

Wallace Stevens, poeta speculativo

Alberto Comparini

3 Settembre 2026

Una autorevole firma del «Corriere della Sera» – ma che di mestiere faceva il poeta – concludeva così, il 29 gennaio 1954, la sua recensione di *Mattino domenicale e altre poesie*, l'antologia einaudiana con cui Wallace Stevens faceva il suo ingresso nell'editoria italiana: "Il lettore proseguirà da solo, se ne avrà il coraggio".

Difficile immaginare una resa italiana meno felice di *Sunday Morning*, né un battesimo critico più scoraggiante per un titolo che, sulla carta, avrebbe dovuto inaugurare il 1954 nel segno di una delle esperienze poetiche più originali del modernismo americano – con una selezione dei testi centrali della raccolta *Harmonium* (1923): l'esordio di un poeta quarantaquattrenne che, di secondo mestiere, faceva l'avvocato.

Non è questo il luogo per discutere il valore della traduzione dello slavista Renato Poggioli, ma a giudicare dal lungo silenzio critico e poetico che seguì alla sua pubblicazione, qualcosa, nella ricezione italiana di Stevens, non ha funzionato. Ed Eugenio Montale, con i suoi modi tipicamente montaliani e quel fare *tranchant* (da genovese) nei confronti dei suoi principali antagonisti, e in particolare della poesia americana ("in America i poeti inclusivi [...] fanno i conti della lavandaia", avrebbe scritto qualche anno più tardi), ha certamente contribuito a consolidare questo vuoto editoriale. Nulla di strano, nell'economia della cultura, e nella costruzione della propria eredità letteraria.

Ad ogni modo, questo effetto – quale che sia la sua origine – è durato quasi tre decenni, per poi interrompersi, per una serie di giochi del destino, di incontri e di esperienze formative in territorio americano (rispettivamente a Columbia e ad Harvard), nel decisivo biennio 1986-1987, quando Massimo Bacigalupo curò, per Guanda, *Il mondo come meditazione*, e Nadia Fusini *Note verso la suprema finzione* per la neonata casa editrice Arsenale di Venezia. Chi volesse testare questa eterogenesi dei fini troverebbe nelle due edizioni dell'*Angelo necessario* (1986, 1992) di Massimo Cacciari argomenti sufficienti a dissuadere anche i più

scettici detrattori della filosofia della storia – e della poesia, di Stevens.

Non furono, però, trent'anni di autentico silenzio poetico. Da un lato perché, nonostante la mai del tutto esaurita vena euristica e speculativa del simbolismo francese, una generazione di giovani poeti nati tra la fine degli anni Quaranta e i turbolenti anni Sessanta leggeva Wallace Stevens, in inglese – Franco Buffoni (1948), Silvia Bre (1953), Antonella Anedda (1955), Mario Benedetti (1955), Gian Mario Villalta (1959), Stefano Dal Bianco (1961), Guido Mazzoni (1967). Dall'altro perché alcune traduzioni estemporanee comparivano, clandestinamente, di tanto in tanto sulle riviste letterarie, di cui Antonio Porta, Giovanni Raboni e Giovanni Giudici devono essere stati, credo, mediatori inconsapevoli. Insomma, Wallace Stevens in qualche modo circolava, e soprattutto piace(va) molto ai poeti di quella generazione entrante e continua a suscitare un grande fascino sui poeti più giovani nati tra gli anni Settanta e Ottanta – Laura Pugno (1970), Gianluca D'Andrea (1976), Tommaso Di Dio (1982), Maria Borio (1985) –, in attesa di capire come si comporteranno le nuove generazioni di fronte allo Stevens italiano.

Ma Wallace Stevens, al netto della coraggiosa quanto claudicante operazione di Renato Poggioli, è un poeta difficile: non oscuro, come Paul Celan, né intransitivo, come Pierre Alferi. Semplicemente difficile, da leggere e da tradurre. Ne sa qualcosa Massimo Bacigalupo, cui dobbiamo una delle opere critiche più intense dei nostri tempi – l'edizione integrale di *tutte* le poesie Wallace Stevens, tradotte con cura da chi di mestiere fa il critico letterario e il traduttore (ma non il poeta), e accompagnate da un prezioso commento puntuale a ogni testo, per i «Meridiani» Mondadori (2015).

All'insegna di questa lunga fedeltà, Bacigalupo ha dunque riproposto, sempre per Guanda, [*Il mondo come meditazione*](#), quarant'anni dopo il suo ingresso italiano negli Wallace Stevens Studies. Infatti, come leggiamo nella nota biobibliografica, l'autore “ripresent[a] con alcune varianti e con introduzione e commento rifatti ex novo” (23) il libro che Giovanni Raboni gli aveva proposto di tradurre nel 1984.

Di Stevens c'è sempre bisogno, e edizioni come questa lo dimostrano. Non soltanto perché consentono a un pubblico più ampio di avvicinarsi a una delle voci più originali del Novecento – un poeta senza epigoni, che non è stato epigono di nessuno, nemmeno di sé stesso –, ma anche perché offrono al piccolo pubblico militante dei poeti (o aspiranti tali) la possibilità di misurarsi con una delle esperienze più singolari della poesia moderna.

La traduzione di Bacigalupo è di servizio, ma efficace, e le annotazioni (199-215) sono particolarmente istruttive per calarsi nell'universo immaginativo dell'ultimo

Stevens – e del suo *Spätstil*, avrebbe detto Adorno –, vale a dire delle poesie composte tra l'epifania dell'“angelo necessario” e la morte dell'autore (tra l'ottobre del 1949 al 2 agosto 1955) che questa antologia raccoglie. Siamo dunque ben distanti dalle “arance”, i “caffè” e dal “peignoir” di quella “tarda mattina” che Stevens aveva orchestrato attraverso lo sguardo onirico di una figura femminile nel lungo poemetto del 1915 che oggi traduciamo con *Domenica mattina*. Ma, soprattutto, è l'intero impianto prospettico della poesia a risultare capovolto.



Non è più una donna, affacciata al portico di una casa, a interrogarsi sulla trascendenza ritualistica e ciclica della domenica; è invece un angelo a fare visita a un gruppo di paesani, annunciando a uno loro, in un dialogo che si trasforma immediatamente in monologo, un radicale mutamento dell'orizzonte dell'attesa e delle condizioni stesse della conoscenza: "Sono l'angelo della realtà", dichiara: "Non ho ala cinerea né abito smagliante / E vivo senza una tiepida aureola" (27).

Chi ha pensato a Montale, e all'angelo nero di *Satura* (1971), fa bene. Non so se faccia altrettanto bene a tracciare una linea intertestuale (genetica?) tra Montale e Stevens (il sesso degli angeli è difficile da identificare) ma entrambi si muovono entro il terreno interdiscorsivo dell'angelo e della sua de-mitizzazione: una figura deliberatamente spogliata di ogni attributo, religioso o estetico, e, proprio per questo, ancora più necessaria sul piano etico, come modo d'essere. Non per annunciare una verità trascendente, ma per liberare la "maniera umana" dalle sue "approssimazioni" (gli *half-meanings*, come sono a metà, *half*, i tratti che l'osservatore può solo intravedere), costringendola a confrontarsi con la realtà nella sua irriducibile presenza.

Angelo circondato da paysans chiudeva allora *Aurore d'autunno* (1950), l'ultima raccolta autoriale di Stevens, nella quale il poeta-avvocato di Hartford aveva ulteriormente interrogato il potere dell'immaginazione nelle sere trascorse a New Haven a *guardare* l'aurora boreale. Qui, invece, apre e introduce al lettore l'immaginario della roccia, *The Rock*: il tessuto preumano del mondo, ciò che resta quando ogni finzione è stata sottratta; un segno indiviso (*unbroken*) che precede e sopravvive a ogni partizione imposta dalla parola quando il poeta dà forma al reale attraverso il linguaggio: "La roccia è abitazione del tutto, / Sua forza e misura, quel che è vicino, l'A / In una prospettiva che comincia da capo // Al B, l'origine della scorza del mango" (99).

Non sono sicuro che ci sia una chiave di lettura privilegiata, o una buona approssimazione per difetto (*half-meanings*, precisamente) della poesia di Stevens, ma la tensione che percorre tutta la sua opera, dai testi più brevi ai poemi distesi, dalla lirica al poema saggistico, sembra risolversi in questa inesauribile esperienza del mondo "come / una nuova conoscenza del reale" (113). È qui che lingua e linguaggio diventano decisivi. Per un poeta che ha fatto della *supreme fiction* il proprio principio poetico, la scelta di parlare della *Thing Itself* (la cosa in sé) non coincide con un ritorno alla "cosa stessa" dei fenomenologi (*Zu den Sachen selbst*), né con la ricerca di un fondamento

analitico che preceda la finzione. La roccia non è l'oggetto finalmente liberato dalle interpretazioni, ma la forma stessa dell'esperienza, ciò che il mondo diventa nel momento in cui si offre allo sguardo dell'osservatore. Per questo Stevens, più che procedere con la più canonica formula dell'*as if* (cioè la finzione), insiste, invece, sul *like* (cioè la similitudine), sul "come" (113): non l'identità della cosa con sé stessa, ma la sua apparizione, la maniera in cui il reale si manifesta nei movimenti della natura, nella sua circolarità, nella sua irriducibile immanenza.

La realtà, per Stevens, è esperienza pura e mediata dai limiti della materia, il punto in cui il linguaggio, senza rinunciare alla propria natura metaforica (letteralmente, di spostamento di significato), riesce per un istante a coincidere con l'evento stesso dell'esperienza, per poi diventare immediatamente altro attraverso la circolarità delle stagioni (che rimane immutata) e al tempo dell'osservatore, che rispetto al passato, come giustamente nota Bacigalupo, è diverso – tardo, nello stile, e vecchio, nell'età con cui il poeta si confronta, nuovamente, con l'incessante moto della natura. "Le foglie", scrive Stevens nel secondo movimento della *Roccia*, "sono poema, icona, uomo" (97). Ma le foglie sono anche una "finzione" (95), che è a sua volta "icona del poema" (97), mentre l'uomo tenta di pensare il mondo nell'atto stesso di osservarlo attraverso i suoi dispositivi materiali che lo rendono, in primo luogo, esperienza, ancora prima di essere linguaggio.

Ma è nell'*Opus postumum* – che costituisce la seconda (o terza, se consideriamo l'epifania dell'angelo necessario come sezione autonoma) parte del libro – che la poesia dispiega pienamente la natura frammentaria e incompiuta di questa esperienza del mondo. Il reale vi si costruisce secondo un movimento di continua sottrazione. Stevens ne aveva già fissato il paradigma in *Il senso ordinario delle cose*: cadute le foglie, esaurita l'immaginazione, è l'assenza stessa dell'immaginazione a essere nuovamente creata e imposta al soggetto come una forma di necessità. In Stevens non esiste un accesso al reale che aggiri la mente; esiste soltanto una mente che impara a immaginare la propria sottrazione. E poiché la mente – il corpo stesso – non coincide con la roccia, l'invenzione non può mai concludersi: ogni conoscenza è costretta a ricominciare, ogni volta nuova, alla ricerca di un nuovo oggetto ordinario, o locale, "senza un passato ricordato, un passato presente, / O un futuro presente, sperato in una speranza presente" (175).

Il punto d'approdo di questo processo in divenire è *Del mero essere*, dove la similitudine si dissolve in un eccesso di immagini sovrapposte. Una palma si leva "al fine della mente" (177), oltre l'ultimo pensiero, in una scena a tratti bronzea,

dove un uccello dalle piume d'oro vi intona un canto estraneo al senso e al sentimento umano. Al limite di questo spazio, il mondo sembra parlare una lingua che non domanda più di essere tradotta (o intercettata dal poeta), rimanendo invece irriducibile al linguaggio dell'uomo e offrendosi in ultima istanza come pura registrazione di sé. L'uccello canta, le piume risplendono, il vento muove lentamente tra i rami, mentre l'io è assente – o è un *mero essere*, come il fluire del “fiume dei fiumi” che viene a coincidere con una felicità impersonale, con una forma di esperienza che può essere abitata soltanto diventando altro da sé, come la roccia o la sua icona, in un “tempo che esiste dopo che molto tempo è passato” (125).

È questa, forse, l'eredità che *Il mondo come meditazione* consegna ancora al lettore italiano quarant'anni dopo. Non tanto una nuova immagine di Stevens, quanto la possibilità di leggerne l'ultima stagione come il punto in cui l'immaginazione smette di rivendicare un primato sul mondo. Dopo le grandi costruzioni speculative delle *Note verso la suprema finzione* o delle *Aurore d'autunno*, la poesia si fa più spoglia, più lenta, quasi dimessa nel suo incedere, fino a cercare quello che Stevens stesso avrebbe chiamato un “accordo finale con la realtà”. Non si tratta dunque di una resa dell'immaginazione, ma piuttosto della scoperta che il reale possiede una propria autonomia che il poeta può soltanto accompagnare con l'osservazione e l'esperienza, e da cui scaturisce il potere espressivo del linguaggio. Il mondo non è più ciò che la mente costruisce: è una meditazione più ampia della mente stessa, un'immaginazione “inumana”, capace di comprendere il mutare delle stagioni, il nascere e il morire delle cose, senza attribuire loro alcun privilegio metafisico – insieme al pensiero e all'esperienza della roccia, del vento, tra il canto dell'uccello e quello dell'uomo.

Leggi anche:

Antonio Prete | [Wallace Stevens, Il cielo sembrava così piccolo](#)

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

WALLACE STEVENS

Il mondo come meditazione

A cura di Massimo Bacigalupo

Testo originale a fronte



GUANDA
P O E S I A