

secondarie e poco documentate.

Sempre nel primo volume, ai *Rythmes pittoresques* seguono le *Joies errantes*, seconda raccolta krysinskiana presentata da Yann Frémy in una più che generosa prefazione (pp. 193-215). Mentre una prima parte delle pagine è dedicata all'esposizione della poetica dell'autrice, in una seconda parte trovano spazio riflessioni sulla strutturazione delle sezioni della raccolta. La poetica della «calliope dello Chat Noir» è indagata sotto numerosi aspetti: Frémy analizza in apertura la scelta dei temi trattati nelle *Joies*, soffermandosi sulla «forte veine féminine qui constitue l'incontestable ligne de force du recueil» (p. 195) e introducendo l'importanza dell'aspetto musicale. A queste prime riflessioni seguono considerazioni sul linguaggio anti-ermetico krysinskiano, basato sui principi della chiarezza e della semplicità, e sul «lyrisme réinventé» dell'autrice (p. 199). La seconda parte della prefazione di Frémy è intesa a dimostrare la coerenza e l'unità narrativa della raccolta: si mette in evidenza come alle singole sezioni presieda un'unica logica strutturante. Nel complesso ci si trova di fronte a una fine analisi poetica che rende conto di temi, modi e stili e che si offre come un'ottima guida per accompagnare la lettura dei versi di Krysinska. In appendice a questa seconda raccolta trovano spazio cinque recensioni, a cui si accompagnano le varianti testuali e le note. Queste riprendono il modello proposto da

Whidden presentando per lo più dettagli sulla prima pubblicazione in rivista e chiarimenti sui dedicatari delle poesie. Chiedono il primo volume una più che apprezzabile bibliografia aggiornata e un indice dei nomi per facilitare la consultazione.

All'ultima e più corposa raccolta di Marie Krysinska – *Intermèdes* – è dedicato tutto il secondo volume delle opere complete, curato da Laurent Robert e Darci Gardner. Quest'ultima firma anche una corposa prefazione (pp. 9-27) che si snoda lungo due temi principali: l'importanza delle figure femminili e l'interartisticità dei versi krysinskiani. Nel primo capitolo, Gardner dimostra come i testi che trattano di personaggi femminili siano più progressisti rispetto alle poesie a tematica simile delle due raccolte precedenti, rendendo così queste rappresentazioni «féministes à bien des égards» (p. 13). Nel secondo capitolo, si analizza la co-presenza di più forme d'arte nei versi di Krysinska, con particolare riguardo alla danza e alla musica, e si mostra come tale commistione attinga la sua forza tanto dalla cultura dei cabaret di Montmartre quanto dall'estetica simbolista. Abbondante non è solo la prefazione, ma anche l'apparato critico offerto in chiusura del volume. Dopo la trascrizione dell'annuncio di pubblicazione e di alcune recensioni, le curatrici dedicano oltre settanta pagine alla presentazione delle varianti e delle note, che spiccano per qualità e generosità. Oltre a delucidazioni in merito alle prime pubblicazioni in rivista,

i versi di Krysinska sono accompagnati da commenti e interpretazioni che ne facilitano la lettura. Anche in questo caso, un utile *index nominum* chiude la raccolta.

In conclusione, i primi due volumi delle opere complete di Marie Krysinska si presentano come un'edizione molto accurata che riesce nell'intento di essere d'aiuto a chi si avvicina per la prima volta ai versi dell'autrice e vi ricerca una lettura introduttiva. Al tempo stesso, coloro che si occupano già dei versi krysinskiani potranno beneficiare di un'edizione di riferimento comune chiara e completa, con numerose note e varianti testuali, che permetterà di non scomodarsi più nell'utilizzo delle edizioni originali reperibili online. La speranza è che un'operazione editoriale di questo spessore porti finalmente gli specialisti del secondo Ottocento francese a conoscere più da vicino l'opera di un'autrice posta ingiustamente al margine della storia letteraria. Il ruolo chiave di Krysinska nell'espansione del verso libero, il trattamento moderno dell'universo femminile e la commistione interartistica presente nei suoi versi sono solo alcune delle tante ragioni per cui un incontro con la sua poesia è consigliato a ogni appassionato della cultura di fine secolo. Queste premesse non possono che farci ben sperare riguardo ad una prossima pubblicazione delle prose krysinskiane.

(Francesco Vignoli)
(Università degli Studi di Firenze)

EAVAN BOLAND,

Le storiche, trad. dall'inglese di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti, Firenze, Le Lettere 2021 (2020), pp. 124



«Se solo potessimo evocarle / o vederle»

Nata a Dublino nel 1944 da un diplomatico e una pittrice espressionista, la poetessa irlandese Eavan Boland ha lasciato un vuoto incolmabile con la sua morte, avvenuta dopo una rapida malattia nel 2020. La raccolta *The Historians* è stata pubblicata postuma, sia in Gran Bretagna e Irlanda che negli Stati Uniti. La raffinata traduzione italiana a cura di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti permette al nostro pubblico di apprezzare i versi di questa scrittrice straordinaria, della quale il Presidente irlandese Michael D. Higgins ha elogiato la capacità di svelare «un'Irlanda nascosta, in termini di ciò che è stato sofferto, trascurato, eluso, a cui non è stato dato sufficientemente credito», come si legge

nell'Introduzione al volume.

In primis, Boland credeva che fossero le donne irlandesi a esser state trascurate, dimenticate, e a non aver potuto far sentire le proprie voci in un contesto culturale ancora di appannaggio maschile. Riprendendo alcuni degli elementi che hanno caratterizzato la sua scrittura nel corso di una carriera sessantennale, Boland raggiunge in queste liriche postume una pienezza del sentire traboccante, che si esprime tuttavia con estrema chiarezza sintattica e un linguaggio essenziale. La lirica che apre la raccolta, «La doratrice di fuoco», riporta alla memoria della poetessa il ricordo della madre, che le aveva spiegato come gli artigiani fondano l'oro col mercurio per ottenere la doratura. Tale procedimento è paragonato da Boland a

come ella stessa abbia «iniziato a scrivere, / bruciando la luce, / costruendo calore finché d'un tratto / io ero la doratrice del fuoco». Di immagini femminili «bruciate nella luce» sono intrise le sue pagine, pur restando queste velate da un alone di mistero, perché l'immaginazione e i ricordi sono considerati fonti inaffidabili.

«Anonima» fa riferimento a una zia della poetessa, che trasmetteva messaggi per la Cumann na mBan, movimento paramilitare femminile nazionalista irlandese, fondato nel 1914, composto da suffragette, sindacaliste e socialiste che si sentivano escluse dai Volontari irlandesi, alcune delle quali parteciparono alla Rivoluzione di Pasqua armate di pistola. Di questa parente stretta, Boland scrive «[l]ei era un libro chiuso», e ne descrive l'impenetrabile immagine avvolta nella «nebbia», che è anche la nebbia del ricordo: «mi pare di vederla camminare, / tenendo stretto un messaggio ripiegato» (enfasi aggiunta). La poetessa non vuole riappropriarsi della storia di questa antenata, e si limita a tracciare solo delle congetture sulla sua storia. Pur essendo il passato pieno di vuoti incolmabili, il finale aperto suggerisce che dell'unicità di ciascuna

donna non si possano reimpossessare né la politica, né la religione, né la letteratura.

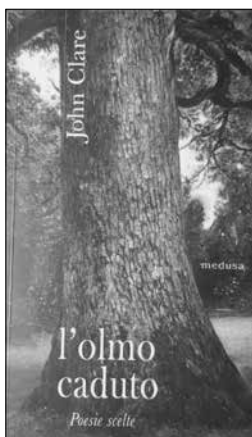
La poesia «Sfratto», basata sulle ricerche d'archivio condotte dalla studiosa Jody Allen-Randolph sulla famiglia materna della Boland, tratta dell'avviso di sfratto dalla casa di Drogheda, ingiunto a sua nonna a inizio Novecento. Nella sezione centrale, la scrittrice passa dal tono tipico del reportage a quello dell'invenzione. «Una donna lascia in lacrime un'aula di tribunale», recita uno di questi versi, lasciandoci nell'incertezza: chi è questa donna? La nonna? La voce poetica? Boland stessa? Una moltitudine di donne? Il tempo verbale sottolinea la dimensione di sospensione, e l'attenzione è posta su un'unica emozione, ossia la sofferenza di questa figura femminile che diviene indeterminata e anonima.

Il componimento «Le storiche» tratta invece della paura che la storia sia inaccurata, e che la poesia non sia sufficiente a render giustizia a chi ne ha scritto le pagine. «Di' la parola *storia*», inizia, «vedo / tua madre, e la mia.» Nonostante queste donne siano state cancellate dalla storia ufficiale, esse «[h]anno le mani piene di parole», e nei loro ricordi di «archiviste»

sono rimaste aperte le ferite delle storie personali. Tuttavia vi sono donne i cui nomi Boland decide di elencare uno ad uno, nella poesia intitolata «Il nostro futuro sarà il passato di altre donne», commissionata dalla Missione Permanente d'Irlanda presso le Nazioni Unite e dalla Royal Irish Academy: tra le altre vi sono Eva Gore-Booth e Constance Markiewicz, che si batterono arduamente, in Irlanda, per conquistare il diritto all'esercizio di voto, ottenuto nel 1918. «Se solo potessimo evocarle / o vederle», scrive la poetessa, «queste donne, / matriarche dell'educazione e della dignità [...] potremmo dire [...] a ciascuna – dammi la mano: ha scritto il nostro futuro»: ricordando queste irlandesi che hanno lottato e vinto, onorandone e celebrandone il ricordo, Boland confidava che le voci delle donne si potessero alzare. E la sua, presente sia pur nell'assenza, continua a risuonare oggi, più viva e potente che mai.

(Irene De Angelis)
 (Università di Torino)
 irene.deangelis@unito.it

JOHN CLARE, *L'olmo caduto. Poesie scelte*, a cura Giuseppe Ciarfrè, traduzioni dall'inglese di G. Ciarfrè e Simona Cola, Postfazione di Diego Saglia, Milano, Edizioni Medusa, 2021, pp. 208



Questa preziosa raccolta di poesie finalmente rende omaggio in Italia a un poeta romantico inglese che, dopo un esordio di successo con il volume *Poems Descriptive of Rural Life and Scenery* (1820), cadde lentamente nell'ombra, in parte oscurato dalla fama di illustri contemporanei come Wordsworth e Byron, in parte avverso alla celebrità egli stesso, preferendo la solitudine campestre del villaggio natio nella contea del Northamptonshire alla mondanità della capitale. Grazie alle eleganti traduzioni di Ciarfrè e Cola di cinquantanove poesie scritte tra il 1820 e il 1864, pubblicate sia durante la vita del poeta sia postume, anche al lettore non anglofono è data la possibilità di apprezzare il particolare lirismo di Clare, di una leopardiana semplicità che sa tradurre tutta la complessità dell'esistenza fisica e mentale dell'essere umano. Comprensibilmente, Ciarfrè ha scelto di intitolare il volume come una delle poesie più iconiche di Clare, tratta dalla raccolta *The Midsummer Cushion*: l'«olmo caduto», in-

fatti, è sineddoche di quella natura fatta di gioia e dolore, intrisa di vita e morte, che costituisce il «sostrato», oltre che la cifra più intimista, della sua poesia.

'Peasant poet' o 'Green Man': così era spesso designato il poeta romantico John Clare dai suoi contemporanei, sia per i temi e le ambientazioni rurali dei suoi componimenti, sia per le sue umili origini contadine, le quali, pur non consentendogli di ricevere un'istruzione scolastica regolare, non ostruirono la sua carriera letteraria. Infatti è da esse, dall'humus della sua terra e dal suo sentirsi parte integrante della stessa, che Clare perlopiù deriva la sua ispirazione creativa. Nato nel villaggio di Helpston nel 1793, figlio di una casalinga e un trebbiatore, sin da adolescente egli assapora, materialmente oltre che figurativamente, la terra, prestando supporto al padre nel lavoro rurale. A tale dimensione esperienziale e sensoriale, già da ragazzo, egli unisce una vorace curiosità intellettuale, un avido interesse per la lettura, appresa da autodidatta,

finché scopre i versi di *The Seasons* del poeta scozzese James Thomson, che accendono la scintilla della sua vocazione poetica. Purtroppo al successo della prima raccolta di poesie seguirà una serie di delusioni professionali e personali, le quali, unitamente a vari lutti familiari, alla fine degli anni Trenta, andranno ad acuire quei turbamenti psichici manifestatesi già da tempo, stati depressivi e allucinatori che condurranno al ricovero prima in una casa di cura a Epping Forest e poi, dal 1841, nel manicomio di Northampton, dove morirà nel 1864 scrivendo versi sino alla fine.

La selezione dei componimenti a cura di Ciafrè onora questa indefessa dedizione del poeta e, pur nella ricorrenza di *leitmotiv* e temi cari alla sua *opera omnia*, in un certo senso ne mostra un percorso, non lineare ma comunque tracciabile: dalle prime raccolte, in cui la *jouissance* dell'esperienza (nel senso fenomenologico inteso dal filosofo Maurice Merleau-Ponty) a contatto con il mondo vegetale e animale si traduce in un linguaggio poetico concreto, quasi imagista nel reificare sensazioni ed emozioni, alle raccolte della maturità, dove la visione si fa più enigmatica, la corrispondenza tra soggetto e oggetto più dissonante, «la pressione dell'umano [...] più marcata» e la voce del poeta «vaticinante e simbolica come in Blake». Scrittura poetica eterogenea, quella di Clare, le cui fluttuazioni tonali, idiosincrasie stilistiche, espressioni idiomatiche, forme sintattiche solo apparentemente elementari, in realtà fiorire dei più audaci esperimenti modernisti, rendono non certo facile il compito del traduttore. Ben vengano, quindi, le note ai testi compilate da Ciafrè, un utile apparato paratestuale che sapientemente evidenzia la complessità e oscurità di certi versi, oltre che fornire importanti elementi di contestualizzazione. Il volume, inoltre, si chiude con una erudita Postfazione di Diego Saglia, che dimostra come la poesia di Clare susciti e in parte risponda a tutti «gli interrogativi della scrittura *green*», tanto che dopo un lungo silenzio, perlomeno in ambito anglosassone, essa è tornata al centro dei dibattiti critici, soprattutto quando risuona con le attuali riflessioni riguardanti la sostenibilità ambientale e le derive antropoceniche.

In effetti, come non considerare ecolo-

gista *ante-litteram* l'immagine dell'«olmo caduto» nell'omonima poesia, nella quale le recinzioni che chiudono i campi, le cosiddette *enclosures*, sono descritte come una rovina, in quanto «la brughiera ch'era di tutti passò ai predatori», «impostori che sbraitano per leggi di favore / [...] Divorando ai deboli la primogenitura della libertà»? Altrettanto ecologista e, al contempo, espressione di denuncia sociale è «la vista del vomere brutale / che sradica e sottrae la Foresta alla povera gente» nella poesia *Londra contro Epping Forest*. In poesie come queste, Clare è precursore del concetto di '(in)giustizia ambientale' cruciale nel discorso ecocritico, mentre in altre sembra di avvertire un'eco di ciò che circa centocinquanta anni dopo il filosofo norvegese Arne Næss definì 'ecologia profonda', riconoscendo alla natura non-umana una *agency* propria, indipendente dall'azione e dal controllo dell'umanità. «Regna il vuoto oblio e la terra è sublime», scrive Clare nella poesia *Oscurità*, capovolgendo il sublime di stampo kantiano per sottrarlo alla ragione umana e assegnarlo al pianeta, il cui tempo cosmico profondo contrasta con la transitorietà dell'esistenza del singolo.

Nonostante simili conflittualità, nei versi di Clare il rapporto tra umano e non-umano (o più che umano) è spesso regolato da un senso di comunione e processi relazionali che creano, per usare un'altra espressione ricorrente negli studi ecocritici, un *assemblage* antigerarchico, per cui figure umane, animali e vegetali sono messe sullo stesso piano e la natura non è mai antropomorfizzata o estetizzata, ma possiede una voce, o meglio, un canto proprio di cui il linguaggio poetico è semplice mediatore. Così, in *Swordy Well*, il poeta si fa portavoce della «maestria della natura» ed è «in grado d'imitare sia il ragno e sia l'ape / Sfoggiando poteri che beffano la saggezza più fiera». E ancora in *Formiche* riconosce l'esistenza nel regno non-umano di un «governo di pensieri», di «un linguaggio di sussurri, / troppo fine per il nostro udito». Contravvenendo il logocentrismo del pensiero illuminista occidentale e il dualismo cartesiano tra mente e corpo, Clare segue le orme di Friedrich Schelling, che concepiva la Natura come una 'mente visibile', o di Friedrich Schlegel, per il quale la creazione poetica non è altro che una propaggine della poesia del-

la natura. Quest'ultima si racconta da sé nei versi di Clare, la parola diventa 'cosa', il linguaggio è biosemiotico, si annulla la distanza tra soggetto descrivente e oggetto descritto, «manca», come sostiene il curatore, «la distanza critica tra descrizione e natura».

Abbattendo i confini gerarchici tra le specie viventi, Clare crea alleanze tra il mondo organico e inorganico, invitando a considerare il pianeta Terra come un ecosistema olistico nel quale il materiale forma un tutt'uno con lo spirituale e l'uso strumentale del non-umano da parte degli individui è sostituito da un rapporto basato sulla *kinship*, un 'contratto naturale', secondo l'accezione del filosofo Michel Serres, anti-anthropocentrico e critico del razionalismo occidentale. Detronizzando l'umano, i suoi codici culturali e linguistici, il poeta riesce a vedere il nido «mistico» del beccaccino e il nido «segreto» e «intimo» dell'usignolo tra le manifestazioni più alte della cura, affettività e intimità di cui la natura cosmica è capace. In egual misura, riesce a resistere all'inclinazione egotistica dell'io lirico per far sì che l'altro da sé – le mosche che «lungo il vetro della finestra scaldato dal sole / come sonnambule che avanzano nel sonno», le farfalle che «liete come bambine escono per salutare il sole», il profumo «sensuale [...] dei fagioli in fiore / che sul sentiero in ricco disordine s'inclinano» – comunichi con il lettore attraverso quelle che Clare stesso definì *sweet associations*, «osservazioni non invasive» le quali, come sottolinea Ciafrè, non estetizzano ma «lasciano le 'cose' nel loro ambiente». Non vi è, quindi, alcun intento antropomorfizzante nell'appellare l'olmo caduto dell'omonima poesia «Amico non inanimato», né nell'attribuire ad esso un linguaggio che, prima del suo abbattimento, «muoveva i cuori / Più profondo dei sentimenti vestiti di parole» e che ora comunica «ciò che ogni lingua conosce / Le parole della pietà e la violenza del torto». Piante, animali, fili d'erba, stagni, bambini, contadini, amanti, fenomeni atmosferici, il silenzio, la vita, la morte... : ogni cosa esistente è per Clare fonte di meraviglia, dunque degna di essere raccontata, o meglio, di raccontarsi. La sua poesia è un atto d'amore ed empatia verso tutto ciò che esiste o è attorno a noi, tutto comunemente travolto nell'ineluttabile ciclo di vita e morte,

degenerazione e rinascita dell'intero ecosistema.

Scelta del tutto appropriata è, dunque, quella del curatore e traduttore di chiudere la raccolta con la poesia intitolata *Eternità della natura*, che celebra il riprodursi incessante di questa protagonista assoluta della poesia clariana, il suo linguaggio intellegibile ai pochi che ne apprezzano il silenzio, le mutazioni, il declino foriero di nuove nascite: «Tutto in natura è sentimento – boschi campi rivi / Sono vita eterna – e in silenzio / Parlano di felicità

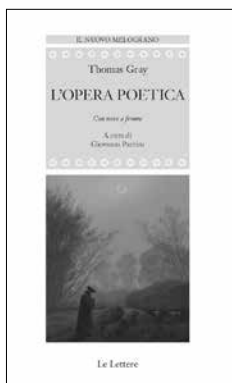
inaccessibili ai libri / In essi non c'è nulla di mortale – il loro declino / È la vita verde della mutazione per sparire / E tornare in rinvigorite fioriture.»

Questo volume edito da Medusa offre un rilevante contributo al riposizionamento di Clare negli studi romantici in Italia, sulla scia di quanto è già stato fatto in ambito anglofono (si pensi alla monografia di Simon Kövesi pubblicata nel 2017) e dell'ammirazione per il 'Green Man' espressa da grandi poeti come Dylan Thomas, John Ashbery e Seamus Hea-

ney. La profonda modernità di Clare non si può più ignorare. Le sue vibranti parole qui raccolte, che grazie alle traduzioni con testo a fronte possiamo ascoltare due volte, attraversano confini temporali e spaziali, ci immergono in quelle che egli stesso chiama «le meraviglie del grande piano della natura», meraviglie che solo un rapporto ecocentrico, di reciprocità tra umano e non umano, può preservare.

(Gioia Angeletti)
(Università di Parma)

THOMAS GRAY. L'opera poetica, con testo a fronte, a cura di Giovanni Parrini, Firenze, Le Lettere, 2022, pp. 416, Euro 24,00.



Considerare il tropo come linguaggio dell'emozione; restituire la Poesia al paradigma mitico, romantico che le è proprio; il figurato al linguaggio naturale, poiché è nella natura che risiedono le passioni: tali, i *Diktaten* che ispirano la traduzione poetica di Parrini dell'opera omnia di Thomas Gray (1716-1771). La novità consiste nel ritrarre in modo rinnovato un'immagine moderna del Preromantico, assai vicina alla sensibilità del nostro secolo. Come i suoi contemporanei, Gray si sforzò di innestare circoli virtuosi fra intimismo e profezia, sotto i profili contenutistico e stilistico. Paesaggio e *mood* si inseguono nel macrotesto grayiano; presente, la costante malinconia, marchio di qualità del genio.

Il rischio di uno stile artificioso è evidente, ad esempio, nei primi quattro versi

dell'*Ode on a Distant Prospect of Eton College* (*Ode su una lontana prospettiva dell'Eton College*, 1747): «Ye distant spires, ye antique towers, / That crown the watery glade, / Where grateful Science still adores / Her Henry's holy shade», così resi da Parrini: «Lontane guglie, voi, antiche torri, / voi che l'acquea radura coronate, / dove la Scienza, grata, ancora, adora / l'ombra sacra di Enrico». Evidente la ricerca di un'aggettivazione poetica che ricalchi la sintassi tortuosa della prima strofa dell'ode, componimento classico per antonomasia, in questo caso preceduta dall'intuizione di Menandro nel *Misanthropo*, «sono un uomo: sufficiente ragione per essere misero». Enrico VI, fondatore di Eton nel lontano 1440, asurge ad un'aura di sacralità grazie all'amore per il sapere (la Scienza). È noto l'ideale del gentiluomo perseguito dall'educazione etoniana, e Gray stesso ne fu esempio, avendo frequentato il College. A tale riguardo, le dieci strofe di tetrametri e trimetri giambici del poema si impennano, come Parrini brillantemente sottolinea, sul senso di consapevolezza della propria «diversità», intesa come erudizione, che non può, in quanto tale, ingenerare felicità nel Poeta. Si è diversi dai giovani che giocano sul prato del *college*; la smisurata cultura produce senso di inadeguatezza e di inettitudine, alla *Eveline* (1914) di Joyce, per intenderci – donde la modernità del componimento.

Nella sua *Preface* alla seconda edizione delle *Lyrical Ballads* (1802), noto manifesto del Romanticismo inglese, William Wordsworth critica aspramente Gray. Citando *On the Death of Mr. Richard West* (*Sonetto in morte del signor*

Richard West, del 1742), Wordsworth pone Gray quale esempio di poeta che abbia differenziato il più possibile la poesia dalla prosa, attraverso la struttura elaborata della sua *poetic diction*. In particolare, Wordsworth evidenzia nel poema gli unici versi che, contraddicendo le intenzionali fioriture metriche grayiane, accomunano il poema alla prosa, e sono, pertanto, da lui valutate meritevoli di nota: «A different object do these eyes require; / My lonely anguish melts no heart but mine; / And in my breast the imperfect joys expire» (vv. 6-8). Parrini li rende con: «Sognano, gli occhi, un differente vero / imperfette nel petto gioie spirano; / del male al cuore mio schivo mi accoro». Anche il distico finale, dal denso sapore epigrammatico, come nella migliore tradizione shakespeariana, è reputato degno di menzione da Wordsworth: «I fruitless mourn to him that cannot hear / And weep the more because I weep in vain» (vv. 13-14); nella versione parriniana, i versi diventano: «E, volto, a lui che non mi può sentire / io piango invano, ché vana è la vita».

Quello di *transitional poet* è un epiteto che Gray si guadagnò grazie all'incessante ricerca innovativa della poesia inglese a lui contemporanea. Innovare equivale, spesso, ad osservare il vecchio da punti di vista inusitati, insoliti – in breve, nuovi – e l'esercizio metrico ben rende lo sforzo, la tensione incessante che implica tale ricerca. Bere al calice della sperimentazione include il sapersi ben destreggiare con il mondo classico, le sue regole, i suoi *clichés*, ed è questo che si è percepito e si percepisce oggi leggendo la poesia di Gray. L'asserzione grayiana «The langua-

ge of the age is never the language of poetry» fu interpretata come un'eresia da chi concepiva la poesia quale «spontaneous overflow of powerful feelings». Le scelte traduttive di Parrini risentono particolarmente della volontà di resa del processo, come esplicitato nella *Nota introduttiva* al poema, che recita: «Dovendo osservare gli obblighi imposti dalla nostra forma chiusa, ho dovuto, forzatamente, procedere a non tradurre alcuni lemmi inglesi, conservando i quali non sarebbe stato possibile rispettare lo schema imposto dalla forma d'arrivo, il che ha comportato qualche minima compromissione formale, lasciandone, però, inalterato il significato generale e l'aria che vi si respira» (p. 235). Al di là dell'approccio metacognitivo, che rende il lettore partecipe della resa traduttiva, è inevitabile intravedere, come in un gioco di specchi, Parrini il Poeta dialogare con il Traduttore, inseguirlo, incalzarlo.

Si tratta di una dialettica che permea i quarantadue testi di Thomas Gray tradotti da Parrini, organizzati in tre sezioni: *Poesie* – comprendente dodici poemi editi quando l'autore era ancora in vita; *Poesie postume* – ossia *Versi drammatici, filosofici e lirici* e *Versi umoristici e satirici*; *Poesie di incerta attribuzione* – due poemi, inclusi nell'edizione Aldine del 1891. Le note introduttive a ciascun componimento sono ricche di informazioni e ne restituiscono in modo minuzioso il *background* e/o la genesi. Esse rappresentano l'introduzione ideale a Gray e alla sua poesia, per chiunque voglia a lui avvicinarsi, per comprenderlo nella sua profondità. Sicuramente, svetta nella letteratura mondiale la sua *Elegy Written in a Country Churchyard* (*Elegia scritta in un cimitero di campagna*), del 1750, epitome del raggiunto equilibrio fra latinismi e lingua inglese contemporanea. Per Samuel J. Johnson, il meccanismo incipitario «[...] Yet even these bones» reca in sé, nell'*Elegia*, il segno dell'originalità: «Yet even these bones from insult to protect / Some frail memorial still erected nigh, / With uncouth rhymes and shapeless sculpture decked, / Implores the passing tribute of a sigh» (vv. 76-80). La versione di Parrini è la seguente: «Eppure, qualche cippo s'erge, fragile, / per sottrarre all'insulto anche quest'ossa, / chiede l'omaggio di un fu-

gace anelito / con rime incolte e sculture sbazzate». Siamo ormai giunti all'esaltazione degli umili, della gente comune, tanto cara a Wordsworth. La complessa organizzazione dell'opera coincide con la sua capacità eccelsa di comunicare un messaggio universale, che supera i limiti del tempo, all'umanità di ogni dove.

Sul versante della traduzione, è qui necessario soffermarsi sull'impiego del registro aulico nel processo traduttivo: si tratta di una scelta deliberata da parte di Giovanni Parrini, giustificato, a suo dire, dall'estrema importanza che l'ipotesto greco antico, latino, classico, in generale – ma anche inglese, italiano e francese – riveste nella produzione di Gray (cfr. p. 17). Dichiarata, altresì, la scelta del traduttore di rispettare, ove possibile, lo schema metrico del poema inglese. Parrini sceglie di aderire alle regole della tradizione classica riferite alla natura stessa dei generi dei componimenti: è il caso di *Poetical Rondeau* (*Rondò poetico*, del 1783), per sua natura destinato ad essere ballato, con accompagnamento musicale, o di *Ode for Music* (*Ode per musica*, del 1769), una «cantata» concepita per rappresentazione musicale da tenersi nell'aula magna dell'Università di Cambridge.

The Bard (*Il Bardo*), del 1857, è un'ode pindarica in tre strofe e appartiene al gruppo di componimenti di Gray che furono illustrati da William Blake, su commissione dello scultore John Flaxman. Nel saggio-prefazione «Thomas Gray: l'Elegia e il Bardo e la fortuna italiana», che precede l'introduzione al testo, Fernando Cioni sottolinea come Blake fosse fra i pochi a esprimere un apprezzamento sincero per il poema grayiano, essendo colpito dalle fonti pittoriche citate nel poemetto, a partire da Raffaello, fino al Parmigianino e a Richard Bentley. Il Bardo, figura leggendaria e rivoluzionaria, trova la sua migliore espressione figurativa in Blake, che opera un vero e proprio connubio fra tradizione e ribellione, come evidenzia Cioni. Si tratta di una sinergia connaturata ad ambe le arti, come Wordsworth asserirà nella sua *Preface*: «We are fond of tracing the resemblance between Poetry and Painting, and, accordingly, we call them Sisters». Va riconosciuto a Bla-

ke l'indubbio merito di essere stato uno dei pochi Romantici ad ammirare l'opera del settecentesco Gray. *The Bard* fu ispirata da un concerto a Cambridge tenuto dall'arpista gallese, non vedente, John Parry, conosciuto come Parri Ddall Rhwabon (nome gaelico, tradotto in «Parri il cieco di Ruabon»); immediato, il riferimento al «cieco di Chio», all'Omero inglese, «the Bard of Avon» – che confluirà nella *Bardolatry*, successiva al Settecento, di cui è testimonianza, in Italia, la traduzione di Giovanni Berchet.

Poeta senza amore, Gray condusse una vita appartata, quantunque godette di grande fama nella decade degli anni Cinquanta del Settecento; una fama che non seppe, tuttavia, gestire, rifiutando il titolo di Poeta Laureato e anche «di fatto, di essere il nuovo Milton» (Cioni, *op.cit.*, p. 5). Quello che fu definito l'uomo più erudito di Europa, in breve tempo fu del tutto obliato dopo la morte, tanto dai Romantici, quanto dai Vittoriani. Da ciò si vince l'importanza – e la necessità – di restituire alla critica dei nostri giorni l'operato del Poeta; sotto questo profilo, l'opera di Parrini è il *gotha* contemporaneo, che si rivolge ai neofiti e a quanti, lettori raffinati, abbiano già avuto modo di conoscere la particolare sensibilità di Thomas Gray, quale emerge, ad esempio, nel notevole epistolario.

Dal punto di vista traduttologico, l'approccio di Parrini parrebbe essere quello della «terza via» indicata da Franco Fortini nelle *Lezioni sulla traduzione*, edite nel 2011 per i tipi di Quodlibet. Superando la dicotomia oppositiva riferita alla traduzione bella ma infedele ed a quella brutta ma fedele, Parrini ambisce a rivalutare il testo di partenza esplorandone le valenze, la cifra musicale, il genere letterario e le sue regole, decostruendolo filologicamente, per individuare delle equivalenze atte ad aggiungere valore al testo di arrivo, anziché sottrargliele. Senza stravolgere il testo originale, Parrini sposa la traduzione «d'autore»: quella che permette al Poeta-Creatore di lasciare intravedere il proprio *fare poetico* e che il testo sia ricreato, nella propria autonomia e nel proprio tempo.

(Claudia Zilletti)