di John Meddemmen, Milano, Coliseum, 1988.

11. HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della sibilla*, a cura di Viola Papetti, Milano, Rizzoli, 1992. Contiene una ricca selezione da HOPKINS, Gerard Manley, *The Poetical Works*, ed. by Normac MacKenzie, Oxford University Press, 1990; più estratti in prosa: *Dai saggi, Dai diari e dalle lettere, Dalle prediche e dagli scritti spirituali*.

12. RAGONE, Rocco, *The Windhover e i sonetti del 1877*, Napoli, Loffredo, 1994.

13. DEL ZANNA, Lorenzo, *Gli esercizi spirituali di S. Ignazio commentati dal poeta G.M. Hopkins*, Montespertoli, MIR, 2000.

B. Critica e studi

1. OLIVERO, Federico, *Gerard Manley Hopkins*, in ID., *Correnti mistiche della letteratura inglese*, Torino Bocca, 1932, pp. 73-100.

2. CROCE, Benedetto, *Un gesuita inglese poeta*, «La Critica», n. 35, 1937, pp. 81-100.

3. FREYER, Grattan, *Note sulla poesia religiosa in Inghilterra*, «Frontespizio», n. 6, giugno 1938, p. 396.

4. BERTI, Luigi, *Inediti di Hopkins*, «La Nazione», 20/08/1938 → ID., *Boccaporto*, Firenze, Parenti, vol. 2, 1944, pp. 209-211.

5. CASTELLI, Alberto, *Il Naufragio del Deutschland*, in ID., *Scrittori inglesi contemporanei*, Messina, Principato, 1939, pp. 13-32.

6. BALDI, Sergio, *Cattolicesimo e poesia nel Naufragio del Deutschland*, «Frontespizio», n. 3, marzo 1939, pp. 154-157.

7. BALDI, Sergio, *Note su una traduzione da Hopkins*, «Letteratura», n. 2, apr.-giu. 1940, pp. 111-113.
8. BALDI, Sergio, *G.M. Hopkins*, Brescia, Morcelliana, 1941.
9. CROCE, Benedetto, *Giansenisti e Gesuiti*, «La Critica», n. 42, Marzo 1944, pp. 95-98.
10. ALATRI, Corrado, *Nel centenario della nascita del gesuita G.M. Hopkins, poeta cantore di Duns Scoto*, «L'Italia Francescana», n. 19, 1944, pp. 158-160.
11. GUIDI, Augusto, *Lettura di G.M. Hopkins*, «Poesia», n. 1, gen. 1945, pp. 158-160.
12. GUIDI, Augusto – BALDI, Sergio, *Problemi di interpretazione in G.M. Hopkins*, «Anglica, Rivista di studi inglesi e americani», n. 5, ott. 1946, pp. 208-211.
13. GUIDI, Augusto *Introduzione alla poetica di Gerard Manley Hopkins*, «Letteratura», n. 3, 1946, pp. 93-102.
14. GUIDI, Augusto, *Persone e cose nella poesia di Hopkins*, «Humanitas», n. 1, sett. 1946, pp. 934-938.
15. GUIDI, Augusto, *Poeti cattolici dell'Inghilterra moderna*, Roma, Anonima Veritas, 1947.
16. GUIDI, Augusto, *Introduzione*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Poesie*, Parma, Guanda, s.d., pp. 7-14 → II ed. aggiornata, Parma, Guanda, 1952, pp. 11-17.
17. GUIDI, Augusto, *Rifrazioni e incidenze*, «La Fiera Letteraria», n. 28-29, ott. 1948, p. 5 → ID., *Tra letture e lezioni di lingua inglese*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954, pp. 170-172.
18. GUIDI, Augusto, *Le vocazioni di Hopkins*, «La Fiera Letteraria», n. 26, giugno 1949, p. 5.
19. FORTE, Felix, *Omaggio a Gerard Manley Hopkins*, «Avvenire d'Italia», 20/11/1949.
20. BALDI, Sergio, *G.M. Hopkins* (voce), *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il libro cattolico, 1951, vol. VI, pp. 1479-1481.
21. PRAZ, Mario, *G.M. Hopkins*, in ID., *Il libro della poesia inglese*, Firenze, D'Anna, 1951, pp. 531-2.
22. PRAZ, Mario, *Due poeti inglesi vittoriani*, «Il Tempo», 10/10/1951 → ID., *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. 3, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966.

23. PRAMPOLINI, Giacomo, *Altri lirici: il precursore Hopkins*, in *Storia della letteratura universale*, vol. 5, *Quadro dell'ottocento letterario europeo*, Torino, UTET, 1951, pp. 319-321.
24. GUIDI, Augusto, *La triade dei maggiori poeti cattolici d'età vittoriana*, «Civiltà italiana», nov.-dic. 1952 → ID., *Tra letture e lezioni di lingua inglese*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954, pp. 65-75.
25. GUIDI, Augusto, *Luci e riflessi nel linguaggio di Hopkins*, «Dialoghi», n. 4-5, sett.-dic. 1953.
26. MELCHIORI, Giorgio, *Due Manieristi*, «Lo Spettatore Italiano», n. 1, gen. 1953, pp. 20-27 → ID., *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 28-48.
27. BALDINI, Gabriele, *Hopkins*, in ID., *England's Helicon*, Torino, Lattes, 1953, pp. 438-443.
28. BERTOLUCCI, Attilio, *La poesia inglese contemporanea da Gerard Manley Hopkins a Dylan Thomas*, «Radiocorriere», n. 17, apr.-mag. 1954, p. 11.
29. GUIDI, Augusto, *Milton e Hopkins*, «English Miscellany», n. 6, 1955, pp. 31-43.
30. SPELLANZON, Giannina, *Gerard Manley Hopkins*, «L'indice d'oro. Rassegna mensile di cultura», ott. 1958, pp. 369-370.
31. SPELLANZON, Giannina, *Il dramma di Hopkins, la vita estranea*, «L'Avvenire d'Italia», 27/11/1958.
32. BALDI, Sergio, [sez. dedicata a Hopkins], in *Letteratura inglese*, Milano, Vallardi, 1958, pp. 245-250.
33. ZAMBONI, Armando, *Un grande poeta inglese: Gerard Hopkins*, «Realtà Politica», 5/12/1959.
34. GUIDI, Augusto, *Fortuna e attualità di un poeta gesuita inglese*, «Giornale d'Italia», 6/12/1959.
35. SCHULTE, Edvige, *La poetica di G.M. Hopkins*, in ID., *Profilo storico della metrica inglese*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1960, pp. 172-174.
36. PRAZ, Mario, *G.M. Hopkins*, in ID., *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 644-646.
37. ZELLOCHI, Rosanna, *La 'barbarica bellezza' di G.M. Hopkins*, «Convivium», n. 29, lug.-ago. 1961, pp. 461-471.
38. IZZO, Carlo, [sez. dedicata a Hopkins] in ID., *Storia della letteratura inglese II, dalla Restaurazione ai giorni nostri*, Milano, Nuova Accademia, 1963, pp. 569-573.
39. ANDERSON, Robin, *Gerardo Manley Hopkins*, «L'osservatore romano», 24/06/1964, p. 3.

40. S.N., *G.M. Hopkins: centenario della sua entrata nella Compagnia di Gesù*, «Societas», n. 20, 1968, pp. 107-110.
41. SERPIERI, Alessandro, *Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo*, in ID., *Saggi sul parallelismo poetico: Hopkins, Eliot, Auden*, Bologna, Patron, 1969, pp. 13-61.
42. ABBATE BADIN, Donatella, *Introduzione*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Selected Poems and Prose*, Bari, Adriatica, 1970, pp. I-XV.
43. DAICHES, David, [sez. dedicata a Hopkins], *A Critical History of English Literature*, tr. it. *Storia della letteratura inglese*, Milano, Garzanti, 1970, pp. 574-583.
44. SPINUCCI, Pietro, [sez. dedicata a Hopkins], vol. 23, *Storia della letteratura inglese. La restaurazione, il Settecento: eta della prosa, verso il romanticismo, il romanticismo, il periodo vittoriano, la letteratura del Novecento*, in SANTUCCI, Luigi, *Letteratura universale*, Milano, Fabbri, 1970, pp. 109-111.
45. DEL ZANNA, Lorenzo, *Gerard Manley Hopkins e la Compagnia di Gesù*, «La Civiltà Cattolica», 6/02/1971, pp. 241-255.
46. DEL ZANNA, Lorenzo, *Gerard Manley Hopkins e la compagnia di Gesù (II)*, «La Civiltà Cattolica», 20/03/1971, pp. 548-566.
47. BALTHASAR, Hurs Von, *Hopkins*, in *Gloria*, tr. it. *Gloria*, a cura di Guido Somnavilla, Milano, Jaca Book, 1971, pp. 327-371.
48. ABBATE BADIN, Donatella, *L'epistolario di Gerard Manley Hopkins*, in LOMBARDO, Agostino (a cura di), *Ritratto di Enobarbo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1971, pp. 221-272.
49. BOTTALLA, Paola, *Rapporti fra G. M. Hopkins e Dylan Thomas*, «Annali di Ca' Foscari», 2, 1972, pp. 343-359.
50. EMPSON, William, [sez. dedicata al *Windhover*], *Seven Types of Ambiguity*, tr. it. *Sette tipi di ambiguità*, a cura di Giorgio Melchiori, Torino, Einaudi, 1972, pp. 224-226.
51. ZIPOLI SIMCOCK, Victoria, *Some Light on the Poetic Theory of Gerard Manley Hopkins*, in FREZZA, Luciana, GABRIELI, Vittorio, CILIBERTI, Anna et. al, *Arte e letteratura. Scritti in ricordo di Gabriele Baldini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972.
52. CASTORINA, Gaetano, *Introduzione*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Journals and Letters*, a cura di Gaetano Castorina, Bari, Adriatica, 1975, pp. 7-64.
53. BERTOLUCCI, Attilio, *E la Musa d'Inghilterra s'incontrò con Sant'Ignazio*, «La Repubblica», 1/10/1977 → ID., *Il gesuita Hopkins*, in *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 191-194.
54. MARUCCI, Franco, *Il silenzio e la parola. Gerard Manley Hopkins*, Pisa, Giardini, 1977.

55. MARUCCI, Franco, *I fogli della Sibilla. Retorica e medievalismo in Gerard Manley Hopkins*, Firenze, D'Anna, 1981.
56. KRUMM, Ermanno, *Il disagio dell'albero*, «Il piccolo Hans», n. 48, inv. 1985, pp. 53-84.
57. BERRETTA, Remo, *Un componimento di G.M. Hopkins 'reinventato' dal pittore Genoni*, «Cenobio», n. 35, 1986, pp. 267-269.
58. KRUMM, Ermanno, *I sonetti terribili di Hopkins*, «Il piccolo Hans», n. 51/52, lug.-dic. 1986, pp. 9-35.
59. KRUMM, Ermanno, *La poesia «metafisica» del Novecento*, «Il piccolo Hans», n. 54, est. 1987, pp. 51-94.
60. CAGNONE, Nanni, *Risposta al Deutschland*, in HOPKINS, Gerard Manley *Il naufragio del Deutschland*, a cura di Nanni Cagnone, Milano, Coliseum, 1988, pp. 3-18.
61. PAPETTI, Viola, *Keats e Hopkins: il canto delle sirene*, in CRISAFULLI JONES, Lilla Maria (a cura di), *Modernità dei romantici*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 213-216.
62. KRUMM, Ermanno, *Il laboratorio di Hopkins*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», n. 10, ott. 1989, pp. 41-46.
63. DE ANGELIS, Palmira, *L'immagine epifanica: Hopkins, D'Annunzio, Joyce*, Roma, Bulzoni, 1989.
64. SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo*, «Culture. Annali del Dipartimento di Lingue e Culture Contemporanee della facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano», n. 4, 1990, pp. 9-33 → ID., *La trasparenza dell'ombra*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1995, pp. 58-78.
65. BARILE, Laura, *Sparviero o procellaria?* in ID., *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 15-48.
66. BOTTALLA, Paola - MARRA, Giovanni – MARUCCI, Franco (a cura di), *Gerard Manley Hopkins. Tradition and Innovation*, Ravenna, Longo, 1991.
67. PAPETTI, Viola, *T.S. Eliot e G.M. Hopkins: ragioni di una differenza*, in DOMENICHELLI, Mario – ZACCHI, *The Spectre of a Rose*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 67-76.
68. MACRÌ, Oreste, *Lo sprung rhythm nella poetica di Montale*, «Studi Italiani», n. 1, gen.-giu., 1991, pp. 95-109
69. PIETRALUNGA, Mark, *Gerard Manley Hopkins*, in ID., *Beppe Fenoglio e la letteratura inglese. L'esaltante fatica del traduttore*, Torino, Allemandi, 1992, pp. 38-46.
70. PAPETTI, Viola, *Introduzione*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Dalle foglie della Sibilla*, a cura di Viola Papetti, 1992, pp. 10-46.

71. CAINEN, Brian, *Gerard Manley Hopkins e Clemente Rebora. poesia e religione*, in BESCHI, Giuseppe – DE SANTI, Gualtiero – GRANDESSO, Enrico, *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 317-323.

72. GRANDESSO, Enrico, *Aspetti religiosi nella poesia di Rebora e Hopkins*, in CICALA, Roberto – MURATORE, Umberto (a cura di), *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora*, Novara, Interlinea, 1993, pp. 121-128.

73. PAPETTI, Viola, *Tradurre Hopkins*, in INNOCENTI, Loretta – PUGLIATTI, Paola – MARUCCI, Franco (a cura di), *Itinerari per Marcello Pagani*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 121-128.

74. KRUMM, Ermanno, *Hopkins semantico*, in ID. *Lirica moderna e contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 83-88.

75. D'AGNILLO, Renzo, *Submission and Resistance, The Poetics of the Spiritual Dilemma in Hopkins' Terrible Sonnets*, «Rivista di studi vittoriani», n. 3, 1998, pp. 119-132.

76. ABBATE BADIN, Donatella, *To R.B.: Hopkins' Finals Words on Childbearing and Creativity*, «Rivista di studi vittoriani», n. 10, 2000, pp. 43-54.

77. D'ANGELO, Benito, *Hopkins: Naufrago in un porto sicuro*, Fisciano, CUES, 2000.

78. COSTANTINI, Maria Concetta, *Poesia e sovversione: Christina Rossetti, Gerard Hopkins*, Pescara, Campus, 2000.

C. Traduzioni

1. OLIVERO, Federico, *Correnti mistiche della letteratura inglese*, Torino, Bocca, 1932. Contiene brevi estratti di molte poesie, in traduzione.

2. DE LUCA, Giuseppe, *Letteratura religiosa*, «Nuova Antologia», vol. 295, n. 1490, 16 aprile 1934, pp. 633-638. Traduzione (non corrispondente a quella di Olivero) da *Heaven-Haven*.

3. ESCOBAR, Mario, *Una lirica di G.M. Hopkins*, «Frontespizio», n. 10, ott. 1936, p. 23. Traduzione da *Rosa Mystica*.

4. CROCE, Benedetto, *Un gesuita inglese poeta*, «La Critica», n. 35, 1937, pp. 81-100. Traduzioni da *To R.B.*, *Nella vallata dell'Elwy*, *L'Oxford di Duns Scoto*, *Bellezza variegata*, *La prima comunione del "bugler"*, *Saint Alphonsus Rodriguez*, *Una monaca che prende il velo*, *Inversnaid*, *Il mare e l'allodola*, *Grandezza di Dio*, *Notte stellata*, *La lanterna nella notte*, *Falcone*, *Felix Randal*, *Andromeda*, *Primavera ed autunno*, *Dalle foglie della Sibilla*, *A che serve bellezza mortale?*, *No worst, there is none*, *I wake and feel*, *Conforto in una carogna*, *My Heart let me more have pity on*, *Thou art indeed just*, *Lord*, *Peace*, *Patience*, *Sopra un pezzo di musica*.

5. CASTELLI, Alberto, *Rosa Mystica – Bellezza screziata*, «Gioventù Italica», maggio 1938.
6. CASTELLI, Alberto, *Il Naufragio del Deutschland*, in *Scrittori inglesi contemporanei*, Messina, Principato, 1939, pp. 13-32. Traduzioni di *Rosa Mystica, Bellezza screziata* e passaggi da *Il Naufragio del Deutschland*.
7. BALDI, Sergio, *Il Naufragio del Deutschland*, «Frontespizio», n. 3, marzo 1939, pp. 157-164.
8. BALDI, Sergio, *Cinque poesie di Hopkins*, «Letteratura», n. 2, apr.-giu. 1940, pp. 114-117. Traduzioni da *La notte stellata, Il gheppio, L'eco plumbeo e l'eco d'oro, Le foglie della sibilla, Che la natura è un fuoco eracliteo e del conforto della resurrezione*.
9. BALDI, Sergio, *G.M. Hopkins*, Brescia, Morcelliana, 1941. In nota traduzioni di *The Escorial* (VI strofa), *Heaven-Haven, God's Grandeur, The Windhover, Pied Beauty, Peace, To what Serves Mortal Beauty?, Spelt from Sybil's Leaves, Carrion Comfort, Harry Ploughman, Moonrise*.
10. GUIDI, Augusto, *Poesie di Hopkins*, «Poesia», n. 1, gen. 1945, pp. 160-163. Traduzioni di *Epitalamio, Frammento, Luna sorgente, Inverno con la corrente del golfo, Inversnaid, Il mare e l'allodola, Primavera, Ribblesdale*.
11. GUIDI, Augusto, *Estratti sulle nuvole*, «Aretusa», n. 11/12, lug.-ago. 1945.
12. GUIDI, Augusto, *Tre poesie di G.M. Hopkins*, «Comunità», n. 5, sett. 1946, p. 5. Traduzioni da *Giubilo nel raccolto, Il porto del cielo, Bellezza multicolore*.
13. GUIDI, Augusto, *Poeti cattolici d'Inghilterra*, Roma, Anonima Veritas, 1947. Traduzione da *Primavera e autunno*.
14. MONTALE, Eugenio, *La bellezza cangiante*, «Fiera Letteraria», n. 28-29, ottobre 1948, p. 1.
15. BONALUMI, Giovanni, *Primavera*, «La Svizzera Italiana», n. 1, febbraio 1949, p. 33. Insieme a una traduzione da *All'alba sarò sposa* di Emily Dickinson.
16. PRAMPOLINI, Giacomo, *Altri lirici: il precursore Hopkins*, in *Storia della letteratura universale*, vol. 5, *Quadro dell'ottocento letterario europeo*, Torino, UTET, 1951, pp. 319-321. Traduzioni in prosa in nota di *Pied Beauty* e *Heaven-Haven*.

17. GIUDICI, Giovanni, *I wake and feel the fell of dark di Gerard Manley Hopkins*, «Stagione», n. 12, inv. 1957, p. 1 → ID., *Giovanni Giudici traduce G.M. Hopkins*, «Lingua e letteratura», n. 5, nov. 1985, p. 123.

18. DEL ZANNA, Lorenzo, *Gerard Manley Hopkins e la compagnia di Gesù (II)*, «Civiltà Cattolica», 20/03/1971, pp. 548-566. Traduzioni da *Il naufragio del Deutschland* (strofe 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 22, 26), *Che la natura è un fuoco eracliteo e del conforto della Resurrezione*, *La prima comunione del trombettiere*, *Il falcone*, *La notte stellata*, *L'aia e il tino*, *Pasqua*, *Grandezza di Dio*, *Bellezza variegata*; più altri testi parziali.

19. MARUCCI, Franco, *Testi*, in ID., *Il silenzio e la parola*, Pisa, Giardini, 1977, pp. 72-133. Traduzioni da *Inverno con la corrente del golfo*, *Monologo di una delle spie rimaste nel deserto*, *L'aia e lo strettoio*, “*Lui ha abolito l'antica sete*”, *Il porto del cielo*, *Per un dipinto di S. Dorotea*, *Comunione pasquale*, *L'alchimista in città*, “*Guarda come la primavera s'apre con torpidi freddi*”, “*Ch'io sia per Te come l'uccello volteggiante*”, *L'abito della perfezione*, *Il Naufragio del Deutschland*, *Il gheppio*, *Giubilo per il raccolto*, *La candela dentro casa*, *La prima comunione del trombettiere*, (*Conforto della carogna*), “*Peggio di così, nulla. Sconfinati oltre il confine del dolore*”, “*Sembrare uno straniero è il mio destino, passar la vita*”, “*Mi sveglio e sento addosso il peso delle tenebre invece che la luce*”, *Harry l'aratore*, *Sul fuoco eracliteo che è la natura e sul conforto della Resurrezione*, *S. Alfonso Rodrigues*, “*Certo tu sei giusto signore, se io disputo*”, *A R.B.*, *S. Tecla*, *Margaret Clitheroe*, “*La speranza tien rivolto a Cristo lo specchio della mente*”.

20. MARUCCI, Franco, *Appendice*, in ID., *I fogli della Sibilla. Retorica e medievalismo in Gerard Manley Hopkins*, Firenze, D'Anna, 1981, pp. 288-301. Traduzione da *Il naufragio del Deutschland*.

21. PIETRALUNGA, Mark, *Fenoglio inedito*, «Alfabeta», n. 36, maggio 1982, p. 23. È pubblicata la traduzione inedita di *Pace* di Beppe Fenoglio.

22. ALBINATI, Edoardo, *Porto del cielo*, «Braci», n. 7, marzo 1983, p. 76.

23. SANESI, Roberto, *Che la natura è un fuoco eracliteo*, Cernusco sul Naviglio, Severgnini, 1985. Traduzioni da *Che la natura è un fuoco eracliteo*, *Il Falcone* → La sola *Che la natura è un fuoco eracliteo* in: ID., *Che la natura è un fuoco eracliteo*, «Culture. Annali del Dipartimento di Lingue e Culture Contemporanee della facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano», n. 4, 1990, pp. 9-33, p. 9 →

ID., *La trasparenza dell'ombra*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1995, pp. 58-78, p. 58.

24. BOMPIANI, Ginevra, *Quattro poesie di Hopkins*, «Arsenale», n. 1, gen.-mar. 1985, pp. 22-25. Traduzioni da *Il gheppio*, *Bellezza screziata*, *Pace*, *Henry Purcell*.

25. RAGONE, Rocco, *God's Grandeur di G.M. Hopkins*, «Cenobio», n. 35, 1986, pp. 18-26.

26. BONADEI, Rossana, *G.M. Hopkins. Incursioni naturali in forma di parola*, «Il piccolo Hans», n. 51/52, luglio-dic. 1986, pp. 35-61. Traduzioni di estratti dai *Journals*.

27. PIETRALUNGA, Mark, *Beppe Fenoglio and English Literature. A Study of the Writer and the Translator*, tr. it. *Beppe Fenoglio e la letteratura inglese. L'esaltante fatica del traduttore*, Torino, Allemandi, 1992, pp. 38-46. Pubblicate le traduzioni inedite di Fenoglio di *Bellezza cangiante* e *Sillabato dale foglie della Sibilla*, oltre a dei passaggi dall'*Introduzione*, sempre inedita, dell'autore. Ripubblicata *Pace*.

28. HOPKINS, Gerard Manley, *I pioppi di Binsey*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», n. 5-6, mag.-giu. 1988. Alla sezione *Il tema del mese: La morte degli alberi*, pp. 36-45. Non è citato il traduttore, ma il testo non corrisponde alle versioni esistenti. La poesia è pubblicata insieme a: *Contro i taglialegna* di Pierre De Ronsard (trad. di Vivian Lamarque); *Il pioppeto* di William Cowper (trad. di Rossella Bernascone); *Canto della sequoia* di Walt Whitman (trad. di Enzo Giachino); *Romanza* di Lorenzo Stecchetti; *La quercia d'Hawarden* di Giovanni Pascoli; *Di un albero caduto attraverso la strada* di Robert Frost (trad. di Giovanni Giudici); *Speranza* di Guido Gozzano; «*La bella quercia che s'apriva*» di Corrado Govoni; *La gobbi de cà Colonetta* di Delio Tessa; *Pioppo morto* di Federico Garcia Lorca (trad. di Carlo Bo); *La quercia sradicata dal vento* di Andrea Zanzotto.

29. S.N., *Gerard Manley Hopkins*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», n. 7-8, lug.-ago. 1988, rubrica *Tema del mese*, pp. 31-45. Traduzioni da: *Il Naufragio del Deutschland / Le Naufrage du Deutschland*, st. 1-4 (nelle versioni di Augusto Guidi, Pierre Leyris, Franco Marucci, Rosanna Farinazzo, Nanni Cagnone); *Conforto della carogna / Conforto da carogne* (di Augusto Guidi, Franco Marucci, Rosanna Farinazzo); *No worst, there is none* (di Augusto Guidi, Rosanna Farinazzo); *To seem the stranger* (di Augusto Guidi, Franco Marucci, Rosanna Farinazzo); *I wake and feel* (di Augusto Guidi, Franco Marucci, Rosanna Farinazzo); *Thou art indeed just, Lord* (di Augusto Guidi, Franco Marucci, Rosanna Farinazzo); *Patience, hard thing* (di Augusto Guidi, Rosanna Farinazzo); *My own heart let me more have pity on* (di Augusto Guidi, Rosanna Farinazzo).

30. DRUDI, Gabriella, *Henry Purcell*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», n. 1, gen. 1989, p. 63.

31. KRUMM, Ermanno, *Il laboratorio di Hopkins*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», n. 10, ott. 1989, rubrica *La prosa dei poeti*, pp. 41-46. Traduzioni di Rossana Bonadei dai *Journals*.

32. VOCE, Lello, *Rap di fine millennio (o di G.M. Hopkins)*, in ID., *Farfalle da combattimento*, prefaz. di Nanni Balestrini, Milano, Bompiani, 1999, pp. 16-21. Una prosa poetica in cui Voce inserisce, in corsivo, traduzioni delle strofe 13, 26, 11, 16, 5, 15 (in quest'ordine) del *Wreck of the Deutschland*.

D. Antologie e quaderni di traduzioni

1. PRAZ, Mario, *Antologia della letteratura inglese*, Messina, Principato, 1936. Antologizzata *The Leaden Echo*, prima parte di *The Leaden Echo and the Golden Echo*, in solo originale.

2. MONTALE, Eugenio, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948. Antologizzata *La bellezza cangiante* → ID., *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975.

3. ERRANTE, Vincenzo (a cura di), *Orfeo, Tesoro della lirica universale*, Firenze, Sansoni, 1949. Antologizzate: *Il cielo è un porto*, *Notte di stelle* (trad. di Gilda Musa), *Primavera* (trad. di Francesco Politi), *Primavera e autunno* (trad. di Augusto Guidi).

4. MUSA, Gilda, *Incontri con T.S. Eliot, K. Mansfield, R. Bridges, R. Kipling, T. Hardy, W. Blunt, G. Hopkins, F. Thompson, M. Arnold, S. Coleridge, S. Longfellow*, Milano, Accademia, 1950. Traduzioni da *Il cielo è un porto* e *Notte di stelle*, in una sezione denominata da G. Hopkins e F. Thompson, insieme a *Il regno di Dio è dentro te stesso* e *Ode al sole che tramonta*.

5. BALDI, Sergio – TRAVERSO, Leone, *An Anthology of English Verse*, Firenze, Sansoni, 1950. Antologizzate in solo originale: *Heaven-Haven*, *Pied Beauty*, *Spring*, *The Starlight Night*, *Carrion Comfort*, *Spelt from Sybil's Leaves*.

6. IZZO, Carlo (a cura di), *Poesia inglese contemporanea, da Thomas Hardy agli apocalittici*, Parma, Guanda, 1950. Antologizzate *Bellezza multicolore* e *L'eco di piombo e l'eco d'oro*.

7. PRAZ, Mario (a cura di), *G.M. Hopkins*, in ID., *Il libro della poesia inglese*, Firenze, D'Anna, 1951. In solo originale, *Pied Beauty* e *The Leaden Echo and the Golden Echo*.

8. HAZON, Mario, *Panorama della letteratura inglese e americana*, Milano, Garzanti 1953. Antologizzata in solo originale *Heaven-Haven* → ID., *Panorama della letteratura inglese e americana*, nuova edizione riveduta e aggiornata da Enzo Pivetti, Milano, Garzanti, 1962.

9. BALDINI, Gabriele (a cura di), *Hopkins, in England's Helicon*, Torino, Lattes, 1953. Antologizzate *Heaven-Haven* e *The Habit of Perfection*.

10. LUZI, Mario (a cura di), *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959. Antologizzata *La lanterna dentro casa*, trad. di Augusto Guidi.

11. LIVRAGHI, Maria Vittoria, *Nel mondo della cultura inglese e americana*, Roma, Signorelli, 1957. In solo originale *Pied Beauty, Duns Scotus Oxford, The Windhover, God's Grandeur*.

12. NOBILE, Paolo, *Poeti inglesi e americani*, Roma, Idea, 1968. In traduzione dell'autore: *La maestà di Dio, La lanterna fuori di casa, Il mare e l'allodola, Esultanza al tempo delle messe, Il falco, L'allodola in gabbia, Conforto della carogna, Non v'è alcun limite al male, Pazienza, ardua cosa, Mi desto e sento il vello della notte, Lasciate ch'io abbia maggior pietà di me stesso, Invero tu sei giusto o Signore, A R.B., Luna sorgente, Il volto del pastore, Nondum*.

13. SPINUCCI, Pietro, vol. 24, *Antologia della letteratura inglese. La restaurazione, il Settecento: eta della prosa, verso il romanticismo, il romanticismo, il periodo vittoriano, la letteratura del Novecento*, in SANTUCCI, Luigi, *Letteratura universale*, Milano, Fabbri, 1970. Antologizzate, in traduzione dell'autore, *La maestà di Dio, L'allodola in gabbia, Primavera, L'hurrà per il raccolto, Bellezza screziata*, con brevi note introduttive a ciascuna poesia.

14. CRINÒ, Anna Maria – DEAKIN, Bryan, *Antologia critica della letteratura inglese e americana*, Firenze, Sansoni, 1971. Antologizzate *Primavera e autunno* nella trad. di Augusto Guidi e, in solo originale con note, *Hurraing in Harvest, I wake and feel the fell of dark, Inversnaid, Thou art ideed just, Lord*, più una lettera a Richard Dixon del 5 ottobre 1878.

15. CECIONI, Cesare – EAVES, Duncan, *Anglia: antologia della letteratura inglese*, Firenze, Valmartina, 1972. Pubblicata in solo originale *Pied Beauty*.

16. CONTE, Giuseppe (a cura di), *Lirica d'occidente*, Parma, Guanda, 1990. Antologizzate: *La bellezza cangiante* (trad. di Eugenio Montale), *Il mare e l'allodola*,

Andromeda (trad. di Augusto Guidi), *Mi sveglio e, non il giorno* (trad. di Giovanni Giudici).

17. GIUDICI, Giovanni, *A una casa non sua*, Milano, Mondadori, 1997. *Mi sveglio e sento...* in diversa traduzione da quella in rivista (1956, 1985) → ID, *Vaga lingua strana*, Milano, Garzanti, 2002.

18. FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Mark Pietralunga, Torino, Einaudi, 2000. Sono antologizzate le traduzioni da Hopkins contenute nella cartella 20 del Fondo albese, comprese quelle già pubblicate precedentemente: *Bellezza cangiante*, *Nella valle dell'Elwy*, *Il Magnificat di Maggio*, *Pace*, *Sillabato dalle foglie della Sibilla*, *La notte stellata*, *La beata Vergine paragonata all'aria che respiriamo* (parziale); *Nondum*.

19. BONALUMI, Giovanni, *Album inglese*, prefaz. di Mario Luzi, Bergamo, Moretti e Vitali, 2000. Antologizzata *Primavera*, in traduzione diversa da quella in rivista.

E. Recensioni

1. RAMELLO, Angelo, *Olivero*, *Correnti mistiche*, «Convivium», n. 1, gen.-feb. 1932, pp. 132-137. [Rec. a **B.1.**]

2. GUALTIERI, Francesco Maria, *Mistici inglesi contemporanei*, «Italia letteraria», 25/03/1934, p. 7. [Rec. a **B.1.**]

3. DE LUCA, GIUSEPPE, s.t., in *Letteratura religiosa*, «Nuova Antologia», vol. 295, n. 1490, 16 aprile 1934, pp. 637-638. [Rec. a **B.1.**]

4. OLIVERO, Federico, *Alberto Castelli*, *Scrittori inglesi contemporanei*, «Convivium», n. 5, sett.-ott. 1940, pp. 524-525. [Rec. a **B.5.**]

5. DE LUCA, Giuseppe, *Nuove ricerche su Hopkins*, «L'osservatore romano», 27/03/1942. [Rec. a **B.8.**]

6. ORSINI, Giovanni Napoleone, *G.M. Hopkins di Sergio Baldi*, «Letteratura», n. 2, apr.-giu. 1942, p. 89. [Rec. a **B.8.**]

7. BRESCIANI, Renzo, *Conoscenza con Hopkins*, «Meridiano di Roma», 20/09/1942, p. 7. [Rec. a **B.8.**]

8. CASTELLANI, Giovanni, s.t., «Archivium Historicum Societatis Iesu», n. 12, 1943, pp. 178-181. [Rec. a **B.8.**]

9. VALENTE, Pier Luigi, *Sergio Baldi, G.M. Hopkins*, «Convivium», n. 2, mar.-apr. 1943, p. 99. [Rec. a **B.8.**]
10. MELCHIORI, Giorgio, *Poeti cattolici d'Inghilterra*, «La Fiera Letteraria», n. 12, marzo 1948, p. 4. [Rec. a **B.14.**]
11. GUIDI, Augusto, *W.A.M. Peters, G.M. Hopkins*, «Lo Spettatore Italiano», n. 8, ago. 1948, p. 127. [Rec. a PETERS, William Antonius Maria, *A Critical Essay Towards an Understanding of his Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1948].
12. SPAGNOLETTI, Giacinto, *Libri d'oggi, Le poesie di Hopkins*, «La Fiera Letteraria», n. 33, nov. 1948, p. 5. [Rec. a **A.1.**]
13. S.N., *Il naufragio del Deutschland, La fine dell'Euridice*, «La Civiltà Cattolica», 3/7/1948, pp. 529-530. [Rec. a **A.2.**]
14. BERTOLUCCI, Attilio, *Quaderno di traduzioni di Eugenio Montale*, «La Rassegna d'Italia», n. 4, 1949, pp. 430-431. [Rec. a **D.2.**]
15. ROSATI, Salvatore, *Poeti cattolici dell'Inghilterra moderna*, «Nuova Antologia», vol. 445, n. 1781, 1 maggio 1949, p. 208. [Rec. a **B.14.**]
16. GUIDI, Augusto, *E. Ruggles, Gerard Manley Hopkins*, «Rivista di Letterature Moderne», n. 1, 1950, pp. 171-177. [Rec. a RUGGLES, Eleanor, *Gerard Manley Hopkins. A life*, London, Lane, 1947].
17. TENTORI, Francesco, *Lorca, Hopkins, Eliot, misure difficili della poesia moderna*, «La Fiera Letteraria», n. 11, marzo 1950, p. 4. [Rec. a **A.1.**]
18. GUIDI, Augusto, *Undici gesuiti attorno a Hopkins*, «La Fiera Letteraria», n. 13, marzo 1950, p. 5. [Rec. a THE KENYON CRITICS, *G.M. Hopkins*, London, Dobson, 1949].
19. MONTALE, Eugenio, *Il cammino della nuova poesia*, «Corriere della Sera» 24/01/1951 → ID., *Sulla poesia*, a cura di Sergio Zampa, Milano, Mondadori, 1997, pp. 465-471. [Rec. a **D.5.**]
20. GEREVINI, Silvano, *Poesia inglese contemporanea. Da Hardy agli Apocalittici*, «Letterature moderne. Rivista di varia umanità», n. 6, nov.-dic. 1951, pp. 707-708. [Rec. a **D.5.**]
21. D'AGOSTINO, Nemi, *Il milite di Dio. Le poesie di Hopkins tradotte da Augusto Guidi*, «La Fiera Letteraria», 41, ott. 1953, p. 5. [Rec. a **A.3.**]
22. D'AGOSTINO, Nemi, *Due formazioni: Hopkins e Joyce*, «La Fiera Letteraria», n. 48, nov. 1954, p. 5. [Rec. a GUIDI, Augusto, *Il primo Joyce*, Roma, Edizioni di Storia e

Letteratura, 1954; ID., *Tra letture e lezioni di lingua inglese*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954]

23. GUIDI, Augusto, *La poesia di Hopkins, il pensiero di Coleridge: due schede anglosassoni*, «La Fiera Letteraria», n. 20, maggio 1955, p. 5. [Rec. a GRIGSON, Gene, *G.M. Hopkins*, Longmans, Greens and Co., 1955; CHINOL, Elio, *Il pensiero di Coleridge*, Venezia, Neri Pozza, 1953].

24. SANESI, Roberto, *Augusto Guidi, Tra letture e lezioni di lingua inglese e Il primo Joyce*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1954, «Aut aut», n. 5, febbraio 1955, pp. 93-4. [Rec. a GUIDI, Augusto, *Il primo Joyce*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954; ID., *Tra letture e lezioni di lingua inglese*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954]

25. LOMBARDO, Agostino, *Gerard Manley Hopkins*, «Belfagor, Rassegna di varia umanità», vol. 8, n. 6, nov. 1953, pp. 725-730. [Rec. a **A.3.**]

26. S.N., *Gerard Manley Hopkins. Il silenzio e la parola*, «Tuttolibri», 11/03/1978. [Rec. a **B.55**]

27. BACIGALUPO, Massimo, *Gesuiti di Dublino*, «L'Unità», 16/9/1987. [Rec. a **A.9.**]

28. D'AMICO, Masolino, *Il ritorno del gesuita esteta*, «Tuttolibri», 21/02/1987. [Rec. a **A.8.**]

29. PANZERI, Fulvio, CAGNONE, Nanni, *Il recupero del Deutschland*, «Il Sabato», n. 47, 19-25 nov. 1988, p. 45. [Rec. a **A.10.**]

30. TESTORI, Giovanni, *Un Rimbaud obbediente*, «Il Sabato», n. 47, 19-25 nov. 1988, p. 45. [Rec. a **A.10.**]

31. VALDUGA, Patrizia, *La lingua torturata*, in «Corriere della Sera», 25/11/1992. [Rec. a **A.11.**]

32. BERTOLUCCI, Attilio, *Padre Gerald [sic], bentornato*, «La Repubblica», 21/01/1993 → ID., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, a cura di Gabriella Palli Baroni, pp. 332-334. [Rec. a **A.11.**]

33. FIORI, Simonetta, *Ecco la rivoluzione d'ottobre*, «La Repubblica», 1/09/1992. [Rec. a **A.11.**]

Riferimenti bibliografici

Edizioni della prosa e della poesia di Hopkins

COLLEER ABBOTT, Claude (ed. by), *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, Oxford, Oxford University Press, 1955.

COLLEER ABBOTT, Claude (ed. by), *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, Oxford, Oxford University Press, 1955.

COLLEER ABBOTT, Claude (ed. by), *Further Letters of Gerard Manley Hopkins*, Oxford, Oxford University Press, 1956.

DEVLIN, Cristopher (ed. by), *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins*, Oxford, Oxford University Press, 1959.

HOPKINS, Gerard Manley, *Poems*, ed. by William Henry Gardner, Oxford, Oxford University Press, 1967.

HOPKINS, Gerard Manley, *The Poetical Works*, ed. by Norman Mackenzie, Oxford, Oxford University Press, 1990.

HOPKINS, Gerard Manley, *The Collected Works. IV, Oxford Essays and Notes*, ed. by Lesley Higgins, London and New York, Oxford University Press, 2006.

HOPKINS, Gerard Manley, *The Major Works*, ed. by Catherine Phillips, Oxford, Oxford University Press, 2009.

HOPKINS, Gerard Manley, *The Collected Works. I-II, The Correspondence*, ed. by Robert K.R. Thornton and Catherine Phillips, Oxford, Oxford University Press, 2013.

HOPKINS, Gerard Manley, *The Collected Works. III, Diaries, Journals, and Notebooks*, ed. by Lesley Higgins, Oxford, Oxford University Press, 2015.

HOPKINS, Gerard Manley, *The Collected Works, V, Sermons and Spiritual Writings*, ed. by Jude V. Nixon and Noel Barber, Oxford, Oxford University Press, 2018.

HOUSE, Humphry – STOREY, Graham (ed. by), *The Journals and Paper of Gerard Manley Hopkins*, Oxford, Oxford University Press, 1959.

Bibliografia straniera su Hopkins citata

S.N., s.t., «Saturday Westminster Gazette», 8/3/1919, pp. 13-14.

BENDER, Todd, *G.M. Hopkins. The Classical Background and Critical Reception of his Works*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1966.

- BERGONZI, Bernard, *Gerard Manley Hopkins*, New York, MacMillan, 1977.
- BRIDGES, Robert, *Preface to Notes (First Edition)*, in HOPKINS, Gerard Manley, *Poems. Third Edition. The First Edition with Preface and Notes by R. Bridges Enlarged and Edited with a Bibliographical Introduction by W.H. Gardner*, Oxford, Oxford University Press, 1948, pp. 202-209,
- CLUTTON-BROCK, Arthur, *Poems*, «Times Literary Supplement», January 1929, p. 19.
- COTTER, James Finn, *Inscap. The Christology and Poetry of G.M. Hopkins*, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 1972.
- DEVLIN, Cristopher, *The Image and the World (I)*, «The Month», no. 2, feb. 1950, pp. 114-127.
- DEVLIN, Cristopher, *The Image and the World (II)*, «The Month», no. 3, march 1950, pp. 191-202.
- GARDNER, William Henry, *Gerard Manley Hopkins (1844-1889) a Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- GALLET, René, *Hopkins en France*, in VAN HOPPEN, Leo (ed. by), *The critical reception of Gerard Manley Hopkins in The Netherlands and Flanders, and Hopkins en France*, Waterloo, The International Hopkins Association, 1980, pp. 52-68.
- GROOM, Bernard, *The Formation and Use of Compound Epithets in English Poetry from 1579*, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- GROVES, Peter, *Opening the Pentameter*, «Hopkins Quarterly», no. 1-2, winter-spring 2011, pp. 93-110.
- HARRIS, Daniel, *Inspirations Unbidden. The Terrible Sonnets of Gerard Manley Hopkins*, California University Press, 1982.
- KEATING, John Edward, *The Wreck of the Deutschland. An Essay and Commentary*, Kent, Kent State University, 1963.
- THE KENYON CRITICS, *Gerard Manley Hopkins*, New York, New Directions, 1973.
- KIPARSKY, Paul, *Sprung Rhythm*, in ID. (ed. by), *Rhythm and Meter, Phonetics and Phonology*, San Diego, Academic Press, 1989, pp. 307-340.
- LEAVIS, Frank Raymond, *Metaphysical Isolation*, in THE KENYON CRITICS, *Gerard Manley Hopkins*, London, Burns & Oates, 1975.
- DAY LEWIS, Cecil, *G.M. Hopkins, Poet and Jesuit*, «Left Review», apr. 1937.
- LICHTMANN, Maria, *The Contemplative Poetry of Gerard Manley Hopkins*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

- MACKENZIE, Norman, *Hopkins*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1968.
- MACKENZIE, Norman, *A Reader's Guide to G.M. Hopkins*, New York, Cornell, 1991.
- MARIANI, Paul, *Commentary on G.M. Hopkins' Poems*, New York, Cornell, 1970.
- MELLOWN, Elgin, *The Reception of G.M. Hopkins Poems, 1918-30*, «English Philology», vol. 63, no. 1, aug. 1965, pp. 38-51
- MURRY, John Middleton, *Poems*, «Athenaeum», june 1919.
- PETERS, William Antonius Maria, *A Critical Essay Towards an Understanding of his Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1948.
- PHILLIPS, Catherine, *Hopkins and the Victorian Visual World*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- READ, Herbert, *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*, in MAUD, Jone Phyllis (ed. by), *English Critical Essays in Twentieth Century*, London, Oxford University Press, 1954, pp. 351-374.
- RICHARDS, Ivor Armstrong, *Gerard Hopkins*, «The Dial», sept. 1926, pp. 195-203.
- ROBERTS, Gerald (ed. by), *G.M. Hopkins. The Critical Heritage*, London and New York, Routledge and Kegan Paul, 1987.
- SCHNEIDER, Elizabeth, *Sprung Rhythm, a Chapter in the Evolution of XIX cent. Verse*, «PMLA», vol. 80, n. 3, jun, 1965, pp. 237-265.
- SCHNEIDER, Elizabeth *The dragon in the gate, Studies in the Poetry of Gerard Manley Hopkins*, Los Angeles, California University Press, 1968.
- SHANK, Edward, *The Prophet Unveiled*, «New Statesman», march 1919, p. 530.
- SPRINKER, Michael, *A Counterpoint of Dissonance. The Aesthetics and Poetry of Gerard Manley Hopkins*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980.
- Sprung Rhythm* (voce), in PREMINGER, Alex – BOYGAN, Taylor (ed. by), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 1208-1209.
- STEPHENSON, Edward, *What Sprung Rhythm Really Is*, The International Hopkins Association, 1987.
- SULLOWAY, Allison, *G.M. Hopkins and the Victorian Temper*, London, Routledge, 1978.
- WIMSATT, James, *Hopkins's Poetics of Speech Sound*, Toronto, Toronto University Press, 2006.

WINTERS, Yvor, *Gerard Manley Hopkins*, in HARTMAN, Geoffrey (ed. by), *Gerard Manley Hopkins: a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1966, pp. 37-56.

Scritti citati di filosofia, comparatistica, linguistica, traduttologia

ALBANESE, Angela – NASI, Franco (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, Ravenna, Longo, 2015.

ANCESCHI, Luciano, *Progetto per una sistematica dell'arte*, Modena, Mucchi, 1983.

ANCESCHI, Luciano, introduzione a QUASIMODO, Salvatore, *Lirici greci*, Milano, Edizioni di Corrente, 1940, pp. 9-28.

APEL, Friedmar, *Literarische Uberseztung*, tr. it. *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriella Rovagnati, Milano, Guerini e Associati, 1993.

APEL, Friedmar, *Sprachbewegung*, tr. it., *Il movimento del linguaggio*, a cura di Emilio Mattioli e Riccarda Novello, Milano, Marcos y Marcos, 1997.

BACIGALUPO, Massimo, postfazione a GIUDICI, Giovanni, *A una casa non sua*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 193-208.

BAKER, Mona (ed. by), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 2001.

BALDI, Sergio, *Vento d'ottobre*, «La Nazione», 23/2/1962.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1966 e 1974.

BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, in BERMAN, Antoine, GRANEL, Gerard, JAULIN, Annick et al., *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europress, 1985, pp. 33-150.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine, *La retraduction comme espace de la traduction*, «Palimpsestes», n. 4, 1990, pp. 1-7.

BLANCHOT, Maurice, *Traduire*, in ID., *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 50-55.

BLAKESLEY, Jakob, *Giovanni Giudici, "una lingua strana"*, «Lettere Italiane», vol. 63, n. 4, 2011, pp. 606-639.

BLAKESLEY, Jakob, *Modern Italian Poets: Translators of the Impossible*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

BUFFONI, Franco (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2009.

BURROW, John – MACHAN, Tim William – PHILLIPS, Helen, *Contexts of Translation*, in ELIS, Roger, *The Oxford History of Literary Translation in English*, vol. 1, *TO 1550*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 5-70.

CAPOFERRO, Riccardo, *Antologie e canone letterario*, DOLFI, Anna (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 303-322.

CHEVREL, Yvres, *La littérature comparée*, tr. it. *La letteratura comparata*, a cura di Antonio Cammarota, Roma, Carucci, 1991.

CHEVREL, Yvres – D'HULST, Lieven – LOMBEZ, Christine, *Le siècle de la comparaison*, in ID. (a cura di), *Histoire des traductions en langue française, XIX siècle (1815-1914)*, Lagrasse, Verdier, 2012

CROCE, Benedetto, *Estetica*, Bari, Laterza, 1908.

CROCE, Benedetto, *Possibilità e impossibilità delle traduzioni*, in ID., *Conversazioni critiche serie IV*, Bari, Laterza, 1932.

CROCE, Benedetto, *Intorno a un'antologia di traduzioni italiane delle liriche di Goethe*, in ID., *Goethe*, Bari, Laterza, 1946, pp. 148-162.

CROCE, Benedetto, *La poesia*, Laterza, Bari, 1953.

DAL FABBRO, Beniamino, introduzione a ID., *La sera armoniosa*, Milano, Rosa e Ballo, 1944, pp. 147-158.

DELABASTITA, Dirk, - D'HULST, Lieven *Introduction*, in ID. (ed. by), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1993, pp. 9-21.

DOLFI, Anna (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004.

ESSMAN, Helga – FRANK, Paul Armin, *Translation Anthologies*, «Target», 3, 1, 1990, pp. 65-90.

FOLENA, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.

FOLENA, Gianfranco, prefazione a PUSKIN, Aleksandr, *Eugenio Onieghin*, trad. di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, 1999, pp. I-XV.

FORTINI, Franco, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata, Quodlibet, 2011.

FOTI BELLIGAMBI, Valentino, *Bellezze Cangianti. Fenoglio traduttore di Hopkins*, Milano, Unicopli, 2008.

FRANCO, Teresa, *La lingua del padrone. Giudici traduttore dall'inglese*, Genova, Rubbettino, 2020.

FRANK, Paul Armin, *Anthologies of Translation*, in BAKER, Mona (ed. by), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 2001, pp. 13-16.

GARCÍA BARRERA, Sebastián – MOUNIES, Pascale, *La traduction vue par les traducteurs*, in DUCHÉ, Véronique (a cura di), *Histoire des traductions en langue française, XV et XVI siècles*, Lagrasse, Verdier, 2015.

GENETTE, Gérard, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Du Seuil, 1994.

GIOVANNETTI, Paolo, *S. Baldi traduttore delle ballate anglo-scozzesi*, in ESPOSITO, Edoardo (a cura di), *Le letterature straniere dell'entre-deux guerres*, Lecce, Pensa, 2004, pp. 227-241.

GRIGNANI, Maria Antonietta, *Postfazione*, in HUDSON, William Henry, *Green Mansions*, tr. it. *La vita della foresta*, a cura di Eugenio Montale, Torino, Einaudi, 1987, pp. 303-337.

GUIDI, Augusto, *Nota sul tradurre*, «Letteratura», maggio-giugno 1953, pp. 72-74.

HAYNES, Kenneth, *Translation in British Literary Culture*, in FRANCE, Peter - HAINES, Kenneth, *The Oxford History of Literary Translation in English, vol. IV (1790-1900)*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 3-20.

HOLUB, Robert (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989.

HOLUB, Robert, *Reception Theory*, New York, Routledge, 2013.

JAKOBSON, Roman, *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, tr. it. *Linguistica e poetica*, in id. *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 181-218.

JAUSS, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, tr. it. *Perché la storia della letteratura?*, a cura di Alberto Varvaro, Napoli, Guida, 1970.

JAUSS, Hans Robert, *Ästhetische erfahrung und literarische hermeneutik*, tr. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, a cura di Benedetto Argenton, 2 voll., Bologna, Il Mulino, 1987.

JAUSS, Hans Robert, *Grundlagen und Gedanken zum Verstänis klassischer Dramen: Goethe, Iphigenie auf Tauris*, tr. fr. *De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe*, in ID., *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'Allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, pp. 230-287.

JAUSS, Hans Robert, *Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation*, trad. it in id., *Estetica della ricezione e comunicazione letteraria*, in ID., *Estetica della ricezione*, a cura di Antonello Giugliano, Napoli, Guida, 1988, pp. 130-145.

KAHN, Robert, *Retraductions*, in FRANCE, Peter - HAINES, Kenneth, *The Oxford History of Literary Translation in English, vol. IV (1790-1900)*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 325-428.

LAVIERI, Antonio, *Esthétique et poétiques du traduire*, Modena, Mucchi, 2005.

LAVIERI, Antonio, *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

LAVIERI, Antonio, *Il canone della traduzione. Modelli, tradizioni e pratiche culturali*, in MESSORI, Rita (a cura di), *Tra estetica, poetica e retorica. In memoria di Emilio Mattioli*, Modena, Mucchi, 2012.

LAVIERI, Antonio, *Introduzione*, in MATTIOLI, Emilio, *Il problema del tradurre*, a cura di Antonio Lavieri, Modena, Mucchi, 2017, pp. 7-17

LE BLANC, Claudine, *Une Weltliteratur enfin complète? découverte et traduction de textes et de littératures encore inédits*, in BANOUN, Bernard – POULIN, Isabelle – CHEVREL, Yves, *Histoire des traductions en langue française, XX siècle*, Lagrasse, Verdier, 2019, pp. 496-536.

LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992.

LIVORNI, Ernesto, *Montale traduttore di Eliot. Una questione di belief*, in DOLFI, Anna (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 139-160.

MACRÌ, Oreste, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in BUFFONI, Franco, (a cura di) *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 54-69.

MATTIOLI, Emilio, *Presentazione*, «Studi di estetica», 21, II semestre 2000, pp. 5-9.

MATTIOLI, Emilio, *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2001.

MATTIOLI, Emilio, *Il problema del tradurre*, a cura di Antonio Lavieri, Modena, Mucchi, 2017.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.

- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique III. Une parole écrite*, Paris, Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri, *Benveniste: sémantique sans sémiotique*, «Linx», *Emile Benveniste. Vingt ans après*, n. 9, 1997, pp. 306-327.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- MUSATTI, Maria Pia, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, «Strumenti critici», n. 41, feb. 1980, pp. 122-148.
- NEERGARD, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Giunti, 1995.
- NIDA, Eugene, *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964.
- ORGANTE, Laura, *Poesia e traduzione a Firenze*, Padova, Libreria Universitaria, 2018.
- PAGEAUX, Daniel Henry, *Littérature générale et comparée*, Colin, Paris, 1994.
- PIETRALUNGA, Mark, introduzione a FENOGLIO, Beppe, *Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi, 2000.
- PIETRALUNGA, Mark, *Beppe Fenoglio e la letteratura inglese. L'esaltante fatica del traduttore*, Torino, Allemandi, 1992.
- QUASIMODO, Salvatore, *Sulla versione dei lirici greci [1939]*, in ID, *Il poeta, il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 79-81.
- REYNOLDS, Matthew, *Introduction*, in ID. (ed. by), *Prismatic Translation*, Modern Humanity Research Association, Legenda, 2019, pp. 4-18.
- REYNOLDS, Matthew, *The Poetry of Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- SAPIRO, Gisèle, *How do Literary Works Cross Borders (or Not)?*, «Journal of World Literature», n. 1, 2016, pp. 81-96.
- SINOPOLI, Franca, *La storia comparata della letteratura*, in GNISCI, Armando (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 2-29.
- SOLMI, Sergio, appendice a ANCESCHI, Luciano – PORZIO, Domenico, *Poeti antichi e moderni tradotti da lirici nuovi*, Milano, Il Balcone, 1945.

SZONDI, Peter, *Poetry of Constancy – Poetica della Costanza. Il sonetto 105 di Shakespeare tradotto da Celan*, «Testo a Fronte», n. 2, I semestre 1990, pp. 5-32, p. 28.

TESTA, Enrico, *Prefazione*, in Montale, Eugenio, *Quaderno di traduzioni*, Genova, Il Canneto, 2017.

VALDÉS, Mario – HUTCHEON, Linda, *Rethinking Literary History – Comparatively*, American Council of Learned Societies, Occasional Paper, no. 27, 1994.

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. History of Translation*, London and New York, Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence, *Translation, History, Narrative*, «Meta», vol. 50, n. 3, aug. 2005, pp. 800-816.

WEBER HENKING, Irene, *La traductologie, une nouvelle science à partir de 1960*, in BANOUN, Bernard – POULIN, Isabelle – CHEVREL, Yves, *Histoire des traductions en langue française, XX siècle*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 277-324.

WOODSWORTH, Judith, *History of Translation*, in BAKER, Mona (ed. by), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 2001, pp. 100-106.

ZUBER, Roger, *Les «Belles infidèles» et la formation du goût classique*, Paris, Colin, 1968.

Altra bibliografia

ACKERMANN, John, *A Dylan Thomas Companion. Life, Poetry and Prose*, Houdmills, MacMillan, 1994.

ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia. Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 2011.

ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2014.

AUDEN, Wystan Hugh, *The Collected Poetry of W. H. Auden*. New York, Random House, 1945.

BACIGALUPO, Massimo, postfazione a GIUDICI, Giovanni, *A una casa non sua*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 193-208.

BALDI, Sergio, *Nota su Thomas Stearns Eliot*, «Frontespizio», n. 3, marzo 1937, pp. 183-192.

BALDI, Sergio, *Emilia e Margherita*, «La Nazione», 29/7/1963.

BALDI, Sergio, *I piaceri della fantasia*, a cura di Oreste Macrì, Firenze, Olschki, 1996.

BEDESCHI, Lorenzo, *Il suo fiore all'occhiello*, in BERTOLUCCI, Attilio, CENTO, Myriam et al., *Ricordo di Ugo Guanda*, Bologna, s.i. 1973

BENFANTE, Ludovico, *Su alcuni colpi editoriali trascurati. Da "Itinerari" di F. Rossi*, «La fabbrica del libro», n. 2, 2012, pp. 37-46.

BERTINETTI, Paolo, (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, vol. II, *Dal Romanticismo all'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2000.

BERTOLUCCI, Attilio (a cura di), *Poesia straniera del Novecento*, Milano, Garzanti, 1958.

BERTOLUCCI, Attilio, introduzione a *Appendice. Dalle «Poesie»*, in HARDY, Thomas, *Romanzi*, a cura di Carlo Cassola, Milano, Mondadori, 1995

BERTOLUCCI, Attilio – LAGAZZI, Paolo *All'improvviso ricordando*, Parma, Guanda, 1997.

BIGAZZI, Roberto, *Beppe Fenoglio*, Roma, Salerno, 2010.

BOINE, Giovanni, *Di certe pagine mistiche*, «La Voce», n. 33, 1911, pp. 634-636.

BOINE, Giovanni, *Frantumi, Plausi e botte*, Firenze, La Voce, 1921.

BONINI, Tito – BRESCIANI, Enrico, *Franco Giovanelli poeta*, s.i., La Kabbalà, 2013.

BORSARI, Giovanni *Zanfrognini e Guandalini: il nodo del 1932-33 e le prospettive della filosofia a Modena nel primo Novecento*, in MONTECCHI, Giorgio – VENTURI, Anna Rosa (a cura di), *Guanda, Delfini e la cultura modenese*, Modena, Artestampa, 2012, pp. 167-174.

BOZZOLA, Sergio, *Le enumerazioni di Montale*, , «Estudis romànics», n. 27, 2005, pp. 175-198.

BROZZI, Elisabetta, introduzione a B. Fenoglio, *Teatro*, Torino, Einaudi, 2008.

BUFFACCHI, Eleonora, *Elena Croce e lo Spettatore Italiano*, «Acropoli», n. 3, 2010.

CADIOLI, Alberto, *La poesia al servizio dell'uomo. Riflessioni teoriche nel primo Giudici*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, n. 29-30, 2012, pp. 99-111.

CAGNONE, Nanni (a cura di), *L'arto fantasma*, Venezia, Marsilio, 1979.

CAGNONE, Nanni, *Andatura*, Milano, Società Italiana di Poesia, 1979.

- CAGNONE, Nanni, *Armi senza insegne*, Milano, Coliseum, 1988.
- CAMON , Ferdinando, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano, 1982.
- CASADEI, Alberto, *Lettere di Montale a Cecchi*, in ID., *Prospettive montaliane. Dagli "Ossi" alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Ballata del vecchio marinaio*, trad. di Beppe Fenoglio, Torino, Einaudi, 1964.
- CONTINI, Gianfranco, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974.
- CONTINI, Gianfranco – MONTALE, Eugenio, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997
- CONTORBIA, Franco, *Montale, Genova e il modernismo*, Bologna, Pendragon, 1999.
- COSTANZO, Mario, *Studi critici*, Roma, Bardi, 1955.
- CROCE, Elena (a cura di), *Poeti del Novecento: italiani e stranieri*, Torino, Einaudi, 1960.
- DAICHES, David, *New Literary Values*, New York, Books for Libraries Press, 1968.
- DAY LEWS, Cecil, *Hope for Poetry*, Oxford, Blackwell, 1934.
- DE ROGATIS, Tiziana, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa, Istituti Editoriali, 2002.
- DERIU, Paola, *Intervista a Patrizia Valduga*, in ID. *Racconto di poesia*, Milano, CUEM, 1998, pp. 81-91.
- DEUTSCH, Babette, *This Modern Poetry* London, Faber and Faber, 1936.
- FORTUNATO, Marco, *Confronto col molteplice. Aspetti filosofici nell'opera di Roberto Sanesi*, in DI CHIARA, Alessandro (a cura di), *Roberto Sanesi filosofo e pedagoga dell'arte*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 82-93.
- DOMENICHELLI, Mauro, *La misura di Sergio Baldi*, «Antologia Viesseux», n. 14, mag.-ag. 1999.
- ELEODORI, Ileana, *Oreste Macrì e gli editori. Note e riflessioni dall'epistolario inedito*, in DOLFI, Anna (a cura di), *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 177-217.
- ELIOT, Thomas Stearns, *After strange gods*, London, Faber and Faber, 1934.
- ELIOT, Thomas Stearns, *The Music of Poetry*, in ID. *Selected Prose*, ed. by Frank Kermode, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, pp. 107-114.

ELIOT, Thomas Stearns, *Opere 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1991

EMPSON, Willian, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto and Windus, 1949.

ERRANTE, Vincenzo, *Nota al lettore*, in MUSA, Gilda, *Incontri*, Milano, Accademia, 1950, p. 1.

FALLACARA, Luigi (a cura di), *Il Frontespizio 1928-38: antologia*, S. Giovanni Valdarno, Landi, 1961.

FALQUI, Enrico, *Per un osservatore frettoloso*, «Poesia», n. 3/4, gen. 1946, p. 380.

FANTACCINI, Fiorenzo, *Yeats e la cultura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2009.

FENOGLIO, Beppe, *Opere*, edizione critica a cura di Maria Corti, Torino, Einaudi, 1978.

FENOGLIO, Beppe *Tutti i Romanzi*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2012.

FENOGLIO, Beppe, *Tutti i racconti*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2013.

FENOGLIO, Beppe, *Appunti partigiani*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 2013.

FITZGIBBON, Constantine, *The Life of Dylan Thomas*, Boston, Little Brown, 1965.

FRANCO, Teresa, *Taccuino 1954-1956*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*, n. 35-36, 2015, pp. 81-106.

FRANCO, Teresa (a cura di), *Quaderno 1954-1957*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*, n. 35-36, 2015, pp. 107-134.

FRANCO, Teresa (a cura di), *Quaderno 1949-1954*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*, n. 35-36, 2015, pp. 25-80

GABRIELI, Vittorio, *Bibliografia degli scritti di Mario Praz*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018.

GIGLIUCCI, Roberto, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

GIOVANNUZZI, Stefano, *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci*, Milano, Mursia, 1997.

GIUDICI, Giovanni *Poesia e comunicazione*, «Il Fuoco», n. 5-6, sett.-dic. 1954, p. 43.

GIUDICI, Giovanni, *Verso una soluzione metafisica*, «Stagione», n. 6, estate 1955

GIUDICI, Giovanni, *Revisione critica d'un periodo storico-letterario*, «La Fiera Letteraria», n. 23, giugno 1955, p. 4.

GIUDICI, Giovanni, *Il nostro coetaneo Sbarbaro*, «La Fiera Letteraria», n. 46, nov. 1955, p. 4.

GIUDICI, Giovanni, *Ritorna Clemente Rebora dopo trent'anni di assenza*, «Il Popolo», 1/1/1956, pp. 83-4.

GIUDICI, Giovanni, *Il pregiudizio antilirico*, «L'esperienza poetica», n. 9-11, gen.-sett. 1956, pp. 66-69.

GIUDICI, Giovanni, *Fedeltà di Anceschi*, «La Fiera Letteraria», 7-22, apr. 1956, p. 5.

GIUDICI, Giovanni, *La via in su*, «Il Verri», 3, primavera 1957.

GIUDICI, Giovanni, *Dal letto della mia infermità*, «La Fiera Letteraria», n. 41, nov. 1956, p. 1.

GIUDICI, Giovanni, *Clemente Rebora. Testimone della propria vita*, «La via del Piemonte», 9/11/1957.

GIUDICI, Giovanni, *Emily Dickinson, Poesie*, «Mondo Occidentale», ott. 1958, pp. 98-104.

GIUDICI, Giovanni, *Eliot, la poesia e i poeti*, «Comunità», n. 77, febbraio 1960, pp. 83-86, p. 83.

GIUDICI, Giovanni, *Premesse per un dialogo*, «La Situazione», n. 13, febbraio 1960, pp. 33-7.

GIUDICI, Giovanni, *Design in versi*, in ID., *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 13-19.

GIUDICI, Giovanni, *Da un'officina di traduzioni*, in ID., *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 20-40.

GIUDICI, Giovanni, *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti, 1996.

GIUDICI, Giovanni, prefazione a ID., *A una casa non sua*, Milano, Mondadori, 1997.

GIUDICI, Giovanni, postfazione a IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, trad. di Giovanni Giudici, Milano, SE, 1997, pp. 127-132.

GIUDICI, Giovanni, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2000.

Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera, «Istmi. Tracce di vita letteraria», n. 35-36, 2015.

GIUDICI, Giovanni, *Tradurre poesia*, in ID., *Andare in Cina a piedi*, a cura di Laura Neri, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 73-78.

GIUDICI, Giovanni, *Andare in Cina a piedi*, Milano, Ledizioni, 2017

- GORLIER, Claudio, *Gli inglesi del partigiano Johnny*, «Tuttolibri», 28/10/2000
- GRAVES, Robert – RIDING, Laura, *A Survey of Modernist Poetry*, Doubleday, Doran & Co., 1928.
- GRAS, Marta (a cura di), *Taccuino 1957*, in «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*, n. 35-36, 2015, pp. 173-255.
- GRIGNANI, Maria Antonietta, *Virtualità del testo e ricerca della lingua da una stesura all'altra del Partigiano Johnny*, in «Strumenti Critici», n. 36-37, ott. 1978, pp. 276-331.
- GRIGNANI, Maria Antonietta, *Fenoglio*, Milano, Le Monnier, 1981.
- GRIGNANI, Maria Antonietta, *Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in ID., *La costanza della ragione*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 109-132.
- GUANDA, Ugo, *Catalogo ragionato del 1961*, Parma, Guanda, 1961.
- GUTTHMULLER, Bodo, *Il racconto Golia*, «Lettere Italiane», vol 44, n. 2, apr.-giu. 1992, pp. 300-9.
- HELLER, Agnes, *Time is Out of Joint. Shakespeare as a Philosopher of History*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2002
- HUDSON, William Henry, *La vita della foresta*, trad. di Eugenio Montale, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, 1987.
- IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, trad. di Giovanni Giudici, Milano, SE, 1997.
- IOLI, Giovanna (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Milano, Mursia, 1991.
- ISELLA, Dante, *L'idillio di Meulan*, Torino, Einaudi, 1994.
- ISELLA, Dante, *Avvertenza*, in Montale, Eugenio, *Finisterre*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 2003.
- IZZO, Carlo, s.t. in BEDESCHI, Lorenzo, BERTOLUCCI, Attilio, CENTO, Myriam et al., *Ricordo di Ugo Guanda*, s.i. (stampato presso Tipografia Azzoguidi, Bologna), 1973, pp. 29-30.
- LANGELLA, Giuseppe (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea, 2004.
- LAVEZZI, Gianfranca, *Il lucido verso di Clemente Rebora*, in ALLEGRI Mario – GIRARDI Antonio (a cura di), *Clemente Rebora. Nel cinquantenario della morte*, Rovereto, Osiride, 2007, pp. 69-80.
- LEAVIS, Frank Raymond, *New Bearings in English Poetry*, London, Chatto and Windus, 1961.

LIEBREGTS, Peter, *Ezra Pound and Neoplatonism*, Madison, Farleigh, Dickinson University Press, 2004.

LINATI, Carlo, *Scrittori anglo-americani oggi*, Milano, Corticelli, 1943.

LONARDI, Gilberto, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

LONARDI, Gilberto, *Un padre metafisico per Montale*, in MAMMOLI ZORZI, Rossella (a cura di), *Browning e Venezia*, Venezia, Dipartimento di civiltà e letterature anglo-germaniche, Università di Venezia; Fondazione scientifica Querini Stampalia, 1989, pp. 57-69

LONARDI, Gilberto, *Il fiore dell'addio*, Bologna, Il Mulino, 2003.

LUPERINI, Romano, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984

MACNEICE, Louis, *Modern Poetry. A Personal Essay*, Oxford, Oxford University Press, 1938.

MACRÌ, Oreste, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati, 1995.

MACRÌ, Oreste, *Memoria, del mio decennio parmense*, in ID., *Le mie dimore vitali*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 41-75.

MARTINELLI BRAGLIA, Giovanni, *Guanda e Carlo Mattioli*, in MONTECCHI, Giorgio, - VENTURI, Anna Rosa (a cura di), *Guanda, Delfini*, Modena, Artestampa, 2012, pp. 229-241

MECCA, Jacopo, *Una consultazione frequente e agile: Guanda editore di poesia contemporanea*, «Enthymema», n. 25, 2020, pp. 533-548.

MEDDEMME, John, *Il tirocinio inglese di uno scrittore italiano*, in «Strumenti Critici», n. 3, sett. 2004, pp. 455-480.

MENGALDO, Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

MENGALDO, Pier Vincenzo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157.

MENGALDO, Pier Vincenzo, *Situazioni di Montale*, in ID., *La tradizione del Novecento. IV serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 53-65.

MENZIO, Piero (a cura di), *Beppe Fenoglio*, Milano, Electa, 1998

MINELLI, Franco – DE LUCA, Giuseppe *Carteggio*, 3 voll., a cura di Marco Roncalli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999-2001.

MONTALE, Eugenio, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

MONTALE, Eugenio, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

MONTALE, Eugenio, *Il secondo mestiere. Arte musica e società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

MONTALE, Eugenio, *Missive a Piero Bigongiari*, a cura di Simona Priami, «Nuova Antologia», vol. 578, n. 2201, gen.-mar. 1997, pp.5-21.

MONTALE, Eugenio, *L'opera in versi*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2002.

MONTALE, Eugenio, *Lettere a Clizia*, Milano, Mondadori, 2006.

MONTECCHI, Giorgio – VENTURI, Anna Rosa (a cura di), *Guanda, Delfini e la cultura modenese*, Modena, Artestampa, 2012.

MONTERMINI, Fabio, *La creatività lessicale nel Partigiano Johnny* in BERGER, Cecile – CAPRA, Antonella – NIMIS, Jean, *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, May 2006, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007 pp.127-140.

MORANDO, Simona, *Versi di alta ispirazione. La poesia di Giudici da Fiori d'improvviso a L'intelligenza col nemico*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, n. 29-30, 2012, pp. 61-97

NEGRI SCAGLIONE, Piero, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2006.

OLIVERO, Federico, *Thompson*, Brescia, Morcelliana, 1935.

OSSOLA, Carlo, *Giudici, "l'anima e il nome"*, in GIUDICI, Giovanni, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2000, pp. XII-XLIV.

PAPETTI, Viola, *All'ombra del mago astuto W.B. Yeats*, «Studi Irlandesi», n. 2, 2012, pp. 145-154.

PAPETTI, Viola – Manganelli, Giorgio, *Lettere senza risposta*, Roma, Nottetempo, 2015.

PESCE, Veronica, *Fra le letture di Beppe Fenoglio*, «Italianistica», vol. 43, n. 2, 2014, pp. 27-34.

PESCE, Veronica, *Nel ghiaccio e nella tenebra*, Ravenna, Pozzi, 2015.

PETROCCHI, Giorgio, *Rassegna bibliografica. Poesia: Augusto Guidi*, «La Fiera Letteraria», n. 10, giugno 1946, p. 4.

- PIAZZA, Isotta, *L'ultimo Rebora e il suo editore*, Milano, Unicopli, 2013.
- PICCIONI, Leone, *La critica e l'arte oggi*, «La Fiera Letteraria», n. 10, marzo 1953, pp. 1-6.
- PINCHERA, Antonio, *La versificazione tonico-sillabica nella poesia di Montale*, «Quaderni urbinati», n. 7, 1969, pp. 155-184.
- POUND, Ezra - FLINT, Frank Stuart, *Imagisme*, in LIPKING, Lawrence (ed. by), *Modern Literary Criticism*, New York, Atheneum, 1972, p. 6.
- POUND, Ezra, *Vorticism*, in KOLOCOTRONI, Vassili – GOLDMAN, Jane (ed. by), *Modernism: an Anthology of Sources and Documents*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 291-294.
- PRAZ, Mario, introduzione a ID., *Poeti inglesi dell'Ottocento*, Firenze, Bemporad, 1925, pp. 7-18.
- PRITONI, Valerio, *Catalogo del Fondo Montale*, Milano, Biblioteca Comunale, 1996.
- RABONI, Giovanni, *La poesia che si fa*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 1985.
- RABONI, Giovanni, *Prefazione* a TESTORI, Giovanni, *Opere 1965-77*, Milano, Bompiani, 1997, pp. I-XV.
- RABONI, Giovanni, *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2006.
- RAGONE, Rocco, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999.
- RAMAT, Sergio, *Ambiguità del «Frontespizio»*, in ID., *La pianta della poesia*, Firenze, Vallecchi, 1972, pp. 216-232.
- RANCHETTI, Michele, *La mente musicale*, Milano, Garzanti, 1988.
- READ, Herbert, *Form in Modern Poetry*, London, Vision, 1948.
- REBORA, Clemente, *Lettere*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. 2, 1982.
- REBORA, Clemente *Poesie*, Milano, Garzanti, 1994.
- REBORA, Piero, *Letteratura inglese del '900*, Firenze, Le Lingue Estere, 1950.
- RICCARDI, Carla, *Montale dietro le quinte*, Novara, Interlinea, 2014.
- RICHARDS, Bernard, *English Poetry of the Victorian Period*, London, Longman, 2001.

- RIZZO, Gino (a cura di) *Fenoglio a Lecce*, Olschki, Firenze, 1984.
- ROBERTS, Michael (ed. by), *The Faber Book of Modern Verse*, London, Faber and Faber, 1936.
- ROGHI, Vanessa, *Tra le stelle e il profondo. Carteggio De Luca-Guarnieri*, Brescia, Morcelliana, 2010.
- ROMOLINI, Marica, *Commento a "La Bufera e altro"*, Firenze, Firenze University Press, 2015.
- ROVEGNO, Enrico, *Per entrar nel buio. Lettura di Finisterre*, Genova, ECIG, 2009.
- SANESI, Roberto (a cura di), *Poeti inglesi del 900*, Milano, Bompiani, 1960
- SANESI, Roberto, *Techné*, Milano, Garzanti, 1984.
- SANESI, Roberto, *La valle della visione*, Milano, Garzanti, 1985.
- SANESI, Roberto, *La differenza*, Milano, Garzanti, 1988.
- SANESI, Roberto, *Poesie*, a cura di Renzo Cremante, Milano, Mondadori, 2010.
- SANESI, Roberto, *Appendice di inediti e rari*, in LANGELLA, Giuseppe (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea, 2004.
- SCHEIWILLER, Vanni (a cura di), *Poeti stranieri tradotti da poeti italiani*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956
- SCHMITT, Carl, *Teoria del partigiano*, Milano, Adelphi, 2005.
- SETTIMI, Linn (a cura di), *Taccuino 1956*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera*, 35-36, 2015, pp. 135-172
- SHELLEY, Percy Bysshe, *A Defence of Poetry*, Indianapolis, Bobbs-Merryl, 1904.
- SIPIONE, Maria Luisa, *Fenoglio e la Bibbia. Il culto rigoroso della libertà*, Firenze, Cesati, 2011.
- SITWELL, Edith, *Aspects of Modern Poetry*, London, Duckworth, 1934
- SOLETTI, Elisabetta, *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia, 1987.
- SOLMI, Sergio, *Un commentario*, «Solaria», n. 3, mar. 1930, in ID., *La salute di Montaigne*, Firenze, Le Monnier, 1952
- SPAGNOLETTI, Giacinto *Prefazione a MUSA*, Gilda, *Notizie in bianco e nero*, Roma, Sciascia, 1983
- SPENDER, Stephen *The Struggle of the Modern*, London, Hamilton, 1963.

SPENDER, Stephen, *World Within World. The Autobiography by Stephen Spender*, New York, St. Martin's Press, 1994

TATASCIORE, Enrico, "Oro e marmi, gigli e cenere", *Un volantino delle Edizioni della Meridiana*, «Strumenti Critici», n. 1, gen. 2011, pp. 131-150.

TRAVERSO, Leone, Nota, in GONGORA, Luis De, *Poesie*, trad. di Leone Traverso, Firenze, Passigli, 1993.

VALDUGA, Patrizia, *Leggetelo senza stancarvi di lui ma non amatelo mai*, «Corriere della Sera», 13/9/1992.

VALDUGA, Patrizia, *L'atroce martirio di un'anima grande*, «Corriere della Sera», 21/5/1993.

VALDUGA, Patrizia, *Cento quartine*, Torino, Einaudi, 1997.

VALDUGA, Patrizia, *La mia crociata per Rebora*, «La Repubblica», 28/10/2007.

VALÉRY, Paul, *Oeuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960.

VERDINO, Stefano, *L'eresia di Giovanni Giudici in viaggio tra memorie intime*, «Il Secolo XIX», 2/2/1999.

WELLEK, René, *Mario Praz. Memories and Literary Criticism*, «English Miscellany», *Praz Memorial Issue*, ed. by Vittorio Gabrielli, n. 30, 1984, pp. 240-257.

WESTZEON, Rachel, *Influential Ghosts. The sources of W.H. Auden*, New York, Routledge, 1999.

YEATS, William Butler (ed. by), *The Oxford Book of Modern Verse*, London, Oxford University Press, 1936.

ZUCCO, Rodolfo, prefazione a Giudici, Giovanni, *Vaga Lingua Strana*, Milano, Mondadori, 2001, pp. I-XXVIII.

ZUCCO, Rodolfo, *Raboni, la via lombarda e oltre*, in ALLEGRI, Mario – GIRARDI, Antonio (a cura di), *Clemente Rebora, nel cinquantenario della morte*, Rovereto, Osiride, 2008, pp. 209-43.

SITOGRAFIA

CHIAPPELLI, Fredi, *Su Cagnone*, «Nanni Cagnone»,
<http://www.nannicagnone.eu/html/works13.html>
<http://www.nannicagnone.eu/html/works19.html> e

CHIAPPELLI, Fredi, *An Experiment of Using Traditional Stylistic Analysis on a Contemporary Text*, in HARRISON, Thomas Harris, *The Favorite Malice*, New York, Out

of London Press, 1983, ora in «Nanni Cagnone»,
<http://www.nannicagnone.eu/pdf/fc.pdf>

CHIAPPELLI, Fredi, *Introduzione a CAGNONE, Nanni, Vaticanio*, Napoli, Casa Editrice Napoletana, 1984, ora in «Nanni Cagnone»,
http://www.nannicagnone.eu/pdf/Fredi_2.pdf

CORSI, Marco, *Canone e anti-canone. Per una poesia degli anni Novanta*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2012.
<https://core.ac.uk/download/pdf/301566179.pdf>

DONDI, Giovanni, *Bocca* (voce), «Treccani. Dizionario biografico degli italiani»,
[https://www.treccani.it/enciclopedia/bocca_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bocca_(Dizionario-Biografico)/)

GUBERT, Carla, *Braci*, «Circe», <https://r.unitn.it/it/lett/circe/braci>

LAMARRA, Antonio, *I nostri antenati. Augusto Guidi*, «Università Federico II di Napoli», <http://www.filmod.unina.it/antenati/Guidi.htm>

LECOMTE, Jean-Marie, *Les composés poétique dans l'écriture de G.M. Hopkins*, tesi di dottorato, Université Nancy2, 2014. <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776361/document>

SORRENTINO, Luigia, *Video-intervista a Nanni Cagnone*, «Poesia di Luigia Sorrentino», RAI news, <http://poesia.blog.rainews.it/2018/06/video-intervista-a-nanni-cagnone/>

VALDUGA, Patrizia – SIMM, Anna Maria, *Misticismo e passione, dialogo con Patrizia Valduga*, «Dialogolibri», maggio 2020.
<http://web.tiscali.it/dialogolibri/interviste/valduga.html>

ZORAT, Valeria, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, tesi di dottorato, Université Paris IV Sorbonne, Università degli Studi di Trieste, 2009.
https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/3771/4/Zorat_phd.pdf