



Citation: A. Mariani (2020) Fontane di Roma: Richard Wilbur e gli altri. *Lea* 9: pp. 197-214. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12428>.

Copyright: © 2020 A. Mariani. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Fontane di Roma: Richard Wilbur e gli altri

Andrea Mariani

Università degli Studi “Gabriele d’Annunzio”, Chieti-Pescara
([<amariani@unich.it>](mailto:amariani@unich.it))

Abstract

The essay analyzes one of the most celebrated poems by Richard Wilbur (“A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra”, 1955) along three critical lines: 1. as an original example of a modern ekphrastic text, which proposes to establish a fruitful dialogue between a piece of poetry and a Roman fountain, a (not completely “silent”) work of art; 2. as the result of a dense textual “intercourse” with other – less known – poems in the Anglo-American tradition (by Louise Bogan and Anthony Hecht); 3. as the occasion for an ethical discourse, that can be read in the context of two poems in the German language (by R.M. Rilke and C.F. Meyer). The concluding remarks point at the deep significance of Wilbur’s post World War Two residence in Rome, as well as the multiple humane echoes originating from his literary stance.

Keywords: Angloamerican poetry, *ekphrasis*, intersemiosis, intertextuality

1. Premessa

“Odd that a thing is most itself when likened”, si meraviglia Richard Wilbur nel verso conclusivo di “Lying”, una tra le sue poesie più complesse e rappresentative (1988, 9-12). Ma è davvero tanto strano che “qualcosa appaia soprattutto se stessa quando è paragonata a un’altra”? Strano, semmai, che una tale affermazione si trovi in un poeta che ha a lungo basato la sua poetica sul fruttuoso confronto (spesso una vera e propria strategia di “contrappunto”) fra “cose” e idee, azioni e pensieri, e la sua visione del mondo sulla dialettica fra i due, apparentemente alternativi, livelli della realtà etica: la tensione spirituale e l’interesse per l’imperfetto mondo dei “sensible objects”¹. Wilbur

¹ Paradigmatici, in questo senso, i due testi complementari “Love Calls Us to the Things of This World” e “A World without Objects Is a Sensible Emptiness”; in cerca di una conciliazione tra le due istanze, Wilbur rifiuta,

è, inoltre, riconosciuto come uno dei più straordinari produttori di metafore della poesia angloamericana contemporanea, e la metafora è, per l'appunto, lo strumento retorico che coglie, suggerisce, o allude all'essenza della realtà, paragonandola a qualche *altra* cosa (Lanati 1982, 22; Hecht 1989, 64-70)². Il poeta e il critico moderni sanno bene che non di rado si riesce a dire qualcosa di sensato e convincente su un tema o un oggetto di interesse, solo grazie a un'analisi contrastiva/comparativa, intersemiotica o intertestuale che sia. Sanno, inoltre, che ciò avviene sia quando si mettono a confronto due termini che sembrano legittimamente assimilabili (per esempio "All'Italia" di Petrarca e "All'Italia" di Leopardi), sia quando si accostano due termini chiaramente distinti o, addirittura, inconciliabili: per esempio i sonetti di Petrarca per Laura e quelli di Dante per Beatrice. Nel primo caso, il confronto individua le differenze aldilà delle somiglianze, nel secondo le affinità aldilà delle differenze. Nella storia della letteratura degli Stati Uniti, eccellenti esiti hanno prodotto le analisi in parallelo o, per così dire, "ad antifona", dei due "maggior fabbri", Pound e Eliot, e quelle, forse più sorprendenti, di Whitman e Dickinson, da Harold Bloom a Sandra Gilbert (Gilbert 1986; Bloom 2015; Ozick 2015).

Muovendo da tali premesse, intendo, in questa sede, leggere una delle poesie più note di Wilbur, "A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra" (Wilbur 1963, 103-105) secondo una duplice strategia contrastiva: da un lato partendo da una ricognizione della sua struttura ecfrastica – già analizzata da autorevoli interpreti come John Hollander (1995, 269-272)³ –, dall'altro collocandola nel contesto di altre poesie dedicate a delle fontane di Roma. In entrambi i casi emergerà la centralità, per Wilbur non meno che per gli altri poeti cui accosterò il suo testo, del rapporto fra arte verbale e arte visiva, e la sua funzionalità a livello linguistico-formale non meno che a livello tematico e di riflessione etica. Aggiungo che, più di ogni altro prodotto di arte figurativa, la fontana confuta l'antica obiezione del *Laocoonte* di Lessing (1766), offrendosi al poeta/fruitoro, che si accinge a *scriverla* tramite la sua ecfrasi, non soltanto un'illuminazione, fissata in un "istante irripetibile" ("einzigem Augenblick"), ma ulteriori elementi, per merito dei quali l'oggetto d'arte – non più solo pretesto o ipotesto – diventa il motore della costruzione verbale, identificandosi con essa (Heffernan 1993). Se l'ecfrasi ha, per statuto, il progetto di dare voce a un "silent work of art", si deve osservare che la fontana – a meno che non sia una "sundried fountain" in rovina, come quella descritta da Margaret Fuller in una memorabile pagina dei suoi dispacci da Roma (1971, 420) – ha già una voce, che il poeta deve ascoltare, e si offre ad altri organi di senso, non soltanto alla vista⁴. La poesia dedicata a una fontana è dunque un'interlocuzione, un dialogo tra immagini, voci, suoni, parole (scritte ed, eventualmente, pronunciate). Nel caso specifico, Wilbur si avvale, sinesteticamente, degli elementi costitutivi di una fontana, senza i quali una poesia fluida, musicale e mobile, come la sua, avrebbe avuto

programmaticamente, un'ascesi che trascuri, o addirittura disprezzi, il mondo terreno. Cfr. anche Wai 1996, 244-247 e Gery 1989, 114. Per un'analisi di "A World without Objects is a Sensible Emptiness", si veda Mariani 2020, 187-189.

² Hecht non può fare a meno di citare la nota affermazione di Aristotele: "A good metaphor implies an intuitive perception of the similarities in dissimilars" (1989, 66). Lanati parla della tendenza, in Wilbur, a riconoscere "la differenza assoluta dell'altro" (Lanati 1982, 22).

³ L'ecfrasi, come si sa, è un caso particolare di ipotiposi, e quindi coinvolge le strategie di "descrizione": cfr. Spiegelman 2005. In anni più recenti, si segnalano come particolarmente significativi i contributi di Elizabeth Bergmann Loizeaux (2008, reviewed by Diederik Oostdijk 2011, 115-116), e di David Kinloch (2010) e, di nuovo, di James Heffernan (2018, 165-175). In area italiana, si vedano Gianni Venturi e Monica Farnetti (2004) e Enza Biagini (2011).

⁴ Di converso, si potrebbe supporre che nel dialogo (apparentemente solo sonoro, reale o virtuale) fra fontane e musica sia assente, o di poca importanza, la componente visiva; il che è lungi dall'esser vero, come dimostra il noto poema sinfonico *Fontane di Roma*, di Ottorino Respighi (1916; prima esecuzione Roma, Augusteo, 1917).

più difficoltà nel tessere il suo discorso: mi riferisco al risuonare delle acque, al tremolare dei riflessi sulle superfici, al variare di toni e temperature delle ombre, ai “valori tattili” dei muschi depositati sui marmi e dei bronzi levigati⁵.

2. *La dimensione intersemiotica: Wilbur e la strategia ecfrastrica*

Che questa poesia sia un'ecfrasi non c'è dubbio, almeno per dieci delle sue quindici strofe. Anzi è un'ecfrasi *duplice*: fino a metà della settima strofe essa dialoga con la fontana cui si riferisce il titolo; poi (da “Yet since this all / Is pleasure”, per tre strofe, fino a “patter on the stones its own applause”) ha come referenti altre due, stilisticamente ben diverse, fontane: le due gemelle, di Maderno e Bernini, in Piazza San Pietro. La terza, conclusiva sezione, costituisce una proposta di interpretazione delle due tipologie di fontane: dopo una breve ripresa del dialogo con la fontana “primaria” (strofe 11-13) viene inserito il riferimento a San Francesco d'Assisi (“Francis” per antonomasia, anche per un episcopaliano come Wilbur), la cui mente, così aperta al mondo e al senso profondo delle cose, avrebbe potuto cogliere (“might have seen in this”) il valore del paradigma offerto dal confronto tra la fontana di pietra coi fauni e quelle bronzee della gran piazza, suggerendo la sintesi nella dialettica del discorso simbolico. Ma allora bisogna riconoscere che la duplicità dell'ecfrasi è *sbilanciata*: il testo non propone una “par condicio” tra due manufatti emblematici. Se, dopo la felice descrizione della prima fontana, sorge il dubbio che un oggetto d'arte così complicato non riesca a rappresentare la complessità dell'animo umano, l'ipotesi che tale complessità sia più adeguatamente veicolata da fontane dalla struttura più semplice non dura più di tanto. Se così fosse, infatti, quale sarebbe la funzione metaforica di “these showered fauns in their bizarre, / Spangled, and plunging house?” (con cui, molto volentieri, si torna a descrivere la fontana barocca). Sembra che il messaggio, superficialmente troppo semplice, della fontana complicata, sia, tutto sommato, il migliore: “Reproving our disgust and our ennui / With humble insatiety”⁶. Dopo di che, ricorrere all'autorità di San Francesco, alla fin fine, può apparire poco più che la richiesta di una conferma di un'opinione già chiarita.

Ma la poesia non è solo una *doppia* ecfrasi *sbilanciata*. È anche un'ecfrasi *reticente e omissiva*. Nessuno ovviamente contesta, in un'ecfrasi, la libertà di scelta dell'autore, nel privilegiare alcuni dati rispetto ad altri; ma delle assenze, reticenze e omissioni bisogna prender nota, perché sono altrettanto significative delle presenze dei vari dettagli. Così, pur dedicandosi, per un totale di 32 versi, alla meticolosa descrizione della fontana di Villa Sciarra, il testo omette elementi che risulterebbero preziosi per chi, come la stragrande maggioranza dei lettori, soprattutto in area angloamericana, non conosce il referente figurativo; per costoro, in effetti, l'ecfrasi è sostanzialmente “nozionale”⁷. Anche il più informato fra i fruitori avrà avuto, negli Stati Uniti dei tardi anni Cinquanta, qualche difficoltà nel reperire un'immagine dell'oggetto artistico, tale da

⁵ Si concentra, opportunamente, sulla dialettica fra “serietà d'intenti” e “leggerezza di movimento” in Wilbur la tesi di Lynch 2015. Sullivan 2001, 82-101 vede in Wilbur una costante preoccupazione per delle “islands of order in a disorderly world”. Per una puntuale ricognizione della bibliografia su Richard Wilbur fino ai primi anni Novanta si veda Hoogstraal 1994, 54-88.

⁶ Un tale discorso fa parte di quei messaggi che a un lettore americano medio apparvero, negli anni Cinquanta, piuttosto ambigui, ma che interessano il lettore contemporaneo proprio perché offrono “alternating voices and points of view” (Dowling 2009, 306).

⁷ Hollander 1995, nell'Introduzione, definisce “notional” l'ecfrasi che ha come referente figurativo un'opera d'arte immaginata dal poeta, quindi costruita “virtualmente” nel momento stesso in cui se ne costruisce la descrizione verbale. Il lettore non può, ovviamente, mettere a confronto le due “versioni” (verbale e visiva) e verificare l'aderenza dell'una all'altra.

permettergli di seguire il discorso del poeta nelle lente volute della sua dizione, puntuale (quasi puntigliosa), sofisticata e, ripeto, fluida al tempo stesso.

L'incipit ci presenta una corona di bronzo sproporzionata rispetto alla testa di un cherubino:

Under the bronze crown
 Too big for the head of the stone cherub whose feet
 A serpent has begun to eat,
 Sweet water brims a cockle and braids down,
 (Wilbur 1963, 103, vv. 1-4)

ma omette di dire che tale corona non è di pertinenza del cherubino, bensì è una convenzione araldica, che allude a tutto lo stemma (di cui la figura umana, difficilmente identificabile, è solo una parte) dei duchi Visconti, dalla cui villa a Brignano d'Adda, in Lombardia, la fontana proviene⁸. Omette, quindi, del tutto, la storia della fontana e del suo trasporto dall'Italia settentrionale a Roma, e perciò non si cura di sottolineare che il singolare manufatto è, nonostante la sua collocazione a fianco dell'ingresso principale di una nobile villa della città eterna, tutt'altro che "romano". Trascura, di conseguenza, di soffermarsi sulla frizione/*displacement* tra oggetto e luogo in cui è collocato. In un'intervista del 2017 apparsa in rete (ma non più accessibile), Wilbur confessava di aver tentato di saperne di più su quella, come sulle altre fontane della Villa; ma avendo trovato, nella biblioteca dell'American Academy, solo un vago accenno al fatto che si tratta di opere di "tarda scuola vignolesca", non andò oltre in direzione dell'analisi stilistica, che quindi è restata al di qua del testo.

Altre omissioni potrebbero essere citate, ma preferisco passare a sottolineare una terza caratteristica di questa ecfrasi: essa è, anche, in più di un senso, *fuorviante*, non solo per ciò che non dice, appunto, ma per ciò che dice. Incominciando dal titolo, che aggredisce il lettore anglosassone con quattro lessemi criptici, fundamentalmente alieni, sia a livello fonetico, sia a livello semantico, per un "native speaker": *baroque*, *wall-fountain*, *villa*, *Sciarra*. Solo una minoranza di lettori si sarà sentita a suo agio nel visualizzare e "sonorizzare" lo stile *barocco*, la fontana *a muro* e il tipo di contesto paesistico/architettonico (*villa*); per non parlare del nome proprio, riferito a un cognome nobiliare poco noto, e non facile, per un anglosassone, da pronunciare. C'è poi da notare che l'identificazione del putto con un cherubino proietta sul testo un'aura in qualche modo illegittima, una connotazione chiesastico-religiosa in un contesto di mitologia classica; l'aggiunta dell'elemento narrativo ("whose feet / A serpent has begun to eat") conferma la scelta anti-pagana, richiamando, per quanto alla lontana, il testo biblico relativo a Giona, ingoiato e poi restituito dal mostro marino⁹.

⁸ Villa Sciarra era, tra XVII e XVIII secolo, appartenuta a importanti figure delle famiglie Barberini, Ottoboni e Sciarra Colonna. Agli inizi del Novecento era stata acquistata dai facoltosi coniugi americani George Wurst e Henrietta Tower. Costoro, avendo saputo della vendita della Villa Visconti di Brignano, ne avevano acquistato tutte le fontane, curandone il trasporto a Roma. Nel 1932, morto George Wurst, la vedova cedette la Villa a Benito Mussolini, purché fosse aperta al pubblico. Dalla metà degli anni Trenta, il casino della Villa ospitò l'Istituto di Studi Germanici, che tuttora ha lì la sua sede.

⁹ Secondo la più accreditata versione dell'origine dello stemma, esso alluderebbe al condottiero Uberto Visconti, mitico "uccisore di draghi", divenuto famoso per aver salvato un bambino dalle fauci di un mostro; secondo un'altra versione, il serpente dello stemma (e il motto che l'accompagna: "Vipereos mores non violabo") deriverebbe dal serpente raffigurato in un noto sarcofago nel Duomo di Milano. La figurina umana fu in passato letta anche come saraceno, con allusione alla gloriosa partecipazione della famiglia Visconti alle Crociate. L'animale mostruoso, serpente o drago che sia, è comunque benevolo, e per questo è di colore blu.

Possiamo accettare, invece, senza obiezioni l'idea del *serpente*, in quanto, nello stemma dei Visconti, l'animale – mai identificato ma, con tutta probabilità, inizialmente un drago, con tanto di orecchie a punta e cresta sulla groppa – è stato presto interpretato come serpente (il “biscione” è usato, in età moderna, come stemma dell'Alfa Romeo e nelle più elaborate versioni dello stemma della squadra di calcio dell'Inter); già fra XIII e XIV secolo, come attesta Dante, era “la vipera che Melanesi accampa” (*Purgatorio* VIII, 80). L'attrito fra suggestioni mitologiche ed allusioni biblico-religiose appare meno stridente se si ipotizza che già nel secondo verso Wilbur preveda lo scarto finale secondo cui, grazie alla figura di San Francesco, il territorio della spensierata, animalesca felicità dei satiri/fauni possa essere visto come l'*exemplum* di un mondo di sanità fisica e mentale, che va aldilà di ogni appetito, mania o piacere, superando, tra le altre, la dicotomia tra paganesimo e tradizione giudaico-cristiana:

That land of tolerable flowers, that state
 As near and far as grass
 Where eyes become the sunlight, and the hand
 Is worthy of water: the dreamt land
 Toward which all hungers leap, all pleasures pass.
 (Wilbur 1963, 105, vv. 56-60)

Altri due elementi potrebbero apparire fuorvianti. Ecco il primo. Dopo aver descritto, nelle prime due strofe, le quattro vasche della fontana (che in realtà sono tre), dalle quali e nelle quali cade l'acqua, introducendo, nella terza strofe, i personaggi della “scena”, Wilbur li definisce, senza alcuna esitazione, come fauni (“a faun-ménage”). Il lettore angloamericano che non conosce la fontana è autorizzato a immaginare le figure con fattezze assai più umane che ferine, simili, per esempio, a quelle del delizioso fauno barbuto, in bronzo, da Pompei, al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, o del più celebre *Fauno in riposo*, copia romana in marmo da Prassitele, conservato ai Musei Capitolini. Sfruttata, fino all'esaurimento di ogni possibilità simbolica, da Hawthorne in *The Marble Faun* (1860), la scultura difficilmente è causa di disagio nell'osservatore medio, con un corpo in cui sono assenti i più inquietanti tratti animaleschi (zampe e corna di capro), e restano implicite le orecchie appuntite, ben nascoste fra i riccioli della capigliatura, e la piccola, inoffensiva coda. Il fauno, il cui nome deriva dalla radice latina *fau-* (la stessa del verbo *faueo*, “sono favorevole”, e del sostantivo *fauonius*, “favonio”, il vento di ponente che a primavera “favorisce” la rinascita della natura), è un'antica divinità romana, associata ad un leggendario re Fauno, anch'egli benevolo¹⁰.

Ma chi conosce la fontana di Villa Sciarra sa che i personaggi che la popolano sono, più propriamente, dei satiri, con zampe caprine, corna, code, e tutto il resto. Il satiro, si sa, è un archetipo ben diverso dal fauno; fa parte della mitologia greca (l'etimo *satyr-* è, peraltro, ancora incerto) ed è associato a Dioniso e Pan; creatura primordiale molto più inquietante del fauno, esso è lascivo, aggressivo, pericoloso non solo per le ninfe, che devono continuamente difendersene. L'originalità della fontana in oggetto consiste proprio nell'addomesticamento dei satiri, nell'invenzione addirittura di una “famiglia” di satiri (cosa di cui non si ha notizia nell'antichità, mentre compaiono non già famiglie di fauni, ma almeno coppie di fauno e faunessa), con due figli, maschio e femmina, che più innocenti non potrebbero essere. Anzi, paradossalmente,

¹⁰ Potrebbe trattarsi di una sorta di “fascino” che la figura del fauno, dopo la sua grande fortuna nel corso del XIX secolo, continuò ad esercitare in ambito angloamericano anche nel secolo successivo, di cui sono testimoni, per esempio, la raccolta poetica di William Faulkner *The Marble Faun* (1924) e alcune pagine autobiografiche di John Cheever (1991, 26-56; in particolare 38).

la scena di una famiglia di satiri, presentata nella sua intimità domestica, risulta assai meno imbarazzante di quanto sarebbe, con tutta probabilità, apparsa un'analoga scenetta familiare di quattro fauni, le cui nudità non si sarebbero potute nascondere con le pellicce caprine. Il fatto che il lettore medio angloamericano, non solo a metà del secolo scorso, ma anche oggi, non distingue (come non si cura di distinguere Wilbur) fra satiri e fauni, ci impedisce di comprendere quali delle due categorie mitiche egli si figuri all'opera durante la sua lettura "privata" del testo, sulla falsariga della lettura, altrettanto "privata", del poeta. Non potendo far altro che affidarsi al principio di autorità, resterà forse solo appena meravigliato di fronte alla messa in scena satiresca (che tutto è, appunto, meno che *satiresca*), e seguirà il poeta in quello che, con un lieve sorriso, egli dice, in quello che, pure sorridendo e ammiccando, *non* dice, in quello che dice *mentendo* più o meno consapevolmente:

The stocky god upholds the shell with ease,
 Watching, about his shaggy knees,
 The goatish innocence of his babes at play;
 (Wilbur 1963, 103, vv. 14-16)

per giungere, con abile strategia retorica, a un'ecfrasi e a un *signe de signe* in gran parte auto-referenziali¹¹.

Veniamo ad un ultimo elemento fuorviante. La coppia di fauni/satiri genitori, e i loro figli, sono accompagnati da un uccello che, di nuovo, in modo apodittico, viene definito "familiar goose". E qui il testo verbale si scosta nettamente dal referente figurativo, in quanto non c'è dubbio che il corpulento volatile che si osserva sulla destra della vasca più grande è ben diverso da un'oca: ha un becco non piatto bensì protuberante, adunco, da rapace, e grosse zampe non già palmate, ma dotate di veri e propri artigli. È anch'esso, come il cherubino e il serpente/drago, una creatura "araldica", un piccolo grifone emigrato da qualche emblema della famiglia, che andrebbe decifrato nel contesto di tutti gli attributi storico-allegorici di pertinenza dei Visconti, che avevano voluto firmare con espliciti sigilli (veri marchi di proprietà) le fontane del loro parco. Ora, nella fontana questo uccello un po' truce, difficilmente riconoscibile come animale reale, non proprio inoffensivo e ben poco integrato (rifiuta di partecipare alla scena, volgendo testa e becco verso l'esterno) disturba, almeno in parte, l'armonia della struttura; al contrario, nell'ecfrasi un personaggio domestico come l'oca (automaticamente qualificata come "familiar"), menzionata, peraltro, senza essere descritta, e mai più citata in seguito, non incrina il fluire del discorso, né mette in pericolo la chiarezza della dizione, che intende rivaleggiare con la limpidezza delle acque, degli zampilli, e dei messaggi che se ne possono trarre.

Infine, quanto abbiamo preso in considerazione, per comprendere di fronte a quale categoria di ecfrasi ci troviamo, può dipendere dal fatto che si tratta di un'ecfrasi *differita*, portata a termine in un lungo lasso di tempo (i tempi di composizione delle poesie "romane" di Wilbur furono assai lenti)¹², resa possibile non tanto dal contatto diretto con l'opera d'arte descritta, in un presente che immediatamente confluisce nel testo verbale, ma dall'intervento della memoria, a distanza di spazio e di tempo¹³.

¹¹ Come suggerisce Hecht 1989, per Wilbur, come per Shakespeare, l'arte è una menzogna.

¹² Solo sette poesie nell'arco dell'intero soggiorno, fra autunno del 1954 e tarda primavera del 1955. Ma intanto riusciva a completare la traduzione di *Le Misanthrope* di Molière, che subito vedeva le stampe (1955).

¹³ Sui rapporti in Wilbur fra la realtà esterna, il soggetto (spesso un "osservatore nascosto") che la percepisce, e la memoria, di cui il poeta si fida solo in parte, ha delle puntuali osservazioni Binasco 2016, 39-52; in particolare 41-43.

Giunti a Roma nell'autunno del 1954, finanziati dal Prix de Rome, la borsa di studio dell'American Academy, Wilbur e famiglia si stabilirono in un appartamento di via Francesco Sprovieri 17, al confine fra i quartieri di Monteverde Vecchio e Monteverde Nuovo. Il poeta percorreva il tragitto tra casa e luogo di lavoro a piedi. Robert Bagg e Mary Bagg (2017), che pure sono i suoi biografi più accreditati, sostengono che il tragitto più breve prevedeva l'attraversamento di Villa Sciarra, ma un rapido sguardo alla mappa di Roma dimostra il contrario¹⁴. Wilbur attraversava quotidianamente la Villa, passando accanto alla fontana di cui parliamo, non perché *dovesse*, ma perché *voleva*. La scena familiare dei fauni/satiri deve averlo affascinato fin da principio, incuriosendolo a lungo, ma non lo stimolò alla produzione poetica se non alla fine del suo soggiorno. Prima della fontana di Villa Sciarra, Wilbur compose altri sei importanti testi, ispirati ad altri luoghi, monumenti, personaggi, situazioni, della città: la scalinata di Trinità de' Monti, la nuova Stazione Termini, un veggente consultato nel suo "studio" presso il Pantheon, una cupola riccamente affrescata. A un certo punto, prima del ritorno in America, ovvero prima che l'effetto del rapporto privilegiato svanisse, deve aver sentito l'urgenza di dedicarsi alla fontana, divenuta forse, coi mesi, troppo un'abitudine.

La poesia fu completata dopo il ritorno e l'ecfrasi che, grazie alla frequente consuetudine col referente, avrebbe potuto essere assolutamente oggettiva e documentaria, si è trasformata nell'ecfrasi mediata, decostruita e ricostruita, di un'opera non più esterna, ma interna alla coscienza. Ciò può spiegare, come abbiamo visto, alcuni scostamenti dai tratti fisici del manufatto, e in più giustifica delle venature, degli "umori" che non definisco *nostalgici* per non far torto al mirabile equilibrio di un testo "self-controlled" dall'inizio alla fine, ma che tradiscono, al di sotto del *restraint* da New England, una partecipazione emotiva, una trasparente *simpatia* nei confronti di qualcosa che è stata amata a lungo, che è diventata "propria", e che poi si è dovuta lasciare; di cui si è portato con sé il ricordo, che nessuna velatura di distanza può cancellare. Si notino, per esempio, l'ammiccamento per cui la famiglia di fauni/satiri viene presentata come se fosse uscita per un campeggio estivo ("summery tent"), i bambini che giocano, e la donna che ha non solo un *corpo* seducente, ma una *carne* che scintilla:

His fauness all the while
Leans forward, slightly [...] her sparkling flesh
In a saecular ecstasy, her blinded smile [...]
More addling to the eye than wine [...]
(Wilbur 1963, 103, vv. 17-24)

(ma potrebbe non essere "secolare" l'estasi di una faunessa?).

L'ecfrasi delle due fontane gemelle, per quanto, evidentemente, necessaria alla costruzione del paradigma etico, è molto meno "partecipe": tanto *sommatoria* da apparire frettolosa. Non c'è alcun personaggio che possa suscitare una qualche simpatia, lo stile è più austero, la struttura semplice e tradizionale, quasi obbligata (Bernini non poté che riprodurre identica, nel lato sud della piazza, quella del lato nord, di Maderno); il materiale (bronzo) è più freddo, refrattario al tatto. Ma soprattutto sono due fontane pubbliche, collocate in uno spazio non segreto ma aperto, anzi "spalancato"; non sono, quindi, tanto intime da essere considerate, dopo ripetute visite, "private". Le parole non tradiscono affinità/complicità fra osservatore e oggetto descritto,

¹⁴ Dall'abitazione di Via Sprovieri all'Accademia Americana, in via Angelo Masina, il percorso più breve, senza deviazioni, prevede meno di 400 metri lungo via Giacinto Carini. Se si procede attraversando Villa Sciarra, la lunghezza del percorso quasi raddoppia.

bensì distanza (“these water-saints”); l’io poetante non può che concentrarsi sull’acqua (l’unico elemento davvero comune alle tre fontane), sullo zampillo, che (a differenza della fontana di Villa Sciarra, nella quale l’acqua cade e si posa immota, creando reticoli di riflessi) produce una tensione verso l’alto, prima di tornare su se stessa, per tributarsi un compiaciuto applauso, a dire il vero un po’ narcisistico:

[...] in a fine
 Illumined version of itself, decline,
 And patter on the stones its own applause?¹⁵
 (Wilbur 1963, 104, vv. 38-40)

In conclusione, dobbiamo riconoscere che, osando costruire un’ecfrasi tanto originale, *duplice, sbilanciata, omissiva, reticente, fuorviante, differita*, a tratti *simpatetica*, a tratti *sommaria*, Wilbur afferma, all’età di trentaquattro anni, una piena maturità artistica, distinguendosi come voce nuova nel contesto di una tradizione, che pure non intende rinnegare.

3. La dimensione intertestuale: Wilbur, Hecht, Bogan

Wilbur trae, dunque, lo spunto per la poesia che stiamo leggendo da monumenti reali, frequentati nel suo soggiorno romano; ma poiché, come sappiamo, la scrittura poetica – anche di un’ecfrasi – non è alimentata solo dalla realtà, ma anche dalla storia della poesia che la precede, dal desiderio di emulazione, rilettura, riscrittura, con cui fornisce sempre nuove versioni di tematiche immemoriali, egli intesse, nel testo, un dialogo a (breve) distanza con un’altra splendida poesia prodotta, due anni prima, da un’altra voce poetica che amò molto Roma, felicemente superando quell’ “anxiety of influence” che regolarmente si addensa in casi del genere¹⁶. Mi riferisco a “The Gardens of the Villa D’Este”, del collega e amico Anthony Hecht¹⁷ (1953). Ricollegandomi a quanto dicevo nella premessa, un’analisi contrastiva fra questi due prodotti artistici evidenzia più le differenze che le somiglianze; anzi, a dire il vero, le differenze sono sia sostanziali, sia formali. Eppure non posso fare a meno di accennare alle intersezioni di queste due “curve”, il cui tracciato, allontanandosi e avvicinandosi all’asse delle ascisse in modo sinusoidale, mostra, a intervalli regolari, dei punti di contatto (Post 2015, 30-31).

La prima cosa da riconoscere è che Hecht dedica la sua ecfrasi non alla *stessa* fontana, né a una, due (o tre) fontane in particolare (come Wilbur), ma all’intero giardino di Villa d’Este, ricco, sì, di fontane, ma anche di alberi, statue, *parterre* (“the bed of jonquils”), lunghi viali, terrazze, gradinate, “presenze” divine e umane, evocate e invocate. L’incredibile varietà dei giochi d’acqua, la loro retorica – che copre l’intero arco che va dal *low profile* di modesti zampilli in angoli ombrosi alla magniloquenza della fontana dell’organo – e la tipologia del disegno del giardino manieristico (non barocco), dovuto al genio di Pirro Ligorio, sono interpretate come un “controlled disorder”, un ossimoro destinato a riemergere di continuo nel macrotesto del poeta (McClatchy 2011, 14-18; Gargaillo 2016). L’incipit di Hecht è definito da Post “[the]

¹⁵ Sulla tendenza fondamentalmente anti-narcisistica della poetica di Wilbur si veda Binasco 2016, 41.

¹⁶ Sono convinto che, in questo senso, restino ancora validi i classici saggi di Harold Bloom 1973 e 1975.

¹⁷ “The Gardens of the Villa D’Este” apparve su *The Kenyon Review* nella primavera del 1953 (208-212). Fu poi inclusa nella raccolta *A Summoning of Stones* (1954). In “Parable at a Roman Fountain” di Alfred Corn, menzionata da Hollander 1995, prevale a tal punto, fin dal titolo, il progetto di derivare, dalla fontana, una morale, che a stento il testo si può definire un’ecfrasi.

full ‘bel canto’ mode” (2015, 29): infatti apre il sipario su uno scenario italiano tra i più radiosi, cui fa da accompagnamento il sublime canto dell’allodola (“the animal spirit” di shelleyana memoria), il cui volo non si libra troppo verso l’alto, “beyond our reach”. Sono toni, come si vede, quasi trionfali, lontanissimi da quelli di Wilbur, che si concentra, come abbiamo notato, sulla costruzione, particolare dopo particolare, di uno scenario altrettanto italiano, ma *domestico*, introverso (almeno per quanto riguarda la prima fontana).

Assimilabili sono, invece, i toni conclusivi delle due liriche (fra l’altro di simile lunghezza), in cui alla descrizione fisica e all’esaltazione allegorica delle fontane si sostituisce un *anticlimax*, che esprime il superamento di ogni compiaciuto esercizio di stile, dell’eccessivo filosofeggiare, della ricerca di formule veicolate con atteggiamenti oracolari. Il sano erotismo che Hecht avverte durante la sua “full immersion” esplose in esclamazioni liberatorie, invadendo ogni tipo di fontana – anzi l’acqua in quanto tale, in tutte le sue forme – serpeggia nei versi di Wilbur in registri più discreti, ma si affaccia esplicito alla fine, e conclude, in modo altrettanto sano, la sua ecfasi, tramite la sorprendente “alleanza” con San Francesco.

Versi come questi, prodotti a Roma da Hecht e Wilbur nei primi anni Cinquanta (e da James Merrill, Theodore Roethke, John Ciardi, Adrienne Rich¹⁸) non convincevano tutti i colleghi, soprattutto le più radicali voci della New York School, la cui poetica, come si sa, si pone sul versante opposto. Kenneth Koch, ad esempio, ironizzò, in “Fresh Air”, sulla categoria di poeti da “Poem Society”, pronti a disquisire su temi come l’amore fra cigni (allusione a “The Black Swan” di Merrill), o a scegliere “[...] a subject like the Villa d’Este [...] Oh what worms they are! they wish to perfect their form” (Cooper 2009, 14). La riserva di Koch, comprensibile dal suo punto di vista, è peraltro ingiusta, in questo caso, sia nei confronti di Merrill (che in “The Black Swan” parla non di erotismo fra tali uccelli, ma di un unico cigno “nero”, con funzione simbolica), sia nei confronti di Hecht, che non usa la sua ecfasi per raffinare al massimo il suo linguaggio poetico, anzi esalta il “controlled disorder” di Villa d’Este come paradigma di un modo di procedere nella scrittura, le cui fatiche sono utilissime “to keep art from being too refined” (Hecht in Gargaillo 2016, 62; Kirchwey 2018, 233).

Poiché, infine, “The Gardens of the Villa D’Este” è, più che una poesia dedicata a una fontana, un tipico “garden poem”, mi pare utile accennare a un precedente prodotto di Wilbur, le cui caratteristiche confermano le diversità di procedimenti rispetto a Hecht, pur nel contesto delle affinità che abbiamo messo in luce. Si tratta di “Caserta Garden”, inclusa nella raccolta *The Beautiful Changes* del 1947, ma concepita durante il primo soggiorno italiano di Wilbur, nel corso della Seconda guerra mondiale, mentre avanzava con la quinta armata da Napoli verso Roma. Il contesto storico è suggerito più volte, sempre con discrezione, e chiaramente condiziona la lettura del giardino. Del quale non vengono evidenziate la vastità, la magnificenza, la ricchezza d’acque, ma il fatto che è separato, distinto, e che “separa”, a sua volta, uno spazio di misteriosa, surreale pace (“silence dark and cool”, “changeless time”) da “Hills lazar-skinned”, “hungry-rooted trees”, “towns of men”, e dalla “sun-impasted road” percorsa, in momenti così drammatici, da

The beggar, soldier, renegade and whore,
The dust, the sweating ox, the screeching cart.
(Wilbur 1947, 51, vv. 7-8)

¹⁸ Von Hallberg 1985 sembra porsi sul versante di Koch; rivendica il ruolo di Wilbur, e dei poeti americani in Europa, Oostdijk 2013, 165-185. Assai pregevoli le osservazioni offerte da Milroy 2016.

Anziché proporre un'unica riflessione morale alla fine della poesia, come in "A Baroque Wall-Fountain", il soggetto (che si impone uno sguardo neutrale, ma è intimamente commosso) ne inserisce più d'una, via via. Il giardino è, per statuto, spazio della differenza, ed è quindi l'emblema di un'alterità che esclude la *necessità*; i cerchi creati sulle superfici delle vasche alludono a "circle-mysteries", e illudono che anche le cose più incomprensibili abbiano "geometric grace past what one sees". Tutt'intorno a questo giardino, in qualche modo "egoista", c'è un altro, ben più ampio giardino, che è il mondo: esso non ha mura, è "fugitive with lives", ed è ben più difficile da interpretare; le sue forme rifuggono da "simpler symmetries". Esattamente dieci anni dopo, il giardino e la fontana di Villa Sciarra suggeriranno, invece, i primi strumenti per decifrare il senso della vita *nel* mondo.

Tornando agli anni dell'American Academy, c'è da osservare che, mentre le altre poesie prodotte a Roma erano state regolarmente rifiutate per la pubblicazione su *The New Yorker*, "A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra" fu accettata con entusiasmo dalla rivista e pubblicata subito, coi minimi ritocchi suggeriti dal Poetry Committee, del quale faceva parte Louise Bogan, in quegli anni al massimo della sua autorevolezza come promotrice e consulente di poesia. Erano passati quasi vent'anni da quando Bogan aveva pubblicato una sua "Roman Fountain", una specie di sonetto caudato in cui si tesse un'ecfrasi di squisita fattura dedicata a una fontana che, a mio parere, coincide con una delle due gemelle di Piazza San Pietro, citate da Wilbur:

Up from the bronze, I saw
Water without a flaw
Rush to its rest in air,
Reach to its rest, and fall.
(Bogan 1937b, vv. 1-4)

Come in Wilbur, anche qui il soggetto si concentra sugli unici elementi con cui il linguaggio verbale può confrontarsi, per dialogare in modo fruttuoso: lo scuro bronzo ("Bronze of the blackest shade") e il getto d'acqua purissimo ("Water without a flaw"). Unanimemente giudicata dalla critica come autrice più sensibile alla dimensione sonora che a quella visiva¹⁹, Bogan crea una tesa dialettica chiaroscurale, di grande efficacia, riducendo al minimo i referenti figurativi. All'elemento visivo si aggiunge una "melopoeia" non meno sofisticata che in Wilbur, con un gioco di rime bacciate (fa eccezione il v. 4), che conclude ogni coppia di versi (brevi trimetri molto cadenzati, il cui ritmo richiamerebbe Emily Dickinson, se invece del trocheo prevalesse il giambo), gareggiando "preventivamente" con le strofe a rima incatenata che Wilbur produrrà nella poesia su Villa Sciarra. Non è difficile immaginare il piacere provato da Bogan nel leggere, nella parte centrale di "A Baroque Wall-Fountain", una sorta di *riposte* – o controcanto – al suo testo, che con tutta probabilità Wilbur aveva, a suo tempo, letto, e che si era sedimentato in un angolo della memoria.

Alle affinità stilistiche e alle analogie retoriche fanno riscontro, tuttavia, delle notevoli divergenze nella costruzione dell'enunciato, che si realizza secondo parametri molto personali²⁰; sicché il "messaggio" resta ben distinto. Nel finale Bogan abbandona lo schema delle rime bacciate, inframezzando *hammer/stammer/summer* con le coppie *strivel/alive* e *whole/bowl* (quest'ultima riprende *fall* del v. 4). La soddisfazione per la riuscita di un effetto quasi acrobatico, ottenuto

¹⁹ Ottima la trasposizione musicale di "Roman Fountain" da parte di David Evan Thomas: un pezzo per soprano e arpa; cfr. *By Heart*, No.3 (2002).

²⁰ Come è stato osservato da più parti, Bogan sapeva gestire al meglio le numerose "influenze" che nutrivano la sua poesia: "Bogan triumphed over her influences [...] (Yeats, [...] the Elizabethan [...] Poets, [...] Rilke)" (Kinzie 1993, 29).

apparentemente senza sforzo, si traduce in un gesto di compiacimento per la propria arte e per la maestria con cui la parola poetica ottiene la resa icastica dell'immagine inseguita e raggiunta:

Still it is good to strive
 To beat out the image whole,
 To echo the shout and stammer
 (Bogan 1937b, vv. 10-12)

In una lettera a Rolfe Humphries, Bogan, che solitamente si atteneva alla regola del “low profile” e di un'assoluta discrezione autoriale, confessò il suo imbarazzo proprio nei confronti della manifestazione di autocompiacimento: “I don't know what to do about ‘Roman Fountain’ [...] It's minor, all save the first stanza. It doesn't do it. It should be all fountain, and no Louise looking at it” (Milford 1973²¹). In altre parole, si pentiva di non essersi limitata a una sobria ecfrasi imagista, incapace di resistere all'aggiunta di un moto dell'animo troppo soggettivo. Lo scarto verso il punto di vista dell'io poetante, d'altro canto, era inevitabile, considerando quell’“I saw” del primo verso, capace, con la sua perentorietà, di condizionare ogni successiva descrizione neutrale, distaccata. Naturalmente siamo di fronte ad un chiaro esempio di eccesso di autocritica²². Ma, tornando al momento in cui Bogan lesse la poesia di Wilbur, è verosimile che un ulteriore motivo di apprezzamento sia stata proprio la diversa strategia del giovane collega che, come abbiamo visto, trova la soluzione per evitare ogni tentazione narcisistica (nella quale cade l'acqua della fontana di San Pietro, che si applaude da sola), nella figura di San Francesco.

4. La dimensione interlinguistica: Rilke, Meyer, Wilbur

L'esperienza romana era stata, per Louise Bogan, la conclusione di un personalissimo *grand tour*, compiuto sulle orme di due grandi poeti di lingua tedesca, da lei molto frequentati: Goethe e Rilke²³. Quest'ultimo era stato a Roma in due occasioni: 1903 e 1908. Tre anni dopo il primo soggiorno, nel 1906, compose “Römische Fontäne, Borghese” (1955 [1907], 529), un'assai probabile fonte per la poesia di Bogan (e forse anche di Wilbur); si tratta, ovviamente, come subito comprendiamo dal titolo, di una fontana diversa, ma è comunque un'ecfrasi dedicata a una fontana romana. Nell'ambito dei discorsi che sto facendo, credo valga la pena di soffermarsi su questo testo, che Wolfgang Müller giudica “the most remarkable poem on a fountain written in the German language” (1997, 82²⁴). Più affine alla poesia di Bogan che a quella di

²¹ Si osservi anche la posizione centrale della fontana nella più tarda “Statue and Birds” (*The Blue Estuaries*, 1968, 14). Come sottolinea Hollander 1995 nella storia dell'ecfrasi è spesso accaduto che il poeta abbia avuto un momento di profonda riflessione subito dopo essersi reso conto delle difficoltà della rappresentazione verbale, ma anche dell'efficacia delle strategie adottate al fine di giungere a un risultato pertinente e adeguato.

²² Soprattutto una personalità incline alla severa autocritica, come quella di Bogan, dovette cercare di continuo qualcuno con cui confrontarsi, evitando il rischio di isolarsi in un perfezionismo sterile (Pope 1984).

²³ Il fruttuoso rapporto retrospettivo con Rilke giungeva al culmine proprio nei tardi anni Trenta; si veda il breve intervento di Bogan 1937a, 39, e l'articolo del 1939. La conclusione di quest'ultimo testo può essere letta sia come apprezzamento della poesia di Rilke, sia come giustificazione della propria poetica: “A poet's worth does not, ultimately depend upon the nature of his ‘thinking’, but upon the sensitiveness of his nature, the greatness of his heart and powers of endurance, and the beauty of his words”. Per quanto riguarda Goethe, cfr. *The Sorrows of Young Werther*, 1971 [1774]. Per le venature femministe nella poesia di Bogan, e i rapporti con fonti ottocentesche, si veda Sweet 2003.

²⁴ Müller preferisce leggere il testo, più che come “ecfrasi”, come “epifania”; il che è altrettanto legittimo. Non condivido, tuttavia, l'idea che una fontana, tanto più una fontana romana di qualche pregio, come quella (qualunque essa sia, fra le tante di Villa Borghese) vista e “tradotta” in versi da Rilke, possa essere definita “commonplace”.

Wilbur per la concisione e la struttura metrica (un impeccabile sonetto, con l'eccezione di un solo verso che non rima, il v. 9), può, invece, essere accostata all'opera di Wilbur per l'esordio, che si concentra sulla descrizione delle tre vasche e sull'acqua che placida cade da una all'altra:

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
 Aus einem alten runden Marmorrand,
 Und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
 Zum Wasser, welches unten wartend stand.
 (Rilke 1955 [1907], 529, vv. 1-4)

In più, Rilke concorda con entrambi i poeti angloamericani nel suggerire (direi “automaticamente”, senza alcuna intenzione esplicita) un discorso etico e di poetica, usando la fontana – descritta in un'eccfrasi di straordinario equilibrio, oggettiva ma non impersonale – come metafora dell'arte (propria e di ogni altro artista) e del rapporto fra arte e vita. Non diversamente dalla poesia di Bogan, questa non attua una scelta tra ermetismo e referenzialità, né si pone come esercizio di descrittivismo. In Rilke l'interesse per lo spazio fisico e la tensione verso lo spazio estetico sono inseparabili. In più, è opportuno ribadire quello che si diceva all'inizio, a proposito di Wilbur: la *fontana* è l'ideale *fonte* di ispirazione poetica, in quanto con lo scorrere, sgorgare, verticale o orizzontale, placido e silenzioso, oppure violento e trionfale, delle sue acque, costituisce il perfetto emblema del processo che attribuisce una dimensione temporale allo spazio e trasforma il fluire del tempo in spazio poetico (Bridge 2006, 263-290).

Come abbiamo visto, Bogan rimandava la riflessione sulla funzione della creazione artistica al momento di una rilettura del testo da lei scritto, autodenunciandosi per essere troppo intervenuta di fronte all'assoluta bellezza e chiarezza della fontana, come paradigma etico ed estetico. Rilke non cede a una tentazione del genere; come in ogni suo testo più alto, riesce a suscitare, con la dizione equilibrata e una scelta lessicale sospesa tra un'assoluta naturalezza e una leggera patina classicheggiante, un senso di semplice meraviglia, un'emozione, paradossalmente, distaccata – questa sì, degna dell'“*einzigsten Augenblick*” di Lessing, che citavo all'inizio – ma anche una serie di cerchi concentrici di riflessione profonda, come se la lettura attenta e partecipe di un testo così “inevitabile” dovesse fatalmente condurre il fruitore sempre *oltre*, verso il mistero del mondo. Non meraviglia, quindi, che la sua eccfrasi della fontana di Villa Borghese (probabilmente la fontana dei cavalli marini, fra la Galleria Borghese e Piazza di Siena) sia stata scelta da filosofi, non solo tedeschi, come spunto per discorsi cruciali, che esulano dall'ambito letterario. In un incisivo intervento degli anni Quaranta sul *Giornale di Mezzogiorno*, ad esempio, Enzo Paci, ricordando che, per Rilke, il mondo dell'arte “è così come è [...] in sé compiuto e impegnato”, sottolineava che la fontana di Roma, tramutata “nel mito interiore di Rilke”, rappresenta l'arte “che in sé scorre [...] distaccata dal poeta, obiettiva, impenetrabile”; ma ciò non toglie che la poesia costituisca la “penetrazione nell'impenetrabile fluire della perfezione” (Paci 1946²⁵).

La mirabile poesia di Rilke è, d'altronde, molto amata dal vasto pubblico, anche in Italia, particolarmente a Roma, come attestano alcuni documenti in rete; fra i quali mi fa piacere citare il commento di Dante Maffia, pubblicato sul sito *Del cielo stellato* il 2 febbraio 2018. Non si tratta certamente di un intervento accademico, e non è esente da equivoci; è impossibile, per esempio, immaginare che la fontana cui si fa riferimento sia quella delle Tartarughe, in Piazza

²⁵ Il saggio, originariamente pubblicato il 3 giugno 1946, è stato ripubblicato in rete su *La dimora del tempo sospeso* il 22 marzo 2009.

Mattei, vista la specificazione “Borghese” nel titolo stesso. Ma almeno due osservazioni dimostrano quanto possano essere utili le intersezioni e la complicità fra la cultura alta e un’intelligente divulgazione: l’accenno ad una possibile lettura parallela coi sonetti di Michelangelo, sulla base della “plasticità descrittiva” che sottende l’ecfrasi di Rilke, rendendola così suggestiva; e l’idea che il poeta tedesco riesca a far intuire, tramite l’efficace concisione dei suoi versi e la descrizione di un solo monumento romano (privato, marginale e poco conosciuto), l’originalità e la portata della sua molteplice esperienza della città. Si osservino il lessema di origine latina *Fontäne*, usato nel titolo al posto del germanico *Brunnen*, i termini presenti nel secondo verso: “aus einem alten runden Marmorrand”, il “wie einen unbekanntem Gegenstand” del v. 8, lo splendido chiaroscuro suggerito dal v. 7, “ihm Himmel hinter Grün und Dunkelt zeigend”, il tocco “an den Moosabhängen” del v. 13, insomma, tutto l’insieme di pennellate che distribuiscono sul testo più o meno sfumati indizi di amore per l’antico, e quindi un’aura genericamente “romana” (Küter 2013).

Più che mai fondamentale si rivela la poesia di Rilke – in posizione intermedia, al centro della catena intertestuale che (partendo da Wilbur, Hecht e Bogan) stiamo costruendo a ritroso, a dispetto della barriera linguistica – se la leggiamo a contrasto con un’altra poesia di lingua tedesca, sulla quale mi soffermo ora, per concludere poi il discorso tornando, in modo circolare, a Wilbur e alla fontana di Villa Sciarra. Mi riferisco a “Der Römische Brunnen”, di Conrad Ferdinand Meyer²⁶, che possiamo leggere in sette versioni, a partire dal 1860, fino alla redazione definitiva (1882), il cui numero di versi (otto) è esattamente la metà della prima stesura (Wille 2015). Già Walter Arendt, traducendo il sonetto di Rilke nel suo *The Best of Rilke* (1989, 92-93), non solo aveva voluto informare il lettore circa l’esistenza della poesia di Meyer, ma ne aveva tradotto tutti gli otto versi in nota, sostenendo che quest’ultima costituiva una sicura fonte del testo di Rilke²⁷. Se si potesse dimostrare, oltre alla filiazione tra i due testi, anche la coincidenza dell’oggetto delle due ecfrasi (come hanno cercato di fare alcuni), ne conseguirebbe che la scelta del poeta più giovane sarebbe caduta non, come si diceva, su un manufatto romano poco noto e “segreto”, ma su un oggetto d’arte singolare, molto caro a un altro poeta, prima che a lui: saremmo autorizzati ad immaginare, infatti, che, passeggiando per il più famoso parco romano, Rilke andasse alla ricerca proprio di *quella* fontana, e avesse voluto confrontarsi con essa, stimolato a un’implicita competizione col suo predecessore (Sutton 1987).

Se anche la fontana cui si riferisce Meyer fosse quella dei Cavalli Marini (un elegante manufatto di gusto eclettico, fra tardo barocco e neoclassicismo, che effettivamente ha tre vasche decrescenti²⁸) verrebbe da chiedersi perché sia Rilke sia Meyer, nelle loro ecfrasi, abbiano completamente ignorato proprio i cavalli marini, che sostengono la seconda vasca, così sostenendo, formalmente, l’intera struttura nel suo impianto scultoreo. Preferisco sottolineare che, come nei poeti citati, abbiamo anche qui un’ecfrasi *differita*, composta dopo il ritorno; e che, nel caso di Meyer, la memoria ha esercitato una funzione di “prosciugamento” del testo, lasciando che il passare del tempo favorisse la trasformazione di un’ecfrasi oggettiva nella ricerca della quintessenza della fontana, anzi del senso dell’esperienza della fontana.

²⁶ La lirica è stata più volte messa in musica: Willy Burkhard (1928), Hans Gal (1931), Ottmar Schoeck (1946), Dietrich Manicke (1994).

²⁷ Rilke 1989, 93: “The beguilingly simple, lilting litany of flow and fall derived by C. F. Meyer from the same model as Rilke’s may be sensed to some degree from this rendering by the present commentator”.

²⁸ La fontana fu eseguita tra 1790 e 1791, per volere del Principe Marcantonio IV Borghese, e fu completata grazie a un’incredibile collaborazione fra cinque artisti. Il disegno si deve a Cristoforo Unterperger, la struttura scultorea a Vincenzo Pacetti, i cavalli a Luigi Salimei, le ali dei cavalli a Antonio Isopi, la vasca a Giovanni Antonio Bertè.

Letta accanto al sonetto di Rilke, la breve composizione di Meyer appare di statura inferiore, ma non va considerata banalmente tradizionalista, come dimostra, *in primis*, l'ascetico lavoro di sottrazione cui è stata sottoposta dall'autore. Non siamo ancora di fronte alla poetica modernista del frammento ma, come suggerisce Wille, il linguaggio prelude all'espressionismo di fine secolo. Il lessico non si accontenta di descrivere l'oggetto artistico, per ricavarne una morale, ma tende alla mimesi col manufatto, per coglierne l'essenza in quanto "opera d'acqua", epitome della "calmness in motion". Più che da ogni altra soluzione stilistica, infine, Wille resta conquistato dall'elisione di due piedi/sillabe nell'ultimo verso, che rende gli ultimi quattro versi qualcosa di molto simile ad una strofe saffica di nobile tradizione:

Die zweite gibt, sie wird zu reich,
 Der dritten wallend ihre Flut,
 Und jede nimmt und gibt zugleich
 Und strömt und ruht.
 (Wille in Tate 2016, 153, nota 16, vv. 5-8)

È questo, e non il più compiuto sonetto di Rilke, il testo che ispirò Heidegger in *Sulle origini dell'opera d'arte* (1935-1936); è questa l'immagine, evidentemente sentita come pregnante, che suscitò nel filosofo il paragone dell'arte con l'acqua che zampilla, pura, dalla terra, ascende in energico getto, si arresta un istante, e subito scende verso il basso²⁹. I pochi versi bastano a Heidegger come spunto per proseguire nel suo discorso sull'olismo della conoscenza (come nella poesia di Meyer, il soggetto e l'oggetto della percezione diventano una cosa sola) e della verità, che nell'arte "accade" intera, in quanto l'arte può e deve essere mimetica solo nel senso di saper evocare come le cose sono realmente. Nelle parole di Tate, il filosofo tedesco, curvando amorevolmente il suo pensiero sulla poesia, sente che per il poeta il getto d'acqua al culmine non è qualcosa di statico, ma il perfetto equilibrio fra dare e avere, che permette l'"apertura" (*disclosure*) e il superamento del velo che copre la verità (Cooper 2010).

L'analisi di Tate, dell'uso di Meyer da parte di Heidegger, non potrebbe essere più corretta. Qualche problema, a mio avviso, sorge quando Tate estende quello che il pensatore dice a proposito dei versi di Meyer, applicandolo alla poesia di Wilbur, dalla quale siamo partiti, sostenendo che "A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra" giunge a una conclusione in linea con le riflessioni di Heidegger. Concordo, naturalmente, con Tate nel ritenere che, agli occhi di Wilbur, le tre fontane, stilisticamente distanti, rappresentano (per usare un linguaggio heideggeriano) "a holistic tensive repose": i "water saints" di Piazza San Pietro tendono verso l'alto, l'acqua nella fontana dei fauni tende verso il basso, e tuttavia, come ben comprenderebbe San Francesco, entrambi "make a world present", dischiudendo la verità, o meglio una delle possibili verità³⁰ (Tate 2016, 150, 143).

Detto questo, non posso non aggiungere che il discorso di Wilbur, che non limita, a mio avviso, la sua portata a una dichiarazione di poetica (come del resto neanche quello di Heidegger; Faas 2002), ha origine dal confronto fra *due* tipologie di fontane, mentre le opposizioni del filosofo trovano la perfetta figura della conciliazione nella dialettica che si svolge tutta all'interno di un'*unica* fontana, della quale, fra l'altro, non serve conoscere l'identità, lo stile, o la collocazione. Il ragionamento di Heidegger non necessita né del dialogo con una seconda

²⁹ Tate 2016, 139-140: "The jet ascends and falling fills / The marble basin circling round [...]".

³⁰ L'idea che ci possa essere più di una verità serpeggia nel macrotesto di Wilbur, che propone due diverse ipotesi sul tema in due testi paradigmatici come "Still Citizen Sparrow" (1950) e "A Wood" (1969); cfr. Hecht 1989, 67-68.

fontana (barocca, popolata di personaggi minuziosamente descritti), né del riferimento a San Francesco. Accostando il testo di Wilbur a quello di Meyer, “saltando” Bogan e Rilke, si nota che il primo non condivide la concisione, l’omogeneità, il ritmo blando, la cadenza da “lilting litany” (nelle parole di Arendt; Rilke 1989, 93) del secondo, ed è, quindi, anche linguisticamente, assai distante.

Infine, propongo una diversa lettura del senso conclusivo della poesia, suggerito dalla chiamata in causa di San Francesco. Tate sostiene che la “fulness of desire / For what is given”, la “humble insatiety”, il rimprovero del “faun-ménage” per il nostro “disgust and ennui” indicano, secondo il santo, la via per la felicità ultraterrena. Io ritengo, piuttosto, che la “shade of bliss”, la “land of tolerable flowers”³¹, il luogo in cui “the hand / Is worthy of water”, alludano non ad una trascendenza (che è certo il termine fisso verso cui si deve tendere, ma resta di là da venire), bensì a un’accettazione cristiana dei limiti umani, *per il momento*, su questa terra; una felicità in cui, grazie all’adesione alla volontà del Signore, ci si accontenta “di ciò che è dato”, in linea col dettato francescano. Persino nello stato di beatitudine del Paradiso dantesco le anime non godono di un appagamento totale: “si accontentano”, e ciascuna accetta la sua posizione nella gerarchia della “candida rosa”, perché riconosce che la giustizia divina dà sempre secondo i meriti. A maggior ragione, pur senza una chiara consapevolezza del relativo, ma insostituibile valore della propria esistenza, i fauni (un po’ animali, un po’ esseri umani, un po’ “lesser gods”), creature, paradossalmente, francescane in quanto simboli della dimensione naturale del mondo, indicano un modello di vita etica. Se Whitman poteva tranquillamente confessare “I think I could turn and live with animals, they are so placid and self-contain’d” (“Song of Myself” 1881, sect. 32) Wilbur, e noi con lui, saremmo pronti a condividere coi fauni di Villa Sciarra una vita quotidiana così naturale, libera dalle ansie per il futuro, nella pienezza dell’accettazione del nostro destino.

Riferimenti bibliografici

- Bagg Robert, Bagg Mary (2017), *Let Us Watch Richard Wilbur: A Biographical Study*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Bergmann Loizeaux Elizabeth (2008), *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge UP.
- Biagini Enza (2011), “La parola delle immagini. Appunti su efrasi, *graphic novel* e *novelization*”, in Marco Ariani, Anna Dolfi, Arnaldo Bruni, *et al.* (a cura di), *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, vol. II, Firenze, Olschki, 729-757.
- Binasco Camilla (2016), “La scoperta dell’esistente: soggetto e alterità, lirismo e mimesi nella poesia di Richard Wilbur”, *Letteratura e letterature*, vol. 10, 39-52, doi: 10.1400/239409.
- Bixler Frances, Hoogstraet Jane (1994) “Richard P. Wilbur: A Review of the Research and Criticism”, *Resources for American Literary Study*, vol. 20, n. 1, 54-88.
- Bloom Harold (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford UP.
- (1975), *A Map of Misreading*, Oxford, Oxford UP.
- (2015), *The Daemon Knows: Literary Greatness and the American Sublime*, New York, Spiegel & Grau.
- Bogan Louise (1937a), “Rilke in His Age”, *Poetry*, vol. 50, n. 1, 34-42.
- (1937b), *The Sleeping Fury*, New York, Charles Scribner’s Sons.

³¹ Interessante in Wai (1996, 247) l’osservazione secondo cui, nell’accenno ai “tolerable flowers” di questo mondo, Wilbur allude ai “fioretti” di San Francesco: i fiori sono le “opere buone” nel mondo, senza le quali qualsiasi tensione spirituale resta arida e autoreferenziale. L’impegno della vita umana deve essere “world nourishing rather than world renouncing”.

- (1939), “Rilke Literally”, *The New Republic*, 22 February, 78, <<https://newrepublic.com/article/97309/rilke-literally>> (11/2020).
- (1968), *The Blue Estuaries: Poems 1923-1968*, New York, The Ecco Press.
- Bridge Helen (2006), “Place into Poetry: Time and Space in Rilke’s ‘Neue Gedichte’ ”, *Orbis Terrarum*, vol. 61, n. 4, 263-290, doi: 10.1111/j.1600-0730.2006.00828.x.
- Cheever John (1991), “Journals from the Seventies and Early Eighties”, part II, *The New Yorker*, 19 August, 26-56, <<https://www.newyorker.com/magazine/1991/08/19/from-the-seventies-and-early-eighties-ii>> (11/2020).
- Cooper Brendan (2009), *Dark Airs: John Berryman and the Spiritual Politics of Cold War American Poetry*, Bern, Peter Lang.
- Cooper Ian (2020), *Poetry and the Question of Modernity: From Heidegger to the Present*, New York, Routledge.
- Corn Alfred (1975), “Parable at a Roman Fountain”, *Poetry*, vol. 127, n. 3, 134, <<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=33271>> (11/2020).
- Dowling Gregory (2009) “The Whole World’s Wild: Richard Wilbur’s War Poetry”, in Marina Camboni, Valerio Massimo, Daniele Fiorentino, et al. (eds), *U.S.A.: Identities, Cultures, and Politics in National, Transnational and Global Perspectives*, Macerata, EUM, 305-315.
- Faas Ekbert (2002), “Heidegger and the Destruction of Traditional Aesthetics”, in Id., *The Genealogy of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge UP, 199-213.
- Faulkner William (1924), *The Marble Faun*, Boston, The Four Seas Company.
- Fuller Ossoli Margaret (1971 [1856]), *At Home and Abroad; or Things and Thoughts in America and Europe*, ed. by A.B. Fuller, Port Washington, Kennikat Press.
- Gargaillo Florian (2016), “Anthony Hecht’s Controlled Disorder”, *The Yale Review*, vol. 104, n. 3, 62-69, doi: 10.1111/yrev.13103.
- Gery John (1989), “The Sensible Emptiness in Three Poems of Richard Wilbur”, *Essays in Literature*, vol. 16, n. 1, 113-126.
- Gilbert S.M. (1986), “The American Sexual Poetics of Walt Whitman and Emily Dickinson”, in Sacvan Berkovitch (ed.), *Reconstructing American Literary History*, Cambridge, Harvard UP, 123-154.
- Goethe J.W. von (1971), *The Sorrows of Young Werther, and Novella*, transl. by Elizabeth Meyer, Louise Bogan, poems transl. by W.H. Auden; foreword by W.H. Auden, New York, Random House. Ed. orig. (1774), *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig, Weygand.
- Hawthorne Nathaniel (1966 [1860]), *The Marble Faun, or The Romance of Monte Beni*, New York, Airmont Publishing Company, Inc.
- Hecht Anthony (1953), “The Gardens of the Villa D’Este”, *The Kenyon Review*, vol. 15, n. 2, 208-212.
- (1954), *A Summoning of Stones*, New York, Macmillan.
- (1989), “A Poet Called to Praise: Review of Richard Wilbur, *New and Collected Poems*”, *Dialogue*, vol. 2, n. 3, 64-70. Per la prima edizione cfr. Id. (1988), “Master of Metaphor”, *The New Republic* vol. 198, n. 20, 23-32.
- Heffernan James (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2018), “The Verbal and the Visual”, in D.H. Richter (ed.), *A Companion to Literary Theory*, Chichester, John Wiley & Sons, 165-175.
- Heidegger Martin (1986 [1935-1936]), *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Ditzingen, Reclam.
- Hollander John (1995), *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- James Jamie (2019), *Pagan Light: Dreams of Freedom and Beauty in Capri*, New York, Farrar, Straus & Giroux.
- Kinloch David (2010), “The Poet in the Art Gallery: Accounting for Ekphrasis”, *New Writing*, vol. 7, n. 1, 19-29.
- Kinzie Mary (1993), *The Cure of Poetry in an Age of Prose: Moral Essays on the Poet’s Calling*, Chicago, University of Chicago Press.

- Kirchwey Karl, ed. (2018), *Poems of Rome*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group.
- Küter Julia (2013), *Rom im Spiegel der Gedichte von C. F. Meyer 'Der römische Brunnen' und R. M. Rilke, 'Römische Fontäne Villa Borghese'*, München-Ravensburg, Grin Verlag.
- Lanati Barbara, a cura di (1982), *Poesia americana oggi*, trad. di Rossella Bernascone, Attilia Lavagno, Roma, Newton Compton.
- Lessing G.E. (2016 [1766]), *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, Hofenberg.
- Lynch Elizabeth (2015), *"Beauty Joined to Energy": Gravity and Graceful Movement in Richard Wilbur's Poetry*, New Orleans, University of New Orleans Theses and Dissertations, <<https://scholarworks.uno.edu/td/2094>> (11/2020).
- Maffia Dante (2018), "Rainer Maria Rilke e la fontana di Roma", <<https://edilletteraria.wordpress.com/2018/02/02/rainer-maria-rilke-e-la-fontana-di-roma-di-dante-maffia/>> (11/2020).
- Mariani Andrea (2020), "Vox clamantis – in deserto: il poeta angloamericano tra Giovanni Battista e Cassandra", in Giuseppe Nori, Mirella Vallone (a cura di), *Deserto e spiritualità nella letteratura americana*, Città di Castello, I Libri di Emil, 175-193.
- McClatchy J.D. (2011), "Introduction", in Anthony Hecht, *Selected Poems*, New York, Knopf, 14-18.
- Milford Nancy (1973), "Through a Poet's Private Voice into her Life", *The New York Times*, 16 December.
- Milroy O.C. (2016), *The Ekphrastic Poetry of Tourism*, MA Thesis, Charlottesville, University of Virginia.
- Müller Wolfgang (1997), "The Transfiguration of the Commonplace: Epiphanies in Modernist Object Poetry (Rainer Maria Rilke and William Carlos Williams)", in Andreas Fischer, Martin Heusser, Thomas Hermann (eds), *Aspects of Modernism: Studies in Honour of Max Nänny*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 75-95.
- Oostdijk Diederik (2011), "Review of E. Bergmann Loizeaux, *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*", *English Studies*, vol. 92, n. 1, 115-116.
- (2013), "Fulbright Poems: Locating Europe and America in the Cold War", in Ferdà Asya (ed.), *American Writers in Europe: 1850 to the Present*, New York, Palgrave-Macmillan, 165-185.
- Ozick Cynthia (2015), "Review of Harold Bloom, 'The Daemon Knows'", *The New York Times*, 18 May, <<https://www.nytimes.com/2015/05/24/books/review/the-daemon-knows-by-harold-bloom.html>> (11/2020).
- Paci Enzo (1946), "Il pezzullo di db (XII). La fontana di Rilke", *Giornale di mezzogiorno*, 3 giugno. Cfr. Marotta Francesco, *La dimora del tempo sospeso*, <<https://rebstein.wordpress.com/2009/03/22/il-pezzullo-di-db-xii-la-fontana-di-rilke/>> (11/2020).
- Pecora Massimiliano (2011), *La parola che guarda: Figure della descrizione*, Bologna, Archetipolibri.
- Pope Deborah (1984), *A Separate Vision: Isolation in Contemporary Women's Poetry*, Baton Rouge-London, Louisiana State UP.
- Post J.F.S. (2015), "Circa 1950: Eclectic Hecht among the Nightingales", in Id., *A Thickness of Particulars: The Poetry of Anthony Hecht*, Oxford, Oxford UP, 17-46.
- Rilke R.M. (1955 [1907]), *Sämtliche Werke*, Bd. I, *Neue Gedichte*, Wiesbaden-Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- (1989), *The Best of Rilke*, trans. by Walter Arndt, forward by Cyrus Hamlin, Hanover, Dartmouth College Press.
- Spiegelman Willard (2005), *How Poets See the World. The Art of Description in Contemporary Poetry*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Sullivan Alan (2001), "Islands of Order: The Poetry of Richard Wilbur", *Sewanee Review*, vol. 109, n. 1, 82-101.
- Sutton Martin (1987), "C.F. Meyer and R. M. Rilke: Which Roman Fountain?", *German Life and Letters*, vol. 40, n. 2, 135-141, doi: 10.1111/j.1468-0483.1987.tb00895.x.
- Sweet Nanora (2003), "'Under the Subtle Wreath': Louise Bogan, Felicia Hemans, and Petrarchan Poetics", *Romanticism on the Net*, vol. 8, n. 29-30, doi: <https://doi.org/10.7202/007714ar>.
- Tate William (2016), "'Where Eyes Become the Sunlight': Roman Fountains in Martin Heidegger and Richard Wilbur", *Janus Head*, vol. 15, n. 2, 137-158, <<http://janushead.org/wp-content/uploads/2020/06/Tate.pdf>> (11/2020).
- Venturi Gianni, Farnetti Monica (2004), *Ecfrasi: modelli ed esempi tra medioevo e rinascimento*, Roma, Bulzoni.

- von Hallberg Robert (1985), *American Poetry and Culture: 1945-1980*, Cambridge-London, Harvard UP.
- Wai Isabella (1996), "Wilbur's 'A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra'", *The Explicator*, vol. 54, n. 4, 244-247, doi: 10.1080/00144940.1996.9934133.
- Wilbur Richard (1947), *The Beautiful Changes and Other Poems*, New York, Harcourt, Brace and Company.
- (1963), *The Poems of Richard Wilbur*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- (1988), *New and Collected Poems*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Wille Rolf-Peter (2015), "Meyer's 'The Roman Fountain' (Der Römische Brunnen)", eine Korrektur, <meyerbrunnen.blogspot.com/2015/05/english-translation-of-conrad-ferdinand.html> (11/2020).