

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

11

20
19

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO II - MAGGIO 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

HOPKINS. DUE SONETTI DEL 1877: APPUNTI SUL PARALLELISMO

ALESSANDRO SERPIERI

NOTA DELLA CURATRICE

Il saggio che «Ticontre» ripropone in questo numero è il primo di una serie di «Reprints» dedicati ad Alessandro Serpieri, figura centrale di anglista, letterato, semiotico, traduttore, scrittore, studioso, intellettuale a cavallo tra la seconda metà del Novecento e gli anni Duemila. *Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo* compare in uno snello ma denso volume uscito per l'editore Patron di Bologna nel 1969,¹ nella collezione Testi e Saggi di Letterature Moderne, diretta da Carlo Izzo, Liano Petroni e Raffaele Spongano: la veste editoriale rilegata, curata ed elegante, contribuisce al fascino della raccolta di saggi in esso contenuti. *Hopkins – Eliot – Auden. Saggi sul parallelismo poetico*, questo il titolo del volume, è dedicato ai tre poeti inglesi che il titolo stesso anticipa, Gerard Manley Hopkins, T.S. Eliot e W.H. Auden, figure che non sono legate allo stesso momento storico ma la cui lettura si compenetra, nell'analisi di Serpieri, a partire dal principio ordinatore del parallelismo poetico che proprio Hopkins, con mirabile capacità anticipatoria, intuisce e identifica criticamente nei *Diari*. Se, all'epoca dell'uscita del volume serpieriiano, Auden era ancora vivente, Eliot era scomparso solo pochi anni prima, mentre Hopkins, nato e vissuto in piena età vittoriana (1844-1889), grande sperimentatore del rapporto di feconda interazione tra segno e senso in poesia, destinato a restare incompreso nella propria epoca, era stato la 'scoperta modernista' degli anni Venti e Trenta del Novecento, ed era quindi 'coevo', in termini, per così dire, di ricezione, oltre che di sperimentazione, di alcuni testi centrali degli altri due, in primis la *Waste Land* eliotiana.

I *Saggi sul parallelismo poetico* sono un lavoro che possiamo far risalire ai primi anni della carriera accademica, e della vicenda di studioso, di Serpieri. In essi, la prospettiva strutturalista viene assunta a mirabile cifra di lettura di testi complessi, sorprendenti, splendidi, controversi come nuova misura «scientifica» di accesso alla letteratura. Si tratta di un orientamento che rivede e sfida la critica storicista e tematica, di lunga e anche gloriosa tradizione in Italia, aprendo a scenari inediti e a un respiro internazionale che imprimeranno un nuovo volto alla storia della critica nei decenni a seguire. La base semiotica è del resto più di un orientamento della critica letteraria, è un vero e proprio strumento critico che informerà, in modo non univoco e per gradi diversi, griglie ermeneutiche e prospettive interpretative, dalla critica psicanalitica a quella neostoricista, femminista, postcoloniale, decostruzionista e così via, e dal «linguistic turn» alla prospettiva interdisciplinare, che vede la letteratura interagire con scienza, medicina, storia, media,

¹ ALESSANDRO SERPIERI, *Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo*, in *Hopkins – Eliot – Auden. Saggi sul parallelismo poetico*, Bologna, Patron, 1969, pp. 13-61. Si ringrazia Patron Editore per aver autorizzato la ristampa del saggio.

antropologia sempre in funzione dei *segni*, inscindibili dai *sensi* possibili. Similmente, oltre che di grande acume e raffinatezza, di grande eclettismo sarà la produzione scientifica successiva di Serpieri.

All'interno del volume, la scelta è caduta sul saggio d'apertura dedicato a Hopkins per una serie di motivi. Il primo è legato al desiderio di rendere omaggio al grande poeta inglese, capace non già di sopravvivere al proprio tempo, quanto di anticipare il tempo che saprà accoglierlo, con una poesia dominata dal ritmo, sfuggente alla dogmaticità della metrica tradizionale ed estremamente consapevole nel tentativo, riuscito, di prodursi grazie all'armonico compenetrarsi di significante e significato, aspetto questo che ne rende davvero ardua la traduzione. Un verso come «There lives the dearest freshness deep down things», l'undicesimo del famoso sonetto *God's Grandeur*, dominato dall'allitterazione, figura retorica di ripetizione che è centrale nella poesia di Hopkins, illustra icasticamente tutti questi aspetti.

Il secondo motivo è inerente a quanto lo stesso Serpieri anticipa nella *Premessa* che apre il volume, e poi riprende all'interno del saggio prescelto, nella terza sezione, intitolata *Le pionieristiche meditazioni hopkinsiane sul parallelismo poetico*. Leggendo i *Diari* di Hopkins, Serpieri ravvisa infatti «la scoperta, assolutamente rivoluzionaria per i suoi tempi, dell'autonomia del sistema fonico e della struttura iconica nell'ambito di un artificio espressivo dominato inevitabilmente dal principio del parallelismo» (p. 449).

Ulteriore motivo della scelta del saggio di apertura per questo «Reprint» è legato al fatto che, all'interno del volume originario, la parte dedicata a Hopkins, in particolare proprio quella sui «sonetti gioiosi» presentata in questa riproposizione, è forse la più radicalmente sperimentale dal punto di vista del metodo critico, nel suo offrire una rigorosa analisi strutturalista focalizzata sulle figure di parallelismo poetico, specie nelle due sezioni intitolate *Il Parallelismo segreto di "The Starlight Night"* e *"Hurrahing in Harvest" e la figura conica anche a livello fonosimbolico*.

Hopkins è dunque l'ispiratore del paradigma prescelto per l'intero volume: il modello parallelistico, che è cifra della capacità di considerare «scientificamente» il lavoro letterario sulla base della consapevolezza della distinzione della funzione poetica dalle altre funzioni del linguaggio. In questo, suggerisce Serpieri, Hopkins anticipa il modello combinatorio di Roman Jakobson. Similmente, nella sezione del saggio intitolata «La teoria dello "inscape" e la poesia come sistema di parallelismi», il concetto di «inscape», principio epifanico centrale della concezione ontologica ed estetica di Hopkins, nelle parole di Serpieri, «il disegno irripetibile, il codice cifrato nel pluralismo delle cose» (p. 447) che la poesia riesce a cogliere, viene ricondotto «a quel fenomeno psicologico-linguistico che molti anni più tardi Sklovskij chiamerà "straniamento"» (p. 455).

Nei due sonetti analizzati, la struttura parallelistica viene rintracciata innanzitutto al livello del «rispecchiamento analogico fra la realtà naturale e la dimensione metafisica» (p. 438), organizzato non su una semplice e statica struttura binaria ma su mirabili parabole ascendenti e discendenti del verso e del suo senso. Il parallelismo (compositivo e formale) è la proporzione che genera il bello (anche semantico).

Il paradigma binario insito nell'idea di parallelismo – che in potenza potrebbe rivelarsi intrinsecamente 'manicheo', rigido, chiuso – nelle mani di Serpieri, e grazie alla

vivida, pulsante, prodigiosa testualità hopkinsoniana, si trasforma in un duttile, malleabile strumento semiotico di accesso allo stratificato potenziale semantico del testo. La lettura segue il movimento «elicoidale e paradossale» della scrittura di Hopkins e, pur nel rigore formale dell'analisi, restituisce un quadro per nulla riduttivo, capace quindi di sfuggire al dogmatismo metodologico e formale che un'analisi di questo tipo potrebbe favorire.

È utile, prima di passare alla lettura del saggio, soffermarsi su un punto del «ricordo» che Carla Locatelli, allieva di «Sandro», gli ha dedicato a pochi mesi dalla scomparsa, nel corso del Seminario AIA *Cultures, Literatures, and Languages in the Contact Zones* (Trento-Rovereto, 4-5 maggio 2017) a lui dedicato.² Locatelli ha detto che Serpieri «ci ha insegnato che non ci sono limiti alle lenti con cui studiare la letteratura: dal microscopio al telescopio, e che le lenti possono avere diversi colori»; un'osservazione, quest'ultima che richiama, forse non solo impressionisticamente, l'ancora hopkinsoniana «curtal sonnet» *Pied Beauty*. L'analisi offerta nel saggio che segue, puntuale e attenta, è squisitamente semiotica, l'attenzione al farsi del tessuto poetico è millimetrica e precisa, ma l'esito che sfocia nella considerazione dello «inscape» allarga la prospettiva fino alle stelle, letterali e metaforiche, del cosmo hopkinsoniano.

Non è un caso, del resto, che Serpieri citi più volte Marcello Pagnini nella premessa al volume che ospita il saggio; l'apertura alla «pragmatica della letteratura»³ sarà la cifra di questa scuola di studiosi e intellettuali che, nell'alveo degli studi anglistici italiani, saranno in grado di innovare la prospettiva teorica sulla letteratura in modo decisivo, dimostrando nei fatti l'inesauribilità del circolo ermeneutico. Nel rigore scientifico delle proprie analisi critiche, essi non si chiudono mai alla prospettiva univoca e restrittiva di un singolo orientamento, ma con curiosità e intelligenza interrogano il letterario, esperito nella acribia del segno, aprendosi (e aprendo) alle sue molteplici potenzialità di senso. Del resto, in un saggio di circa trent'anni dopo quello di seguito, Serpieri scriverà che «la parola letteraria non è solo forma e contenuto ma è, a mio parere, innanzitutto energia».⁴

FRANCESCA DI BLASIO – *Università di Trento*

² Il testo integrale del «ricordo» è di prossima pubblicazione nel volume *Cultural, Linguistic, and Literary Connections in English*, a cura di MARIA MICAELA COPPOLA, FRANCESCA DI BLASIO e SABRINA FRANCESCONI, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, in stampa.

³ MARCELLO PAGNINI, *La Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980 (traduzione inglese MARCELLO PAGNINI, *The Pragmatics of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1987).

⁴ ALESSANDRO SERPIERI, *L'energia della parola letteraria*, in *La conoscenza della letteratura*, a cura di ANGELA LOCATELLI, Bergamo, Setante, 2002, pp. 13-25, a p. 21.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- COPPOLA, MARIA MICAELA, FRANCESCA DI BLASIO e SABRINA FRANCESCONI (a cura di), *Cultural, Linguistic, and Literary Connections in English*, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, in stampa. (Citato a p. 435.)
- PAGNINI, MARCELLO, *La Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980. (Citato a p. 435.)
- *The Pragmatics of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1987. (Citato a p. 435.)
- SERPIERI, ALESSANDRO, *Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo*, in *Hopkins – Eliot – Auden. Saggi sul parallelismo poetico*, Bologna, Pàtron, 1969, pp. 13-61. (Citato a p. 433.)
- *L'energia della parola letteraria*, in *La conoscenza della letteratura*, a cura di ANGELA LOCATELLI, Bergamo, Setante, 2002, pp. 13-25. (Citato a p. 435.)

HOPKINS. DUE SONETTI DEL 1877:
APPUNTI SUL PARALLELISMO

ALESSANDRO SERPIERI

THE STARLIGHT NIGHT

Look at the stars! look, look up at the skies!
O look at all the fire-folk sitting in the air!
The bright boroughs, the circle-citadels there!
Down in dim woods the diamond delves! the elves'-eyes!
The grey lawns cold where gold, where quickgold lies!
Wind-beat whitebeam! airy abeles set on a flare!
Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare! –
Ah well! it is all a purchase, all is a prize.

Buy then! bid then! – What? – Prayer, patience, alms, vows.
Look, look: a May-mess, like on orchard boughs!
Look! March-bloom, like on mealed-with-yellow shallows!
These are indeed the barn; withindoors house
The shocks. This piece-bright paling shuts the spouse
Christ home, Christ and his mother and all his hallows.
(24 febbraio 1877)

HURRAHING IN HARVEST

Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks arise
Around; up above, what wind-walks! what lovely behaviour
Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier
Meal-drift moulded ever and melted across skies?

I walk, I lift up, I lift up heart, eyes,
Down all that glory in the heavens to glean our Saviour;
And, éyes, heàrt, what looks, what lips yet gave you a
Rapturous love's greeting of realer, of rounder replies?

And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder
Majestic – as a stallion stalwart, very-violet-sweet! –
These things, these things were here and but the beholder
Wanting; which two when they once meet,
The heart rears wings bold and bolder
And hurls for him, O half hurls earth for him off under his feet.
(settembre 1877)

«The Starlight Night» e «Hurrahing in Harvest» fanno parte di una serie di dieci sonetti, quasi tutti di altissimo livello (ricordiamo, tra gli altri, «God's Grandeur», 23 febbraio, «The Sea and the Skylark» e il celebre «The Windhover», maggio, «Pied Beauty», estate), che Hopkins scrisse nel 1877, l'anno della sua ordinazione. La struttura del sonetto, soprattutto nello schema italiano da lui ripreso, si presta felicemente alla sua poetica del parallelismo fonico-semanticò e si presenta pertanto, a parte la grande ode pindarica sperimentata nel 76 in «The Wreck of the Deutschland», come la misura più congeniale alla sua arte. Un'altra importante serie di sonetti seguirà nel '79 (si ricordi «Duns Scotus's Oxford», «Henry Purcell», «Andromeda», «The Candle Indoors»); mentre l'ultima, molto significativa e tutta calata in un grande dibattito psicologico religioso, apparirà ai tormentati anni finali della sua vita, dall' '86 all' '89.

I sonetti del '77 sono stati giustamente definiti come i suoi sonetti «gioiosi», anche per distinguerli da quelli così arsi e febbrili, e così vicini alla analogica macerazione interiore degli «Holy Sonnets» di John Donne, che chiudono la «dark night of the soul» dell'ultimo Hopkins. E tuttavia sarebbe un'indebita semplificazione considerarli come una quieta parentesi, un miracoloso momento di equilibrio estrapolabile, per comodità di analisi tematica, dal resto della sua produzione poetica. Soprattutto a livello delle microstrutture, il codice espressivo di questi sonetti è lo stesso che il poeta impiega in tutta la sua opera. Se dunque mi riferirò prevalentemente, in questo studio, alla serie del '77, ciò sarà dovuto all'esigenza di tentare in maniera più organica la decodifica del sistema di un particolare periodo creativo; ma l'esame di certi paradigmi e di certe costanti strutturali, tutti riconducibili in ultima analisi alla sua poetica del parallelismo, investirà necessariamente l'intera opera di Hopkins.

Il sistema più evidente dei sonetti gioiosi è basato su un rispecchiamento analogico fra la realtà naturale e la dimensione metafisica, che non avviene tuttavia attraverso una individuazione statica di equivalenze ma si presenta dinamicamente nell'interazione di un movimento ascendente ed uno discendente, o meglio di una serie analogica di spinte ascendenti ed una contraria. Le serie risultano spesso straniate, in modo che la tessitura appare più ricca e complessa di quella che offrirebbe un parallelismo ripetitivo. Si veda l'uso molto singolare e significativo di «down», che molte volte non rappresenta il movimento discendente, ma la continuazione accentuata di quello ascendente, dell'«up»:

«The Starlight Night», 4:
Down in dim woods the diamond delves!
 («giù» nell'universo stellato)

«Hurrahing in Harvest», 5-6:
 I walk, I lift up, I lift up heart, eyes
Down all that glory in the heavens to glean our Saviour.

Solo una volta, in «The Sea and the Skylark», dove il parallelismo fra l'ottava ascendente del volo della allodola e la sestina discendente della degradazione umana è chiaramente marcato, «down» ha un significato univoco e letterale (vv. 13-4: «Our make and making break, are breaking, *down* / To man's last dust...»). Altrimenti, questo avverbio

di grande risalto semantico tende ad essere usato non per indicare un semplice moto discendente (parallelistico all'ansia mistica di elevazione che trova spesso i suoi correlativi metaforici nel volo degli uccelli), ma piuttosto per connotare l'immanenza divina nelle cose («God's Grandeur», 10: «There lives the dearest freshness deep *down* things») oppure una fertile violazione («The Windhover», 12-3: «sheer plod makes plough *down* sillion / Shine»), o ancora un misterioso sperdimento («The Lantern out of Doors», 3-4: «where from and bound, I wonder, where, / With, all *down* darkness wide, his wading light?»). Il suo uso più tipico è, comunque, quello indicato più sopra, che aveva già trovato, nel segno del paradosso «metafisico», uno dei suoi migliori esempi all'inizio di «The Wreck of the Deutschland», II, 6-7: «The swoon of a heart that the sweep and the hurl of thee trod / Hard *down* with a horror of *height*» (corsivi miei).

Neanche il movimento ascendente segue una semplice direttrice semantica di elevazione, ma si presenta a grandi curve ed ellissi, come il volo del gheppio e dell'allodola. Hopkins non si cura mai di stabilire delle equivalenze statiche, e non lo fa nemmeno nel sonetto abbreviato «Pied Beauty», dove è quasi assente il ponte verbale epperò la tessitura eminentemente nominale si vivacizza in una tensione sostenuta. Il suo uso del parallelismo fonico-semantico obbedisce piuttosto all'esigenza di dinamizzare continuamente l'esperienza del parallelismo ontologico della realtà e di riprodurre nella cifra verbale l'ambiguità, o meglio la dualità, della cifra conoscitiva. I verbi di questo continuo scambio fra movimento ascendente e movimento discendente, le funzioni delle sue «figure» strutturali, sono riconducibili a tre categorie: 1) quella che indica un movimento sinuoso, elicoidale e apparentemente senza meta, fra terra e cielo; per portare solo pochi esempi: «Hurrahing in Harvest», 3-4 «has wilder, wilful-wavier / Meal-drift *moulded* ever and *melted* across skies»; «The Lantern out of Doors», 9-10: «*wind* / What most I may eye after...»; «The Sea and the Skylark», 5-7: «I hear the lark ascend, / His rash-fresh re-winded *new-skeinèd* score / In crisps of curl off wild winch *whirl*»; «The Windhover», 5-7: «...then off, off forth on swing, / As a skate's heel *sweeps* smooth on a bow-bend: the hurl and *gliding* / Rebuffed the big wind»; 2) quella che esprime concentrazione, caduta, immanenza: «God's Grandeur», 1: «The world is *charged* with the grandeur of God», 3-4: «It gathers to a greatness, like the ooze of oil / *Crushed*»; «The Windhover», 9-10: «Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here / *Buckle!*», e i due versi già citati del «Wreck», II, 6-7, con il verbo *trod*; 3) quella, infine, che indica una dilatazione, una crescita, o un'esplosione di luce e di forza: «God's Grandeur», 2: «It will *flame out* like *shining from* shook foil»; «The Windhover», 13-4 «...and bleu-bleak embers, ah my dear, / Fall, gall themselves, and *gash* gold-vermillion»; «Hurrahing in Harvest», 1-2: «now, barbarous in beauty, the stooks *arise* / *Around*».

Il doppio movimento che caratterizza il sistema dei sonetti del '77 non è dunque mai lineare, da punto a punto, ma si presenta elicoidale o paradossale (per inversione semantica), ed è il più adeguato vettore metaforico della magnifica, ma irriducibilmente ambigua, interrelazione fra terra e cielo. In questo continuo scambio di funzioni si possono individuare due paradigmi, rappresentati dai due sonetti prescelti: a) punto in basso (l'osservatore, e il suo muto interlocutore), cerchio in alto (il firmamento, la trascendenza), in «The Starlight Night», dove il mondo terreno, e soprattutto il momento della

mietitura e del raccolto della parabola evangelica, è iscritto nei cieli a incendiare metaforicamente le grandi cerchie metafisiche: rapporto dunque strutturalmente conico con vertice in basso a fare da riflettore analogico sul grande schermo dell'universo; predomina qui la funzione conativa; b) cerchio in basso (la natura, nel suo orizzonte e in tutte le sue forme circolari e coniche: le colline e soprattutto i covoni del recente raccolto), punto in alto (la direzione metafisica), in «Hurrahing in Harvest»: ancora rapporto conico, ma con vertice in alto; e predomina qui, non a caso, la funzione emotiva. Per esprimere il raptus analogico, il processo delle equivalenze e dei parallelismi nel periodo di più costante uso dell'immagine appagatrice del cerchio, Hopkins elaborò così due paradigmi tipici: avendo a disposizione solo il mondo fisico – il piano parallelo rimanendo sempre, per definizione, la grande incognita da cifrare – si servì del primo per «nominare» il campo metafisico attraverso un riflettore analogico che lo impreziosiva di straordinarie metafore naturali, e usò il secondo per «caricare» il campo fisico di una direzionalità e di un nuovo smalto di bellezza, in funzione del punto parallelo.

IL PARALLELISMO SEGRETO DI «THE STARLIGHT NIGHT»

In «The Starlight Night» l'accento è posto fin dall'inizio – vv. 1-2 – sulla funzione conativa del linguaggio. L'orientamento verso un interlocutore, per una compartecipazione ad un'esperienza emotiva intensa, è ben indicato da Hopkins stesso in una lettera a Bridges del 4 nov. 1882, dove egli spiega cosa intende per «bidding»: «the art or value of saying everything right *to* or *at* the hearer, interesting him, holding him in the attitude of correspondent or adressed [sic] or at least concerned, making it everywhere an act of intercourse – and of discarding everything that does not bid, does not tell» (e si noti proprio l'uso del verbo «to bid» al v. 9 di questo sonetto, qui più chiaramente nel senso di «to make a bid»). La funzione conativa viene rinforzata dall'urgenza emotiva testimoniata dall'uso quasi continuo degli esclamativi – ben tredici – fino al v. 11, fino a quando, cioè, non si è esaurito il montare progressivo verso la rivelazione, e la risoluzione, della segreta parabola evangelica che sottende, a mio parere, l'intera poesia: «These are indeed the barn». Nella sua grande edizione delle poesie di Hopkins, W. H. Gardner¹ si limita a fare una nota, a questo punto, con un semplice rimando: cfr. *Matteo*, XIII, 30, cioè la parabola del grano e della zizzania. Ne citerò solo la parte conclusiva: «Lasciateli crescere insieme tutti e due fino alla mietitura. Quando sarà il tempo della mietitura, dirò ai mietitori: 'Raccogliete prima la zizzania e legatela in fasci per bruciarla: il grano invece riponetelo nel mio granaio'». Va ricordato che il tema cristiano del raccolto è uno dei temi più ricorrenti di Hopkins, non solo per la sua base evangelica e sacramentale, ma anche per la similarità fonica che si pone fra «heaven» e «harvest», parallela all'altra coppia in lui tipica e che fornisce anche il titolo ad una delle poesie giovanili «heaven-haven»: v. per es. «The Wreck», XXXI, 8-9: «is the shipwreck then a / Harvest, does tempest carry thy grain for thee?»; «Carrion Comfort», 9: «Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear»; e tutto «Hurrahing in Harvest». Qui non appare «harve-

¹ G. M. HOPKINS, *Poems*, a cura di W. H. Gardner, Londra, 1948. Si veda anche, del Gardner, il lungo studio, *Gerard Manley Hopkins*, 2 voll., Londra, 1948-9.

st», ma il suo campo associativo è del tutto evidente nella sestina. A me sembra, già nella funzione conativa così insistente all'inizio («look» viene ripetuto tre volte nel 1 v. e di nuovo all'inizio del 2), che qui il poeta, più o meno consapevolmente, abbia compiuto una specie di *amplificatio*, potremmo dire sermonistica, sulla parabola di S. Matteo ritrovata analogicamente nella folgorazione di un campo metaforico. È un discorso tutto svolto per linee interne, analogiche, pertinenti all'asse della similarità, con rare sortite esterne, moralisticamente ermeneutiche (vv. 9 e 12).

Ma è anche, e soprattutto, per la sua rete associativa di metafore che il sonetto può esser letto come la trasposizione analogica della parabola del campo terreno, dove *devono* crescere insieme il grano e la zizzania, nel campo del firmamento: le stelle sono «fire-folk sitting in the air», come contadini in un campo; i loro vortici appaiono come «bright boroughs», borghi, e poi, per associazione, «circle-citadels». E si vedano ancora i «grey lawns» del v. 5 e, al v. 7, il turbinare delle stelle nel cielo reso con un'altra metafora da corte campagnola: «Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare». Ai vv. 11-13 l'analogia si fa esplicita: «March-bloom, like on mealed-with-yellow shallows! / These are indeed the barn: withindoors house / The shocks».

«Il regno dei cieli è simile a un uomo che aveva seminato del buon seme in un campo»: così ha inizio la parabola. Il poeta elimina il nesso dell'uomo e trasferisce la parabola dal campo terreno a quello stellare. E qui lavora per segreti parallelismi fonici e metaforici. La contemplazione della notte stellata non si esaurisce pertanto in un inno alla luce, alla dimensione ultraterrena – come si potrebbe concludere dopo un'affrettata lettura – perché in mezzo ai gloriosi geroglifici delle stelle – sempre associate alle spighe di grano anche per il nesso del colore comune, il giallo – gli si manifestano gli spazi neri e vuoti del male e dell'angoscia. Nei primi tre versi il poeta vede solo i disegni luminosi delle stelle, ma nel 4 e 5 gli appaiono le zone buie in cui quella luce è incastonata. Si instaura segretamente il parallelismo della parabola: la zizzania è divenuta un'assenza di luce, che, se concorre a rendere più sfolgorante la luce stessa, non per questo può essere dimenticata. Il processo analogico è qui probabilmente inconscio, ma Hopkins stesso ha altrove indicato come ciò avvenga in poesia. Non solo da un punto di vista metrico si possono dare in poesia «two different coexisting scansion», quella del metro normale e quella del contrappunto continuato a tale metro (v. lettera a Dixon del 5 ott. '78), ma il principio strutturale del parallelismo governa anche il tema manifesto e quello o quelli segreti di un componimento:

My thought is that in any lyric passage of the tragic poets [...] there are [...] two strains of thought running together and like counterpointed; the overthought that which everybody, editors, see [...] and which might for instance be abridged or paraphrased in square marginal blocks as in some books carefully written; the other, the underthought, conveyed chiefly in the choice of metaphors etc. used and often only half realized by the poet himself, not necessarily having any connection with the subject in hand but usually having a connection and suggested by some circumstance of the scene or of the story (lett. a Baillie, 14 genn. '83).

Il tema segreto di questo sonetto mi pare sufficientemente rivelato dalle associazioni fonologico-metaforiche. A partire dal v. 4 si manifesta la presenza del buio-zizzania:

«Down in dim woods the diamond delves! the elves'-eyes». Dopo la circolare, splendente sicurezza dei primi tre versi, il firmamento apre le sue voragini con quel sonante «Down» (fortemente allitterato ben sei volte nel verso) che rivela un pericoloso precipizio nei cieli, la presenza manichea del male nei fondali oscuri della notte che sono divenuti «dim woods» (ed è subito evidente l'associazione emotiva della paura); e la luce delle stelle, pur ancora sfavillante (v. la metafora «diamond»), tende ad inabissarsi in quella profondità (v. le cave di diamanti, «diamond-delves»; e in una prima stesura aveva scritto, più esplicitamente, «diamond wells»: ha scelto «delves», tuttavia, non solo perché arcaico, e più prezioso e ambiguo, ma anche perché allittera, nella dentale, con le parole precedenti, creando una sonorità che collabora semanticamente a rendere il nuovo pauroso effetto di eco che sonda, nel buio, quelle sorgenti di luce). Per paronomasia, «delves» chiama poi la successiva metafora delle stelle, «elves'-eyes», con un'ulteriore sovrimpressionazione che ribadisce l'inquietudine dei cieli: perché degli elfi si vedono solo gli occhi, lucenti indubbiamente, ma lucenti «fuori» da chissà quale volto sconosciuto; e anche perché gli elfi sono spiriti dell'aria della mitologia antica, benevoli certo, ma pagani, «altri» dal sicuro recinto analogico della città di Dio del v. 3.

Il quinto verso ripropone il brivido di paura (la zizzania) che corre parallelo al brivido mistico. Il campo delle stelle è di nuovo presentato come un ambiente ostile malgrado le ricchezze che contiene: v. «The grey lawns cold where gold, where quick-gold lies!», dove il procedimento parallelistico è più che mai evidente: «grey» chiamerebbe un altro metallo, il ferro, o forse il mercurio, che in inglese è «quicksilver» e attirerebbe il «quickgold» subito successivo; ma gli risponde, per opposizione, l'oro – «gold» – voluto anche, per più forte attrazione di contiguità fonologica, dal «cold» e ripetentesi in «quickgold», oro vivo caldo bruciante, per rendere più netta la dissimiglianza con «cold» a dispetto della somiglianza fonica. Le parole si attraggono e si respingono in uno spazio fonico-semanticamente che, magnetizzandole tutte, le rende inevitabili in un sistema di strutture omologhe. Qui le stelle sono paragonate all'oro anche per suggerimento analogico della precedente metafora che ne aveva fatto diamanti; e la rete associativa di preziosità e luminosità di gioielleria è forse responsabile della «piattezza» di questo verso (in confronto alla vertiginosità sonora del quarto) in cui il fondo dell'universo è come la lamina di metallo su cui si espongono, per impreziosirli nel contrasto, i gioielli: non a caso, il verbo finale è «lies». E quel verbo concorre anche a creare una pausa semantica, una stasi, dopo la quale la poesia si riaccende in un'altra misura.

I versi 6-7 formano un'altra coppia parallela, ma alla stasi, alle equivalenze ed alle opposizioni metaforiche delle precedenti coppie, si sostituisce un movimento, un incendio, un vortice, perché le prime due coppie (vv. 2-3 e 4-5) si incontrano in una sintesi mistica, che esalta l'atto della sublimazione di quella luce in quel vuoto (v. 6, primo emistichio), di quella luce in quel freddo (v. 6, sec. emistichio), secondo questo schema:

Wind-beat whitebeam! airy abeles set on a flare!
 a b c a c b

mentre il parallelismo fonologico sottolinea la simultaneità delle due esperienze che accostandosi si sublimano:

Wind - beat whitebeam
 [wai²] [bi:] [wai] [bi:]
 a b a b

E si noti la scelta calcolata di «abeles» per «white poplars» (Lat. mediev. *albellus*), pioppi bianchi, che già altre volte l'avevano affascinato – ma col loro nome più usuale –, come testimonia il *Journal*, 2 maggio 1866: «White poplars most beautiful in small grey spray-like leaf». Qui ha scelto «abeles» probabilmente perché richiama «Abel» (Abele) e rende così ancor più pregnante questo mistico incendio, l'immagine dell'innocenza che s'immola nella gloria metafisica. Proprio questa immolazione, d'altra parte, ribadita dall'espressione verbale «set on a flare» che riflette in maniera più cerimoniale l'intenzionalità aggressiva del più comune «set on fire», rende più evidente la presenza del male zizzania vista nei versi precedenti; e si ricordi la parabola che può aver suggerito l'immagine contraria: «Raccogliete prima la zizzania e legatela in fasci per bruciarla».

Dalle statiche costellazioni dei vv. 2-3 si è passati a questi vortici di fiamme stellari, dove il campo celeste sembra davvero partecipare, in senso manicheo ma anche più specificamente gesuitico (si pensi all'enfasi posta negli *Esercizi spirituali*, che Hopkins conosceva così bene, sull'evocazione parossistica e concorrenziale dei diavoli e dell'inferno), del dramma parallelistico del campo terreno. Poi, l'immagine degli alberi scossi dal vento e incendiati chiama, al v. 7, quella delle colombe, «flake-doves», viste come fiocchi di neve da alberi squassati: così «flake», in prima sede, si pone in stretto parallelismo, per opposizione semantica e per similarità fonica, con il «flare» che aveva chiuso il verso precedente. Le colombe – altra metafora delle stelle, naturalmente – si disperdono per un terrore campestre, riproponendo il brivido di paura del male, della zizzania del campo, rinforzato dalla allitterazione onomatopeica della [f] che trascrive lo svolazzare precipitoso delle ali: «sent floating forth at a farmyard scare».

Ma è l'ultimo brivido. L'ottavo verso è come un sospiro di sollievo nella sua articolazione discorsiva (prima frase non esclamativa) e segna il sicuro approdo parabolico delle metafore. Il raccolto è sicuro, il paradiso non è in pericolo. A saper «guardare» nei cieli non si trova un'incerta lotta manichea fra il bene e il male, perché il bene non vi cresce come il grano, ma è un valore già «destinato», immutabile: «it is all a purchase, all is a prize». Un premio che si può ottenere scegliendo, nel campo terreno, la sorte precaria ma, a mietitura avvenuta, sicura del grano che sarà riposto nel granaio divino. Si torna così, nel v. 9, alla rete metaforica dei diamanti, dell'oro, del valore; con la differenza che adesso quella ricchezza si è affrancata dal dramma parallelistico ed è presentata direttamente con la sua glossa morale. Come succede spesso nei sonetti di Hopkins (a parte eccezioni come, per es., «The Lantern out of Doors»), sono le metafore e le iperboli delle due quartine a costituire il momento più altamente parallelistico della sua arte, mentre nella sestina la tensione si acquieta e si risolve. Qui il risolversi della tensione può risultare anche da un rapidissimo esame di una certa tessitura vocalica del sonetto, dove, nell'ottava, risulta una opposizione vocalica abbastanza consistente, ben illustrata dal primo verso:

² È molto probabile, anche se naturalmente non dimostrabile, che a questa parola fosse attribuito da Hopkins in questo caso il valore fonetico del dittongo, d'altronde del tutto normale nell'uso poetico.

Look at the stars! look, look up at the skies!
 [u] [æ] [a:] [u] [u] [ʌ] [æ] [ai]

con un contrappunto fra la funzione conativa di turbamento e la realizzazione del campo analogico del trascendente, che si ritroverà, variato, nei versi successivi, nell'opposizione fra vocale oscura – [u] [o] e dittongo [ou] – e vocale chiara – [a] [æ] e dittongo [ai] –, che riproduce a livello acustico l'opposizione semantica buio-luce. Nella sestina si assiste, invece, ad un risolversi dell'opposizione per mezzo di una dittongazione [au] e [æ/ou] talmente evidente già nelle rime *vows / boughs / house / spouse* e *sallows / hallows* – da non richiedere un'ulteriore esemplificazione.

Ma torniamo a vedere la conclusione del sonetto. Al decimo verso ritorna urgente la funzione conativa («Look, look...»), questa volta per introdurre non più il rapimento della contemplazione, che aveva poi disserrato paurosi abissi metafisici, ma la certezza miracolosa della ricompensa finale, con la maturazione del raccolto. E qui siamo esplicitamente nella parabola terrena di Matteo. I versi 10-11 offrono ancora, è vero, una serie di metafore vistose delle stelle, ma esse sono così familiarmente naturali – *May-mess* (a parte il probabile suggerimento sacramentale per «mass»), *orchard boughs*, *March-bloom*, *mealed-with-yellow sallows* (che, in «yellow», richiama il «gold» del v. 5, ma non più freddo) –, così legate al processo della fioritura, della maturazione e del raccolto, che è difficile iscriverle ancora nei cieli. La funzione conativa si trasforma pertanto, al v. 12, in funzione didattico-parabolica, che si porta dietro la sua rete associativa domestica e dimessa: si veda l'assoluto, apodittico equilibrio del verso, che contrasta tuttavia con l'ambiguità sintattica di «house / The shocks» e con l'ambiguità lessicale di «shocks»; *covoni* certamente, ma anche *spaventi* – che richiamerebbe i brividi dell'ottava, ora chiusi sotto chiave nella casa del Signore. E negli ultimi due versi il firmamento torna ad essere il borgo e la cittadella (v. 3), la palizzata e il granaio di Dio: superato ormai il dramma parallelistico, la parabola avendo raggiunto il suo esito ideale (quel tempo della mietitura che è ancora di là da venire in S. Matteo), la notte diventa la splendente inferriata che recinge e si noti la forte concretezza del verbo «shuts [...] home» – il Paradiso. La palizzata è definita «piece-bright», con una tipica ambiguità fonico-semantica: «piece» = moneta = oro = valore (v. i versi 5, 8, 9); ma indubbiamente dietro «piece» c'è l'omofono «peace» = pace, indisturbata serenità del vero regno finale, quando il granaio sarà già pieno di tutto il raccolto, immutabile, protetto da una palizzata che lo esime da qualsiasi parallelismo, e soprattutto da quello che vede crescere insieme, nella drammaticità del tempo, il grano e la zizzania.

In chiusura di questa investigazione del possibile tema segreto del sonetto, che è risultata dalla ricostruzione del sistema icastico collegata a quella del sistema fonico, sarà forse utile ricapitolare il disegno strutturale. Le due quartine sono incorniciate fra la funzione conativa del primo verso e quella apodittica dell'ottavo. Il nucleo del primo è costituito da un parallelismo ripetitivo («look, look up») che sottolinea l'urgenza della comunicazione; ma è il nucleo del secondo verso ad istituire l'intero campo metaforico della poesia: «O look at all the *fire-folk* sitting in the air». La coppia centrale stabilisce infatti il parallelismo fra la luce delle stelle e il mondo campestre; e mentre *fire* chiamerà nei versi successivi «bright» «diamond», «gold», «flare», «mealed-with-yellow», «piece-bright»,

folk chiamerà «boroughs», «circle-citadels», «lawns», «whitebeam», «abeles», «farmyard», «orchard», «barn», «shocks», «paling»: vale a dire, quasi tutta la tessitura nominale del sonetto. Nel v. 3 c'è il primo travasamento della coppia in due emistichi metaforici, reciprocamente parallelistici. Nel quarto lo schema viene variato con fortissima allitterazione, ma il nucleo del verso è ancora costituito da una coppia, e questa si trova ancora al centro: «Down in dim woods the *diamond delves!* the elves'-eyes!», dove «diamond» si riferisce alla rete associativa della luce e «delves», per opposizione, indica oscuri precipizi, sempre nel paradigma campestre. La serratura semantica è ancora al centro nel v. 5, «The grey lawns *cold* where *gold*, where quickgold lies!», dove la coppia è antinomica come nel verso precedente, ma con i termini in ordine inverso: diamond (a) delves (b) – cold (b) where gold (a). Nel v. 6, come già nel 3, si hanno di nuovo due emistichi nettamente separati, internamente e reciprocamente parallelistici, ma sempre dipendenti dal campo metaforico stabilito dalla prima coppia *fire-folk*: continuano infatti il gioco di luce e le immagini campestri. Qui, però, le opposizioni sono fortemente dinamicizzate: le antinomie dei versi 4-5 stanno trovando una soluzione mistica. Nel v. 7 lo schema (e si intende sempre anche lo schema fonologico) è variato come nel 4, ma ancora nell'ambito del parallelismo istituito dalla prima coppia. Per quanto riguarda la sestina, il v. 9 ripropone due emistichi internamente parallelistici, mentre i versi 10 e 11 presentano uno stretto riflesso di funzioni, con cerniera metaforica in *May-mess* che risponde, alla prima coppia, ancora «barbarica», *fire-folk*. Gli ultimi tre versi, così maestosi e mirabilmente prosastici negli *enjambements*, confermano come tutte le tensioni parallelistiche siano state ormai risolte.

In «The Starlight Night», dunque, oltre la consueta struttura parallelistica a livello fonologico-sintagmatico-metaforico, c'è un altro segreto parallelismo fra la parabola evangelica e l'indiretta metaparabola del sonetto-sermone: il parallelismo ontologico della parabola si contempla, si drammatizza e si risolve nel parallelismo del linguaggio che ne trasferisce mirabilmente le tensioni nel suo proprio campo.

«HURRAHING IN HARVEST» E LA FIGURA CONICA ANCHE A LIVELLO FONOSIMBOLICO

In «Hurrahing in Harvest» il tempo del raccolto è obiettivamente presente: siamo nel settembre del 1877. Il poeta doveva annotare in seguito: «The Hurrahing sonnet was the outcome of half an hour of extreme enthusiasm, as I walked home one day from fishing in the Elwy». È la poesia più gioiosa di Hopkins, quella dove è più libera e incondizionata la funzione emotiva e dove si rivela con straordinaria chiarezza la sua poetica dello «inscape». Il tempo del raccolto è il tempo della destinazione finale del mondo naturale: il rapporto terra-cielo non conosce qui, come nel sonetto precedente, il parallelismo ontologico del bene e del male, ma si risolve nell'esaltazione dei circoli naturali, di una serie di risposte tutte «circolari» (v. 8) all'impulso lirico verticale verso il cielo. Le figure metaforiche centrali sono pertanto quelle del cerchio e del cono. Il raccolto metafisico lo fa qui l'uomo, il poeta, il «beholder» (v. 11): «to glean our Saviour» (v. 6). Non c'è qui, come in «The Starlight Night», una parabola che invada la realtà terrena e quel-

la celeste in un drammatico confronto internamente e reciprocamente parallelistico, ma il processo opposto, non segretamente deduttivo ma trionfalmente induttivo: l'avvenire, cioè, di uno «inscape», una visione, che partendo dal meraviglioso naturale include nella «sua» parabola linguistica la parabola di Dio, attraverso una gioiosa informazione interiore.

Facciamo ora un breve sondaggio della tessitura fonologica-sintattica-metaforica del sonetto, senza soffermarci sulle fin troppo evidenti, come sempre in Hopkins, allitterazioni ed assonanze nei singoli versi:

v. 1
 Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks arise
 a b c / c d a b

Dallo «statement» diretto iniziale si passa all'iperbato emozionale della prima apertura lirica, in cui si presenta, in posizione centrale come nel secondo verso del precedente sonetto, il nucleo semantico costituito dalla coppia metaforica parallelistica e antinomica: *barbarous in beauty*. Anche qui, come in «The Starlight Night», l'intera composizione può essere letta come una struttura ruotante intorno alla prima coppia metaforica e risolventesi in una sublimazione, in senso cristiano, della natura «pagana» istituita da quel campo associativo di metafore.³

vv. 1-2 (equivalenze ritmiche e fonologiche)
 bárbarous in béauty lovely béhaviour
 [ba:] [i] [bj] [lʌ] [i] [bi] [viə]
 (e opposizione semantica: barbarous-lovely)

vv. 2-3 (equivalenze fonologiche)
 behaviour
 [i] [eivjə]
 wilful-wavier
 [i] [eivjə]

vv. 2-5 (equivalenza metaforica)
 wind-walk I walk

v. 5 (funzione emotiva)
 I I I
 (cfr. la funzione conativa in «The Starlight Night», 1: Look...look, look up)

(tessitura dei fonemi vocalici neutri e di quello anteriore)
 I walk, I lift up, I lift up heart, eyes
 [ai] [ə] [ai] [i] [ʌ] [ai] [i] [ʌ] [a:] [ai]

vv. 5-7 (equivalenze miste)

³ Il tema della bellezza naturale, che risulta «barbara» in confronto con la bellezza metafisica, è d'altronde tipico di tutta la produzione hopkinsiana: v. per es. «The Leaden Echo and the Golden Echo» (1882) e «To what serves Mortal Beauty» (1885).

heart, eyes
 a b
 eyes, heart, what looks, what lips
 b a c d c d

vv. 1-8-9 (equivalenze fonologico-semantiche con risoluzione della prima coppia metaforica)

barbarous in beauty
 [a:] [ə] [ə] [i] [j] [i]
 rapturous love's greeting
 [æ] [ə] [ə] [ʌ] [i:] [i]
 azurous hung hills
 [æ] [ə] [ə] [ʌ] [i]

vv. 1-4-10 (equivalenze fonologico-semantiche)

stooks skies
 [st] [sk]

Majestic - as a stallion stalwart

[st] [st] [st]

È interessante notare inoltre come la tessitura nominale del sonetto sia formata prevalentemente di plurali: *stooks, wind-walks, clouds, skies, eyes, heavens, looks, lips, replies, hills, things, wings, feet*. La natura è plurale, «pied» dirà altrove, barbara, vorticante, parallelistica, analogistica. Non esiste *una* risposta della natura al «beholder», ma una molteplicità, una rotondità di risposte (v. 8: «rounder replies»). Il singolare è usato solo quando la natura è vista infine come supporto di Dio: v. 9, «And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder»; e l'eccezionalità di questo singolare è sottolineata dalla sua scarsa grammaticalità (ci si aspetterebbe «shoulders», anche perché riferito al plurale «hills»). L'altro singolare è il «beholder» – che non a caso rima proprio con «shoulder» –, l'individuo, la monade, che può scoprire lo «inscape», il disegno irripetibile, il codice cifrato nel pluralismo delle cose: di quelle cose sorde (v. 11, «These things, these things»), la cui piattezza espressiva, in confronto al gran concerto fenomenico che precede, sta proprio a ribadire, nel punto nevralgico della visione, il senso della pluralità e della confusione del mondo fisico e oggettivo, quando esso non sia visto e riferito al mondo metafisico (cfr. nella stessa chiave la lunga numerazione di oggetti in apertura di «The Leaden Echo»). Il sonetto è piuttosto complesso nella sua struttura fonologico-metaforica, ma uno studio dell'articolazione vocalica tutta tesa nell'opposizione e nella dittongazione dei fonemi [a] [i] può aiutare a comprendere quella figura conica, con vertice in alto, che avevamo indicato più sopra. I due fonemi, infatti, stanno consistentemente ad indicare la base e il vertice dei covoni di grano, delle colline e della volta del cielo, e gli stimoli emotivi che tendono verso l'alto, per l'analogia che si stabilisce fra altezza naturale e articolazione linguale. La loro interrelazione è evidente in ogni verso. Basti qualche esempio centrale, ottenuto istituendo delle analogie foniche impressionistiche per classi abbastanza elastiche di livello articolatorio assimilate sulla base della relativa elevazione linguale: [a:], [ʌ], [æ], [ə] – *summer, barbarous, lovely, sack, up, heart, rapturous, azurous, hung, majestic, stallion*; [i], [i:], [j] – *beauty, wind, silk, wilful, meal, drift,*

lift, glean, lips, greeting, hills, wielding, majestic, sweet, meet, things, wings, feet; [ai] – arise, wilder, skies, I, eyes, replies, violet. Si crea un movimento fonologico-semanticò di continua verticizzazione. L'esempio piú interessante, da un punto di vista fonosimbòlico, si ha forse al decimo verso, dopo che, come s'è visto, la natura pluralistica si è risolta nel singolare «shoulder»:

Majestic - as a stallion stalwart, very-violet-sweet
 [ə][st][i] [st][æ] [st] [i] [ai] [i:]

Il singolare risponde, anche a livello fonologico, al pluralismo pagano dei covoni del primo verso:

barbarous in beauty, the stooks arise
 [a:][ə][ə] [i] [i] [i] [st] [ai]

In entrambi i casi il movimento è ascensionale, dalla [a] verso la [i]. Il paragone introdotto da «as» può essere considerato, come «barbarous in beauty» lo era dei covoni di grano, un'illustrazione fonosimbòlica (e per questo anche di ambigua significazione metaforica) della spalla di Dio, «Majestic», vero perno fonologico-semanticò del sonetto, che contiene l'articolazione della [a] e della [i] intorno al gruppo consonantico centrale [st] già presente in «stooks»: i fonemi in questione, infatti, vengono ripetuti e reiterati nel paragone fino alla massima elevazione della [i:] di «sweet».

Va infine notato come i verbi di maggior rilievo non siano mai descrittivi o retorici, ma dinamici ed epifanici: *arise, lift, glean, wielding, meet, rears, hurls*; tranne l'ultimo, tutti significativamente nell'articolazione [i], a ribadire la direzione semantica dell'intero sonetto. L'alternanza dei due fonemi vocalici centrali [a] e [i], piattezza e verticizzazione dell'esperienza emotiva, insieme all'uso costante delle liquide e semiconsonantiche [l], [r], [w], e delle bilabiali [b], [m], ripete a livello fonosimbòlico l'immagine dei covoni, cui risponderà poi quella delle colline; mentre il gruppo [st] fa da perno fortemente statico al movimento ascensionale della figura conica.

LE PIONIERISTICHE MEDITAZIONI HOPKINSIANE SUL PARALLELISMO POETICO

Come è noto, Hopkins ci ha lasciato in alcuni scritti giovanili, nelle lettere, nel *Journal* e in una serie di appunti presi per delle lezioni di retorica, delle straordinarie indicazioni sul principio del parallelismo in poesia e sullo «inscape». Lo studio dei due sonetti qui presentati potrà forse trovare una conclusione pertinente in un sondaggio per quanto affrettato delle sue meditazioni estetiche, al fine di mostrare come una lettura strutturale della sua poesia sia quella implicitamente auspicata dallo stesso Hopkins negli scritti teorici. La sua poesia si può studiare con un approccio critico moderno usando, se non la stessa terminologia (di cui il poeta lamentava la difettosità nel suo dialogo platonico del 1865: «...terminology in this baby science is defective»),⁴ gli stessi principi della sua

⁴ *The Journals and Papers of G. M. Hopkins*, a cura di H. House, Londra, 1959, p. 106.

poetica elaborati nei saggi giovanili; ed è un caso che non ha riscontro nell'Ottocento, perlomeno in Inghilterra.

La «figura fonica» reiterativa, nella quale egli identificava il principio costitutivo della poesia, è emersa abbastanza chiaramente, anche a livello dei principali fonemi vocalici, sia nel primo sonetto (opposizione [u] [a], con successiva risoluzione e dittongazione nella sestina) che, soprattutto, nel secondo (alternanza [a] [i] e verticizzazione nei verbi: [ai] [i:]). Il significato parafrasabile è di scarso interesse. Quello che più conta è la figura fonica in cui sono inserite le microstrutture semiologiche altamente parallelistiche e scarsamente grammaticali che costituiscono il campo magnetico dello idioletto hopkinsiano. Egli ne era lucidamente consapevole quando annotava negli appunti presi per le sue lezioni di retorica a Roehampton nel 1873-4:

Poetry is speech framed for the contemplation of the mind by the way of hearing or speech framed to be heard for its own sake and interest even over and above its interest of meaning. Some matter and meaning is essential to it, but only as an element necessary to support and employ the shape which is contemplated for its own sake. (Poetry is in fact speech only employed to carry the inscape of speech for the inscape's sake – and therefore the inscape must be dwelt on. Now if this can be done without repeating it *once* of the inscape will be enough for art and beauty and poetry but then at least the inscape must be understood as so standing by itself that it could be copied and repeated. If not / repetition, *oftening, over-and-overing, aftering* of the inscape must take place in order to detach it to the mind and in this light poetry is speech which alters and oftens its inscape, speech couched in a repeating figure and verse is spoken sound having a repeating figure). Verse is [...] speech wholly or partially repeating the same figure of sound. Now there is speech which wholly or partially repeats the same figure of grammar and this may be framed to be heard for its own sake and interest over and above its interest of meaning.⁵

Pur non mancando forse l'influsso del suo maestro di Oxford, Walter Pater, al quale risale la teoria estetica della contemplazione per la mera gioia di contemplare,⁶ questo discorso estremamente condensato, che viene al termine di una lunga gestazione teorica, non va certo inteso come un altro manifesto tardo-ottocentesco – se mai più sofisticato e complesso – dell'arte per l'arte, ma piuttosto come la scoperta, assolutamente rivoluzionaria per i suoi tempi, dell'autonomia del sistema fonico e della struttura iconica nell'ambito di un artificio espressivo dominato inevitabilmente dal principio del parallelismo.

Fin da studente, Hopkins era andato enucleando i termini della sua poetica, subendo, com'è naturale, in un primo momento, l'influsso del prevalente preraffaellismo ed estetismo del tempo, e in particolare quello del Pater (di cui, comunque, avrebbe in seguito rifiutato la visione della natura in perpetuo flusso), ma concentrandosi ben presto, per felice intuizione, sulla struttura formale della poesia, alla ricerca di fondazioni «scientifiche» su cui edificare una critica quanto più possibile oggettiva. All'inizio dell'esercitazione «On the Signs of Health and Decay in the Arts» del 1864 rimaneva nell'ambito

⁵ *The Journals*, cit., p. 289.

⁶ Cfr. *Appreciations: with an Essay on Style*, Londra, 1907, 3 ed., pp. 62-3.

dell'estetica contemporanea: «Truth and beauty then are the ends of Art: but when this is said it may be added that Truth itself is reducible probably to the head of Beauty».⁷ Ma subito dopo, cercando la causa del senso del bello, la individuava nel paragone, che poi sarà definito più comprensivamente come relazione, per sfociare quindi nella formulazione, dapprima approssimativa e in seguito sempre più perentoria, del principio del parallelismo:

It is enough to say that it is believed this cause is comparison, the apprehension of the presence of more than one thing, and that it is inseparable in a higher or lower degree from thought. We may perhaps make four degrees or dimensions of it, of which each, as in mathematics, exists and is implied in the dimension above it; these will be those drawn from the comparison (i), of existence with non-existence, of the conception of a thing with the former absence of the conception; – this is an inseparable accident of thought; (ii), of a thing with itself so as to see in it the continuance of law, in which is implied the comparison of continuance of law with non-continuance; instances of this kind are a straight line or a circle; (iii) of two or more things together, so as to include the Principles of Dualism, Plurality, Repetition, Parallelism, and Variety, Contrast, Antithesis; (iv) finite with infinite things, which can only be done by suggestion; this is the ἀρχή of the Suggestive, the Picturesque and the Sublime. Art is concerned with the last two of these classes...⁸

Il principio del parallelismo, che costituirà il sistema della sua poetica e della sua poesia, è qui presentato, nella formulazione estremamente comprensiva, a livello dell'articolazione stessa del pensiero, e in seguito sarà studiato soprattutto nell'aspetto fonologico e metrico, in una sorprendente prefigurazione del principio binaristico sviluppato dalla teoria dell'informazione e investigato dalla linguistica strutturale. Subito dopo, la bellezza viene identificata in «the establishment of relation».⁹ La investigazione di questa «relazione» è quindi posta a fondamento di una critica che voglia essere, più che impressionistica, scientifica:

...some scientific basis of aesthetical criticism is absolutely needed; criticism cannot advance far without it; and at the beginning of any science of aesthetics must stand the analysis of the nature of Beauty.¹⁰

Quindi il giovane Hopkins poneva per la prima volta la distinzione, di capitale importanza, fra bellezza cromatica e bellezza parallelistica, che in seguito chiamerà diatonica:

Proportion having been found to be the source or the seat of Beauty, it will appear that accordingly as proportion is expressed is the character of the beauty which follows from it. And it can be expressed in two ways, by interval or by continuance. Both seem really to be expressions of proportion, though it is generally associated with the former, to our ideas. The division then is of abrupt and gradual, of parallelistic and continuous, of intervallary and chromatic, of quantitative

⁷ *The Journals*, cit., p. 74

⁸ *The Journals*, cit., p. 74.

⁹ *The Journals*, cit., p. 75.

¹⁰ *The Journals*, cit., p. 75.

and qualitative beauty. The beauty of an infinite curve is chromatic, of a system of curves parallelistic...¹¹

Nel saggio «The Origin of our Moral Ideas» del 1865, scritto forse per Pater, che era divenuto «Fellow» del «Brasenose College» a Oxford l'anno precedente, tornava su questi concetti, mostrando di aver già optato implicitamente, perlomeno per quanto attiene le arti che si svolgono nel tempo – come la poesia –, per la bellezza parallelistica fondata su intervalli marcati:

Beauty lies in the relation of the parts of a sensuous thing to each other, that is in a certain relation, it being absolute at one point and comparative in those nearing it or falling from it. Thus in those arts of which the effect is in time, not space, it is a sequence at certain intervals – elementarily at least.¹²

E in un abbozzo di dramma, *Floris in Italy*, del 1864-5, si incontra lo stesso concetto: «Beauty it may be is the meet of lines, / Or careful-spacèd sequences of sound».

In un altro breve saggio dello stesso anno, «Poetic Diction», la formulazione della sua estetica sembra già del tutto matura. Il carattere più pertinente della poesia gli si rivelava nella sua qualità strutturale, e quest'ultima si risolveva nel principio del parallelismo, ancora distinto in cromatico e marcato, ma ormai definitivamente assunto nella sua seconda accezione relativamente alla struttura ritmica, metrica, allitterativa e rimematica della poesia, in quanto distinta dalla struttura della prosa:

But what the character of poetry is will be found best by looking at the structure of verse. The artificial part of poetry, perhaps we shall be right to say all artifice, reduces itself to the principle of parallelism. The structure of poetry is that of continuous parallelism, ranging from the technical so-called Parallelisms of Hebrew poetry and the antiphons of Church music up to the intricacy of Greek or Italian or English verse. But parallelism is of two kinds necessarily – Where the opposition is clearly marked, and where it is transitional rather or chromatic. Only the first kind, that of marked parallelism, is concerned with the structure of verse – in rhythm, the recurrence of a certain sequence of syllables, in metre, the recurrence of a certain sequence of rhythm, in alliteration, in assonance and in rhyme.¹³

Secondo la lucida definizione di Roman Jakobson, «la funzione poetica proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione».¹⁴ Si può dire che Hopkins preannunciava questo concetto con una geniale intuizione subito successiva alla citazione appena riportata, sostenendo che si doveva proprio a quel principio strutturale della ricorrenza (o parallelismo), essenziale alla poesia, l'automatico allineamento del sistema semantico e cognitivo del poeta su un'analogia base parallelistica, con l'inevitabile compromissione del meccanismo combinatorio nell'ambito del principio di equivalenza, in un isomorfismo globale:

¹¹ *The Journals*, cit., pp. 75-6.

¹² *The Journals*, cit., p. 80.

¹³ *The Journals*, cit., p. 84.

¹⁴ ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, trad. dall'inglese di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, 1966, p. 192.

Now the force of this recurrence is to beget a recurrence or parallelism answering to it in the words or thought and, speaking roughly and rather for the tendency than the invariable result, the more marked parallelism in structure whether of elaboration or of emphasis begets more marked parallelism in the words and sense. And moreover parallelism in expression tends to beget or passes into parallelism in thought.¹⁵

Dello stesso anno (porta la data finale 12 maggio 1865) è il più lungo di questi saggi del suo periodo universitario, «On the Origin of Beauty: a Platonic Dialogue». In forma dialogica, e perciò con più ampio uso di chiarificazioni, digressioni ed esemplificazioni, Hopkins torna ancora una volta a discutere il concetto del bello e a sondare la peculiare qualità strutturale della poesia. L'assunto pregiudiziale è sempre lo stesso, fornire basi scientifiche allo studio della poesia; pur se «Criticism [...] in matters of taste cannot be judicial».¹⁶ La bellezza è relazione:

The beauty we find is from the comparison we make of the things with themselves, seeing their likeness and difference...¹⁷

E l'unità della poesia è unità non tematica ma strutturale:

'Stay' said Hanbury, 'what is structural unity?' 'Well, a sonnet is an instance. It must be made up of fourteen lines: if you were to take a line out, that would be an important loss to the structural unity'.¹⁸

La rima viene indicata come il compendio del principio parallelistico:

'Yes' said Middleton. 'In fact it seem to me rhyme is the epitome of your principle. All beauty may by a metaphor be called rhyme, may it not?'.¹⁹

E questa è una ripresa di un concetto già espresso in «The Origin of Our Moral Ideas»:

In art we strive to realise not only unity, permanence of law, likeness, but also, with it, difference, variety, contrast: it is rhyme we like, not echo, and not unison but harmony.²⁰

Ribadita la distinzione fra bellezza diatonica e bellezza cromatica («The diatonic scale, you know, leaves out, the chromatic puts in, the half-notes»²¹), egli tornava a studiare il parallelismo, e questa volta, significativamente, lo riferiva *soltanto* alla bellezza diatonica:

15 *The Journals*, cit., pp. 84-5.

16 *The Journals*, cit., p. 86.

17 *The Journals*, cit., pp. 90-1.

18 *The Journals*, cit., pp. 99-100.

19 *The Journals*, cit., p. 102.

20 *The Journals*, cit., p. 83.

21 *The Journals*, cit., p. 104.

Parallelism then, that term being now understood, we put under the head of diatonic beauty; under that of chromatic beauty come emphasis, expression (in the sense it has in Music), tone, intensity, climax, and so on.²²

Tutti i caratteri strutturali della poesia pertengono al principio del parallelismo:

...rhythm, metre, rhyme, alliteration, assonance, and whatever other structural properties may belong to verse, are cases of strictly regular parallelisms.²³

Ne consegue che il significante e il significato fanno parte di un sistema semiologico che non consente disinvolute distribuzioni di funzioni:

In writing this poem Shelley must either have put before his mind an idea which he wishes to embody in words, namely, as we said before, the place of memory in love, or else the idea rose in the forms of expression which we read in the poem in his mind, thought and expression indistinguishable. The latter I believe to be the truer way of regarding composition...²⁴

Una breve lirica di Shelley è quindi vista come «a system of parallelisms», e il suo studio è inteso a individuare «the subordination of parallelism to parallelism».²⁵ La conclusione è perentoria, ma ampiamente dimostrata:

As soon as composition becomes formal and studied, that is as soon as it enters the bounds of Art, it is curious to see how it falls into parallelisms.²⁶

«Rhythm and the other structural parts of Rhetoric – verse» è il titolo di una serie di appunti stesi quasi certamente fra il 1873 e il 1874 quando Hopkins fu professore di retorica al collegio di Manresa House a Roehampton. Il frammento «Poetry and verse», di cui si è riportata più sopra un'ampia citazione, fu scritto verosimilmente nello stesso periodo. Sono gli ultimi suoi scritti teorici che ci rimangono, a parte le lettere, così ricche di spunti critici e di investigazioni nel campo metrico e ritmico. Eppure egli ambì sempre ad una teoria estetica sistematica, e negli ultimi anni della sua vita sembrò perfino tenerci più che alla sua poesia, come indica un appassionato brano di una lettera a Dixon datata 27 genn. 1887:

I have done some part of a book on Pindar's metres and Greek metres in general and metre in general and almost on art in general and wider still, but that I shall ever get far on with it or, if I do, sail through all the rocks and shoals that lie before me I scarcely dare to hope and yet I do greatly desire, since the thoughts are well worth preserving: they are a solid foundation for criticism. What becomes of my verses I care little, but about things like this, what I write or could write on philosophical matters, I do; and the reason of the difference is that the verses stand or fall by their simple selves and, though by being read they might do good, by being unread they do no harm; but if the other things are unsaid right they will be said by somebody else wrong, and that is what will not let me rest.

22 *The Journals*, cit., p. 106.

23 *The Journals*, cit., p. 108.

24 *The Journals*, cit., pp. 109-110.

25 *The Journals*, cit., p. 110.

26 *The Journals*, cit., p. 113.

Negli appunti del '73-4 egli aveva, comunque, già raggiunto una piena maturità teorica, esprimendo delle idee ben «degne di essere preservate». Non più chiamato da impegni o provocazioni scolastiche a formulare i principi generali di una estetica, ma dovendo piuttosto, per il compito specifico del suo insegnamento di retorica (anche se allora quella denominazione si riferiva principalmente allo studio dei classici), cimentarsi con una classificazione e definizione quanto più possibile tecnica degli elementi strutturali del procedimento poetico, egli fornì alcune indicazioni di straordinario interesse. «Definition of verse – Verse is speech having a marked figure, order / of sounds independent of meaning and such as can be shifted from one word or words to others without changing. It is *figure of spoken sound*», annotava all'inizio del primo scritto:²⁷ un giudizio che, come altri, acquista maggior spicco se inserito nel clima poetico del suo tempo e soprattutto in quello della poesia sacra in cui egli pur sempre si muoveva.²⁸ Quel che segue, comunque, è ben più importante in quanto, pur non nominandolo, riprende il principio del parallelismo e lo svolge con estrema chiarezza in relazione prima al campo fonologico e quindi a quello grammaticale:

That it may be marked it must be repeated at least once, that is / the figure must occur at least twice, so that it may be defined / Spoken sound having a repeated figure [...] Beyond verse as thus defined there is a shape of speech possible in which there is a marked figure and order not in the sounds but in the grammar and this might be shifted to other words with a change of specific meaning but keeping some general agreement, as of noun against noun, verb against verb, assertion against assertion etc., e. g. Foxes (A) have (B) holes (C) and birds of the air (A') have (B - not B' here) nests (C') [...] This is *figure of grammar* instead of *figure of spoken sound*, which in the narrower sense is verse.²⁹

La poesia, insomma, è sempre un sistema parallelistico (si anticipa di nuovo la definizione del Jakobson) basato sul tipo di somiglianza che si istituisce fra i suoi elementi costitutivi:

we may find the kinds of possible verse by the kinds of resemblance possible between syllables. These are – (1) Musical *pitch*, to which belongs tonic accent (2) Length or time or *quantity* so called (3) *Stress* or emphatic accent; ἄρσις, and θέσις; (4) Likeness or sameness of letters and this some or all and these vowels or consonants and initial or final. This may be called the *lettering* of syllables (5) *Holding*, to which belong break and circumflexion, slurs, glides, slides etc. These elements of verse then will be running, continuous (2. and, if marked, 1.) or *intermittent* (4. and, if marked, 3.) But 2. is especially running and 4. intermittent; 3. is between. Group together 1., 2. and 3., 5.³⁰

²⁷ *The Journals*, cit., p. 267.

²⁸ Si veda a questo proposito un saggio del giovane Newman, «Poetry with reference to Aristotle's Poetics», dove si può leggere fra l'altro: «The art of composition is merely accessory to the poetical talent [...] Hence it would seem that attention to the language *for its own sake* evidences not the true poet but the mere artist», «English Critical Essays, Nineteenth Century», Londra, 1963, pp. 213-5.

²⁹ *The Journals*, cit., p. 267.

³⁰ *The Journals*, cit., p. 268.

È evidente che qui «intermittent» è sinonimo di «diatonic», l'altro termine più comprensivamente estetico usato nei saggi universitari. Ad esso appartengono il metro preferito da Hopkins – lo «sprung rhythm» – e l'allitterazione, l'assonanza, la rima: cioè tutto il campo semiologico basato su intervalli di frequenza con un unico tipo di ponte gettato sugli opposti versanti fonologici, morfologici, grammaticali e semantici – il paragone, il confronto. Sotto il punto 4., quello del «lettering of syllables», è illustrato il sistema parallelistico più tipico della poesia hopkinsiana che ruota intorno al principio della rima. Se ne ha un'ulteriore conferma in fondo alla lunga serie di appunti quando il poeta riprende un suggerimento già espresso nei saggi giovanili:

It will be seen that all these verse figures under no. 4. are reducible to the principle of rhyme. Alliteration is initial half-rhyme, "shothending" is final half-rhyme, assonance is vowel rhyme.³¹

LA TEORIA DELLO «INSCAPE» E LA POESIA COME SISTEMA DI PARALLELISMI

In questo gran concerto fonico si inserisce la altra «figura» che Hopkins definì e cercò tutta la vita, una figura non necessariamente legata alla struttura semiologica del componimento poetico, eppure esorcizzabile, più che altrove, proprio in quel tessuto di parallelismi: lo «inscape» della realtà, il versante ontologico di cui il «beholder» doveva scoprire la cifra. Dentro, e forse oltre, il ritmo delle sequenze metriche, il contrappunto continuo della figura fonica, l'interrelazione analogica-metaforica fra le parole e le cose, egli cercava la rivelazione di un «disegno». E naturalmente, anche in questa direzione, doveva tenersi lontano dalle tentazioni cromatiche, non diatoniche. Se si avvicinava alla musica, non era per la via, canonica al suo tempo, dell'impressionismo cromatico, ma per la presentazione di contrappunti e combinazioni sonore che formassero un'unica figura eternamente espressa, perduta e inseguita: non per nulla amava la «fuga». Scriveva in una lettera a Bridges:

...as air, melody, is what strikes me most of all in music and design in painting, so design, pattern or what I am in the habit of calling 'inscape' is what I above all aim at in poetry. Now, it is the virtue of design, pattern, or inscape to be distinctive and it is the vice of distinctiveness to become queer. This vice I cannot have escaped (15 febr. 1879).

La «stranezza» della sua poesia non era certo dovuta a motivi di bassa indiciplina formale e metrica o di calcolata oscurità, come credeva Bridges, così lontano da quella esperienza espressiva, ma alla percezione dello «inscape» di un oggetto, della sua epifania, che conduce necessariamente a quel fenomeno psicologico-linguistico che molti anni più tardi Šklovskij chiamerà «straniamento». Quando leggiamo certe annotazioni del suo diario, non possiamo non notare quanto sia vicina – a parte la diversissima matrice culturale – la teoria hopkinsiana dello «inscape» alla poetica dello «straniamento»:

³¹ *The Journals*, cit., p. 287.

«I saw the inscape [...] freshly, as if my eye were still growing»; «I thought how sadly beauty of inscape was unknown and buried away from simple people and yet how near at hand it was if they had eyes to see it and it could be called out everywhere again», che riprende i versi 11-14 di «Hurrahing in Harvest», la sua più chiara indicazione in poesia di quella teoria.

Quando studia la struttura, la legge («law»), di un fiore, di una foglia, di un albero (v. per es. *Journal*, 11 luglio '66, 18 maggio e 25 agosto '70), Hopkins ne vuole scoprire le relazioni interne irripetibili, le articolazioni parallelistiche uniche, quasi fossero non solo figure del gran linguaggio della natura ma perfino figure dell'idioletto della benché minima struttura vivente. E lo stesso fa continuamente con le parole, inglesi e straniere, che tratta come oggetti solidi, come reperti archeologici di cui scoprire l'origine (v. il continuo e talvolta bizzarro esercizio etimologico), preziosità da collezionare per somiglianza fonica o per una possibile radice comune, da raggruppare per ricostituire vecchie parentele disperse nei secoli o anche per creare frizioni foniche fra permalose unità nominali ricomposte in singolari campi semantici. È stato detto, con una certa esagerazione, che questi suoi elenchi di parole sono anch'essi poesie allo stato grezzo. È vero comunque che sono associate secondo il principio parallelistico e non sintattico caratteristico della sua poesia, tutta composta intorno alle figure fondamentali dell'asindeto e dell'iperbato, che possono risalire entrambe sia allo studio della poesia greca che agli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola e alla poesia barocca del Seicento. Il recente studio del Bender³² è molto utile per l'ampia ricognizione della lezione metrica, retorica ed espressiva che la conoscenza dei classici fornì al poeta, consentendogli anche di seguire una sua rotta particolare nel confuso panorama estetico del medio Ottocento, di cui si era già lamentato Matthew Arnold, il quale aveva trovato a sua volta rifugio, ma con un atteggiamento molto meno sperimentale, nelle letterature antiche:

...amid the bewildering confusion of our times, what is sound and true in poetical art, I seemed to myself to find the only sure guidance, the only solid footing, among the ancients. They, at any rate, knew what they wanted in Art, and we do not.³³

Ma la conclusione del Bender risulta molto sospetta quando tenta di trovare una spiegazione dello stile di Hopkins in una formula logica di derivazione gesuita: [Hopkins'] «style can be explained as a deliberate exercise of the quasi-sacramental virtue of the sensual apprehension of a theological idea».³⁴

È vero, sotto un certo aspetto, che il parallelismo sembra presto diventare per Hopkins l'unica possibile «metafora» della sua condizione terrena, sistole e diastole del confronto realtà-trascendenza, sistema fonico-semantico di confluente fra piani diversi, inattingibili l'uno all'altro perché paralleli. È dunque anche una forma di allegoria interna,

32 TODD K. BENDER, G. M. HOPKINS, *The Classical Background and Critical Reception of his Work*, Baltimore, 1966.

33 Cfr. «The Choice of Subjects in Poetry», prefaz. ai *Poems* dei 1853, inclusa in «English Critical Essays, Nineteenth Century», Londra, 1963, p. 319.

34 *Op. cit.*, p. 152.

capillarmente ossessiva, dietro l'assunto pregiudiziale che esista un parallelismo ontologico e che esso possa essere letto tramite il parallelismo fonicometaforico. Il linguaggio hopkinsiano tende, comunque, a diventare autonomamente iconico. Non a caso, quando il parallelismo trova un esito didascalico-moralistico nella fitta confrontazione segnifica, questo appare stranamente esiguo in confronto agli straordinari doppi fondi in cui il linguaggio ha elaborato la sua inesauribile capacità di «inscape» della realtà: le sue glosse morali, in altri termini, vengono minimizzate dal loro coinvolgimento nelle mirabolanti selve di segni. Pertanto, quando – raramente – quella sua «allegoria interna» genera la glossa diretta ed elementare, la poesia hopkinsiana scivola verso lo sproorzionato emblema commentato.

Significativamente, ciò non si verifica mai nei sonetti; e nemmeno in quelli – come «God's Grandeur» o «The Caged Skylark» – in cui il confronto fra terra e cielo è esplicitamente allegorico: la struttura stessa del sonetto, infatti, distribuisce e complica nel suo sistema parallelistico lo assunto iniziale. In poesie più libere, invece, come «The Bugler's First Communion» (1879) o «The Blessed Virgin compared to the Air we Breathe» (1883), lo svolgimento cifrato lo induce ad uno stile ripetitivo e molto manierato. La mancanza di una severa struttura metrica gli fa postillare confusamente l'allegoria iniziale con tropi e glosse proiettivi; e la smania comparativa produce una scomposta fioritura di iperboli. Questo difetto è riscontrabile occasionalmente anche nel grande «The Wreck of the Deutschland» (1776), dove il ritmo incalzante straripa in torbide fontane barocche (che ricordano il Crashaw più sfrenato). Non è quindi azzardato sostenere che la fantasia di Hopkins trova il suo schema più congeniale nel sonetto, che frena, nel suo sistema di equivalenze, la proiezione iperbolica tipicamente barocca. Nei sonetti³⁵ – anche per es. in «The Starlight Night» dove il didatticismo parabolico è reso con grande circospezione indiretta – il sistema parallelistico evita l'approdo della lezione apodittica: il lettore non è chiamato a convenire su qualcosa di oggettivamente dato, ma è invitato ad assistere alla individuazione di uno «inscape», al momento, che non può che essere soggettivo (e quindi la funzione emotiva è predominante), in cui il poeta-beholder arriva a scoprire la epifania del mondo fenomenico (v. «Hurrahing in Harvest», «The Windhover» ecc.), oppure è addirittura preso per mano dal poeta (v. «The Starlight Night»), quando la funzione conativa richiede una complicità pregiudiziale per una lettura parabolica, ma non piattamente allegorica, della realtà.

La sua poesia non è dunque semplicisticamente condizionata da un'idea teologica, ma è retta dalla straordinaria intuizione del principio del parallelismo. Dopo i primissimi esperimenti in chiave prevalentemente keatsiana e tennysonianiana (ma non mancano echi di Swinburne e Arnold, Herbert e Milton), l'atto creativo si configura per Hopkins soltanto come una germinazione di parallelismi, «a System of parallelisms».³⁶ Chi

35 Ci si riferisce qui ancora principalmente ai sonetti gioiosi del 1877. Per i «sonetti terribili» del 1885, infatti, il discorso sarà in parte diverso (v. il saggio successivo). [Il saggio successivo è intitolato *I sonetti terribili e l'occultamento dello inscape* e si concentra sui testi poetici composti dopo il trasferimento di Hopkins in Irlanda, a metà degli anni Ottanta. Da questo momento in poi la visione pessimistica tende a prevalere; lo «slancio verticale» e «la sintesi paradossale dei contrari» (come scrive in esso lo stesso Serpieri), che animano i sonetti analizzati qui, si disperdono, nel confronto con la dura realtà coloniale (N.d.C.)]

36 *The Journals*, cit., p. 110.

si accostasse alla sua poesia senza questa consapevolezza, per studiarne semmai soltanto il parallelismo tematico religioso-gesuitico, non saprebbe valutare adeguatamente nemmeno le ragioni e i modi di quel continuo confronto fra terra e cielo che costituisce l'allegoria interna del pensiero dell'Hopkins della serie gioiosa, o di quel continuo attrito psicologico e confronto con Dio che si manifesta nei «sonetti terribili». Nel suo ultimo sonetto, «To R. B.» (a Robert Bridges, l'amico poeta che stentò a capire la sua opera e ne ritardò la pubblicazione fino al 1918), scritto il 22 aprile del 1889, due mesi prima della sua morte, lo stesso Hopkins indicò in maniera indiretta e metaforica le figure essenziali che mancavano ora alla sua poesia e che avevano trionfato invece nella serie del '77 e oltre:

Sweet fire the sire of muse, my soul needs this;
 I want the one rapture of an inspiration.
 O then if in my lagging lines you miss
The roll, the rise, the carol, the creation,
 My winter world, that scarcely breathes that bliss
 Now, yields you, with some sighs, our explanation.
 (corsivi miei)

Lo spazio fra terra e cielo era stato coperto, in quel periodo di ispirata lettura anagogica del mondo naturale, da un movimento cognitivo che mimava l'immagine prediletta del volo degli uccelli.³⁷ Ma anche da ultimo, allo sfibrato poeta, la *creazione* per eccellenza presentava le sue figure centrali in «roll», «rise», «carol»: ondeggiamento o avvistamento (v. il volo degli uccelli, il turbinare dei venti, o della farina nel vento – come in «Hurrahing», 3-4), verticizzazione e circolarità dell'esperienza emotiva. I paradigmi conici che avevamo individuato nei due sonetti possono essere considerati, pertanto, come i suoi più tipici collegamenti fra mondo fenomenico e mondo metafisico.

L'eco fra sponda e sponda non ha bisogno, anzi deve rifuggire da indugi e compiacimenti cromatici. Non a caso, nel sistema linguistico «diatonico» che Hopkins elabora, le funzioni cardinali sono assolute prevalentemente dalle masse nominali e dalle relazioni verbali: le costellazioni fisse in una stretta interrelazione dei loro campi metaforici e le trasmissioni di energia che le attivizzano; mentre i contributi aggettivali tendono a far corpo con le masse nominali, a ruotare intorno ai sostantivi con una loro autonoma validità strutturale, ma con scarsa qualità cromatica. Non può sorprendere pertanto che in questo sistema manchino spesso i nessi, gli articoli, i relativi, e che nel segno della figura ripetuta dell'iperbato ci sia un alto grado di «grammaticalness»; in quanto la funzione del linguaggio non è qui una intensificazione a fini espressivi di un codice tradizionale (come nel caso di un Tennyson), ma la creazione di un idioletto sorprendentemente moderno: per la contemplazione dello «inscape of speech for the inscape's sake».

³⁷ In quasi tutte le composizioni del suo primo periodo c'è almeno un brivido d'ali, e spesso la tessitura verbale – in parte o interamente – è una trascrizione di un itinerario segreto, splendidamente analogico, fra l'uno e l'altro mondo: v. «The Windhover», «Henry Purcell», «The Caged Skylark», «The Sea and the Skylark», la fine di «God's Grandeur» e «Hurrahing in Harvest» ecc.

NOTIZIE DELLA CURATRICE

Francesca Di Blasio insegna Letteratura inglese all'Università di Trento. Si occupa di teoria della letteratura, modernismo, rinascimento e letteratura australiana.

francesca.diblasio@unitn.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALESSANDRO SERPIERI, *Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo*, a cura di Francesca Di Blasio, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 433–459.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XI (2019)

LA LETTERATURA SOTTO I TORCHI.

BIBLIOLOGIA, STORIA DEL LIBRO E STUDI FILOLOGICO-LETTERARI

a cura di Flavia Bruni, Matteo Fadini, Chiara Lastraioli

	v
<i>Introduzione</i>	vii
PAOLO TROVATO, <i>A Few Words on Manuscripts, Printed Books, and Printer's Copies</i>	i
MARTINA CITA, <i>Towards an Atlas Of Italian Printer's Copies in the Fifteenth and the Sixteenth Centuries</i>	7
SIMONA INSERRA, <i>'Si in alcuna cosa è defectuosa, cui la legi la corregia et perdunimi': annotazioni a margine dei cinque esemplari superstiti di un testo di letteratura religiosa siciliana</i>	63
STEFANO CASSINI, <i>Espedienti tipografici ed esperimenti metrici umanistici</i>	85
GIANCARLO PETRELLA, <i>Nuovi accertamenti per la tipografia ferrarese del primo Cinquecento. Lorenzo Rossi e una miscellanea Trivulziana di stampe popolari</i>	109
LORENZO BALDACCHINI, <i>Streghe in tipografia. Un opuscolo della Biblioteca Casanatense</i>	141
PAULA ALMEIDA MENDES, <i>L'édition de « Vies » de saints et de « Vies » dévotés au Portugal au XVI^e siècle : textes et contextes</i>	153
VINCENZO TROMBETTA, <i>Torquato Tasso nell'editoria napoletana dal Seicento all'Ottocento</i>	175
ANDREA DE PASQUALE, <i>Le carte del tipografo: libri e manoscritti di tipografia dall'archivio di Giambattista Bodoni</i>	203
SAGGI	235
LUIGI GUSSAGO, BRIAN ZUCCALA, <i>«Tradurre in forma viva il vivo concetto». Verismo e traduzione intersemiotica nella teoria capuaniana</i>	237
IDA GRASSO, <i>Essere Pascual López ovvero Andrés Hurtado. Paradigmi clinici e forme della scrittura autobiografica nel romanzo spagnolo tra Otto e Novecento</i>	265
ROBERTO BINETTI, <i>Il godimento e l'oggetto lunare. Per una lettura lacaniana de Gli sguardi, i fatti e Senhal di Andrea Zanzotto</i>	283
BARBARA JULIETA BELLINI, <i>La ricezione editoriale di Max Frisch in Italia (1959-1973). Ascesa di uno svizzero engagé</i>	299
VALERIO ANGELETTI, <i>Note in margine a una vita assente di Paolo Milano: tra diario e aforistica dell'esilio</i>	327
MARCO MALVESTIO, <i>Celebrity, fatherhood, paranoia: the post-postmodern gothic of Lunar Park</i>	343
ANGELA LOCATELLI, <i>Considerazioni sulla letterarietà della storia e la storicità della letteratura</i>	363

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	379
ELISA FORTUNATO, <i>Profezia e disincanto. New Words e Nineteen Eighty-Four di George Orwell</i>	381
ARIANNA AUTIERI, <i>La «verbal music» di James Joyce in traduzione</i>	407
REPRINTS	431
ALESSANDRO SERPIERI, <i>Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo</i> (a cura di Francesca Di Blasio)	433
CREDITI	461
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	463

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO II - MAGGIO 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.