

A.D. Hope / Francesco Petrarca e Peter Porter / Giacomo Leopardi: due istanze di riuso poetico

Maria Panarello
Università di Messina

Il rapporto di un testo con una sua fonte, dichiaratamente ammessa o semplicemente allusa, è inevitabilmente di natura complessa; in gioco sono non solo la conservazione (attraverso meccanismi di accettazione voluta o di straniamento) di un composito sistema di significazione altrui, ma anche la elaborazione di un nuovo sistema di significazione, altrettanto composito, che inglobi il primo o manifestamente se ne discosti. La riscrittura, o forse occorrerebbe definirla comunque e solo scrittura, si propone anche come lettura di una tradizione data per compiuta e, al contempo, come espressione della contemporaneità culturale. Parimenti, l'allusione colta funziona come una dichiarazione di appartenenza e come espressione di individualità, e di conseguenza il testo allusivo stabilisce la propria pienezza espressiva solo nella misura in cui la sua memoria avrà saputo conservare, e rappresentare pienamente la duplicità del suo discorso, la compresenza di due 'voci' che parlano all'unisono o in contrappunto¹.

Questo lavoro propone una riflessione su due modalità, assai diverse fra loro, di riuso di testi poetici lontanissimi, e nel tempo e per cultura, dai due autori, A.D. Hope (1909-) e Peter Porter (1929-), che così ripropongono non solo un esempio di scrittura, ma anche – o forse soprattutto – di lettura di una tradizione percepita come prestigiosa ed autorevole. In entrambi i casi la letteratura di riferimento è quella italiana e gli autori rispettivamente Francesco Petrarca e Giacomo Leopardi. I due poeti di lingua inglese sono figure assai interessanti da studiare nell'ambito di un'indagine sulle forme di scambio e di ricezione nel testo poetico; entrambi australiani di nascita, hanno poi però seguito percorsi di vita diversissimi che, alla fine, rispecchiano due atteggiamenti assai comuni al mondo culturale australiano: in ambedue si è manifestato il bisogno di allontanarsi dal proprio paese per abbeverarsi ad una fonte culturale di là dal mare (fino ad anni recenti, il centro culturale era rappresentato dall'Inghilterra – e per estensione dall'Europa –, ora, sempre più spesso, dagli Stati Uniti). Tuttavia,

1 Nelle parole di G.B. Conte (1985: 10), "Perché entri in funzione il meccanismo attivo dell'arte allusiva, il poeta deve chiedere ed ottenere la collaborazione del lettore. L'allusione [...] si configurerà come desiderio di risvegliare una vibrazione all'unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione poetica cara ad entrambi".

mentre Hope, dopo il periodo regolamentare trascorso "reading" ad Oxford, dove assorbe quel senso della tradizione che lo accompagnerà per tutta la vita, ritorna in Australia e vi si stabilisce², Porter, che non frequenta alcuna università inglese, non ritornerà in Australia che più di vent'anni dopo e solo occasionalmente³. Hope diventa, in Australia, figura di prestigio nell'ambito letterario ed accademico; Porter rimane tuttora uno "spirit in exile"⁴, che non appartiene a nessun mondo in particolare, o forse a due, o forse ad un'infinità.

Tale preambolo fornisce una giustificazione non solo biografica per l'associazione di questi due poeti nella prospettiva di studio qui scelta: comune ad entrambi è infatti il bisogno di custodire un antico patrimonio di civiltà e di cultura, poiché per entrambi i poeti il centro culturale resta l'Europa; la tradizione del passato è il filtro che media la rappresentazione del presente; e ancora, è il senso vivo di questa tradizione che è la fonte di un possibile rinnovamento. Nella sua introduzione alle prime poesie di Derek Walcott (tradotte in italiano per Adelphi), Josif Brodskij afferma in apertura:

Poiché le civiltà sono qualcosa di 'finito', nella vita di ognuna viene un momento in cui il centro non tiene più. Ciò che allora le salva dalla disintegrazione non è la forza delle legioni ma quella della lingua. Così fu per Roma e, prima, per la Grecia ellenica. Il compito di 'tenere', allora, ricade sugli uomini delle province, della periferia. (Brodskij 1992: 11)

Nel caso di Walcott, il compito di 'tenere' spesso si traduce in una tensione dinamica fra un senso di appartenenza ed uno di estraneità, in Hope e Porter 'tenere' significa soprattutto ancorarsi alle proprie radici, riscoprirle; è solo un forte ancoraggio alla tradizione che permette di muoversi alla conquista di una propria consapevolezza di individuo e, in particolare, di individuo che fa poesia.

-
- 2 In verità, in quell'occasione, Hope non solo vedrà assai poco dell'Inghilterra ed ancor meno del resto dell'Europa, ma non avrà percezione degli enormi mutamenti sociali e culturali che avevano luogo fuori dall'atmosfera rarefatta del centro universitario. Come egli stesso dirà più tardi, l'impressione che ricavò dalla sua esperienza ad Oxford fu "one of the persistence of that culture and tradition, and its powers to grow and renew itself" (Hope 1974: 35).
 - 3 In realtà, Porter torna in Australia dopo due anni di soggiorno inglese; vi resiste solo per dieci mesi, fuggendo di nuovo a Londra in preda alla depressione: l'Australia, dirà più tardi, lo faceva sentire "ill-at-ease" e voleva tornare dove esisteva "such a thing called literary life". Vedi diverse interviste, fra le quali Orr (1966: 179-184); Dennis (1970: 33-34); Schmidt and Lindop (1972: 202-212); Harrison (1984: 458-467); Kavanagh (1985: 12-22).
 - 4 *Spirit in Exile: Peter Porter and His Poetry* è il titolo di uno studio recente dell'australiano Bruce Bennett (1991).

In un certo senso, il poeta si situa all'interno di un processo storico ed il farne parte giustifica la sua creatività nell'oggi.

Tuttavia, ciò che preme evidenziare in questa sede non è un semplice tentativo di tutelare un equilibrio psicologico, quel bisogno così tipico dell'intellettuale australiano di superare il senso di frustrazione e di alienazione culturale definito dal critico A.A. Phillips (1958: 112-117) "cultural cringe". È anche in gioco una complessa operazione di formalizzazione del linguaggio e dell'immaginario nell'ambito di una nuova realtà letteraria, della quale sia Hope che Porter sono profondamente consapevoli⁵.

Come ho già avuto modo di segnalare altrove (Panarello 1993: 207-228), Hope, in *The New Cratylus*, parla di una memoria tradizionale perennemente in atto che intreccia correlazioni e scambi, a volte estremamente sfumati, non solo all'interno di una stessa lingua, ma anche fra una lingua e l'altra; è tale interdiscalterività che rende possibile il raggiungimento di un livello di significazione che, andando al di là dell'uso linguistico comune, sia in grado di comunicare emozione. Tale osmosi fa sì che la parola poetica, polivalente, si situi nel punto di convergenza di numerose polarità dichiarando in maniera a volte esplicita, a volte implicita, il suo rapporto verso la parola altrui (Hope 1979: 76-91). L'intera produzione poetica di Hope riflette l'idea che "la parola colta è parola rifratta" (Bachtin 1968: 264) poiché il linguaggio si offre come dispositivo di mediazione fra la tradizione del passato e la cultura del presente. Così, giochi intertestuali espliciti o una raffinata allusività attraversano tutto il suo macrotesto, stabilendo con la tradizione europea una sorta di "conversazione" attraverso lo spazio-tempo, secondo il suo convincimento che una delle principali funzioni della parola poetica sia quella di provocare echi e risposte⁶.

Il gioco intertestuale che Hope instaura con il sonetto CCCXXI di Petrarca è estremamente complesso. Nella trasposizione da un sistema di segni all'altro, il testo petrarchesco subisce una sofisticata operazione di transcodifica con l'assunzione di codici in comune ed il rinnovo di altri; ad esempio, se permangono il codice letterario e, in parte, quello formale, il codice ideologico è sottoposto ad una totale revisione che colloca il componimento di Hope in una prospettiva moderna: in Petrarca si delinea un rapporto d'amore platonico verso una creatura irraggiungibile, in Hope si prefigura un rapporto appassionatamente

5 Su tale processo di formalizzazione, vedi alcune osservazioni in Panarello (1988: 151-185).

6 "There is a sense in which a poem is a kind of conversation with an unknown person, with a mind which is imagined and projected into space by the poem itself [...] On this theory of elective affinities, the poem becomes the source of an endless series of conversations in the sense in which I have just used the word. The participants rarely meet. In most cases one of them is already dead, and yet the conversation takes place." (Hope 1979: 19)

carnale. In un certo senso, la fonte di Hope agisce come una sorta di condensatore che "offre il suo prodotto al nuovo autore, che potrà a sua volta utilizzarlo, ma conservando in tutto o in parte i risultati del precedente riuso" (Segre 1982: 18). Infatti, benché il sonetto di Petrarca sia esplicitamente evocato nel titolo che ne riferisce il primo verso, il componimento di Hope procede sul tipo 'variazioni sul tema' evidenziando uno sviluppo creativo della parola altrui in un nuovo contesto ed in nuove condizioni; si può dunque considerare la riscrittura del sonetto petrarchesco come una lettura della tradizione, certamente, ma il testo risultante anche come assimilazione di – e replica a – un testo altro. Se è vero che il componimento di Hope dichiara apertamente un rapporto di filiazione, tuttavia si potrebbe ribaltare il discorso ed ipotizzare che tutto sia semplicemente un gioco, ed anche un po' irriverente, in cui Hope, rifiutando l'abbandono lamentevole di Petrarca nella sestina finale, proponga in sua vece una soluzione più concreta agli interrogativi che il poeta italiano formula.

L'analisi di ciascun livello testuale (fonico/metrico, sintattico/argomentativo, semantico/isotopico, spazio/temporale) rivela contemporaneamente una misura variabile di dipendenza e/o di scarto rispetto al testo fonte, segno di due posizioni ideologiche a confronto⁷. Significativa, a tal proposito, è la scelta di scarto formale operata da Hope. Dopo aver stabilito con manifesta deliberatezza – attraverso il titolo sineddochico che pone *en abyme* il componimento di Petrarca – i rapporti di dipendenza dal sonetto, Hope se ne distacca con altrettanta deliberatezza nella scelta di una forma diversa dal sonetto. Tuttavia anche lo scarto formale è rivelatore di un'omologazione al testo classico. Il testo di Hope è infatti composto da due strofe di sei versi, ciascuna con caratteri di specularità rispetto all'altra; caratteri resi chiaramente identificabili sin dagli *incipit*, rispettivamente "Were I" e "But were I not". Il tipo di deviazione scelta stimola una tensione cognitiva sul discorso che Hope si avvia a costruire: le due strofe, che si pongono l'una in alternativa all'altra, a loro volta sembrano porsi entrambe in alternativa ideologica alla sestina di Petrarca, di cui viene respinto il tono di lamento e di autocommiserazione. I quesiti, che in Petrarca sono destinati a rimanere senza risposta perché legati non tanto ad una realtà concreta quanto all'espressione di un insolubile dissidio interiore, vengono dissolti da Hope in un'alternativa che si finge semplice, ma che è comunque semplificante o concretamente realista; e che, senz'altro spicca nel tono, è irriverentemente insofferente.

Il processo di risemantizzazione del testo classico, che Hope attua attraverso un continuo alternarsi fra scarto ed omologazione, evidenzia un sistematico spostamento di forme e temi in avanti, 'tra-dotti' in un contesto nuovo che si prospetta 'moderno' e 'contemporaneo'. Tuttavia l'allusività del nuovo testo non

7 Per una comparazione dettagliata dei vari livelli testuali rimando a Panarello (1993).

può che indicare un volgersi indietro, poiché comporta lo sfruttamento delle qualità connotative del testo originario. In altri termini, viene incessantemente segnalata una dichiarazione di appartenenza o di estraneità al testo petrarchesco che costituisce, anche questo, parte del piacere della lettura per l'interlocutore in grado di percepire l'intertesto. Anzi, perché il gioco allusivo diventi pienamente significativo, al lettore è richiesta la conoscenza della fonte, dei suoi meccanismi ed esiti, sicché possa meglio essere apprezzata la misura dello scarto che il poeta adotta ed acquisti rilievo il processo di risemantizzazione operato. I due componimenti si confrontano attraverso lo spazio dei secoli e si 'parlano', configurando un rapporto che è estremamente vivo nella sua dinamicità.

L'operazione di tra-duzione appare interessante anche sotto un altro profilo, quello metapoetico, in quanto, messe allo scoperto, tutte le sue modalità traspositive appaiono come presa di posizione sul linguaggio e sulla composizione poetica, di cui sono rivelati i procedimenti costruttivi. L'allusione esalta il processo compositivo in atto, ma pure il divenire dell'atto comunicativo, non solo perché, attraverso gli effetti di prospettiva, rimanda ad un intenso dialogo intertestuale, ma anche perché mette in risalto il processo di lettura non come fatto singolare, ma come evento di una comunità di tradizione.

Il rapporto di Porter con Leopardi sembra nascere da un progetto verbalizzante del tutto diverso, poiché diversa è la prospettiva di partenza. Laddove per Hope la parola poetica è creatrice di mondi⁸ e la sua gioiosità creativa è libera di trasformarsi in irriverente giocosità, Porter dichiara la sua costante e dolorosa consapevolezza della fallacia rappresentativa della parola. Egli parla di una "reluctant art" (Kavanagh 1985), di una coscienza poetica in persistente tensione di ricerca di un accordo espressivo fra la realtà, il pensiero e le parole; e si rivela poeta conscio del suo potere di manipolatore di linguaggio, ma conscio altresì dei limiti imposti dalla opacità verbale. Dunque il suo impegno poetico non poteva che manifestarsi come sofferta transazione linguistica, implicitamente suggerita o, come spesso accade in questo poeta, esplicitata con forza⁹. Colui che scrive, fingendo di violare il limite opposto dall'oggettività concreta, costruisce per sé e per gli altri solenni universi di finzione¹⁰. Qualunque atto di rappresentazione e/o verbalizzazione è infatti un atto di creazione arbitraria e

8 In "Conversation with Calliope", la musa di Hope chiaramente definisce la funzione formativa della parola: in principio era il verbo e la verbalità "lay all the orders of the world". L'ordine è dunque derivazione della parola, ed è poi la parola poetica che libera l'uomo dalla contingenza del reale, offrendogli nuove potenzialità e nuovi obiettivi. Vedi Hope (1977: 177-200).

9 Vedi in proposito Panarello (1995).

10 "This then is the lie: we write and perform / Great solemnities in the mind's frame." ("What a Lying Lot the Writers Are", in Porter 1984a: 16; ma appartenente originariamente alla raccolta *Once Bitten, Twice Bitten*, 1961.)

dunque atto totalmente inaffidabile, anche se l'ineluttabile senso di irrealtà che ne deriva, per un estremo bisogno di tutela, viene coperto da un tentativo di denotazione sublimante. Il poeta ed il suo lettore restano pertanto prigionieri volontari di quel supremo atto di finzione che è l'atto di composizione artistica che costruisce *stories* macchiate da un vizio sostanziale: i quadri di riferimento nella realtà sono per statuto fittizi.

Nel corpus poetico di Porter, numerosi componimenti fanno riferimento esplicito all'atto di scrittura e, in particolare, all'atto di composizione letteraria. In un caso, "The Poem Dream", con il curioso sdoppiarsi di prospettiva che caratterizza la visione onirica, il poeta descrive anche se stesso che compone, nell'atto di scrittura, ma che dall'atto di scrittura è anche "composto"; in tal modo, per converso, l'atto compositivo è oggettivizzato, deresponsabilizzando il poeta. La questione della 'responsabilità' è centrale per la comprensione del rapporto fra il componimento di Porter che qui esaminiamo e il canto "A se stesso" di Leopardi, poiché il fallimento espressivo della parola è spesso vissuto dal poeta come un fallimento personale, con tutta la disperazione che può nascere nell'artista dall'inconciliabile dissidio fra la necessità di dire e la capacità di farlo¹¹. Poiché, come Porter ha a volte espresso, la resistenza tenace della parola conduce ad una significazione contro la volontà di chi la usa¹², sembrerebbe che il poeta, nel caso di "To Himself", abbia voluto trovare un ancoraggio solido alla fluidità del suo dire, legando la sua soggettività creativa alla soggettività creativa di Leopardi.

L'unisono delle voci è suggerito da una dichiarazione assai ambigua circa il rapporto di dipendenza dalla fonte, non certo perché il poeta fa esplicitamente il nome di Leopardi, ma perché non chiarisce affatto lo statuto di questo rapporto¹³. Il lettore può sicuramente leggere il componimento come una traduzione della fonte italiana, ma, poiché "in campo letterario rare sono le traduzioni puramente strumentali",¹⁴ non si spiegherebbe la presenza nella raccolta *Fast Forward*, che

11 In "Good Ghost, Gaunt Ghost", lo spasimo di angoscioso rifiuto di fronte alla disillusione che la "reluctant art" è sempre pronta a prodigare si esprime con violenza: "Why hast thou / held talent above my head / and let me see it, O my God?" (Porter 1984a: 281)

12 Nell'intervista a Kavanagh (1985: 15) Porter dichiara: "The thing I find most fascinating about poetry [...] is that whatever you want to say, the language wants to say something different. There is a process of trading off". Il problema dell'artista consiste nell'essere sempre in grado di costituire il compromesso.

13 L'espressione "a working from Leopardi" non dichiara cosa il lettore deve attendersi dal testo: una traduzione? una elaborazione? una variazione sul tema? una pezza di bravura? Ambigui sono, a mio parere, sia il termine '*working*' che la preposizione '*from*'.

14 Così afferma Ghiselli (1989: 55-82), che continua dicendo che le traduzioni poetiche "non servono solo all'uomo intinto di lettere che cerca dal di dentro in

peraltro ossessivamente esplora la questione della rappresentazione artistica, di un unico componimento/traduzione.¹⁵ Si potrebbe allora presumere che "To Himself" sia un tentativo (un altro) di esorcizzare la parola, di affrontare una nuova/diversa modalità semantizzatrice, che offra la possibilità di recuperare un senso probabile, attraverso un sistema di segni, della cui costruzione è altri il responsabile¹⁶.

In questo componimento di Porter, il riuso non tenta affatto di creare un effetto di prospettiva come, si è visto, succede in Hope; al contrario, pur dichiarando un qualche rapporto di filiazione, il poeta sembra perseguire, attraverso una sovrapposizione di voci, una vera e propria appropriazione dell'enunciazione leopardiana, con la conseguenza, voluta, che il componimento porteriano si carica anche della forza rappresentativa e suggestiva della parola leopardiana¹⁷. Sembra, questa, un'operazione pseudo-traduttiva; piuttosto un tentativo di zavorrare la parola, di darle peso, di contenere la sua ambiguità sfuggente. Tale ipotesi troverebbe conferma nella tipologia degli scarti che Porter, seppure raramente, adotta rispetto alla sua fonte italiana¹⁸: le sue scelte procedono in direzione di una maggiore incisività; Porter esplicita laddove Leopardi si limita a suggerire (*Perì l'inganno estremo / It is dead, this love is dead*); in Leopardi domina il senso della staticità ineludibile, in Porter prevale la dinamicità dell'azione (la copula della frase leopardiana diventa in Porter concreta azione); in Leopardi il dolore invincibile lo porta a coinvolgere il sé nel disprezzo di una realtà brutale, Porter orgogliosamente si esclude da un disprezzo generalizzato.

Se i due testi tendono a riflettersi e sovrapporsi, se il senso è quello stabilito dal testo fonte, tuttavia il testo porteriano finisce per scoprire, rispetto a quello

qualche modo l'aura dell'originale, ma servono anche al filologo teso a riportare nella propria lingua la forma di una emozione autentica, la luce di una giuntura perfetta".

- 15 La raccolta, che è la prima successiva al volume dei *Collected Poems*, esibisce come prevalenti due temi già presenti nella produzione poetica precedente: il rapporto fra realtà e linguaggio "real truth / in its comely self-protection" e l'Italia e la sua cultura "a sudden vision / Of belonging".
- 16 Nella stessa raccolta compare un'altra poesia composta secondo una modalità simile, ovvero attraverso il 'prestito' di un metasistema codificato, anche se qui manca al lettore il testo di riferimento. Il titolo esplicitamente dichiara la procedura adottata: "Poem Employing Words from an Article on Combat Strategy" e il componimento così si conclude: "Another little gismo / on reality, says the poet, accessory / before the fact of helplessness."
- 17 Porter (1979) ha dichiarato: "One reason why I particularly like great works of art is because they seem to give us a home to live in".
- 18 La comparazione dettagliata dei due componimenti è argomento di un mio studio in fase di completamento.

leopardiano, una nuova operatività semantizzatrice che è sicura conseguenza dell'accanimento con cui, come sempre, è ricercata ogni sfumatura di senso. Nella misura in cui un testo è sovrapposto all'altro, nella misura in cui si instaura un rapporto che va al di là della traduttività e diventa dialettico, le parole entrano in risonanza le une con le altre e con la loro storia e promettono un'opposizione meno tenace al significare. Non possiamo sapere se Porter abbia scelto il testo leopardiano per il contenuto semantico o per la sua *authorship*. Non possiamo però ignorare il fatto che è con Leopardi che Porter sceglie di stabilire questo rapporto dialettico, ovvero con un poeta la cui opera presenta, già per suo conto, un elevatissimo grado di interdiscorsività. Porter, in tal modo, amplifica a dismisura la sua voce, moltiplicando gli echi e le risonanze, e si offre una possibilità di comunicazione, ritrovando anche, in un momento di affinità emotiva, un rapporto di contiguità che ha dissolto le barriere dello spazio-tempo.

Sia Hope che Porter, dunque, seppure in maniera dissimile e partendo da posizioni distinte, evidenziano un'attitudine di sistematico dialogo con una tradizione compiuta e fissata, una tradizione su cui riflettere. Essi tentano entrambi di stabilire un punto d'incontro che rappresenti un punto di convergenza fra gli infiniti percorsi della vicenda umana. Appellarsi al prestigio di una tradizione consolidata ha significato cercare un baluardo contro il senso di non appartenenza, ma ha anche offerto la possibilità di riferirsi a dei codici consolidati per negoziare, anche linguisticamente, la propria individualità. Almeno nell'immaginario letterario, la distanza dal 'centro' si è così colmata, esorcizzando ciò che lo storico australiano Geoffrey Blainey (1966) ha definito "the tyranny of distance".

I testi¹⁹

A.D. Hope

E questo il nido in che la mia fenice?

Were I the palm tree which your love returning
Chose for its roost of fronds and bitter spices,
Gladly would I embrace you with those burning
Branches from which renewed the phoenix rises,
Though from my ashes on the desolate plain
No palm should spring again.

But were I not that palm, and were the peasant
To fell and faggot me for winter fuel,
Still in the seasoned timber would be present
Such passion, such desire for that renewal
That in my glowing embers he might see
The burning bird and tree.

F. Petrarca

Sonetto CCCXXI

È questo 'l nido in che la mia fenice
mise l'aurate et le purpuree penne,
che sotto le sue ali il mio cor tenne,
et parole et sospiri ancho ne elice?

O del dolce mio mal prima radice,
ov'è il bel viso onde quel lume venne
che vivo et lieto ardendo mi mantenne?
Sol' eri in terra; or se' nel ciel felice.

Et m'ài lasciato qui misero et solo,
talché pien di duol sempre al loco torno
che per te consecrato honoro et còlo;

veggendo a' colli oscura notte intorno
onde prendesti al ciel l'ultimo volo,
et dove li occhi tuoi solean far giorno.

19 I testi sono tratti da: Hope (1977), Petrarca (1979), Porter (1984b), Leopardi (1968).

P. Porter

To Himself

A Working from Leopardi

My exhausted heart
 It is time for you to rest.
 The final deceit is over, the one
 I thought would last for ever.
 It is dead, this love is dead
 and I am content that with it
 dies all hope of fond illusions
 and any real desire to harbour them.
 Rest now forever, heart,
 you have worked too hard,
 your very movement comes to nothing
 and the earth which moves beneath you
 is not worth sighing for.
 Bitterness and emptiness compose our world,
 there is nothing else; our life is made of mud.
 Heart be quietened now,
 you have found your last despair.
 To human kind fate has allocated
 only dying: scorn Nature then,
 the brutal power which rules for misery,
 and the vanity of everything that is.

G. Leopardi

A se stesso

Or poserai per sempre,
 Stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
 Ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,
 In noi di cari inganni,
 Non che la speme, il desiderio è spento.
 Posa per sempre. Assai
 Palpitasti. Non val cosa nessuna
 I moti tuoi, né di sospiri è degna
 La terra. Amaro e noia
 La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
 T'acqueta omai. Dispera
 L'ultima volta. Al gener nostro il fato
 Non donò che il morire. Omai disprezza
 Te, la natura, il brutto
 Poder che, ascoso, a comun danno impera,
 E l'infinita vanità del tutto.

Bibliografia

- Bachtin M., 1968, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino.
- Bennett B., 1991, *Spirit in Exile: Peter Porter and His Poetry*, O.U.P., Melbourne.
- Blainey G., 1966, *The Tyranny of Distance*, Sun Books, Melbourne.
- Brodskij J., 1992, "Il suono della marea", in *Mappa del nuovo mondo*, a cura di D. Walcott, Adelphi, Milano.
- Conte G.B., 1985, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Einaudi, Torino.
- Dennis D., 1970, "Conversation with Peter Porter", *Overland*, 44, pp. 33-34.
- Ghiselli A., 1989, "L'Orazio di Mario Ramous", *il verri*, 11-12, pp. 55-82.
- Harrison M., 1984, "Peter Porter", *Australian Literary Studies*, 11, pp. 458-467.
- Hope A.D., 1974, *Native Companions: Essays and Comments on Australian Literature 1936-1966*, Angus & Robertson, Sidney.
- Hope A.D., 1977, *Collected Poems 1930-1970*, Angus & Robertson, Sidney.
- Hope A.D., 1979, *The New Cratylus: Notes on the Craft of Poetry*, O.U.P., Melbourne.
- Kavanagh P., 1985, "Little Harmonic Labyrinths: An Interview with Peter Porter", *Southerly*, 45, pp. 12-22.
- Leopardi G., 1968, *Canti*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano.
- Orr P., 1966, "Peter Porter", in *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Panarello M., 1988, "Esplorazioni letterarie del continente Australia", in F. Lucchesi (a cura di), *Orizzonte Australia. Percezione e realtà di un continente*, UNICOPLI, Milano.
- Panarello M., 1993, "La parola rifratta: traduzione e tradizione in un componimento di A.D. Hope", *Messana*, 14, pp. 207-228.
- Panarello M., 1995, "La dimensione metalinguistica nei *Collected Poems* di Peter Porter", *Il confronto letterario*, 12, pp. 305-325.
- Petrarca F., 1979, *Canzoniere*, a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano.
- Phillips A.A., 1958, *The Australian Tradition*, Longman Cheshire, Melbourne.
- Porter P., 1979, "Country Poetry and Town Poetry: A Debate with Les Murray", *Australian Literary Studies*, 9, p. 48.
- Porter P., 1984a, *Collected Poems*, O.U.P., Oxford.
- Porter P., 1984b, *Fast Forward*, O.U.P., Oxford.
- Schmidt M. & Lindop G., 1972, "The Poet in the Sixties: Vices and Virtues. A Recorded Conversation with Peter Porter", in *British Poetry Since 1960*, Carcanet, Oxford.
- Segre C., 1982, "Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", in AA. VV., *La parola ritrovata.*, Sellerio, Palermo.