

SEMICERCHIO

rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

XXX-XXXI (2004)

Casa Editrice Le Lettere

Direttore responsabile: Francesco Stella. **Coordinamento redazionale:** Gianfranco Agosti, Alex R. Falzon, Antonella Francini, Michela Landi, Mia Lecomte, Hasan Atiya al Nassar, Elena Parrini, Eszter Rónaky, Paolo Scotini, Andrea Sirotti, Lucia Valori, Fabio Zinelli. **Comitato di Consulenza:** Massimo Bacigalupo (Lett. angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Franco Buffoni (Lett. inglese, Univ. di Cassino), Martha L. Canfield (Lett. Ispanoamericana, Univ. di Firenze), Umberto Carpi (Lett. italiana, Univ. di Pisa), Giuseppe G. Castorina (Lett. africana, Univ. di Roma), Francesca M. Corrao (Lett. araba, Univ. Orientale di Napoli), Maura Del Serra (Lett. italiana, Univ. di Firenze), Anna Dolfi (Lett. italiana moderna e contemporanea, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Lett. russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Lett. comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza, Univ. di Siena), Enrico Livrea (Lett. bizantina, Univ. di Firenze), Antonio Prete (Lett. comparata, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della Letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Lett. comparata e mediolatina, Univ. di Harvard).

Hanno collaborato anche: Lorenzo Amato, Antonella Anedda, Roberta Ascarelli, Cecilia Bello Minciocchi, Giuseppe Bertoni, Franco Bezza, Caterina Bigazzi, Yves Bonnefoy, Haim Burstin, Francesca Cadel, Anna Linda Callow, Federica Capoferri, Alberto Cellotto, Gioachino Chiarini, Lorenzo Chiuchù, Antonella Ciabatti, Richard Deming, Gregory Dowling, Chiara Elefante, Lorenzo Flabbi, Paolo Galvagni, Brigidina Gentile, Marco Giovenale, Simone Giusti, Cesare Greppi, Luca Guerner, Outi Hollender, Andrea Inglese, Giacomo Iori, Siru Kainulainen, Nancy Kuhl, Francesca Latini, Simone Lenzi, Tommaso Lisa, Monica Lumachi, Gabriella Macri, Enrico Magnelli, Valerio Magrelli, Simone Marchesi, Daniela Matronola, Silvia Mattiacci, Jamie McKendrick, Gianluca Miglino, Giuseppe Panella, Feliciano Paoli, Antonio Parente, Viola Parente-Capkova, John Peck, Pierluigi Pellini, Julio Pérez-Ugena, Loredana Polezzi, Fabio Pusterla, Massimo Sannelli, Stefania Sbarra, Fabio Scotto, Maria Sebgondi, Fulvio Senardi, Caterina Verbaro, Fiorenza Weinapple.

Testi poetici di: Mario Fresa, Géza Gyóni, Marco Valerio Marziale, Francesca Matteoni, Maria Pascoli, Sergej Zav'jalov.

Si studiano testi di: Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Ovidio, Jamie McKendrick, José Ángel Valente.

Si recensiscono testi di: Antonella Anedda, Pier Luigi Bacchini, Charles Baudelaire, Maria Angela Bedini, Mario Benediti, Elisa Biagini, Yves Bonnefoy, Roberto Carifi, Tiziana Cera Rosco, Annalisa Comes, Gianni D'Elia, Gabriel Del Sarto, Peter De Ville, Hugo Diz, Peter Dronke, Bob Dylan, Ivano Ferrari, Angela García, Louise Glück, Ermanno Quantini, Antony Hecht, Ted Hughes, Kostas Kariotakis, Gertrud Kolmar, Tomi Kontio, Philip Larkin, Mia Lecomte, Pierre Lepori, Iwan Llwyd, Giuliano Mesa, Giampiero Neri, Nonno di Panopoli, Ezra Pound, Neil Novello, *Pervigilium Veneris* (o meglio la Veglia di Venere???), Juana Rosa Pita, Alejandra Pizarnik, Fabio Pusterla, Andrea Raos, Ghiannis Ritsos, Elizabeth Robinson, *Ruodlieb*, Francesco Scarabich, Frederick Seidel, Giovanna Sicari, Helena Sinervo, Italo Testa, Christian Uetz, Paolo Valesio, Merja Virolainen, Jan Wagner, e **le riviste:** *Akzente*, *Atelier*, *Il Banco di Lettura*, *Erba d'Arno*, *Il Foglio Clandestino*, *Ginebra Magnolia*, *Hebenon*, *I Lexi*, *Kamen'*, *Nea Estia*, *Nuova Corvina*, *Pagine*, *Per leggere*, *Schreibheft*, *Sinn und Form*, *Testuale*, *Trame di letteratura comparata*, *Tratti*, *Le voci della luna*, *Zwischen Den Zeilen*.

Indice

GLI SPECCHI DI BONNEFOY E ALTRE RIFRAZIONI. SULLA TRADUZIONE POETICA

Premessa di Roberta Ascarelli e Pierluigi Pellini

p. 3

Contesti e confronti

Vittime o traditori? Vecchie e nuove metafore del tradurre e del traduttore di Loredana Polezzi

p. 7

L'ascolto plurale di Valerio Magrelli

p. 11

Tradurre Jaccottet I di Antonella Anedda

p. 14

Tradurre Jaccottet II di Fabio Pusterla

p. 17

Arazzi fiamminghi (sulla traduzione) di Jamie McKendrick

p. 21

Tradurre conversando (con) Jamie McKendrick

p. 23

L'emulazione come modello. A proposito di Ovidio di Gioachino Chiarini

p. 27

Tradurre insieme dallo Yiddish I *Sulle tracce della lingua* di Haim Burstin

p. 32

Tradurre insieme dallo Yiddish II *Cosa fare con Shayle?*

di Franco Brezza e Anna Linda Callow

p. 35

José A'ngel Valente a quattro mani: i frammenti verso la lingua di Julio Pérez-Ugena

p. 37

Yves Bonnefoy: la traduzione i traduttori

Yves Bonnefoy: i passi dell'invisibile, di Antonio Prete

p. 43

L'autore spaesato di Cesare Greppi

p. 45

Svitarsi la testa di Maria Sebgondi

p. 47

L'albero e il paravento di Feliciano Paoli

p. 49

Alcune brevi riflessioni sulla traduzione, tra paradosso

e rigore terminologico di Chiara Elefante

p. 51

La traduction de la poésie di Yves Bonnefoy (con trad. it. di Michela Landi)

INEDITI

Marco Valerio Marziale. Epigrammi dal libro I di Simone Lenzi e Marchesi

p. 81

Sergej Zav'jalov: un mordvino a San Pietroburgo di Paolo Galvagni

p. 86

Géza Gyóni. Un poeta ungherese nella grande guerra di Fulvio Senardi

p. 93

La poesia di Maria Pascoli di Fiorenza Weinapple

p. 99

Francesca Matteoni

p. 105

Mario Fresa

p. 106

Rassegna di poesia internazionale

Poesia classica e medievale a cura di Gianfranco Agosti e Francesco Stella

p. 107

Poesia finlandese a cura di Lorenzo Amato

p. 114

Poesia francese a cura di Michela Landi

p. 117

Poesia greca a cura di Gabriella Macri

p. 121

Poesia inglese a cura di Alex Falzon

p. 124

Poesia italiana a cura di Fabio Zinelli

p. 128

Riviste italiane a cura di Simone Giusti

p. 145

Poesia di lingua spagnola a cura di Martha L. Canfield

p. 149

Poesia statunitense a cura di Antonella Francini

p. 152

Poesia tedesca a cura di Paolo Scotini

p. 159

Poesia e rock a cura di Alex Falzon

p. 163

Tradurre la poesia di Yves Bonnefoy: verso una sintassi della presenza di Fabio Scotto

p. 56

Redazione: Piazza Leopoldo, 9 - 50134 Firenze, Italia

E-mail: stella@unisi.it

Membro dell'Associazione di Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura

Amministrazione: Casa Editrice Le Lettere, Costa San Giorgio, 28 - 50125 Firenze, Italia, tel. +39-55-2342710 - www.lelettere.it

Abbonamenti: Licosa, via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 Firenze, Italia. Tel. +39 55 645415 - c.c.p. 343509 - www.licosa.com
Abbonamenti 2004: Italia € 25,00 - Estero € 35,00.

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV - Pubblicazione semestrale - Registrazione Tribunale di Firenze n.4066 del 42-1991.

Progetto grafico: Andrea Maiolino

Impaginazione: Stefano Rolle

In redazione: Caterina Bigazzi

Stampa: Tipografia ABC - Sesto Fiorentino, Firenze

Chiuso nel mese di ottobre 2004

Per eventuali testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per omissione nell'indicazione dei dati bibliografici, la redazione è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

In copertina: ??????????????????

SEMICERCHIO

NORME REDAZIONALI

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc. vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I limoni*);
- i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia fra « » («Sarcofaghi», in *Ossi di seppia*).
- le virgolette sono sempre uncinate (« »), salvo che nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief* e traduzioni di brani già citati fra « », ove si usano gli apici semplici (' ').
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-25. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti 1925, pp. 26-27. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n. , e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108).
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]).
- dopo i segni di interpunzione lasciare sempre uno spazio.

Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con:

nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: SIMONE WEIL, **Poesie**, Firenze, Le Lettere 1993, pp. 80, € 6,20.

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra parentesi quadre nelle successive.

GLI SPECCHI DI BONNEFOY E ALTRE RIFRAZIONI. I RIFLESSI DELLA TRADUZIONE POETICA

PREMESSA

di Roberta Ascarelli e Pierluigi Pellini



Massys Quentin, *Il prestavalute e sua moglie* (dettaglio).

Sul programma del convegno aretino del quale pubblichiamo gli atti campeggiavano ben quattro titoli: *Tradurre Tradursi Tradurre insieme Tradurre Bonnefoy*. Un progetto ambizioso, al limite del velleitario, tenuto conto del tempo canonico di un piccolo simposio, le tre ‘mezze giornate’, del numero limitato di interventi e del nostro pubblico, formato da studenti dei corsi triennali di Mediazione linguistica e di Letterature comparate della Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo che vedevano nella traduzione una materia di studio e un possibile impegno futuro.

A moderare la genericità onnivora del titolo, la grafica piramidale dell’invito suggeriva comunque un percorso gerarchico e di senso in cui collocare le molte opzioni annunciate – una gerarchia ovviamente tutta interna alla nostra ricerca e lontana da ogni tentazione tassonomica – mettendo in bella evidenza l’intrico dei temi e sottolineando l’esigenza di una riflessione da artigiani sulla attività di traduttore.

Poca la teoria, affidata ad un intervento iniziale, quello di Loredana Polezzi, e parzialmente – in un’ottica personale e creativa – alle riflessioni finali di Yves Bonnefoy; centrale invece l’esperienza del tradurre, scandita per modalità diverse e ricostruita attraverso interventi volutamente poco omogenei. Traduttori e scrittori, professionisti del tradurre e amatori hanno ripercorso motivazioni e pratiche del loro lavoro. Soprattutto hanno parlato dei loro incontri, incontri con l’autore – lo ‘straniero’ che si vuole sradicare dalla sua terra con un atto che è insieme di violenza

e di amore – e incontri con gli altri traduttori, gli anticipatori e i compagni di strada.

Elemento unificante di questo incontro è stato, infatti, proprio il carattere relazionale del tradurre: rendere il testo di un autore straniero nella propria lingua è già un gesto dialogico, ma accanto a questa relazione ‘primaria’ e spesso solitaria del tradurre ne abbiamo individuate altre, più vicine come forma di scambio e di collaborazione a quelle delle aule universitarie e alla pratica seminariale di gran parte dei corsi di Mediazione linguistica.

Abbiamo parlato del ‘tradurre insieme’, in ambiti linguistici tradizionali (latino per Gioachino Chiarini, spagnolo per Julio Pérez-Ugena), o in una esperienza limite come quella dello yiddish (affrontata da Franco Bezza, Haim Burstin e Anna Linda Callow); del tradursi, nel nostro caso, di poeti contemporanei – Antonella Anedda, Luca Guernieri, Valerio Magrelli, Jamie McKendrik, Fabio Pusterla; di scrittori che traducono altri scrittori e che confrontano, da addetti e da autori, gli esiti del loro lavoro.

Come esempio di un tradurre dialogico, corale a volte, si è scelta l’opera di Yves Bonnefoy, intellettuale abituato a riflettere sul suo tradurre e sul suo essere tradotto, che negli anni ha stabilito rapporti profondi, affettuosi quasi, con i suoi molti traduttori italiani. Con l’aiuto di Antonio Prete, Gabriella Caramore, Chiara Elefante, Cesare Greppi, Feliciano Paoli, Maria Sebregondi, Fabio Scotto, abbiamo indagato l’esperienza ricchissima legata alla resa del-

la sua opera, al fitto scambio di idee, allo sviluppo di una particolare sintonia con lo scrittore e con gli altri traduttori, individuando così un intreccio di competenze, motivazioni e passioni che ben si presta a definire un modello – uno dei tanti possibili, ma particolarmente ricco di implicazioni didattiche e forse anche teoriche – di traduzione come ‘conversazione ininterrotta’. Anche per questo vari interventi conservano volutamente l’andamento dell’esposizione orale, il tono della discussione accesa o, in alcuni casi, della testimonianza personale.

La relazione conclusiva di Yves Bonnefoy si presenta al tempo stesso come un contributo originale al dibattito, vivacissimo negli ultimi decenni, sulla teoria della traduzione, e come un prezioso documento di poetica. Convinto che sull’attività del traduttore di testi in versi non sia possibile fare luce senza fondarsi su una precisa idea della poesia, Bonnefoy riprende e approfondisce in queste pagine, con generosità e rigore, una riflessione estetica ormai semisecolare, che si configura come una delle esperienze più significative del Novecento poetico francese.

CONTESTI e CONFRONTI



Jean Baptiste Greuze, *Lo specchio rotto*.

VITTIME O TRADITORI?

VECCHIE E NUOVE METAFORE DEL TRADURRE E DEL TRADUTTORE

di Loredana Polezzi



Jean Van Eyck, *I coniugi Arnolfini*
(particolare dello specchio).

Quella tra l'atto del tradurre ed il linguaggio metaforico è un'associazione di vecchia data e, come è stato più volte osservato, i mutamenti nel linguaggio con cui ci figuriamo la traduzione sono indicativi di cambiamenti nel modo di concepirne sia la natura che la funzione. Che si tratti del proverbiale motto «traduttore traditore» o dell'etichetta di *belles infideles* affibbiata alle traduzioni nel diciassettesimo secolo, del detto di Robert Frost per cui la poesia è quello che si perde in traduzione o dell'immagine benjaminiana della traduzione come sopravvivenza oltre la morte del testo, il linguaggio figurato è ricco di suggestioni, sia positive che negative. In un saggio del 1985 – incluso in un volume il cui titolo, *The Manipulation of Literature*, ha esso stesso segnato il percorso delle metafore della traduzione – Theo Hermans tracciava le origini di molte di queste immagini, riandando al Rinascimento ed attraverso di esso al periodo classico, e leggendo la traduzione (in specie quella letteraria) nel contesto di termini quali *imitatio* ed *inventio*¹. Mentre Hermans sottolineava soprattutto le continuità nelle metafore da lui analizzate, dieci anni dopo Susan Bassnett, rileggendo quel saggio, si soffermava piuttosto sui mutamenti, indicando momenti chiave (nel diciassettesimo e diciannovesimo secolo) in cui, specie in ambito anglofono, emergono nuovi nuclei metaforici, e collegandoli sia alla politica economica che a quella sessuale della fase centrale e finale dell'età degli imperi². Vale la pena, a quasi altri dieci anni di distanza, di dare ancora un'occhiata nella stessa direzione. In tempi recenti una serie di nuove o rinnovate immagini metaforiche sono emerse sia in scritti dedicati alla teoria e pratica della traduzione sia, in una fioritura che pare altrettanto indicativa dell'importanza assunta dal fenomeno, nel lavoro di scrittori contemporanei. L'intenzione è quella di analizzare questa doppia fioritura di immagini, sottolineandone alcuni punti di continuità e discontinuità, e cercando di capire che cosa ci dicano sul modo in cui concettualizziamo e classifichiamo sia l'atto del tradurre sia chi lo compie. A questo pri-

mo sdoppiamento, tra traduzione e traduttore, se ne aggiungono poi altri: quello tra l'atto del tradurre ed il suo risultato (spesso entrambi indicati come «traduzione», ma non equivalenti), e tra la traduzione come pratica e come *topos* letterario (di nuovo, due nozioni tra loro strettamente legate, ma non identiche). Quello che abbiamo davanti è dunque una serie di sdoppiamenti multipli – laddove il doppio, lo specchio segnano ovviamente già un ingresso nel linguaggio metaforico.

Metafore ottiche della traduzione

L'immagine forse più significativa (e probabilmente più ricorrente) legata alla traduzione negli anni Novanta è quella della sua visibilità e/o invisibilità. A partire dalla pubblicazione del testo di Lawrence Venuti intitolato *The Translator's Invisibility* (Londra e New York, Routledge 1995), il tema della visibilità è emerso come centrale per la teoria e la storia della traduzione, anche se la metafora resta ambigua. Tanto per cominciare, c'è da chiedersi se il riferimento sia alla visibilità del traduttore, del tradurre, o del prodotto finale, la traduzione. Venuti è chiaramente favorevole alla visibilità di tutte e tre le dimensioni. Il suo testo è dichiaratamente militante nel rivendicare i diritti dei traduttori, sia dal punto di vista creativo che da quello professionale: l'immagine che emerge dai testi di Venuti è in fondo quella del traduttore come vittima, di un «traditore tradito», un po' da tutti, ma soprattutto dall'industria culturale. Ed il suo sostegno per una pratica traduttiva basata sull'idea di straniamento, quella che egli chiama *foreignizing translation*, è altrettanto marcato. Il risultato di questo tipo di approccio è un testo esplicitamente segnalato al lettore come traduzione, e che mette in scena, in maniera performativa, l'atto stesso del tradurre, inteso quale momento (ri)creativo, indipendente e fortemente conscio, frutto di scelte che sono ad un tempo di gusto e stile, ma anche politiche e sociali.

I tre livelli, in realtà, non sempre coincidono, almeno non così nettamente. La visibilità del traduttore è ancora oggi controversa, ma il testo di Venuti segna (solo in apparenza in modo paradossale) un momento di crescita, in cui la figura di chi traduce emerge dall'ombra dell'autore più chiaramente del solito. Quanto al tradurre ed alla traduzione, qui siamo davvero davanti ad un paradosso: entrambe le categorie hanno raggiunto livelli di presenza e gravidanza senza precedenti, ma richiedono gradi di invisibilità altrettanto inusitati. Si pensi all'uso della traduzione nel «mercato globale», in cui si cancella addirittura il concetto di originale avvicinandosi ad un'estetica della clonazione, per cui non sappiamo più in che lingua sia stato inizialmente scritto il manuale che accompagna il televisore o la lavatrice, e magari neppure lo spot televisivo che li pubblicizza. Nel contempo, in certi ambiti specifici la traduzione si annulla nella spinta verso il *global English*, che è però già lingua tradotta, svuotata di contenuti culturali «locali», e trasformata in linguaggio-contenitore, *portemanteau* per eccellenza.

È significativo che, in ambito letterario, le immagini che si associano alla questione della visibilità del traduttore e del tradurre emergano soprattutto dalla scrittura della migrazione. È il caso di due testi degli ultimi anni, *The Translator* (Edimburgo, Polygon 1999) di Leila Aboulela e *Va e non torna* (Nardò, Besa 2000) di Ron Kubati, che hanno per protagonista, rispettivamente, una traduttrice ed un interprete/traduttore. In entrambi la traduzione è sia rifugio anonimo, che nega l'identità, sia momento di riscatto e visibilità dello straniero, dell'altro, punto di contatto attraverso il quale questo diventa partecipe dei processi sociali del paese di accoglienza. Nel caso della Aboulela la traduzione viene poi di fatto negata, in nome di un riscatto identitario la cui accettazione da parte dell'altro deve passare per un rovesciamento (geografico e culturale) ed una conversione (in questo caso non solo linguistica ma anche religiosa): la storia d'amore tra Sammar, la traduttrice d'origine sudanese trapiantata in Scozia, e l'accademico per il quale lavora può raggiungere un lieto fine solo quando quest'ultimo diviene, come lei, musulmano; e la gioia della donna alla notizia si esprime nella decisione di rispondere scrivendo «two letters in two languages», le quali «would say the same thing but not be a translation» (p. 173). La visione che emerge dal testo di Kubati è più positiva, anche se non certo uniformemente rosea. L'ambigua visibilità/invisibilità del migrante/traduttore consente al protagonista del libro — un giovane profugo albanese che svolge, tra le altre, l'attività di interprete per la polizia italiana — di assumere un ruolo di mediazione tra la sua comunità d'origine e quella d'accoglienza. Tale funzione mette a dura prova le sue scelte personali e morali, ma, in ultima analisi, si rivela possibile e gli garantisce una certa mobilità, non solo geografica ma anche sociale: la possibilità di continuare a spostarsi tra diversi spazi di appartenenza, costruendo identità multiple ma collegate, che evitano la frammentazione totale del sé come pure la sua stasi, la pietrificazione

nella figura generica dell'immigrato.

In questo contesto, un'altra metafora ottica, quella della traduzione come rifrazione, emersa negli ultimi decenni in ambito teorico e in specie nel lavoro di André Lefevere³, si rivela altrettanto se non più utile del binomio visibilità/invisibilità. Essa propone l'atto del tradurre come atto trasformativo ed in parte deviante, ma lega entrambi gli aspetti alla natura del mezzo, a quella densità della lingua e della cultura (nei loro molteplici aspetti) che ne determina il peso specifico ed il grado di resistenza alla luce. E prospetta anche la possibilità di una catena di traduzioni, o di effetti di traduzione, che non si arresta nel momento in cui si passa dalla lingua di partenza a quella di arrivo, ma continua a rimbalzare, come la luce, in un gioco di specchi, producendo effetti di ritorno sulla cultura d'origine, o diffondendosi in ulteriori direzioni. Molteplicità e mobilità, piuttosto che il solo gioco di apparizione/sparizione, sono il segno di questa metafora. Il che fa del traduttore un giocoliere alle prese con procedimenti complessi e non interamente controllabili: non il solo agente di un meccanismo di trasformazione (del testo, della cultura di arrivo, e così via), ma piuttosto parte integrale di ingranaggi elaborati che includono editori, curatori, adattatori, registi, tutti altrettanto degni, per tornare a Venuti, di conquistarsi una zona di luce nei processi di produzione e fruizione della cultura.

Corporeità del testo – e del traduttore

Il secondo gruppo di metafore (ri)emerge con forza negli ultimi anni è legato al corpo ed alla sua integrità o labilità. Si tratta spesso di metafore digestive, assimilative, le quali riflettono e scorrono paure e tabù ben radicati nella tradizione occidentale che collega autore ed autorità, paternità e potere. A livello teorico, l'influenza maggiore in questo settore viene dal Brasile e dal cosiddetto 'movimento antropofago', che ha le sue origini nei manifesti modernisti di Oswald de Andrade negli anni Venti, e riemerge in anni più recenti nella teoria e nella pratica traduttiva di Haroldo de Campos⁴. La traduzione come cannibalismo, dunque, in riconoscimento della capacità assimilativa del processo traduttivo e della sua funzione nutritiva: materia prima che entra a far parte del corpo (non sempre di buon grado) e lo nutre, ma al tempo stesso lo contamina, per cui il risultato è multiculturale e, in termini bachtiniani, polifonico. E quella polifonia — frutto di appropriazione e riciclaggio — nel negare l'essenzialità, l'integrità di ogni cultura, inizia un viaggio di ritorno, che va ad arricchire ogni possibile punto d'origine, scoprendone ed esponendone nuovi potenziali, trasformandone la voce in un mosaico intertestuale. Il «divorare» del traduttore-cannibale diventa quindi omaggio luciferino all'altro e trasfusione di nuova vitalità. E non a caso de Campos parla proprio di «traduzione come trasfusione. Di sangue», aggiungendo: «ironicamente, si potrebbe parlare di vampirizzazione, pensando ora al nu-

trimento del traduttore» (citato in Vieira, come in nota 4, p. 95; traduzione di chi scrive).

L'immagine della traduzione come antropofagia, e dei traduttori come vampiri, rimanda peraltro a Bram Stoker, il cui *Dracula* di fine Ottocento cerca, dopotutto, non solo una casa a Londra ma un insegnante di lingue, e chiede a Jonathan Harker di aiutarlo a perfezionare il suo inglese, perché «Well I know that, did I move and speak in your London, none there are who would not know me for a stranger»; e come tutti sanno «a stranger in a strange land, he is no one; men know him not — and to know not is to care not for. I am content if I am like the rest, so that no man stops if he see me, or pause in his speaking if he hear my words, to say, 'Ha, ha! A stranger'» (Londra, Penguin 1993; pp. 31-2). Si può pensare la traduzione, allora, come «estetica della fame» (Vieira, p. 100), ma anche, seguendo Bram Stoker, come potere seduttivo e riproduttivo, cui corrisponde il terrore della contaminazione. Tradurre introduce l'alieno e lo rende, rovesciando la rivendicazione di Venuti, invisibile e perciò tanto più temibile, specie quando se ne riconosce, come Stoker fa con *Dracula*, la paradossale vitalità, l'incontenibile capacità infettiva.

Questo misto di terrore e fascinazione nei confronti della traduzione riemerge anche nella letteratura contemporanea. Ne sono esempio *N.P.* (1990; trad. italiana di G. Amitrano, Milano, Feltrinelli 1992), forse il più bel romanzo di Banana Yoshimoto, e *La casa sul lago della luna* (Milano, Rizzoli 1984) di Francesca Duranti. Entrambe sono storie che devono molto alla tradizione gotica (quella inglese in particolare per la Yoshimoto, quella tedesca e austriaca per la Duranti). Ed entrambe riprendono la metafora della traduzione come vampirismo, sottolineandone però l'elemento potenzialmente distruttivo. Nel caso della Duranti assistiamo alla «vampirizzazione» del traduttore da parte della discendente dell'ultima amante dell'autore di un romanzo ignoto, che il traduttore stesso ha riscoperto. Il rischio dell'identificazione del traduttore con l'autore è sottolineato fin dall'inizio del procedimento, ed il rispecchiamento, una volta raddoppiato sotto forma di attrazione sessuale, diventa vero e proprio assorbimento, un prosciugarsi del corpo e della volontà in cui potenza sessuale e capacità creativa del traduttore vanno a rinvigorire il testo e l'amante — entrambi identificati, nelle ultime pagine, come femminili, poiché l'originale si scopre esser stato scritto non dal supposto, oscuro romanziere austriaco, ma dalla sua amante, nonna della «Petra» che sta incatenando a sé il traduttore. Il riferimento a Füssli è esplicito nel testo della Duranti, dove la traduzione diviene rapporto tra incubo e succubo, ed il rischio corso dal traduttore è quello della paralisi isterica, della disintegrazione.

Nel romanzo della Yoshimoto troviamo di nuovo un libro stregato, che ha già «ucciso» l'autore (egli stesso un autotraduttore: uno scrittore giapponese che viveva in America e scriveva in inglese, ma pensando in giapponese) e tre traduttori, e che ora «rischia di uccidere» quattro giovani: i tre figli dell'autore (tra cui due, fratello e sorella solo per parte di padre, stanno vivendo una storia

d'amore incestuoso) e l'ex amante dell'ultimo traduttore che, in ordine di tempo, ha tentato l'impresa e ha fallito. Al tema della traduzione maledetta, che assorbe le energie e l'identità di chiunque tenti di portarla a termine (e anche in questo caso, come nel libro della Duranti, troviamo riferimenti espliciti al pericolo insito nell'identificazione con l'autore, nella perdita di individualità dovuta all'incapacità di mantenere una professionale distanza dall'atto del tradurre e dal suo prodotto), si aggiunge qui quello del tabù dell'incesto, che esplora i limiti tra il sé e l'altro, tra l'uguale ed il diverso. Nel caso di *N.P.* però, la soluzione tragica viene evitata, il cerchio dell'incubo viene rotto — ed il segnale della rottura è il rinnovamento (improbabile, e non necessariamente desiderabile) portato dal concepimento di un figlio: un «altro» uguale ma ad un tempo diverso, sintomo di una produttività non ripetitiva che va oltre il blocco traduttivo.

Due visioni diverse emergono dunque dalla metafora cannibalistica o vampirizzante del tradurre, segnate da due punti di vista storicamente e culturalmente distinti: da un lato quello della teoria letteraria brasiliana con la sua coscienza post-coloniale, che indica il divorare tipico della traduzione come forma di appropriazione (ri)produttiva, arricchente ed il traduttore come elemento vitale, dotato di potenza e di genio luciferino e creativo; dall'altra la «vecchia Europa» con la sua tradizione gotica, che segna la traduzione come momento di perdita (di identità, vitalità, potenza) e di apertura indesiderata all'alieno ed il traduttore come vittima (almeno potenziale) delle proprie alchimie linguistiche e culturali. In entrambi i casi l'accento resta comunque sulla traduzione come rottura di tabù (che sono poi, non a caso, insegne di gruppo) e come strumento potente di infezione, benefica o malefica che sia.

Contrabbandieri e doppiogiochisti

C'è un'ulteriore serie di immagini che si incontrano con frequenza in testi degli ultimi anni e che, pur continuando il tema dell'ambiguità del tradurre e del traduttore, portano però in direzione di una concezione creativa, ludica, ma anche fortemente etica, talvolta ai limiti dell'oblativo e del sacrificale, della traduzione e di chi vi si dedica. Si tratta di metafore apparentemente più tradizionali di quelle appena esaminate, ma che in realtà sono riapparse, in anni recenti, con senso rinnovato e rinvigorito. Sono metafore che sottolineano la mobilità del traduttore, e l'interstizialità, la liminalità del tradurre. E sono immagini che segnano anche il punto di contatto tra il tradurre ed il viaggiare. Come ha sottolineato Michel Serres in un bellissimo passo, «communiquer, c'est voyager, traduire, échanger: passer au site de l'Autre», ed Ermete è il dio dei messaggeri, dei mercanti, dei ladri, dei viaggiatori e dei traduttori (*Hermès I: La communication*; Parigi, Éditions de Minuit 1968). Nel corso dei secoli, il traduttore è stato spesso visto come esploratore, come scopritore e contrabbandiere di ricchezze lontane. Il tra-

duttore come viaggiatore; il viaggiatore come traduttore. Entrambi sono ambigui, infidi, temuti ed invidiati per la loro natura ibrida, la loro posizione di intermediari sospesi tra diversi gruppi, diverse identità, diverse possibili alleanze. La potenziale doppiezza del traduttore ne fa ad un tempo un traditore e una vittima, come nel caso della Malinche, l'amante indigena di Cortez (che per di più porterà il figlio dell'alieno in grembo), incolpata dagli uni di tradimento, dagli altri di doppio gioco, ma riscattata infine dalla teoria femminista contemporanea come modello di ibridità culturale. In maniera simile, nel suo *Elogio di Babele* (Roma, Meltemi 2000) Paolo Fabbri scrive della produttività performativa della traduzione, intesa come un incremento «infettivo» di significato (p. 82), ma anche del tradurre come atto etico per eccellenza, e del traduttore — agente doppio, apostata, traditore di traditori — come unico vero eroe della comunicazione, e centro propulsore delle dinamiche interculturali. Il traduttore è pronto a tradire un sistema (linguistico, culturale) per creare un nuovo paradigma, passare ad un nuovo modello di comunicazione. Sa che l'intraducibilità è, a livello assoluto, un dato di fatto, ma nella pratica continua imperterrito a compiere l'atto «impossibile» della traduzione. Fabbri lo paragona al calabrone «che essendo molto pesante, e avendo eliche molto leggere, dice, da un punto di vista tecnico, di non poter volare. E naturalmente vola lo stesso» (p. 86). Il traduttore si trasforma così in un «commensuratore dell'incommensurabile», in un «metalinguista naturale» (pp. 86-87), ed è il primo a riconoscere che in realtà le lingue, come le culture, sono sistemi semiotici aperti, infettabili e costantemente infettati dal cambiamento, dalla diversità, di cui il traduttore/apostata diventa profeta — e spesso profeta burlone.

Un'immagine altrettanto complessa del traduttore e dei suoi «poteri» la si ritrova in *Corazón tan blanco* (Barcelona, Anagrama 1992), il romanzo che ha portato alla ribalta internazionale lo scrittore spagnolo Xavier Marias. Traduttore egli stesso (e di autori complessi quali Sterne, Hardy, Nabokov), Marias fa del suo protagonista un poliglotta di professione che si dichiara molteplacamente apostata perché, tra l'altro, si muove tra le caste distinte ed esclusive degli interpreti consecutivi, di quelli simultanei e persino dei traduttori. In un romanzo la cui prosa gioca sui temi della ripetizione e del mosaico e la cui trama fa perno sul sapere e il non sapere, sul rapporto ambiguo tra innocenza e colpevolezza, e sull'inevitabilità delle scelte etiche, il traduttore si presenta come un ascoltatore ossessivo (di tutto e di tutti) ma anche come un *deus ex machina*, un *jolly* impaziente ed impertinente che non si ferma, nella ricerca del senso e nella dedizione all'atto della comunicazione, neppure davanti alla falsificazione — come quando rimette in moto, ripetutamente, il dialogo tra «l'alto funzionario spagnolo» e «la statista inglese» con una serie di interventi mirati che distorcono la conversazione ma, in ultima analisi, rendono lo scambio ben più sincero e rivelatore di quanto non sarebbe mai stato se lasciato al suo destino letterale⁵. È questo il doppio gioco, eticamente puro e quasi auto-sacrificale, del tradutto-

re-apostata di Fabbri: il tradimento moltiplica la veridicità del messaggio, consente l'apertura di nuove rotte, nuove vie di comunicazione. Come ha scritto recentemente Michael Cronin, il traduttore, «ritually accused of destruction, of distorting or betraying the original», è in realtà intento a quel distruggere creativo di cui sono fatti l'invenzione ed il rinnovamento⁶.

Nonostante la presunta morte dell'autore, assistiamo dunque oggi ad un rinnovato interesse per il traduttore, a volte vittima sacrificale, altre volte supereroe quasi da fumetto (o 'cattivo' altrettanto geniale), dotato di poteri speciali, ora salvifici ora terribili, ed 'imperterritamente' dedito alla propria improbabile ma possibilissima impresa: mantenere viva la comunicazione. Per quanto riguarda poi la traduzione, si potrebbe forse concludere invitando ad altri paralleli, quali quelli che collegano le diverse visioni del processo traduttivo, dei suoi rischi e delle poste in gioco, con le moderne teorie dell'identità: il modello essenzialista, quello relazionale, e soprattutto quello performativo, che invita ad una visione dialogica del sé e dell'altro, come pure dei processi di traduzione e del ruolo di chi li mette in atto. Tale spostamento esplicito dalla dimensione della lingua a quella dell'identità è, ancora una volta, rintracciabile anche nella produzione letteraria contemporanea, ad esempio nel libro autobiografico di Eva Hoffman *Lost in Translation: Life in a New Language* (Londra, Heinemann 1989), che fa slittare il detto frostiano dalla poesia all'esperienza dello sradicamento personale, rappresentata dall'emigrazione. Si tratta di uno slittamento di significati che sottolinea ulteriormente la connessione, nel nostro immaginare e concettualizzare la traduzione, tra riproducibilità e riproduttività, tra economie di riproduzione industriale (o meccanica per dirla con Benjamin) ed economie di riproduzione sessuale. Il che riapre il discorso sulla metafora in direzione dei marchi di genere sessuale attribuiti alla traduzione ed a chi traduce. Ma questa è un'altra storia.

NOTE

¹ Si veda T. Hermans, *Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation*, in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, a cura di T. Hermans, Londra e Sydney, Croom Helm 1985, pp. 103-35.

² S. Bassnett, *Engendering Anew: Translation and Cultural Politics*, in *The Knowledges of the Translator: From Literary Interpretation to Machine Classification*, a cura di M. Coulthard e P. A. Odber de Baubeta, Lampeter, Edwin Mellen 1996, pp. 53-66.

³ Si veda ad es. A. Lefevere, *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, «Modern Languages Studies», 12 (1982), pp. 3-20.

⁴ Su tali temi si veda E. Ribeiro Pires Vieira, *Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation*, in *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, a cura di S. Bassnett and A. Lefevere, Londra e New York, Routledge 1999, pp. 95-113.

⁵ Si veda l'edizione italiana, *Un cuore così bianco*, trad. P. Tomaselli, Torino, Einaudi 1999, pp. 65-78.

⁶ M. Cronin, *'Thou shalt be with the Birds': Translation, Connectivity and the New Global Order*, «Language and Intercultural Communication», 2/2 (2002), pp. 86-95 (p. 94).

L'ASCOLTO PLURALE

di Valerio Magrelli



Bernardo Strozzi, *Vecchia allo specchio*.

Questa mattina, entrando all'università, sono stato colpito da un manifesto che annunciava l'inizio di un convegno dal titolo: «Comprendersi nelle relazioni di coppia». Mentre stavo osservandolo, sono stato avvicinato da uno studente che mi ha chiesto se per caso fossi stato invitato a quell'incontro. Forse sì, gli ho risposto. In effetti, mi è venuto da pensare, la relazione fra traduttore e tradotto non potrebbe trovare una definizione migliore di quella: «Comprendersi nelle relazioni di coppia». Ma cosa vuol dire «comprendersi»? cosa significa «relazione»? cosa intendiamo per «coppia»? Nell'impossibilità di imbastire anche solo una minima risposta a queste domande, vorrei lasciare da parte ogni riflessione di taglio teorico, per limitarmi ad alcuni rilievi desunti dalle mie esperienze di traduttore, insegnante di traduzione, direttore di una collana di traduzione e infine autore tradotto. A queste note sarà dunque completamente estranea ogni teoria della traduzione. Tutto nasce, cioè, dalla pratica, o meglio, per usare un termine suggerito da Antoine Berman nel saggio *L'auberge du lointain*, dall'esperienza.

I. Per quanto riguarda la poesia (tralasciando perciò saggistica e narrativa), ho tradotto per lo più dal francese, ma vorrei soffermarmi sul caso di un unico scrittore, ossia Perec. Ho lavorato in particolare sulla traduzione di lipogrammi. Il lipogramma è quel procedimento compositivo in base al quale l'autore decide di sottoporsi volontariamente a una *contrainte*, a un obbligo, a una costrizione, asportando un elemento del proprio universo verbale. Naturalmente tale operazione può risultare più o meno significativa. Potrei dire, ad esempio, che fino a questo momento tutto il mio discorso è stato un lipogramma in «x», visto che non ho ancora mai pronunciato questa consonante. Così facendo, però, non avrei realizzato nulla di particolarmente impegnativo. Diverso invece è notare (come è stato fatto) che nell'opera di Kafka non esiste l'aggettivo «ebreo». Davanti a una affermazione del genere, vediamo che la restrizione lipogrammatica diventa senz'altro più interessante. Per effettuare un lipogramma soddisfacente, si tratterà pertanto di sottrarre dal discorso un elemento nevralgico.

Perec ha scritto un romanzo di oltre 300 pagine che si

intitola *La Disparition*, ossia *La scomparsa*, e racconta una serie di omicidi. Il libro fu recepito come un giallo ed ebbe recensioni, più o meno favorevoli, che facevano notare la presenza di una lingua un po' barocca e artificiale, sostenendo che il plot era piuttosto debole. Finché qualcuno riuscì a cogliere nel segno, e mostrò che la vera scomparsa riguardava la lettera «e». In questo testo, infatti, non troviamo neanche una volta quella lettera che, nella lingua francese risulta essere la vocale usata con maggiore frequenza. Ecco perché l'atto del toglierla, se poi a toglierla è un autore che si chiama Georges Perec, inizia a provocare effetti curiosi e significativi. Ma mi devo fermare. Aggiungerò soltanto che questa «e» ha una storia assai più lunga di quanto potrebbe sembrare.

Ad ogni modo, sul piano della traduzione, come tradurre un lipogramma? In Italia il traduttore Piero Falchetta è riuscito in quest'opera. Alcuni capitoli dello stesso romanzo sono stati tradotti senza la «e» anche da Gianni Celati. Io ho lavorato sul loro confronto, notando che mentre Celati evita la «e» in una direzione di aulicizzazione del discorso (che diventa molto alto, molto più colto e nobile dell'originale), Falchetta trova al contrario soluzioni in cui possiamo rintracciare forme di plurilinguismo o colloquialità, magari introducendo marche di oggetti specifici. Perec stesso, del resto, pur di non dire «montre», cioè orologio, dice «swatch», e per evitare «musique» scrive «jazz». Io ho tradotto un sonetto di Perec in italiano. E con il sonetto la questione diventa ancora più interessante, perché Perec lo aveva in realtà tradotto dal francese.

Siamo di fronte a un caso che a me sta molto a cuore: un caso che ho chiamato di «tautotraduzione», cioè la traduzione di un testo da una lingua alla stessa lingua. Sembra un po' il Pierre Menard di Borges, che traspose il testo del *Don Chisciotte* dallo spagnolo allo spagnolo. In Perec abbiamo una traduzione vera e propria *nella stessa lingua*. Alcuni sonetti di Baudelaire e di Hugo vengono lipogrammati. Quindi sono di fatto tradotti. Da qui, ho cominciato a seguire la parabola del sonetto, scoprendo un'altra lunga serie di peripezie. L'ho trovato ad esempio citato in *Finale di Partita* di Beckett, l'ho rintracciato in *Viaggio al termine della notte* di Céline e in una pagina

di *Lolita* di Nabokov. Per me è diventato una specie di ossessione. Forse sono io che finisco per trovarlo un po' da tutte le parti. Questo per spiegare come, a fianco di un semplice lavoro di traduzione, si possa sviluppare un aspetto inatteso di commento e di caccia al testo.

II. Da quanto ho detto spero si capisca che, da un punto di vista empirico, ciò che più mi interessa è soprattutto la plurivocità del concetto di fedeltà. Non esiste la fedeltà a un testo: ogni volta che traduciamo, e parlo di poesia, ad esempio di un sonetto, dobbiamo decidere a quali delle non infinite ma numerosissime funzioni di quel testo vogliamo essere fedeli. Mi riferisco ovviamente all'espressione che ha accompagnato sin dalla sua nascita il moderno dibattito sulla traduzione: l'endiadi bellezza-infedeltà. «Belle infedeli» è formula coniata in pieno Seicento da Gilles Ménage per indicare le traduzioni in grado di rispettare la qualità dell'originale, di contro a quelle che, a causa di un malinteso senso di letteralità, finirebbero per sfigurarla. Associando linguaggio ed erotismo, viene in tal modo segnalata l'impossibilità di una versione ideale capace d'essere una moglie-amante tanto devota quanto seducente.

Quella di Ménage, che Georges Mounin prima e Roger Zuber poi scelsero come titolo di due celebri saggi, rappresenta soltanto una tra le diverse similitudini cui si è ricorso per illustrare il meccanismo della traduzione, e indubbiamente non la più riuscita. Pure, col tempo, essa ha finito per tramutarsi in un tenace luogo comune. Ebbene, è appunto contro la sua fortuna irresistibile e insieme immeritata che mi sono sempre battuto. Il perché è presto detto: assai di rado un'immagine, scelta in base a criteri paradigmatici, ha maggiormente distorto e franteso il modello che intendeva rispecchiare.

«Belle infedeli»: il segreto di questa figura risiede nella sua capacità di collegare fallacia e verità in maniera inestricabile. Tra i due termini della coppia, è nel secondo che si cela l'inganno, poiché l'idea di fedeltà finisce per investire il testo con una potente ventata antropomorfa. Noi diciamo «fedele a una persona», «fedele a una promessa», «fedele alla parola data». In tutti e tre i casi, è la singolarità del legame ad attestarne la forza. Siamo cioè fedeli a una e soltanto ad una persona, promessa o parola. Da qui l'altra espressione: «Non conosco che una sola parola» – quella appunto che mi impegna in forma assoluta.

L'idea di poter tenere fede alla parola del testo, però, è profondamente ingenua. Infatti, la sua promessa non si rivolge a una semplice parola, bensì a un sistema di relazioni composto da parole. Per quanto possa sembrare ovvio, chiunque si ostini a parlare di fedeltà ad un testo, opera un'evidente ipostatizzazione, riducendo indebitamente la varietà a unità. Se l'idea di fedeltà comporta inestricabilmente quella di singolarità, come pensare d'essere fedeli a qualcosa che si definisce appunto sulla base della propria pluralità costitutiva, ossia di una molteplicità fondante e statutaria? Un testo letterario (tanto più se portato al suo massimo grado di codificazione, come nel

caso della poesia) non è un oggetto statico, ma un processo dinamico, un concorso di spinte contrapposte, un insieme di forze in equilibrio. Questa, e nient'altro, è la dantesca «cosa per legame musaico armonizzata».

Ogni poesia si presenta come un nodo di informazioni sintattiche, lessicali, metriche, rimiche, retoriche, e così via. Anzi, per meglio dire, *corrisponde a quel nodo* e non ai vari capi che lo formano, nella stessa maniera in cui una treccia non preesiste al gesto che la serra, ma in quel gesto consiste. Di conseguenza, il traduttore potrà tutt'al più cercare d'essere «fedele» (posto che questo termine venga poi definito in modo più adeguato) a qualche singolo elemento, non certo al loro insieme. Se il sistema dei versi verrà correttamente considerato come un fascio di funzioni coordinate, nel passaggio da una lingua all'altra sarà già molto riuscire a riprodurne alcune. Qualora cercassi di mantenere l'impianto prosodico, per esempio, dovrei rinunciare a una perfetta aderenza rispetto all'apparato terminologico, e così via, dato che l'unico modo di mantenere immutate tutte le istanze presenti nell'originale consisterebbe nella tautologia ipotizzata da Borges nel suo *Pierre Menard*: tradurre un'opera nella sua stessa lingua.

A questo punto, la questione si ribalta: scegliere a cosa essere fedele significa, al contempo, decidere a cosa *non* esserlo. Dal che potremmo forse trarre la regola generale che recita: in ogni traduzione, la fedeltà ad un criterio compositivo implica sempre *almeno* un'infedeltà verso un altro. Ovvero, tradurre vuol dire riorganizzare il testo in base ad un ristretto numero di priorità.

Alla fine di questo percorso, la generica idea di fedeltà da cui avevamo preso le mosse si ripresenta piuttosto alterata. Nello sterminato campo gravitazionale del testo di partenza, il traduttore potrà infatti scegliere unicamente poche linee di forza cui attenersi. Il problema preliminare, quindi, non sarà tanto *come* tradurre, ma *che cosa*.

A mo' di conclusione, vale forse la pena ricordare un brillante motto dell'abate Galiani. Il noto letterato tentò a lungo di tradurre il linguaggio dei gatti. La nostra citazione, tuttavia, non viene dalle testimonianze che egli ci lasciò a tale riguardo, bensì da una lettera contenente alcune osservazioni di natura politica. Siamo nell'orbita di quei *Moralisti classici* indagata da Giovanni Macchia, ed è appunto sulla scia di un pensiero votato alla dissimulazione e all'arte del buon governo di sé, che Galiani inserisce questa breve considerazione: «Nel fare una profonda riverenza a qualcuno, si voltano sempre le spalle a qualche altro».

Ecco a che cosa portano le nostre «belle infedeli». Partiti da un'errata nozione totalizzante, approdiamo a una concezione del testo multipla e diversificata, centrata sulla necessità di precisare la sfera di adeguazione da privilegiare. L'immagine iniziale si è infranta definitivamente, il quadro metaforico è cambiato. La maliziosa ma rassicurante cornice di *bienséances* tracciata da Ménage, ha ormai lasciato il passo all'oculato controllo dei poteri raccomandato da Torquato Accetto o Baltasar Gracian. Di fronte alla brulicante ricchezza della pagina, il tradutto-

re-cortigiano non potrà più illudersi di poter praticare una vaga, sommaria professione di fedeltà. Al contrario, nello scegliere a cosa porgere i propri omaggi, egli dovrà decidere, in maniera altrettanto irrevocabile, che cos'altro ignorare, offendere, ferire.

III. Ho parlato della traduzione del lipogramma. Tra le poesie che ho affrontato, ce n'è una, tradotta dall'arabo, che ha a che fare piuttosto con il concetto di calligramma. Andiamo con ordine. Anche se mi è capitato di tradurre dall'inglese, dal tedesco, dallo spagnolo e dal portoghese, ho avuto solo tre esperienze di traduzione con lingue che conoscevo in modo davvero insoddisfacente: il latino, il greco, l'arabo. In questi casi ho fatto delle traduzioni a quattro mani. Con l'arabo, in particolare, si è trattato di una vera follia, perché per tradurre due poesie ho impiegato circa sei mesi. Dopo molti incontri con un'amica orientalista, Francesca Corrao, ho cominciato praticamente a studiare quella lingua. Mi venne spiegato il sistema metrico e il frequente ricorso alle annominazioni. La teoria della Corrao è che, sin dalla nascita della poesia italiana alla corte di Federico II, lo sviluppo di testi basati sul poliptoto (uso di forme differenti della stessa parola), ossia sulla ripresa di un termine e sulla sua variazione, fosse un'eredità proveniente dall'arabo.

In questi casi, mi sono trovato proprio come un cieco portato per mano in terra straniera. Il mio lavoro è stato quello di riunire, di risistemare, di mettere ordine nelle nozioni che ricevevo, però sulla base di competenze che i traduttori che mi avevano preceduto evidentemente non avevano; perché non c'era mai stato un lavoro di ordine metrico, né c'era stata una riflessione su simili questioni. Basti dire che, nella traduzione, le ripetizioni venivano regolarmente tralasciate.

Restava però qualcosa di ancor più interessante, poiché una fra le poesie tradotte aveva al suo interno un calligramma. Essa cioè giocava sull'aspetto di alcune lettere arabe (Lam e Nun) che unite fra loro formano la negazione «no». Tradotta letteralmente, una composizione simile diventa evidentemente incomprensibile. Io ho cercato, invece, di riprodurre il suo senso visivo. Non so come sia andata, ma ho almeno tentato di creare un altro calligramma dotato di una propria autonomia iconica. Arrampicandomi sugli specchi, ho proposto questa soluzione: «Le tue sopracciglia assomigliano a due n ondulate» (grosso modo, in corsivo, la n ha qualcosa in comune con la lettera araba in questione), «e le tue guance» (non potevo certo paragonarle a due «o», perché altrimenti sarebbe venuta fuori l'immagine di un pagliaccio) «assomigliano a due parentesi». Da qui il finale: «Quando ti ho chiesto se mi amavi, mi hai risposto N()». Il gioco consiste quindi nel rendere la «o» con le parentesi giustapposte. Nel momento in cui ci troviamo a saltare da un alfabeto all'altro, dobbiamo quindi farci carico non tanto della resa letterale, ma del progetto visivo, complessivo a cui tende il testo. Il testo voleva dire: arrangiati! L'importante è che il «N()», in qualunque lingua tu lo dica, possa avere dei

riferimenti grafici tali da suggerire l'aspetto di un volto umano (uno scherzo su cui lo stesso Dante avrà peraltro modo di tornare).

IV. Ma vorrei terminare con due casi che mi toccano da vicino. Il primo riguarda un'esperienza di traduzione collettiva. Parlo di un sistema di collaborazione fra centri culturali avviato in Europa da qualche anno, una specie di Rete europea (c'è la Grecia, la Francia, l'Irlanda, l'Italia ecc.). Io ho partecipato a due incontri: in Portogallo e in Francia. Viene invitato un poeta che, per una settimana circa, incontra altri poeti, una decina grosso modo, con i quali traduce collettivamente i propri testi. È stata un'esperienza molto singolare.

Due italianisti facevano da interfaccia, aiutando il passaggio con gli altri poeti che non conoscevano lingua italiana. Con i francesi, anche perché insegno la loro letteratura, c'era un forte contatto, ma il portoghese per me è una lingua mirabilmente estranea, perché in apparenza vicina all'italiano, ma nel parlato pressoché incomprensibile. Con il portoghese ho toccato veramente con mano quanto fosse difficile lavorare insieme. Ci mettevamo intorno a un tavolo e davamo avvio una sorta di seduta spiritica. Due conduttori, due medium, nel vero senso della parola... La cosa più singolare è che alla fine venivano fuori dei risultati notevolissimi. Da un lato c'era qualcosa di medianico, dall'altro mi tornava in mente la storia delle équipes di matematici che firmavano i loro lavori con un nome collettivo (credo fosse Nicholas Bourbaki). Le traduzioni collettive escono con il nome della fondazione che le promuove, quindi non c'è un traduttore: c'è l'accordo tra voci diverse che talvolta riescono a trovare una sintonia, fino ad allinearsi. Un'esperienza esaltante.

Assai diverso fu invece il laboratorio tenuto a Londra da Jamie McKendrick. Anche qui c'era un gruppo di critici, poeti, letterati, più o meno a conoscenza dell'italiano, chiamati a tradurre i miei testi. Esisteva però la figura di un supervisore che, nella sua doppia veste di poeta e traduttore, fungeva allo stesso tempo da regista e direttore dei lavori. Ebbene, paragonando le due esperienze, mi è venuto spontaneo rilevare un interessante paradosso. In Portogallo, cioè in un paese profondamente cattolico, si lavorava senza un officiante autorizzato, vale a dire in un clima di scambio orizzontale, di tipo protestante. Come ho spiegato, gli italianisti avevano infatti un ruolo molto sfumato e interlocutorio. In Gran Bretagna, viceversa, ci si è trovati all'interno di un quadro che potremmo definire di matrice cattolica, ossia segnato dalla presenza di un «sacerdote» della lingua, padrone delle chiavi del testo, chiamato a fare da mediatore e guida, anche se estremamente aperto all'ascolto dei «fedeli».

Miracoli e misteri del tradurre. Qui tocchiamo con mano la straordinaria, inquietante ricchezza di questa pratica. D'altronde non dobbiamo dimenticare che, come osservò magistralmente I. A. Richards, la traduzione «may very probably be the most complex type of event yet produced in the evolution of the cosmos».

TRADURRE JACCOTTET

I

di Antonella Anedda

*Novembre. Automne, feu pluvieux, vieux feu, bûcher.
Ferraille, bois et brumes. Rouille, cendre...*

È un passaggio della *Semaison*, aperta a caso negli scaffali di una libreria in casa di un amico, Gianluca Manzi. Non sapevo nulla dell'autore¹ e il libro non aveva che un sobrio sottotitolo: *Carnets, 1954-1979*. Sembrava un diario, ma non aveva nulla di personale, le date scandivano ora brevissime note, ora riflessioni più lunghe, la prosa improvvisamente si raggrumava in versi o al contrario i versi costruivano banchine di prosa. Poi l'epigrafe, tratta dal dizionario Littré: *Semaison, dispersion naturelle des graines d'une plante*, ha detto l'essenziale. Quei taccuini non raccoglievano che la dispersione e lo facevano naturalmente come succede ai semi che volano, cadono, a volte germogliano. Quelle parole traducevano la campagna che si vedeva dalla finestra. *Autunno, fuoco piovoso, vecchio fuoco, rogo. Rottami, legno e nebbie. Ruggine, cenere*. Il mese era veramente novembre, c'erano dei fuochi in lontananza, il vapore si sollevava dalle cose, le immagini, compresa quella di un rottame di macchina, scintillavano proprio grazie alla loro precarietà. Il canto di quelle prose spezzate da versi e annotazioni non era un canto a gola spiegata, ma «en sourdine», somigliava a un mormorio o a un ronzio. Non c'era musicalità, ma suoni, rumori, scalpicci. In quelle pagine entravano i tuoni, la pioggia sulla lamiera, il crepitio dei fuochi, il dettaglio più umile era la pietra scartata che costruiva il tempio.

Quando quello stesso giorno ho letto le poesie di *L'effraie et l'ignorant*², tradotte da Fabio Pusterla, una, tra le tante mi ha colpito: *Le laveur de vaisselle*. Il testo parlava di una fatica e di una servitù capaci di trasformare la povertà in pienezza. Anche questa volta la poesia si traduceva nella realtà del lavabo poco distante con dentro i piatti da lavare e faceva corpo con quella gratuità che è indivisibile dalla poesia e si saldava di nuovo a termini come dispersione, attesa, inutilità.

La scelta di tradurre Jaccottet ha coinciso anche con la possibilità di approfondire una solitudine, di capire le distanze da modelli italiani più estranei ancora per me di un autore straniero. Forse, per via obliqua ha significato

prendere coscienza di quanto il mio italiano fosse *tradotto* e trasformato da altre sonorità che sono in realtà lingue: il catalano di Alghero, la limba logudorese, il corso di Bonifacio così vicino al dialetto gallurese. In realtà, si è trattato di un'esperienza così importante, così fitta di incontri, così prolungata nel tempo che dovrei parlare di traduzione-trasformazione. Non so con quanto terrore Jaccottet abbia guardato questa mia fedeltà (ostinazione?) ma in quel francese finalmente trovavo una lingua che parlava in un modo inusuale, laterale, attraverso lo spavento, il dubbio, il volo cieco degli esseri umani non diversi in questo dai barbagianni. Quel linguaggio era lontanissimo da autori che mi era capitato fino allora di tradurre, per esempio St. John Perse: non aveva splendore, ma luce, non aveva ricchezza ma profondità, convertiva se stesso verso una rotta solo sua, ardua, che saltava i secoli all'indietro e raggiungeva per naturalezza più la prosa che la «poesia», con un tono sommesso, familiare (Madame de Sévigné che scrive a Madame de Grignan con la coincidenza di Jaccottet che vive a Grignan) con un rigore dolente ma non amaro.

L'attachement à soi augmente l'opacité de la vie. Un moment de vrai oubli et tous les écrans, les uns derrière les autres deviennent transparents, de sorte qu'on voit la clarté jusqu'au fond, aussi loin que la vue porte; et du même coup plus rien ne pèse. Ainsi l'âme est vraiment changée en oiseau.

L'attaccamento a sé aumenta l'opacità della vita. Un momento di vero oblio e tutti gli schermi, uno dietro l'altro diventano trasparenti, di modo che noi vediamo la chiarezza fin nel profondo, tanto lontano quanto consente la vista; e insieme più nulla pesa. Così l'anima è davvero trasformata in uccello.

«L'attaccamento a sé aumenta l'opacità della vita»: questa frase che apre il maggio 1954 della *Semaison*, si è tradotta negli anni in qualche cosa che travalica la sua resa in italiano. Anzi negli anni non ha smesso di tradursi e

rifrangersi in una visione della poesia non separata da quel «Je ne voudrais pas tricher» così spesso ribadito da Jaccottet. Questo «non barare» è stata anche una lezione per il tradurre: provare (non a caso Jaccottet usa il condizionale) ad ascoltare non la propria ma la voce dell'altro, provare a restituire per trasparenza e non per pre-potenza. In questa disposizione a non cercare ma attendere, in questa sospensione da se stessi attraverso l'attenzione c'era, tradotto nella stessa sua lingua, il pensiero di Simone Weil. E ciò che si traduceva davvero riguardava la vita perché – leggiamo nella *Semaison* – «la difficulté n'est pas d'écrire mais de vivre de telle manière que l'écrit naisse naturellement». E se la scrittura ha un «fuoco» è quello di una luce magra, che il poeta protegge a fatica e si nutre della sua stessa sconfitta, della sua stessa fragilità: «comme le bois n'apprend qu'en la défaite à éblouir».

In un capitolo di *Philippe Jaccottet, tous feux éteints*³ Isabelle Lebrat ne ha definito l'attività di traduttore con le sue stesse parole: *à l'écoute de la voix d'un autre*, riflettendo sulla centralità di questa disposizione a tradurre l'altro per diversità e non per assimilazione. Attraverso suggestioni che toccano lo Zohar e la mistica ebraica, fino ai filosofi taoisti, Lebrat rintraccia l'origine di termini come ritrazione, mancanza, spoliatura. Allo stesso tempo mostra come tradurre Jaccottet sia tradurre un poeta il cui «effacement» (parola che da sola pone già problemi: è il «il cancellarsi» così vicino alla preghiera per diventare niente di Simone Weil) si scontri con l'uso di forme metriche tradizionali come il sonetto. La sfida è rendere questo gioco di forze, appunto questo istinto di dispersione e di forma, di rigore e abbandono che rodono e muovono le linee della scrittura.

In un altro bel testo dedicato proprio al lavoro di Jaccottet traduttore, Mathilde Vischer⁴ ha dimostrato, analizzando tra l'altro, la lettura dell'*Infinito* di Leopardi come Jaccottet intervenga nei confronti dell'originale, con una «presenza» che sembrerebbe più decisa rispetto a altre traduzioni – per esempio quelle da Hölderlin – tanto trasparenti da essere addirittura accusate di «platitudine». Così il verso: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle» diventa: «Toujours j'aimai cette hauteur déserte». Ma anche questo spostamento del soggetto da «colle» a «je» coincide, paradossalmente, più con una volontà di normalizzazione che di potenza. «Erm» diventa «déserte», la meditazione sullo spazio e sul tempo si semplifica attraverso un io, non certo titanico, ma quasi trascurato che usa quietamente il verbo «amare».

Se Jaccottet traduce interi mondi che passano per le Upanishad e il Taoismo, la musica di Purcell e le liriche di Basho e Issa, la Russia di Čechov e l'Austria di Musil, allo stesso modo la sua attività di traduttore si riverbera su chi lo traduce. Leggere (e provare a ri-tradurre) le sue traduzioni (da Tasso a Ungaretti, da Hölderlin a Christine Lavant, da Montale a Mandel'stam) nel volume *D'une lyre à cinq cordes*⁵, è come avere un doppio specchio che

riflette una scheggia particolare di quei testi e illumina la poesia di Jaccottet attraverso scelte che non sono mai solo estetiche. Esempari a questo proposito le traduzioni dal russo di Mandel'stam, che sono tra le più belle mai lette proprio perché rendono in pieno il nodo luce-suono-senso, lo stratificarsi minerale di una poesia in cui si fondono grandezza e pudore. «Quando nel 1981» – leggiamo in *A partir du mot Russie*⁶ – «mi sono arrischiato a tradurre e a commentare Mandel'stam, ho scritto che la sua poesia mi aveva colpito come una meteora, allo stesso tempo dura e brillante, come una cosa venuta da lontano, implacabile, avvertita anche come una prova [...] e come un modello del resto inimitabile».

Ciò che Jaccottet apprezza in Mandel'stam è la capacità di riconciliare prossimità e lontananza, un modello appunto di poesia fatta di cose, aspra, ma non contratta, dolente ma sobria: «Le poème de Mandelstam, de 1921, qui commence par le vers: Je me suis lavé, de nuit, dans la cour (ou simplement 'dehors') représente à mes yeux un modèle de poésie à opposer à presque toute celle qui s'écrit aujourd'hui (et malheureusement à mes propres essais, si irrémédiablement éloignés de ce que je voudrais et que j'admire précisément en un tel poème). Réconciliant le proche et le lointain à partir des choses les plus simples, rude sans être crispé, douloureux, mais sobre»⁷.

Così, attraverso la *Conversazione su Dante* di Mandel'stam, Jaccottet traduce Dante e riprende Simone Weil quando per commentare la poesia già citata: «je me suis lavé, de nuit, dans la cour», sceglie una frase della filosofa: «Blessures: c'est le métier qui rentre dans le corps. Que toute souffrance fasse rentrer l'univers dans le corps»⁸.

Lungo queste costellazioni sono moltissime le immagini da Mandel'stam che Jaccottet lascia sedimentare nei suoi versi: il ruminio del poeta nel tempo⁹, il tema delle radici verso cui la poesia si piega, preferendole alle stelle, il legame con la terra arata, le api con il loro ronzio luminoso, il verde della vegetazione.

La prosa di Jaccottet obbedisce a un ritmo che è un paesaggio: la Francia del sud con le sue rocce, i suoi alberi (lecci, tigli), i suoi venti, e con una dispersione che coincide con una ricerca di verità. Tradurla è provare a dare un ritmo naturale alla scrittura, legato al mutamento delle luci e delle stagioni. Significa però allo stesso tempo interrogarsi sulla possibilità di un linguaggio essenziale, non retorico. Il tentativo era (è) trovare una prosa che non fosse prosa d'arte, ma rintracciasse un italiano forse dimenticato, una memoria dell'asciuttezza di Guicciardini e di Sarpi, la lingua che avremmo potuto avere e non abbiamo e che esiste forse solo in margine, in luoghi di frontiera, dove l'etica della lingua è sopravvissuta misteriosamente e dove il linguaggio è anche suono capace di accogliere voci diverse, domestiche, minime. Una lingua in parte superstite nel dialetto ma che c'è stata e avrebbe potuto resistere contro un'Italia posticcia e che si affaccia di tanto in tanto, di nuovo, in esperienze eccentriche: i testi e la voce di Paolini in *Bestiario italiano*, i dialoghi di Olmi in *Il mestiere delle armi*.

La prosa di Jaccottet ha il ritmo della sua poesia, affonda nella terra. Ha un ritmo biblico che va ricreato con cautela evitando qualsiasi enfasi. Rendere questa naturalezza fatta di passaggi impercettibili, di fruscii che si sovrappongono ai pensieri, è difficilissimo. Questi suoni, si legano a un «tono» ancora più basso, in cui l'io dell'autore parla scomparendo, cancellandosi e restando simile a una traccia, a un'orma, a un rombo in lontananza. La traduzione dovrebbe restituire questo tono, semplificandosi il più possibile:

Parler avec ce vide au coeur, contre lui. Pousses d'acacias sur le blanc presque bleu du ciel. Bruler de feuilles mortes, arracher de mauvaises herbes, se borner peut-être à cela...

Parlare con questo vuoto al cuore, contro di lui. Germogli di acacia sul bianco quasi blu del cielo. Bruciare foglie morte, estirpare erbe cattive, forse limitarsi a questo...¹⁰

Ma le difficoltà sono anche altre: l'ambiguità di alcuni termini che comunicano, passandosi il senso, trascolando l'uno nell'altro: Riprendendo la citazione iniziale «Aube cendreuse, consumée, fête finie, ornements déchirés, délavés»: «Alba cinerea, consumata, festa finita, ornamenti strappati, sbiaditi?», ma anche inzuppati, scoloriti dall'acqua.

Ed ecco – intero – il testo che segue:

Nourri d'ombre je parle,
et remâchant maigre pâture de ténèbres
pauvre, faible, adossé aux ruines de la pluie,
je prends appui sur ce dont je ne puis douter,
le doute et habitant l'inhabitable je regarde
je recommence à marmonner contre la mort
sous sa dictée. En m'effondrant je persévère
à voir, je vois l'effondrement qui brille,
et toute la distance de la terre,
toute la profondeur de l'âge vaguement
illuminée, une douceur insoutenable,
une aile sous le couvert sombre des nuées.
L'ombre m'ouvre les yeux,
et le rapprochement de l'impossible au fond du jour
l'invasion de cendre au fond de moi victorieuse,
insolente, féroce, ne me font pas taire,
me dictent de nouveaux propos en désespoir
de cause, et je tâtonne entre les anciens mots,
parmi les ruines des anciens vers,
ah! Sans que rien ne me soutienne ni me guide
que la puissance de l'erreur,
qu'une ombre taciturne et ne portant de lampe.¹¹

Nutrito d'ombra, parlo / e ruminando magre pasture di tenebre / povero, debole, addossato alle rovine della pioggia / mi stringo a ciò di cui non posso dubitare / il dubbio / e abitando l'inabitabile io guardo / io riprendo a biasciare contro la morte / sotto sua dettatura. Crollando persevero / a vedere, vedo il crollo che scintilla / e tutta la distanza della terra, / e tutta la profondità degli

anni fiocamente / illuminati, / una dolcezza insostenibile, / un'ala sotto la coltre bruna delle nubi. / L'ombra mi schiude gli occhi / e l'avvicinarsi dell'impossibile allo sprofondare del giorno / e l'invasione della cenere nel profondo di me stesso, cenere / vittoriosa, / insolente, feroce, non mi fanno tacere, / mi dettano come ultima risorsa nuovi discorsi / ed io brancolo fra parole antiche / fra rovine di antichi versi, / ah! Senza che nulla mi sostenga né mi guidi / tranne la potenza dell'errore, / tranne un'ombra taciturna / e che non porta lume.

Un esempio di dubbi. A) L'inversione del soggetto: «io parlo nutrito d'ombra», mi sembrava troppo assertivo e ho lasciato intatto il verbo alla fine come nell'originale anche se alle mie orecchie suona eccessivamente familiare: l'inversione del soggetto è tipica del sardo tradotto in italiano. B) Il nutrimento d'ombra, il ruminio delle tenebre nel testo originale è affidato a una nasalizzazione (gerundi e avverbi) difficile da mantenere ma che ho provato a restituire attraverso un parlare lento, faticoso. C) «marmonner» è brontolare ma forse «biasciare» avrebbe dato risalto alla debolezza, alla senilità del testo, quel prevalere di suoni trattenuti a lungo prima di diventare voci. In questo senso di freddo e smarrimento rientra anche la scelta di «mi stringo» per «je prends appui». D) «je tâtonne» che è andare a tentoni, tastando il vuoto, ma che alla fine ho tradotto con «brancolare», privilegiando l'elemento di cecità, la notte oscura dell'ombra che tace e «che non porta lume»: quel dubbio a cui anche chi traduce, continuamente si appoggia.

NOTE

¹ Ph. Jaccottet *La Semaïson*, carnets 1954-1979, Gallimard, Paris 1984. Notizie su Philippe Jaccottet associate al lavoro di Fabio Pusterla mi furono date da Gianluca Manzi, in occasione di altri progetti di traduzione. Cfr. Ph. Jaccottet, *L'Oscurità*, a cura di G. Manzi, Roma, Fazi 1993; Ph. Jaccottet, *Elementi di un sogno*, a cura di G. Manzi, Cernusco, Hestia, 1994.

² *L'Effraie et l'ignorant, Il barbagianni e l'ignorante*, a cura di F. Pusterla, Torino, Einaudi 1992.

³ I. Lebrat, *Philippe Jaccottet, Tous feux éteints, Bibliophane*, Paris, Daniel Radford 2002.

⁴ M. Vischer, *Philippe Jaccottet traducteur et poète: une esthétique de l'effacement*, Université de Genève, mai 1999.

⁵ Ph. Jaccottet, *D'une lyre à cinq cordes*, Paris, Gallimard 1997.

⁶ Ph. Jaccottet, *A partir du mot Russie*, Montpellier, Fata Morgana 2002, p. 51.

⁷ Ph. Jaccottet, *La Semaïson*, op. cit., p. 223.

⁸ Ph. Jaccottet, *A partir du mot Russie*, op. cit., p. 57 e p. 50 «Ferite: è l'esperienza che ri-entra nel corpo. Che ogni sofferenza faccia rientrare l'universo nel corpo!».

⁹ Cfr., per esempio, la lirica di Mandel'stam, *Tristia* (ispirata a sua volta ai *Tristia* di Ovidio) in O. Mandel'stam, *Cinquanta poesie*, a cura di R. Faccani, Torino, Einaudi 1998.

¹⁰ Ph. Jaccottet, *La Semaïson* op. cit., p. 25.

¹¹ *Ibidem*, pp. 25-6.

TRADURRE JACCOTTET

II

di Fabio Pusterla



Petrus Christus, *S. Eligio*
(particolare dello specchio).

1. Il mio primo incontro con la poesia di Jaccottet, avvenuto ormai molti anni fa, ha avuto delle origini singolari. Verso la fine degli anni '80 io ero un giovane autore che aveva pubblicato una raccolta di versi, e che navigava nei dubbi. Quello che avevo creduto di capire della poesia moderna e contemporanea mi pareva insufficiente rispetto ai cambiamenti che avvertivo in atto ma che temevo di non cogliere fino in fondo. Non so quanto fossero giustificati questi timori, e nel complesso la cosa non ha ora nessuna importanza; fatto sta che avevo pensato di aggirare i presunti ostacoli passando attraverso la poesia francese. Avevo più o meno ipotizzato che affrontare alcuni autori capitali della Francia di quegli anni mi avrebbe aiutato a capire quello che stava accadendo nel linguaggio poetico italiano. E una simile ipotesi derivava probabilmente dalla lettura di quello che in quegli anni, visto dall'Italia, pareva senz'altro uno dei poeti più complessi e problematici del panorama francese ed europeo, cioè Yves Bonnefoy (da poco apparso nella *bianca* einaudiana, con una ricca prefazione di Stefano Agosti), al cui studio avevo dedicato molte energie, finendo per tradurre una manciata di suoi testi (il poemetto *Anti-Platon*) e per scrivere un saggio. Proprio in questo periodo, durante il quale stavo riprendendo fiato e facendo il bilancio di quell'immersione nella poesia di Bonnefoy (immersione, dirò di passaggio, che mi parve allora produrre l'effetto sperato: tornavo al linguaggio poetico italiano con una diversa capacità di comprensione, o così almeno mi dicevo), incontrai per una via di Bellinzona, dove lavoravo, Giorgio Orelli. E Orelli mi parlò a lungo di un certo articolo critico, a suo giudizio discutibile e anzi francamente

errato, dedicato a una poesia particolare di Philippe Jaccottet; io ascoltavo, annuendo ogni tanto. Non ebbi il coraggio, durante quella lezione sulla pubblica via, di confessare la mia totale ignoranza: non avevo mai letto Jaccottet, e Orelli presumeva troppo da me.

La curiosità e la vergogna prodotte dal dialogo bellinzonese mi spinsero a cercare qualche libro del poeta francese; capítai subito sull'antologia *Poésie 1946-1967*, edita da Gallimard dieci anni prima, e sul volumetto losannese, quasi un quaderno, *Chants d'en bas*, che proponeva un gruppetto di poesie poi destinate alla più ampia raccolta *A la lumière d'hiver*. Iniziando a leggere quelle pagine, non potevo sapere che avrei poi passato anni a tradurle; né che quei libri, e gli altri che avrei poi imparato a conoscere di Jaccottet, sarebbero rimasti quasi costantemente fino ad oggi sul mio tavolo o nelle immediate vicinanze, a portata di mano e non certo 'soltanto' per ragioni traduttorie. Ma, anche ignorando i futuri sviluppi di quell'incontro fortunato, mi resi immediatamente conto di avere scoperto un poeta eccezionale, e a me particolarmente congeniale; un poeta, per di più, che sviluppava ulteriormente, confondendo le carte che avevo faticosamente tentato di mettere in ordine, la mia percezione della poesia novecentesca. Rispetto alla luce spigolosa e filosofica di Bonnefoy (del primo Bonnefoy, di *Douve*), e alla sua sconvolgente geometria sintattica, i versi di Jaccottet sembravano proporre qualcosa di diverso, provenire dal basso di un'esperienza umilmente raccolta e indagata; ma così facendo l'autore rimetteva in discussione moltissime cose, un'intera tradizione nella quale ero cresciuto e mi ero formato. Si trattava di ricominciare daccapo.

2. Credo di essere stato subito folgorato da una poesia in particolare, anzi dai suoi versi iniziali; che servono ora per mettere subito in evidenza il primo e principale problema che avrei dovuto risolvere più tardi in fase di traduzione. La poesia si intitola *Notes pour le petit jour*, e appartiene alla raccolta *L'Ignorant*, del 1958; e i versi in questione sono i seguenti:

Des femmes crient dans la poussière. Car chanter,
comment chanterait-on sous ces pierres friables?
[...]
Et c'est la chose que je voudrais maintenant
pouvoir dire, comme si, malgré les apparences,
il m'importait qu'elle fût dite, négligeant
toute beauté et toute gloire: qui avance
dans la poussière n'a que son souffle pour tout bien,
pour toute force qu'un langage peu certain.

In un recentissimo, poderoso saggio critico (*Philippe Jaccottet. L'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti 2003, pp. 415-16; ma si veda tutto il capitolo 11, significativamente intitolato *Parler, chanter*), Jean-Claude Mathieu si sofferma acutamente proprio su questi versi quasi programmatici. Nel paesaggio di rovine che la poesia tratteggia, le due polarità estreme sono rappresentate da due verbi: *crier*, che propone la realtà bruta, sofferta e in certo senso pre (o post) poetica, e *chanter*, che designa invece una modalità ormai impossibile, quella del canto. A metà strada, nella polvere dei giorni, si fa strada tenacemente l'unica eventualità ancora proponibile, quella del terzo verbo, *dire*, collegato sia all'idea di *souffle* (respiro, fiato, ma con una connotazione supplementare di fatica), sia alla realtà umile di un *langage peu certain*.

L'opzione del *dire*, che altrove prenderà il nome di *parler*, non corrisponde dunque né a quella del grido né a quella del canto; suggerisce invece una tonalità, un percorso linguistico e melodico più sommerso, più prossimo al mormorio, e costantemente in cammino.

E uno dei testi funebri contenuti in *Chants d'en bas* conferma e approfondisce l'osservazione:

Parler donc est difficile – si c'est chercher... chercher quoi?
Une fidélité aux seuls moments, aux seules choses
qui descendent en nous assez bas, qui se dérobent.

Ma una poesia di questo tipo, mormorata, sommersa, volta a registrare quelle emergenze dell'esperienza vissuta che salgono dal profondo, è destinata a porre non pochi problemi al traduttore: problemi di intonazione, problemi di ritmo. Ecco dunque delinearsi una difficoltà, ma anche una scelta del traduttore, che tra i molti aspetti del testo deve spesso identificare quello che gli pare centrale e irrinunciabile, e sul quale sarà necessario concentrare tutti gli sforzi. Traduzione come forma di interpretazione, dunque. La questione dell'intonazione tocca principalmente il lessico e la sintassi; si trattava, per cercare di tra-

durre quelle poesie, di ritrovare nel linguaggio poetico italiano uno strato espressivo simile a quello usato da Jaccottet; parole e frasi apparentemente umili, quasi quotidiane, eppure leggermente, quasi impercettibilmente più alte, più solenni; una solennità dissimulata, un'intensità espressiva che rifugge da ogni effetto speciale, ma che pure si manifesta continuamente. Più complessa la riflessione sul ritmo, che non è mai facile definire esattamente, in assenza di regole metriche fisse. Se si dicesse che il ritmo della poesia di Jaccottet è spesso ampio e lento, meditativo; che i suoi versi non si esauriscono mai in se stessi, ma fluiscono, come seguendo il mormorio del ricordo o della meravigliata osservazione di una scena reale o immaginaria; che in quel fluire, in quel passare senza bruschi salti da un verso all'altro, o meglio da una parte di verso a una parte del verso successivo, sembra di ascoltare il respiro profondo del corpo e della mente; se si dicessero tutte queste cose, si proporrebbe forse un'immagine vaga eppure comprensibile della poesia in questione. Ma, per un traduttore, una simile vaghezza è ancora paralizzante, e non basta. Philippe Jaccottet che, pur essendo anche un critico notevolissimo, non ama molto parlare in termini tradizionalmente critici e tecnici (e men che meno quando è interrogato sulla propria opera), ha spesso utilizzato la riflessione su oggetti non letterari per parlare di letteratura. E uno degli oggetti da lui frequentemente scandagliati è il paesaggio (basterebbe ricordare, tra i numerosi altri, il volume di prose *Paysages avec figures absentes*: e non sarà poi sorprendente osservare che tradurre quelle prose pone dei problemi in sostanza identici a quelli di cui si sta qui ragionando; segno che il ritmo, appunto, si snoda attraverso le parole e le frasi, non limitandosi alla dimensione del verso). In una pagina della *Semaison* che risale al 1966, l'autore riflette su un concetto a lui particolarmente caro, quello di *vrai lieu*. Un *vero luogo* è un centro che riesce a stabilire un rapporto con un insieme; quando ci troviamo, quasi per caso, in uno di questi luoghi, scorgiamo con stupore dei resti: pietre in rovina, piccoli muri crollati, tracce di precedenti insediamenti, talvolta antichissimi. Ciò che rimane di un ordine, o di più ordini, ormai quasi scomparsi, ma non del tutto cancellati; non delle vere rovine, solo degli indizi, dei suggerimenti che permettono al viandante di sentirsi a proprio agio, di ricominciare a respirare. Quando ho letto per la prima volta questa pagina, ho pensato che potesse esistere un'analogia tra i *luoghi* descritti e l'andamento ritmico dei versi di Jaccottet; anche in quei versi, così solidali con il ritmo del lettore, si possono trovare i resti di un ordine, e i frantumi di una tradizione (quella del *canto*, appunto) antica, oggi forse impossibile, eppure ancora presente. E presente, si badi bene, non grazie ad un montaggio postmoderno, una specie di mixaggio divertito di misure canoniche; non in virtù di un progetto architettonico che ha preceduto la scrittura; piuttosto perché l'eco di quell'ordine risuona ancora dentro di noi, e orienta, vagamente, la scrittura (e la lettura). Da qui l'ipotesi di operare nella versione italiana in modo analogo:

lasciando che l'eco della tradizione ritmica e persino metrica parlasse dal suo passato nei versi, facendo capolino a tratti, in forma di frammento, di breve passaggio melodico che unisce due o più versi. Né la metrica dissimulata o allusa ironicamente, né il neometricismo; qualcosa di più profondo, come una musica indefinita che sale dalle macerie di qualcosa.

3. Ciò che ho tentato sin qui di descrivere rappresenta tuttavia solo una delle caratteristiche della poesia di Jaccottet; forse la più visibile, certo quella che prima di ogni altra ha attirato la mia attenzione di lettore e, conseguentemente, di traduttore. Ma non l'unica, appunto. Anzi, quando ho riletto l'opera di Jaccottet con l'occhio (spaventatissimo) del traduttore, mi sono subito accorto che, da semplice lettore, avevo sottovalutato proprio l'aspetto opposto, che pure è ben presente in quei libri. Una vena di rarefazione estrema, di totale concentrazione linguistica e ritmica, attraversa infatti la poesia di Jaccottet, emergendo qua e là come una concrezione cristallina, o occupando addirittura l'intero paesaggio di un libro come *Airs* (che non mi sono mai ritenuto in grado di tradurre). Così, se la mia prima esperienza come traduttore mi aveva condotto agli *Chants d'en bas*, accingendomi a un lavoro più ampio (la traduzione per Einaudi di *L'Effraie* e di *L'ignorant*, cioè di due intere raccolte) mi sono subito scontrato con cinque brevi poesie che non sapevo da che parte prendere. Si trattava, per la precisione, di cinque sonetti; e appunto questo mi metteva in imbarazzo. Come si deve tradurre un sonetto? Non ci avevo mai pensato, e non sapevo cosa fare. Ho deciso di chiedere consiglio proprio a Giorgio Orelli, e sono andato a trovarlo con alcune prove di traduzione. «Vedi», mi ha detto più o meno, «un sonetto è come un ciottolo liscio e polito dall'acqua di un fiume; è perfetto nella sua minuscola lucentezza. Quindi, se devi tradurre un sonetto, devi scrivere un sonetto». Così ho provato a fare, con tutta l'incertezza del caso; ottenendo talvolta dei risultati che mi parevano soddisfacenti; spesso dovendomi rassegnare a perdere qualcosa per strada. Un esempio fin troppo facile di traduzione impossibile è dato dalla prima quartina di uno di questi sonetti:

Tu es ici, l'oiseau du vent tournoie,
toi ma douceur, ma blessure, mon bien.
De vieilles tours de lumière se noient
et la tendresse entrouvre ses chemins.

A parte la difficoltà iniziale di mettere a fuoco il significato di quelle *vieilles tours de lumière*, che si sarebbe risolta leggendo più attentamente l'intera opera dell'autore, in cui la trasposizione in torrioni luminosi degli alberi di un bosco illuminati dalla luce che filtra attraverso il fogliame ricorre con una certa frequenza, il problema irrisolvibile era determinato dalla scomposizione fonico-semantica che attraversa la quartina: il verbo *tournoie* si trasforma scindendosi in *tours* e *noient*.

Ecco dunque la povera traduzione italiana:

Sei qui, volteggia l'uccello del vento,
tu mia dolcezza e ferita, mio bene.
Sfuma la luce di antichi torrioni,
la tenerezza schiude i suoi sentieri.

Un caso, spero, felicemente opposto riguarda invece due versi di un sonetto successivo:

Même quand tu bois à la bouche qui étanche
la pire soif [...]

Dicevo poco fa che ero andato a trovare Giorgio Orelli con qualche prova di traduzione; e quella relativa ai due versi in discussione suonava così:

Anche se bevi alla bocca che toglie
ogni arsura [...]

Il commento di Orelli mi prese alla sprovvista: riteneva che si trattasse di un'ottima traduzione, e che si vedeva *che avevo capito*. Non sono certo, adesso, di averci pensato coscientemente prima; ma da quel momento sarei stato senz'altro più avvertito dell'importanza fondamentale dei suoni. Cosa piaceva a Orelli? La libertà apparente che mi aveva spinto a trasformare *la pire soif* in *arsura*; libertà lessicale che nascondeva una più profonda fedeltà all'espressione fonosemantica, mantenuta grazie al nesso /RS/. Forse, ancora una volta, Orelli mi dava fin troppo credito; fatto sta che avevo imparato qualcosa di essenziale.

4. L'ultimo punto che ho rapidamente toccato aprirebbe un discorso vastissimo: quello legato al difficile equilibrio tra libertà espressiva e fedeltà sostanziale che ogni traduttore deve di volta in volta cercare. Ad essi si collega, naturalmente, la doppia partita di perdite e profitti che la traduzione inevitabilmente conosce. Invece di trattare diffusamente l'argomento, propongo un esempio a mio avviso abbastanza interessante. Qualche tempo fa, ho cominciato a tradurre un saggio di Jaccottet intitolato *Autriche*, e dedicato appunto alla cultura austriaca, soprattutto alla letteratura, al teatro e alla musica. È appena necessario osservare che Jaccottet, che ha tradotto integralmente Musil in francese, conosce perfettamente la realtà che nel saggio descrive. La traduzione di quest'opera non mi sembrava porre particolari problemi; per una volta, avevo a che fare con una scrittura abbastanza scorrevole, molto descrittiva, molto comunicativa. L'unica preventivabile fatica era costituita dalla frequentissime citazioni; Jaccottet citava in francese, spesso dalle proprie traduzioni, o comunque da quelle correnti; e io avrei poi dovuto cercare nelle edizioni italiane degli scrittori austriaci in questione i passi equivalenti. Ma all'inizio di questo lavoro, mentre mi trovavo in vacanza, ho provato a tradurre per conto mio il primo capitolo dell'opera, tanto per farmi un'idea di ciò che mi aspettava; e poiché non avevo sotto mano le traduzioni italiane necessarie, quando ho incon-

trato la prima citazione da Musil ho deciso di tradurla provvisoriamente io dal francese, ben sapendo di fare un esercizio assolutamente inutile. Nella lunga citazione, tratta da *L'uomo senza qualità* (II, 98), si descrive la fragile situazione identitaria del cittadino austro-ungarico, che non sa bene definire se stesso. Un passo del brano ha subito attirato la mia attenzione, perché poneva virtualmente un problema traduttorio non indifferente. Eccolo:

Qu'on se figure un chat-huant qui ne sait pas s'il est chat ou hibou, un être qui n'a aucune idée de lui-même, et l'on comprendra que ses propres ailes, en certaines circonstances, puissent lui inspirer une angoisse sans remède.

Come tradurrei, mi chiedevo (per una volta in modo del tutto disinteressato), il termine *chat-huant*, che in italiano designa il barbagianni? A quale animale dalla doppia natura potrei pensare, in modo da mantenere il gioco proposto dall'immagine francese? Dopo un po', ho pensato al pipistrello, una specie di topo volante (e molti dialetti italiani danno appunto conto di questa duplicità) che tra l'altro non è un estraneo nella poesia di Jaccottet (un pipistrello svolazza nella notte di *Portovenere*, splendido testo de *L'Effraie*). Un *pipistrello*, dunque, *che non sa se è un topo o un uccello*: poteva funzionare.

Tornato a casa, ho ripreso il lavoro più seriamente; e ho cercato il passo di Musil nella versione di Anita Rho offerta da Einaudi. Ma ecco quel che ho trovato:

Ci si immagini un roditore che non sa se è uno scoiattolo o un ghio, un essere che non ha un chiaro concetto di sé, e si capirà che in certe circostanze gli può venire una tremenda paura della propria coda.

Incuriosito da questo bestiario così mutevole, ho provato a consultare l'altra grande traduzione italiana, curata da Ada Vigliani per Mondadori:

Ci si immagini uno scoiattolo che non sa se è una lepre o un gatto delle querce, un essere che non ha alcun concetto di sé, e si capirà che in certi casi può assalirlo una terribile paura della propria coda.

Le ragioni di queste discordanze zoologiche sono sug-

gerite da una nota della stessa Vigliani, che osserva due cose. Prima di tutto, Musil gioca qui con i due possibili nomi tedeschi dello scoiattolo, *Eichhörnchen* e *Eichkatze*: ci troviamo dunque di fronte a uno di quei passaggi ben noti ad ogni traduttore, in cui i nomi della fauna (o in altri casi della flora) pongono un problema difficilissimo. In secondo luogo, lo stesso gioco di parole è utilizzato in un altro punto del romanzo, durante un famoso monologo di Moosbrugger: per questa ragione, la traduttrice ha deciso di segnalare in nota sia il problema sia la concomitanza, optando per una traduzione quasi letterale.

Malgrado queste precise spiegazioni, resta al lettore qualche dubbio. Intanto, nelle due traduzioni italiane va persa la verosimiglianza dell'immagine: perché mai un roditore non dovrebbe sapere se è uno scoiattolo o un ghio? Ancora meno perspicua l'altra versione: uno scoiattolo che non sa se è una lepre o un gatto delle querce: cosa significa? E, in ambedue i casi: per quale ragione il roditore/scoiattolo dovrebbe temere la propria coda? Assai più efficace la soluzione di Jaccottet, in cui il rapporto tra la duplice natura dell'animale (gufo e gatto), i dubbi identitari e il terrore di fronte alle ali risulta chiarissimo a prima vista, proprio come nell'originale tedesco.

Eppure, a ben guardare, Jaccottet è, dei tre traduttori, quello che si prende la massima libertà, allontanandosi maggiormente dallo scoiattolo musiliano; ma proprio in questa libertà di trasformazione è insita la più sottile lealtà nei confronti del significato profondo dell'immagine. Bisogna ancora aggiungere che Jaccottet, di fronte all'analogo gioco di parole utilizzato da Moosbrugger, traduce diversamente, indicando in nota la difficoltà linguistica. Ciò significa che egli ha deciso di privilegiare, nel passo testé discusso, il valore espressivo delle parole, considerando secondario o trascurabile l'eventuale richiamo all'espressione usata da Moosbrugger in un'altra zona del romanzo.

Non si possono certo giudicare tre traduzioni di questa mole a partire da una sola immagine; nel caso specifico, tuttavia, la versione francese risulta contemporaneamente più creativa, più efficace e più fedele. E, per finire, questo piccolo esempio mi sembra riassumere bene un lungo discorso teorico sulle difficoltà (e sul fascino) della traduzione.

ARAZZI FIAMMINGHI

(SULLA TRADUZIONE)

di Jamie McKendrick



Caravaggio, *Narciso*.

In *Boys for the Blackstuff*, vecchia serie televisiva scritta da Alan Bleasdale in cui si racconta di un gruppo di disoccupati di Liverpool, il pazzo Yosser cammina accanto a un inserviente che sta imbiancando con del gesso le linee di un campo da calcio. Dopo avere riflettuto in modo pensoso annuncia «Ce la faccio anch'io! Dammi un lavoro!»

Il punto da cui cominciare per tradurre è spesso questa sicurezza «yosseresca»: le linee sono già marcate – anche se nella debolezza di un'altra lingua – e non può essere così difficile seguirle con le linee della tua e nella tua.

La prima infelice lezione della traduzione è che una traduzione letterale è una *dead duck* (espressione idiomatica inglese che significa «qualcosa che non potrà mai andare a buon fine»). Non è solo che gli idiomi e i giochi di parole di solito resistono alla traduzione, che il ritmo e la rima sfuggono ma che l'intero farsi e l'economia della poesia, i suoi tendini più sottili e la sua ossatura interna rischiano di essere persi durante il processo.

*

Osip Mandel'stam ha scritto da qualche parte che la scrittura di una poesia è un «lavoro nel buio». Lo stesso vale per la traduzione poetica, eccetto che, in questo caso, il buio è illuminato fiocamente dal barlume dell'originale. Ma perché una poesia tradotta funzioni, è necessario che si ripetano le stesse scoperte fortuite di suono e disposizione dell'immagine. Dunque, un tipo di riscrittura... Non deriva alcuna garanzia dalla forza dell'originale per

la poesia nuova – e mentre è irresponsabile scaricare l'originale, scimmiettarlo è solo pigrizia.

*

Di solito comincio sforzandomi di essere il più fedele possibile, e poi mi trovo nella situazione di uno che cerca delle scuse per le proprie infedeltà. Ma quando vedo i tradimenti di altri traduttori provo indignazione. Chi ha dato loro il permesso?

Le questioni di fedeltà o meno vanno oltre – la solita storia del 'tradurre = tradire' che abbiamo sentito fin troppo. Tutti sceglierebbero la fedeltà se fosse la condizione più felice, se funzionasse. È quando ciò non avviene che il traduttore comincia a guardare altrove.

*

C'è una forma di empirismo crudo nel processo – Funziona oppure no? C'è qualcosa di superfluo. Se una poesia esiste già perché condurla alla ri-esistenza? Per aiutare quelli che non possono leggere l'originale o per aiutare la tua lingua con l'inclusione di qualcosa d'oltre (– un tipo di filantropia, allora?) O ad aiutarti (nei due sensi dell'inglese: «to help yourself» significa sia aiutarti che rubare una cosa)? Forse l'impulso non riguarda nessuna delle due cose – è più una questione di vedere se la poesia può risuonare anche in altre circostanze – culturali e linguistiche – di quelle in cui è nata; di vedere se può sopravvivere anche a un trasloco così violento. Un espe-

rimento sinistro all'interno della lingua: per scoprire se una qualche tremante essenza può essere sradicata e poi trapiantata: evinta e poi trasferita.

*

Aiuta conoscere bene la lingua originale? Almeno salvaguarda il traduttore dalle «gaffe» e dagli errori evitabili. Se non puoi sentire il suono dell'originale (anche se è impossibile riprodurlo nella nuova lingua) come fai a sapere di quanto l'hai mancato o che cosa occorre fare per avvicinarli la tua versione?

Anche se paragonata a quella di molti altri traduttori la mia esperienza è poca, ho comunque tradotto poesie sia da lingue che conosco sia da lingue che non conosco bene, da poeti vivi e morti e da lingue vive e morte. Alla fine dei conti, nessuna combinazione ha facilitato particolarmente il processo, benché la possibilità di discutere con il poeta di qualche ambiguità sia sempre la benvenuta – per evitare quello che nel tennis si chiamano 'errori non forzati'. Nel traduttore la conoscenza della lingua è più importante della conoscenza delle lingue.

*

Nel tradurre c'è spesso uno squilibrio che danneggia l'equazione – la triste probabilità che il poeta originale possieda capacità superiore a quella del suo traduttore. Ma questo dislivello del talento non sempre è disastroso: qualcosa di buono può essere salvato dal naufragio di una capacità inferiore. E non sempre aiuta avere un'attitudine di umile reverenza verso l'originale. Una cecità provvisoria davanti alle ineguaglianze abbaglianti può anche essere di aiuto.

*

A tal proposito, noi tutti sappiamo delle perdite inevitabili – quando, per esempio, la sfumatura o il significato secondario di una parola in una lingua deve essere sacrificato nell'altra lingua. Siamo predisposti a una maggiore sensibilità a queste perdite nella nostra lingua. Ricordo di avere letto una traduzione italiana di *An Afterwards* di Thomas Hardy:

When the Present has latched its postern behind my
tremulous stay,
And the May month flaps its glad green leaves like wings
Delicate-filmed as new-spun silk...

in cui il primo verso è stato reso così:

Quando il Presente avrà chiuso la porta dietro il mio tremulo
soggiorno...

– che più o meno rende il nocciolo dell'idea ma perde in un colpo solo tutta l'intimità e la tenerezza di «latched» e la qualità un po' provinciale e antiquata di «postern» – tutto questo danno già prima che i monosillabi del secondo verso e gli aggettivi 'composti' del terzo fossero persi di vista in modo irrecuperabile.

Questo non esclude la possibilità di alcuni guadagni. Anche le poesie eccellenti possono avere dei momenti o dei passaggi deboli (anche Omero sonnecchia) dei quali il traduttore può approfittare, e mi pare legittimo che il traduttore viri la poesia nella direzione delle proprie forze. Se questo sia giusto o meno, non dipenderà dall'assunzione di una qualche posizione teorica e aprioristica ma dall'efficacia del risultato. La maggioranza dei lettori preferirebbe una poesia buona nella nuova lingua piuttosto che una traduzione statica e pedissequa. Detto questo, certi tipi di imprecisioni che derivano da trascuratezza come la ricerca della maestosità a tutti i costi possono risultare veramente scoraggianti.

*

Se ho ragione ad affermare che c'è del superfluo nell'atto di traduzione, si può anche portare la cosa sino in fondo. Delle volte, traducendo, mi sono trovato a inserire rime in una poesia non in rima. A prima vista un tale eccesso potrebbe apparire ridicolo, ma forse anche questo fa parte del gioco delle perdite e dei guadagni. Vedendo quanti effetti acustici (come, per esempio, le rime interne) vanno persi, perché, mi sono chiesto, non cerchi almeno di rafforzare un po' la struttura esterna?

*

Tutto il processo comincia dalla fine (cioè dalla poesia già formata). Si comincia, per così dire, dal lato opposto, andando controsenso (forse in tutti i sensi). Dopo aver riflettuto che la traduzione è come «guardare degli arazzi fiamminghi dal lato sbagliato, quando, benché si possano scorgere le figure, esse sono coperte da fili che le oscurano e non è possibile apprezzare l'effetto soave del lato corretto», Don Chisciotte cerca di consolare il traduttore che ha incontrato dicendogli che «ci sono delle cose peggiori e meno vantaggiose che un uomo può fare». Beh, si può cominciare ad apprezzare il lato sbagliato delle cose...

TRADURRE CONVERSANDO (CON) JAMIE McKENDRICK

di Luca Gueneri



Caravaggio, *La conversione della Maddalena*.

nisi quia tendit non esse
Agostino, *Confessioni*

La traduzione è divenire, pratica che abita la fessura che si apre nel pensiero tra il riconoscimento dell'originale e la sua ricreazione in una lingua di arrivo. Di fatto non abita nessun luogo, diviene, si crea, sfugge e si fissa in modo simile al fotogramma di un film, alla nota legata a quella successiva. La conosciamo, come diceva Agostino, solo *nisi quia tendit non esse*.

Occorre dunque pensare la traduzione esattamente in questo divenire di tensioni, struttura liquida che prende la forma del contenitore, ripensarla come territorio di frontiera che si presta a riflessioni molteplici, che si apre dentro allo spazio di quella riflessione.

Un pugno di citazioni di cui riprendere le fila poi:

Empson colloca i sette tipi di ambiguità che crede di potere riconoscere secondo una serie indicante nei suoi vari stadi 'un progressivo disordine logico' vale a dire una rinuncia sempre più radicale ad aver rapporto con il discorso verificabile della razionalità. (Giorgio Manganelli, *Incorporei felini*)

«Si potrebbe affermare che le culture riproducono, con strategie e modalità diverse, lo sforzo per tenere gli individui ancorati a una realtà comune e per distribuire in diverse zone di compensazione consentita extra-vaganze, deliri». E poco dopo «Le società, i linguaggi creano un'ortodossia della realtà». (Remo Bodei, *Le logiche del delirio*)

Si tratterebbe di cominciare a pensare con l'aiuto di una logica 'paradossale', e sembra poi che un aiuto di questo genere lo

abbiamo proprio dalla *pratica* delle cornici, se riusciamo in qualche modo a farla nostra rubando un poco del loro mestiere al comico e allo psicotico». (Pier Aldo Rovatti, *Il Paiolo Bucato*)

La poesia è nelle parole di Empson ambiguità, tentativo di forzare il linguaggio, di portarlo a indicare una qualche zona d'ombra dove il castello di vetro che esso stesso ha contribuito a costruire frange la luce in mille componenti. Disancorato il linguaggio dalla sua necessità di dire, eccolo trasformarsi in un non luogo di gioco (serissimo gioco), gioco di riflessi, allusioni e illusioni. La poesia nasce da questa pratica e la traduzione che voglia in qualche modo seguirla deve porsi in ascolto. Come scrive Nancy: «Essere all'ascolto è essere *allo stesso tempo* fuori e dentro, essere aperti *dal* di fuori e *dal* di dentro, dall'uno all'altro e dall'altro nell'altro». La traduzione è una contemplazione di rovine, le parole del poeta rimangono sepolte pronte a farsi ricordo del traduttore. «Ricordo – nelle parole di Marc Augé – che per quanto esatto nei suoi particolari, non è mai stato la verità di nessuno: né di colui che scrive, perché egli ha bisogno di un temporaneo arretramento per riuscire a vederlo, né di coloro che egli descrive, perché quel ricordo è tutt'al più il disegno inconscio della loro evoluzione, l'architettura segreta che viene scoperta solo a distanza».

È esattamente questa «architettura segreta» ciò che interessa il traduttore posto di fronte a un testo poetico. Un'eco di «ricordo» e «rovina» da intercettare con altre strutture in movimento per raccontarne, in empatia, un'ipo-

tesi, una suggestione. Occorre evitare con cura allora quell'ortodossia della realtà cui fa riferimento Bodei nella citazione poco sopra. Quella patina di cliché, di già detto che imbelletta il cadavere prima della sepoltura definitiva. O, per seguire Rovatti, ecco il traduttore che ruba il mestiere al comico e allo psicotico, inventando un nuovo linguaggio, ricreando, a modo suo, il linguaggio. Se la traduzione possiede un valore dovrebbe trovare dimora da queste parti, nel racconto di un atto creativo.

E, come si sa, ci sono cose che possono essere solamente raccontate. Il racconto può infatti astenersi dal dire, o anche permettersi di dire troppo salvo poi portare una mano al viso e dovere nascondere il sorriso imbarazzato che ne consegue. Il racconto nasce come valenza non saturata, abita con agio la creazione di quel *continuum* sfuggente su cui l'ansia da classificazione tipica dell'entomologo si incaponisce con pazienza certosina senza trovare un limite, senza riuscire a fare cemento dello strano nulla che agisce e mutarlo in *detto* da sezionare sotto la lente del microscopio. Sarebbe come voler cristallizzare le conversazioni che intratteniamo al telefono nel resoconto che ci manda la compagnia telefonica con il riepilogo di minuti e costi. Pensare di ricavarci qualcosa che definisca o valga per la nostra esperienza quotidiana.

Conosco Jamie McKendrick da diversi anni ormai; credo di poterlo dire, lo considero uno dei miei amici più cari, non c'è stata volta in cui io abbia parlato con lui senza che poi me ne tornassi a casa (anche metaforicamente, nella mia lingua) con qualcosa su cui ragionare, riflettere, fosse anche qualcosa da rubacchiare in termini di idee. La nostra è nata come amicizia telefonica, lui sta a Oxford e io a qualche migliaia di chilometri di distanza, tra la pianura e il mare. Ci siamo incontrati, di persona, un bel numero di volte in questi anni, qualche volta in Italia, qualche volta in Inghilterra e una volta pure in territorio neutro, in Spagna. Ciò non toglie che la maggiore parte della nostra amicizia noi, per ovvi motivi, l'abbiamo costruita al telefono. Si sa, il telefono economizza sulle onde sonore, taglia il superfluo, crea un costrutto vocale utile alla comunicazione senza sperperare energie in sfumature non strettamente necessarie. Mi sembra che anche di questo abbiamo fatto un motivo di ricchezza e non di mancanza: condividiamo il piacere dell'essenziale, dello spazio bianco della pagina quando la parola non può arrivare oltre. E tutto questo senza che vada perduto un certo gusto per il tirato in lungo, per tutto ciò che è umoristicamente fuorviante, antieconomico. La British Telecom e la Telecom prendono atto, registrano e ci inviano periodicamente il resoconto di tanto *sperperare*; non sanno infatti che dietro a quei numeretti pretenziosi si costruiscono le mappe essenziali (almeno per me) di un universo poetico.

Appare chiaro dunque che tradurre la poesia di Jamie McKendrick (in un volume dal titolo *Chiodi di Cielo*, uscito per l'editore Donzelli nel 2003) è stato qualcosa più di un semplice rapporto a tre, autore, testo, traduttore. La traduzione, infatti, ha assunto quella dimensione *conversazionale* e quasi mai strettamente *comunicativa* di cui

parla Rocco Ronchi in *Teoria Critica della Comunicazione*. Scrive:

Conversazione sarà dunque per noi sinonimo di quella comunicazione *maggiore* di cui parlava George Bataille in opposizione alla comunicazione *minore* che è fatta oggetto della comunicazione. Essa implicherà anche un'altra economia dei beni discorsivi, non riducibile alla dimensione asfittica e avara dello scambio, una economia generale che ha nello squilibrio di un dono asimmetrico il suo primo motore.

Squilibrio, asimmetria e dono sono parole che designano un universo semantico intertestuale ricchissimo per chi si occupa di traduzione poetica.

Devo dire la verità: mi si sono aperti gli occhi. Raramente mi era capitato di trovare definito in maniera migliore lo «scambio di doni» che avviene costantemente nella traduzione. Quel dare e ricevere continuo e mai terminato (la pagina stampata quasi mai evita che il traduttore torni sui propri passi e ripensi che un verso qua e un altro là potevano essere resi diversamente) tipico del conversare, il prendere la parola (il proprio *turno*) basandosi su quanto è stato detto, quanto ci si aspetta verrà detto, quanto non è detto ma rimane sottinteso. Mi sembra davvero un discorrere in grado di sganciare la traduzione da quel perenne affanno di rincorrere teoria e prassi, fedeltà e infedeltà, le categorie classiche, insomma, ma anche logore come lo zerbino all'ingresso di un condominio molto frequentato. Portare la discussione fuori, oltre, su altre dimensioni. Gioisco quando leggo: «La struttura del turno in atto è *estatica*: nel suo presente convergono, agostinianamente, la presenza del passato e la presenza del futuro. Ogni turno continua il turno precedente in senso meramente cronologico perché lo rielabora a un altro livello». L'eco della trilogia di Agostino, tra attenzione, memoria e attesa. Tradurre come protendersi? Tradurre come *extensio animae*?

L'idea insomma è quella di un andare e venire del linguaggio senza grandi punti fissi, un gioire di sensi in perenne ricostruzione all'interno però di competenze ricche, nebuloze di conoscenze costruite in anni di letture e pratica. Giustamente Ronchi evoca la figura del jazzista che conosce il momento in cui intervenire sovrapponendo solo per un attimo la sua parola musicale a quella dell'altro per poi lanciarsi a esplorare l'argomento della conversazione, fletterlo sino quasi a spezzarlo e poi tornare a casa nella ripetizione comune del tema. Abita un'etica dell'ascolto da quelle parti che sa di civiltà e comunità, un *file sharing* di idee che scavalca la multinazionale linguistica e costruisce una rete di rapporti e corrispondenze. Nebuloze di conoscenze si è detto, ma non per mancanza di definizione, bensì per ricchezza di confini mobili, elettronici capaci di muoversi in salti quantici tra le mille derive dei significati. Il jazzista capace ha elaborato la propria libertà su una disciplina ferrea di esercizi ripetitivi, la tecnica di base non deve avere per lui segreto alcuno. E non è la vecchia questione dell'innatismo, altra peren-

ne diatriba romantica sulle qualità che non si possono apprendere dell'ispirazione e della creatività. È chiaro che non tutti possono arrivare sul K2 senza ossigeno, altrettanto chiaro è però che l'abitudine all'alta quota la si apprende solo frequentandola con assiduità.

La *conversazione* rappresenta la cifra stilistica ricorrente di tutto il cinema di Abbas Kiarostami. Celebri poi, sono i dialoghi all'interno dell'abitacolo di un'auto. Sono «luoghi» spesso disturbati dove la povertà degli strumenti tecnici a disposizione del cineasta iraniano traballa e manca un colpo (un po' come i *walkman* prima dell'introduzione dell'*anti-shock*); conversazioni che riecheggiano continuamente nella speranza mai tramontata di costruire un rapporto. Interlocutori più forti e risoluti del «rumore» di fondo della vita che non si lasciano scoraggiare dall'irruzione del non detto e proseguono nella ricreazione. Nel 1990 un terremoto fortissimo colpisce la regione del Gilan causando la morte di cinquantamila persone. Kiarostami convoca la sua troupe e parte verso i luoghi dove cinque anni prima aveva girato *Dov'è la casa del mio amico?* La trama del film diventa la *quest* del regista alla ricerca dei due ragazzini che avevano fatto parte del cast di *Dov'è la casa del mio amico?* Nasce così *E la vita continua* che instaura con il film precedente una *conversazione* fatta di riferimenti, ricostruzioni non solo metaforiche, immagini che aiutano, o cercano di farlo, un paese che vuole tornare a vivere. Nelle parole di Marco Dalla Gassa, la spiegazione di un metodo di lavoro (anche la traduzione, mi sembra, si muove da quelle parti): «Il regista si avvicina agli argomenti trattati non attraverso l'improvvisazione o le facili emozioni. Lavorando con una sceneggiatura flessibile, è costretto a misurare sul campo le forze divergenti della sua ispirazione, affrontando un'operazione intellettuale non di poco conto... Più volte assistiamo a scene dove l'automobile sbaglia strada, torna indietro, si ferma, riprende. L'itinerario non è razionale».

Aggiungiamo un altro tassello: Jamie conosce benissimo l'italiano. È perfettamente in grado di cogliere minimali variazioni di significato e ritmo. La consueta pratica che vede il traduttore sovrano della lingua d'arrivo in questo caso non vale; e allora funziona così: traduco i testi, glieli spedisco, ne discutiamo al telefono.

Risaltano fuori le bollette.

Jamie suggerisce, abbozza, disegna possibili percorsi semantici che sta a me cogliere, variare, riconoscere o disconoscere. Riesco spesso a intuire la direzione delle sue osservazioni, rielaboro, ritorno sulla conversazione, la ricostruisco, ridisegno il passato che abbiamo appena tratteggiato. Le conversazioni scivolano dall'italiano all'inglese, dall'inglese all'italiano. L'osmosi avviene contemporaneamente nella lingua d'arrivo e in quella di partenza, salvo che in questo caso partire significa talvolta arrivare e, ovviamente, viceversa.

Qualche esempio a caso: da *Lock*, l'inglese di *At the crank of the windlass in the racks*, passa all'italiano di *Cigala l'argano sulla cremagliera* che rigenera il testo in

chiave montaliana, descrive la passione (conosciuta e discussa di Jamie per Montale), la mia personale visione della poesia, l'eco di un ritmo. A un certo punto di *Gainful Employment* si parla di *four angelic wing-nuts* che traduco con *quattro angelici dadi ad alette*, qui traduzione tecnica e tentativo di rendere l'immagine si rincorrono, è in ballo la *movable beast*, la bestia mobile di qualche verso poco oltre, la scrivania di Jamie (di cui si parla nel testo), il mio ricordo di quella scrivania (credo di averla vista, non sono sicuro), gli anni venti a Parigi tra Hemingway e Fitzgerald (quelli di *A movable feast*), un certo modo di prendere la vita (descritto in quel libro), ecc. ecc. Pensare che si possa rendere conto delle mille scosse telluriche che agitano anche il più banale dei versi (e dunque sua relativa traduzione) sembra davvero impossibile. Meglio tornare allora in direzione di quel campo instabile ma definito *conversazione*, quella calibratissima mosca cieca del senso dagli opposti poli: mani brancolanti e benda sugli occhi da una parte, le regole ferree del gioco dall'altra.

Mi sembra che ci si muova, come dondolando, tra due delle folgoranti definizioni che trovo in uno dei più bei libri sulla traduzione che mi sia capitato di leggere. Il libro è quello di Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*; le due definizioni riguardano la traduzione come esitazione tra *suono* e *senso* e traduzione come *educazione alla stranezza*.

È la parola *esitazione* a risultare vincente, perché mi racconta di un'etica del sentire, dell'andare con i piedi di piombo, dell'esitazione pensante che precede l'affermazione rivestendola dell'incertezza dell'ora e adesso. Perché esitazione è quella sensazione che ci coglie davanti all'abisso, abisso anche etimologico come caduta del significato dentro al significato. L'esitazione di Jamie prima di proporre una sua soluzione, l'esitazione del 'panico controllato' di cui avevo scritto proprio a proposito della poesia di McKendrick – «Spingersi al limitare di uno strapiombo, di un abisso genera la vertigine della fine: sia esso visto dall'alto (*Sul Vulcano*), dal basso (*Sotto il Vulcano*), verso l'interno (*I Ricordi Prenatali di Frankenstein*), nel gioco di specchi delle citazioni (*Voi Ch'Entrate*). Quello che incontriamo in queste pagine è un McKendrick che tesse la trama intertestuale di fitti rimandi letterari. Senza che questo ne faccia un poeta necessariamente «letterario». Sono alcuni tra i campioni dell'abisso: la vertigine ubriaca di stanchezza e male di vivere di Malcolm Lowry, lo sberleffo cinicamente e dogmaticamente interpretato di Dante, la stolta tenerezza di Shakespeare-Gloucester-King Lear intrappolato nell'impudicizia della vecchiaia e della follia». Lo squadernarsi di riferimenti e mondi, di aperture. L'esitazione prevede uno sguardo che contempla allo stesso tempo andate e ritorni, pensieri e ripensamenti. L'esitazione è quella del traduttore che rilegge il proprio lavoro e vorrebbe cambiarlo ogni volta, limare quella filettatura che impedisce alla vite, al chiodo per dirla con Jamie di «unire qualunque cosa al nulla e farcelo stare».

E poi, *l'educazione alla stranezza*. Scrive Berman:

Ebbene, la traduzione, appartiene *originariamente* alla dimensione etica. Essa è, nella sua stessa essenza, animata dal *desiderio di aprire l'Estraneo in quanto Estraneo al proprio spazio di lingua*. Il che non vuol dire affatto che storicamente sia andata spesso così. Al contrario, l'obiettivo appropriatore e annessionista che caratterizza l'Occidente ha quasi sempre soffocato la vocazione etica della traduzione. La «logica dello stesso» ha quasi sempre prevalso». Come si direbbe con una fascetta adesiva su un cd postumo del vostro cantante preferito: *the ultimate fan experience*. Cos'è la poesia se non questo? E di conseguenza, cos'è la traduzione se non questo alla seconda?

Apertura all'estraneo del linguaggio (e non solo della lingua) del poeta che sperimenta lo spazio bianco violato, l'atto di nominare e del traduttore che apre la propria lingua all'altra in una collisione che crea disagio e spaesamento (e quanto ci sarebbe da dire, invece, sulle traduzioni omologanti che non disturbano e non interferiscono, che scivolano via come le didascalie delle pagine di un settimanale con le foto dell'ultimo flirt alla moda).

Verrebbe dunque da chiedere al traduttore (oltre ad avere condotto l'analisi della traduzione, dovrebbe avere anche analizzato se stesso) quell'atteggiamento che, in un contesto completamente diverso, Fabio Giommi definisce come *mindfulness*: «il prestare attenzione attraverso una modalità particolare, con intenzione, nel momento presente e in modo non giudicante». Nella definizione che Cartier-Bresson (anche lui un campione della traduzione fo-

tografica dell'esistente in divenire) dava di se stesso, «un buddista agitato», mi sembra di trovare un corrispettivo ideale di questa immagine. Viene da pensare alla tecnica compositiva di un Morton Feldman che reitera per ore e ore la stessa frase musicale, variandola di un minimo ogni volta; scrive una frase, poi la riscrive senza tornare a controllare quanto già fatto e così via in un gioco di sovrapposizioni, ritorni, leggere modificazioni. Per ritornare a Berman si potrebbe dire che non c'è bisogno di andarlo a cercare troppo lontano *l'estraneo*, può stare davanti allo specchio o all'altro capo della linea telefonica.

I LIBRI DI CUI SI PARLA:

- Marc Augé, *Rovine e Macerie*, Torino, Bollati Boringhieri 2004
 Antoine Berman, *La Traduzione e la Lettera o l'Albergo nella Lontananza*, Macerata, Quodlibet 2003
 Remo Bodei, *Le logiche del delirio*, Bari, Laterza 2000
 Marco Dalla Gassa, *Abbas Kiarostami*, Genova, Le Mani 2000
 Mario Gamba, *Questa Sera o Mai – Storie di Musica Contemporanea*, Roma, Fazi 2003
 Jamie McKendrick, *Chiodi di Cielo*, traduzione e cura di Luca Gueneri, con sette poesie tradotte da Antonella Anedda, Roma, Donzelli 2003
 Giorgio Manganelli, *Incorporei Felini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002
 Jean-Luc Nancy, *All'ascolto*, Milano, Cortina 2004
 Rocco Ronchi, *Teoria Critica della Comunicazione*, Milano, Bruno Mondadori 2003
 Pier Aldo Rovatti, *Il paioolo bucato*, Milano, Cortina 1998
 Vision (a cura di), *Il sonno della Ragione*, Milano, Reset 2004

L'EMULAZIONE COME MODELLO. A PROPOSITO DI OVIDIO

di Gioachino Chiarini



Miniatura dal
Roman de la Rose.

La mia prima esperienza di traduttore risale all'Orosio della Lorenzo Valla uscito nel 1976. Fui incaricato da Citati di tradurre, oltre al commento tedesco di Lippold, la seconda parte delle *Storie contro i Pagani* (libri V-VII). Ricordo quest'esperienza perché fu di fatto decisiva. Orosio è un autore difficile, ridondante di retorica votata *ad maiorem Dei gloriam*, fitto di ogni sorta di figure di pensiero e di suono, vero campionario di rotondità oratorie. Basterebbe l'abilità con cui maneggia – e lo fa di frequente – l'antitesi e soprattutto il poliptoto (una variante complessa del parallelismo), a definirne questa sua sorta tutta devota di complessità formale e sostanziale. La prova, per me alquanto severa, ebbe esito soddisfacente, credo, grazie a mio padre Eugenio. Avendo dedicato tutta la vita a Dante, al suo stile mirabilmente essenziale, aveva maturato lui stesso una scrittura asciutta, concisa, di massima 'economia'; quando gli passavo i miei tentativi orosiani per sentire che effetto gli facevano, me li restituiva (con mio iniziale sconcerto) poco meno che dimezzati, ridotti all'osso: capii che il mio tradurre era zeppo di perifrasi e di parafrasi, dunque pessimo, privo di ritmo, corretto nella sostanza del pensiero, lontanissimo dalla pia enfasi del testo latino. Dietro questo stimolo, lavorai per giorni dietro i primi cinque paragrafi del I capitolo del libro V, vale a dire dietro all'esordio della parte delle *Storie* a me assegnata. Questo fu poi il risultato:

So che non pochi resteranno colpiti, d'ora in avanti, dall'infittirsi delle vittorie di Roma fra tanta strage di popoli e città. Anche se, a un attento bilancio, troverebbero che le perdite sono state superiori ai guadagni. Non sono, infatti, di poco peso tante guerre servili, sociali, civili, di schiavi fuggiaschi [*fugitivorum*: qui la perifrasi è d'obbligo], che suscitavano grandi sventure senza apportare alcun giovamento. Ma voglio ammettere che le cose siano andate realmente come costoro pretendono: «Vi fu mai un'epoca», essi diranno, «più felice di questa, che vide sfilare continui trionfi, memorabili vittorie, ricche prede, processioni solenni, grandi re davanti al carro del vincitore e popoli vinti in lunga schiera?». Risponderemo loro brevemente che, mentr'essi del passato non sanno che parlare a vuoto, noi, su questo stesso passato, abbiamo intrapreso una ricerca obiettiva, tenendo conto del fatto che la storia non è patrimonio esclusivo di una sola cit-

tà, ma appartiene a tutto il genere umano. Ecco dunque che se Roma vince felicemente, infelicemente è vinto tutto ciò che è al di fuori di Roma. Ma, se è così, qual peso dovremo attribuire a questa goccia di trava-

gliata felicità, cui è legata la fortuna di una città sola, sullo sfondo immane di un'infelicità che accompagna l'annientamento dell'intero universo? Oppure, se si vuole comunque considerarli eventi felici in quanto favorirono l'ascesa di un'unica potenza, perché non giudicarli piuttosto infelicissimi, dal momento che per essi caddero con miserevole strazio regni potentissimi di nazioni grandi e civili? O non parvero forse tali a Cartagine quando, dopo centoventi anni trascorsi nell'orrore ora degli eccidi della guerra ora delle condizioni di pace, e nei quali, ora ribelle ora supplice, passava continuamente dalla pace alla guerra e dalla guerra alla pace, alla fine, mentre i miseri cittadini in preda all'ultima disperazione si gettavano confusamente tra le fiamme, la città fu un unico grande rogo? Cartagine che, ancor oggi, ridotta in poca terra e spoglia delle mura, sconta la sua parte di dolore al racconto di quello che fu (VII 1, 1-5).

La fatica per arrivare ad un risultato decente fu dovuta anche all'adesione immediata, da parte mia, ad un principio ispiratore fondamentale, come ancor oggi credo, dell'atto del tradurre: il principio dell'emulazione. Non può esservi buona traduzione se si aggirano i problemi imposti dal testo anziché affrontarli e, nei limiti del possibile, risolverli. Il rispetto abbastanza fedele di tale principio mi valse poi l'opportunità di tradurre, sempre per la Lorenzo Valla, le *Confessioni* di Agostino (Milano, 5 voll., 1992-1997). Orosio aveva preso il pensiero dalla *Città di Dio*, l'empito retorico dalle *Confessioni*, ma queste ultime, come ben si sa, vanno oltre la retorica. Il flusso liberatorio e intimamente 'biblico' di parole, pensieri, sentimenti ora scorre sotto controllo, ora accelera, incalza, straborda e dilaga, mutando via via direzione e struttura sintattica, ritrovando poi a fatica, ma senza che ciò costituisca il minimo problema per l'autore, un punto fermo: la confessione, la testimonianza, il dialogo in forma monologica con Dio per Agostino è fatto di questo, è questo. E, di fronte a questo, la pratica più diffusa tra i traduttori delle *Confessioni* è quella che rallenta questo flusso, spezzandolo in tratti più brevi, facendo punto e ripartendo ogni volta che la virata rischierebbe di uscire

di controllo. La mia traduzione delle *Confessioni* mira invece tutta alla ‘sovrapposizione’, e di regola non chiude se non dove chiude l’autore. Fornire esempi di ciò sarebbe troppo lungo e mi porterebbe fuori tema. Mi limiterò a questa breve citazione:

Tardi ti ho amato, bellezza tanto antica e tanto nuova, tardi ti ho amato! Ed ecco, tu eri dentro e io fuori, e lì ti cercavo e, brutto com’ero, mi gettavo sulle bellezze da te create. Eri con me, ma io non ero con te. Da te mi tenevano lontano cose che, se non fossero in te, non sarebbero. Gridasti e chiamasti e spezzasti la mia sordità, balenasti, splendesti e scacciasti la mia cecità, schiudesti il tuo profumo, ne respirai e a te anelo, ne gustai e di te ho fame e sete, mi toccasti, e m’infiammai della tua pace (*Conf.*, X, XXVII 38).

Questa fedeltà anche ‘spaziale’ alle dimensioni e alle scansioni e suddivisioni dell’originale era destinata a misurarsi con qualcosa di assai diverso ma di non meno complicato – anche a dispetto, o forse proprio a causa, della sua inarrivabile fluidità e concisa efficacia: il testo esametrico delle *Metamorfosi* di Ovidio. Anche questa volta il committente è Citati per la Lorenzo Valla, che mi chiede la versione dei libri dal V al XV. La compianta Ludovica Koch, cui all’inizio era stata affidata l’intera traduzione, aveva fatto in tempo a portare a termine compiutamente il lavoro per i primi quattro libri. Io accettai la difficile successione, ma per entrare meglio dentro il testo mi imposi di tradurre per me anche i libri che non erano toccati a me e che non sarebbero stati accompagnati dalla mia traduzione nella prestigiosa collana. Per mia fortuna, non disponevo della versione della Koch: efficace e riuscita com’è, adesso che ho potuto prenderne visione grazie ad Alessandro Barchiesi, mi accorgo che mi avrebbe condizionato, frenato, costretto a sotterfugi poco genuini per differenziarmi. Invece così, ignorandola, ho potuto costruire la mia traduzione per conto mio. Che comunque ha in comune con quella della Koch la fedeltà al principio della ‘sovrapposizione’: entrambe non hanno preso nemmeno per un attimo in considerazione la possibilità di una soluzione in prosa, entrambe cercano di restare entro i confini del periodo, tendenzialmente, appunto, del verso – un impegno reso gravoso dalla maggiore prolissità intrinseca della lingua italiana rispetto alla *brevitas* latina. Per reggere il ritmo, che in Ovidio è generalmente accelerato, a dispetto dei molti giochi retorici di cui il suo narrare si compiace, è necessario emulare l’originale. E ciò vale anche quando, ad esempio nel movimento proemiale del poema (con l’invocazione agli dèi), la solennità della circostanza, la lentezza dell’uscita dal silenzio indistinto che precede impongono una maggiore compostezza. Sembra un paradosso, ma Ovidio è veloce anche quando sta fermo.

In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora. Di, coeptis, nam vos mutastis et illas,
aspirate meis primaque ab origine mundi

ad mea perpetuum deducite tempora carmen. (I 1-4)

Questa è la ‘lettura’ di Mario Ramous¹:

A narrare il mutare delle forme in corpi nuovi
mi spinge l’estro. O dei, se vostre sono queste metamorfosi,
ispirate il mio disegno, così che il canto dalle origini
del mondo si snodi ininterrotto sino ai miei giorni.

La connessione tra argomento e titolo generale del poema è esplicitata («metamorfosi»).

Questa invece la ‘lettura’ della Koch:

A narrare di forme cambiate in corpi stranieri
mi spinge l’ingegno: al disegno, dèi, date respiro
(siete voi che le avete cambiate) e guidate i miei versi a
discendere
dal primo principio del mondo di seguito fino ai miei giorni.

Più forte, leggermente meno fedele al testo (in *nova corpora* > «in corpi stranieri»), ma più ariosa (anche in senso letterale: «al disegno... date respiro», veramente azzeccato) come esige un movimento iniziale, e molto ovidiana nell’accelerazione finale: «a discendere / dal primo principio del mondo di seguito fino ai miei giorni».

Io, a mia volta, ho cercato di tenere un tono medio più vicino al testo (e, quanto al contenuto, più vicino al senso del testo):

A dire di forme mutate in corpi diversi l’animo
preme. Gonfiate, o dèi, le vele all’impresa
e guidate il mio canto dalla nascita prima del mondo
– anche questa fu opera vostra – fino ai tempi di oggi.

Dopo questo breve proemio, si passa subito alla nascita del mondo e si respira per un po’ un clima da filosofia naturale che fa pensare a Lucrezio, non molto distante da quello che ritroveremo alla fine del poema nella lezione di Pitagora a Re Numa sulla natura delle cose, la mutazione continua, la metempsicosi (XV 75-478):

Ante mare et terra et, quod tegit omnia, caelum,
unus erat toto naturae vultus in orbe,
quem dixere Chaos [...]. (I 5-8)

La Koch interpreta (I 5-31):

Prima del mare, dei campi, del cielo a coprire ogni cosa,
per l’universo mostrava la natura un’identica faccia,
il caos, come l’hanno chiamata: una massa informe e confusa,
nient’altro che un torpido peso e dentro, ammucchiati e
discordi,
i germi di cose sconnesse. Non c’era il Titano a elargire
al mondo la luce, né Febe rinnovava la falce crescente;
non stava sospesa, la terra, con l’atmosfera a recingerla,
per proprio equilibrio, e Anfitrite non aveva disteso le braccia

lungo le sponde. C'erano il mare, l'aria e la terra, la terra era instabile, l'onda innavigabile, l'aria senza luce: niente riusciva a serbare la stessa figura e ogni cosa cozzava con l'altra: in un unico corpo combattevano il gelo col caldo, il bagnato con l'arido, il morbido insieme col duro, il greve con l'imponderabile. Questo conflitto appianarono un dio e una natura migliore; prese a staccare le terre dal cielo, e dal mare le terre, divise il limpido cielo dall'atmosfera più fitta. Sbrogliate le cose e strappatele al fosco groviglio, assegnava un posto a ciascuna, stringendole in lacci concordi di pace. Nel cavo del cielo s'accese, senza peso, l'essenza di fuoco facendosi largo nei vertici supremi. A lei subito sotto per leggerezza e per sede sta l'aria; più densa di loro attrasse la terra, schiacciandoli sotto il suo peso, i materiali massicci; l'acqua, versandosi in giro, invase gli estremi confini e chiuse il mondo dei solidi.

Anche qui, la personalità della traduttrice è esaltata dalla secchezza e da una terminologia appena forzata, ma assai poetica anche in questo contesto 'scientifico' («Nel cavo del cielo s'accese, senza peso, l'essenza del fuoco»). Ed ecco la mia versione, sempre un po' meno accesa, più narrata, più anche aderente al modello (I 5-31):

Prima del mare, delle terre e del cielo che tutto ricopre,
un unico volto aveva Natura nell'intero universo:
lo dissero Caos, massa grezza e indistinta,
nient'altro che peso inerte, ammasso confuso
di semi discordi di cose male assortite.
Nessun Titano ancora donava al mondo la luce,
né nuove corna approntava Febe crescendo,
né sospesa nell'aria d'intorno stava la terra
in perfetto equilibrio, né le braccia Anfitrite
aveva proteso ad orlare le lunghe terre emergenti.
C'era sì la terra, e il mare, e l'aria,
ma instabile era la terra, non navigabile l'onda,
priva l'aria di luce: nulla conservava la forma,
ogni cosa contrastava le altre, nel medesimo corpo
il freddo lottava col caldo, l'umido col secco,
il molle col duro, il peso con l'assenza di peso.
Un dio, o più benigna natura, sanò i contrasti:
separò dal cielo la terra, dalla terra le onde
e dall'aria spessa distinse il limpido cielo.
E dopo che tali cose ebbe sciolto dalla massa indistinta,
assegnò a ciascuna il suo posto legandole in pace concorde.
La forza ignea del cielo convesso scaturì e, priva
di peso, fissò la sua sede negli spazi più alti:
subito sotto si pose, per ordine e peso, l'aria.
Di entrambi più densa, la terra attirò gli elementi più gravi
e rimase premuta dalla sua stessa mole; l'agile acqua
occupò il posto estremo e avvolse il solido mondo.

Nelle *Metamorfosi*, com'è noto, il cielo ha una sua parte importante, soggetto com'è a continui va e vieni di personaggi, a volte autorizzati, a volte no. Ai primi appartengono gli dèi, com'è ovvio. E gli dèi sembrano ave-

re un certo senso di responsabilità nei loro spostamenti, specialmente quando si tratta di usare la strada più larga, più importante, più battuta, alla quale si affacciano le vili più o meno lussuose di quelli tra loro che sono più in vista: la Via Lattea. Inorridito dal mostruoso banchetto di Licaone, Giove convoca un concilio nella sua regale dimora: urgono drastici provvedimenti contro la razza umana. Gli dèi maggiori si avviano e si riuniscono. Ma l'episodio necessita di una determinazione spaziale, alla quale il poeta si accinge con un movimento modellato sul ben noto *Locus est* (caro poi anche a Dante: «Luogo è in Inferno, detto Malebolge»):

Est via sublimis caelo manifesta sereno:
Lactea nomen habet, candore notabilis ipso... (I 168 sg.)

La Koch (I 168-180):

Esiste una via nell'empireo, visibile a cielo sereno:
si chiama Via Lattea e s'impone per bianco fulgore.
È il cammino che fanno gli dèi per recarsi alla regia dimora,
alla casa del grande Tonante. A destra e a sinistra, ospitali,
spalancano le porte i palazzi dei nobili dèi.
Altrove, disperse, le case del popolo; ma i loro penati
li hanno messi, i Celesti potenti, sul davanti e nel giro dei lati.
Se la battuta non fosse temeraria, non esiterei
a definire il quartiere il Palatino del cielo supremo.
E dunque, una volta sedutisi gli dèi nel santuario di marmo,
e lui sistemato più in alto, appoggiato allo scettro d'avorio,
squassò con la testa tre e quattro volte i tremendi capelli
facendone sobbalzare la terra, l'oceano, le stelle.

Non mi è del tutto chiara la ragione di questo «sul davanti e nel giro dei lati»: «nel giro dei lati» non è brutto (un tocco descrittivo efficace), ma in Ovidio non c'è. Mario Ramous è più fedele («sul davanti»), pur spiegando cosa significa «suoi posteri Penates»: «Quelli più illustri/e potenti hanno invece qui, sul davanti, dimora».

Questa la mia versione (I 168-180):

C'è lassù una via che si vede a cielo sereno:
Lattea si chiama, dichiarata dal suo stesso candore.
Di lì vanno i celesti alla casa del grande Tonante,
alla reggia. A destra e a sinistra stanno gli atri
dei nobili dèi, con le porte aperte, sempre affollati;
la plebe, sparsa, abita altrove: sul davanti i potenti
e famosi inquilini del cielo han posto i loro penati.
È questo un luogo che, se le parole non suonassero
ardite, oserei definire il Palatino del cielo.
Quando i celesti furono assisi nella sala di marmo, lui,
Giove, più in alto e appoggiato allo scettro d'avorio,
tre quattro volte squassò la terrificata chioma,
con cui fa tremare la terra, il mare, le stelle.

Dunque il concilio può avere luogo, nessun incidente stradale funesta la convocazione. Ma non tutti i viandanti del cielo sono così pacificamente rispettosi delle norme

stradali. Quel pazzo di Fetonte si lancia senza patente sul cocchio del Sole, e succede un mezzo finimondo (in senso letterale). Della prolungata catastrofe mi limiterò a discutere un segmento. Il carro del Sole, privo di controllo, precipita a sfiorare la terra e il mare: l'acqua riarso si ritira nel ventre della terra, la superficie del mare si abbassa, i pesci cercano il fondo, i delfini non osano procedere a balzi, le divinità marine si acquattano nelle grotte. L'ultima a rischiare di soffocare è la Terra stessa (leggo direttamente la mia traduzione, II 272-300):

Alfine la Terra nutrice, che prima era avvolta dall'acqua, con le onde del mare e le fonti da ogni parte contratte che s'erano nascoste nelle viscere oscure materne, tutta riarso levò il volto a fatica, fino al collo, portò una mano alla fronte e, con grande sussulto ogni cosa squassando, si assestò un poco più in basso di quanto soleva e con voce arrochita parlò:
«Se così è deciso ed è giusto che sia, perché tardano i fulmini tuoi, o dio sommo? Se di fuoco devo morire, del tuo fuoco io muoia: allevia in tal modo la fine! Posso appena aprire la bocca per dir questo poco» (una vampa la soffocava). «Ecco, guarda i capelli bruciati, e quanta cenere negli occhi, quanta su tutto il viso! Questo è il premio, così ricompensi il mio grembo fecondo, i miei servigi, io che m'affatico e per tutto l'anno patisco ferite dal rastrello, dal vomere adunco, io che procuro le fronde alle bestie, messi e dolci alimenti al genere umano, a voi persino l'incenso? E ammesso ch'io meriti il castigo, che colpa hanno le acque? tuo fratello, che colpa? Perché il mare, che ha in sorte, si abbassa e più e più dal cielo si scosta? E se non ti tocca il mio di destino, né di tuo fratello, abbi almeno pietà del cielo che è tuo! Guardati intorno: i poli fumano entrambi. Se il fuoco li intacca, la vostra reggia crolla! Atlante stesso fatica e con le spalle a stento sorregge l'asse infuocato. Se il mare, se la terra perisce, se la reggia del cielo, si ritorna al caos primordiale. Salvalo dalle fiamme, quel poco ancora che resta, pensa al destino del mondo!»

Ma il 'pezzo forte' delle *Metamorfosi*, in cui pure è descritto il descrivibile e l'indescrivibile, è, appunto, la descrizione delle metamorfosi. E il traduttore è chiamato a risostenere ogni volta la prova. Particolarmente attraente si fa il cimento nei casi in cui, come nell'episodio di Apollo e Dafne, la metamorfosi è preceduta da una fuga e da un inseguimento: la fuga è della ninfa, i virtuosismi metamorfici sono preceduti da una straordinaria prova di leggerezza narrativa. Utilizzo direttamente la mia versione (I 490-567):

Febo è innamorato, ha visto Dafne e vuol farla sua, e quel che vuole spera, ma la speranza lo inganna. Come, colte le spighe, bruciano leste le stoppie, o come s'incendiano le siepi se un passante accosta troppo una torcia o la scorda al fare del giorno,

così il dio prende fuoco, così nel petto tutto divampa, e spera, e alimenta uno sterile amore. Contempla i capelli che selvaggi le coprono il collo e pensa: 'Perché non pettinarli?'; vede gli occhi che sfavillano simili a stelle, la boccuccia vede, e mai d'ammirare si sazia; loda le dita, le mani, le braccia, e le spalle nude in gran parte: quel ch'è nascosto, lo immagina ancora migliore. Lei fugge più leggera d'un soffio e non si ferma al richiamo: 'Ninfa, ti prego, figlia di Peneo, rimani! Non ho cattive intenzioni, rimani! Così dal lupo fugge l'agnella, dal leone la cerva, dall'aquila la colomba con ala atterrita, dal nemico ciascuna: ma io per amore t'inseguo! Me infelice! Ho paura che tu cada distesa e i rovi lascino il segno su quegli arti perfetti e per mia causa tu soffra! Ti affretti per luoghi selvaggi: corri più piano, ti prego, rallenta la fuga! T'inseguirò a mia volta più piano. Ma tu chiediti almeno a chi piaci. Non sono un montanaro, non sono un pastore, né un rozzo custode di mandrie di pecore o buoi. Non sai, sfrontata, non sai da chi fuggi: è solo per questo che fuggi. Io sono il signore di Delfi, di Claro, di Tenedo, di Patara regale: Giove è mio padre. Grazie a me si sa ciò che fu, ciò che è e ciò che sarà; grazie a me il canto s'accorda alla cetra. La mia freccia non sbaglia, ma ancor meno sbaglia la freccia che mi ha colto nel mezzo del cuore indifeso. La medicina è mia invenzione, dovunque nel mondo ho fama di guaritore, il potere delle erbe è tutto in mia mano: ma, ahimè, non c'è erba che guarisca l'amore, la scienza che giova a tutti al suo signore non giova!' Voleva dire di più, ma la figlia di Peneo fuggendo con piede impaurito, lo lasciò col discorso incompiuto. E sempre bella appariva: i venti le spogliavano il corpo, i soffi leggeri le andavano incontro gonfiando le vesti, un refolo lieve le spingeva indietro i capelli, la fuga la faceva più bella. Ma il giovane dio più oltre non soffre di perdersi in vane lusinghe e, come amore lo sprona, la incalza seguedone l'orme d'appresso. Come quando un cane di Gallia scorge una lepre in aperto campo e l'uno brama correndo la preda, l'altra la vita: lui l'incalza via via più dappresso e già crede d'averla, e col muso proteso la stringe; lei non sa se è già presa, e si salva dai morsi vibrati sfuggendo al muso che quasi la sfiora: così dio e fanciulla, lui più svelto per brama, lei per paura. Ma chi insegue, soccorso dalle ali d'amore, è più svelto, non molla, già è sopra a chi fugge, ansimando le bagna i capelli scomposti sul collo. Lei, perdute le forze, sbiancò, vinta da fuga inesausta, e rivolta alle acque del fiume Peneo «Aiutami, padre!» disse, «Se i fiumi han qualche potere, questa forma, che troppo è piaciuta, muta e distruggi!». Non ha ancora finito e un grave torpore pervade le membra: il tenero petto è rinchiuso in fibra sottile, i capelli s'allungano in fronde, in rami le braccia; i piedi, or ora tanto veloci, s'arrestano in pigre radici, il volto si fa chioma: resta solo il suo antico splendore.

Pur così Apollo la ama: appoggiata al tronco la mano,
sente il petto che trepida ancor sotto nuova corteccia,
e, stretti tra le braccia quei rami come fossero membra,
bacia il legno: ma anche il legno si sottrae ai suoi baci.
«Poiché», dice il dio, «non puoi esser mia sposa,
il mio albero sempre sarai. Sempre di te si orneranno,
o alloro, la mia chioma, e la cetra, e la faretra.
Tu coi capi Latini sarai quando lieta voce intonerà
il trionfo e di lunghi cortei stupirà il Campidoglio.
Ai battenti della porta di Augusto fido custode
starai, lì sul davanti, a difesa della quercia nel mezzo,
e come il mio capo è giovane sempre di intonsi capelli,
tu pure sempre godrai dell'onore di fronde perenni!»
Così disse. L'alloro annuì coi suoi rami appena
formati e sembrò agitare la chioma in segno di assenso.

Inutile ricordare che proprio da queste descrizioni di ninfe scomposte nella corsa, di veli fluttuanti, di capelli agitati dal vento partì Aby Warburg per la sua ricerca sul diffondersi del 'modo all'antica' nel primo Rinascimento italiano. Ma è ora di concludere, e vorrei farlo col mito di Narciso (III libro). Non tutto. Ecco la versione del rispecchiamento e dell'autoinnamoramento nelle parole della Koch (III 407-40):

C'era una chiara sorgente, dai limpidi flutti d'argento,
mai sfiorata neppure da pastori o da capre sui monti
al pascolo, o da altro bestiame, né mai intorbidata da uccelli,
da fiere o da rami caduti dagli alberi, cinta d'un'erba
nutrita dall'acqua vicina, e di un bosco che sbarra ogni sole,
qualsiasi calore. Il ragazzo si getta disteso sull'erba,
attratto dal fonte e dal luogo stupendo, spossato dal caldo
e più dalla caccia bruciante. Si prova a calmare la sete
e cresce una sete diversa. Gli appare un riflesso bellissimo,
bevendo, e ne perde la testa: lo coglie l'amore di un'ombra
che è spoglia del corpo. La prende per corpo, ma è acqua
soltanto.

Appare a se stesso un miracolo, e immobile fissa la faccia
che è sua, e che somiglia a una statua scolpita nel marmo di Paro.
Sdraiato per terra contempla le stelle gemelle degli occhi,
i capelli, degni di Bacco, degni di Apollo, le guance infantili,
il collo d'avorio, la grazia del volto, il rossore mischiato alla neve,
e ammira ogni singolo tratto che rende lui stesso mirabile.
Si illude, e vagheggia se stesso; è attratto dall'altro e lo attrae;
si cerca, e il se stesso lo cerca: si infiamma del fuoco che ha
accesso.

Con mille inutili baci ribacia la fonte ingannevole,
immerge le braccia nell'acqua per mille volte, e gli pare
di stringerle al collo dell'altro, che è lui, ma non giunge a
toccarsi.

Che cosa abbia visto non sa, ma brucia per quello che ha visto:
un unico inganno gli illude e gli attizza lo sguardo.
Ingenuo, a che scopo inseguire invano fantasmi fuggevoli?
Quello che cerchi non c'è: quello che ami, lo perdi
solo a voltarti. Non è che un riflesso, quest'ombra che vedi.
Di suo non ha nulla: ti segue e si ferma con te,
con te si allontana, se mai riuscirai a allontanarti.

Di lì non riesce a distoglierlo né fame né voglia di sonno:
sdraiato sull'ombra dell'erba contempla il bellissimo inganno,
ma senza appagarsi lo sguardo: per gli occhi gli passa la morte.

E questa è la mia del finale (Narciso, colui che ha respinto la ninfa Eco e mille altre e altri, ora, credendosi respinto, è alla disperazione, III 469-510):

«Il dolore mi toglie le forze, non mi resta
più ormai tanto tempo, muoio nel fiore degli anni.
Non la morte mi è dura, con la morte lascerò ogni pena:
ma è lui che vorrei visse più a lungo, il mio amato!
Ma ora, due cuori in un'anima sola, entrambi morremo».
Disse, e in preda al delirio tornò a fissare lo sguardo,
con le lacrime smosse l'acqua, la superficie increspata
rimandò un'immagine confusa. Vedendola svanire
«Dove scappi?», gridò, «Resta, non lasciarmi, o crudele,
io t'amo! Se non vuoi che ti tocchi, almeno ch'io
possa guardarti e nutrire così la mia folle passione!»
Tra i lamenti, si strappa in alto la veste e il nudo
petto percuote con le palme bianche che sembrano marmo.
Il petto percosso si tinge di tenue rossore, come,
sai, quelle mele che son bianche da una parte, rosse
dall'altra, o come l'uva che suole via via arrossire
nei suoi grappoli variopinti quando sta maturando.
Tornando a vedersi nell'onda nuovamente placata,
non regge più lungo ma, come bionda cera si scioglie
a timida fiamma o la brina al mattino sotto i raggi
d'un tiepido sole, così annientato dalla forza d'amore
si scioglie e pian piano è consunto da fiamma nascosta.
Già di rossore misto a candore più non v'è ombra,
né di tempra, né di forza, né di ciò che or ora piaceva
alla vista, e neppure il corpo amato un tempo da Eco.
Ma quando lei lo vide, pur adirata al ricordo, assai se ne
dolse, e ogni volta che lui infelice «Ahimé» mormorava,
a sua volta «Ahimé» di rimando diceva. E quando
il giovane si dava dei pugni alle braccia,
questo identico suono di colpi lei ripeteva. Lui,
fissando l'onda per l'ultima volta, «Ahimé», disse,
«fanciullo invano diletto!» e il luogo ripeté queste
stesse parole, e al suo «Addio!» «Addio!» Eco rispose.
Egli abbassò il capo spossato nel verde dell'erba, la notte
chiuse gli occhi incantati a fissare il proprio padrone.
E dopo che fu accolto nelle sedi dell'Ade, lì sempre
si specchiava nello Stige. Un lamento levaron le sorelle
Naiadi offrendo al fratello chiome recise, un lamento
levaron le Driadi: al loro, Eco unì il proprio.
Già approntavano il rogo, le fiaccole agitate,
il feretro: ma il corpo non c'era. Al suo posto trovano
un fiore, giallo nel mezzo contornato di petali bianchi.

NOTE

¹ Ovidio, *Metamorfosi*, Introduzione e traduzione di M. Ramous, Note di L. Biondetti e M. Ramous, I e II, Milano, Garzanti 1995.

TRADURRE INSIEME DALLO YIDDISH - I SULLE TRACCE DELLA LINGUA

di Haim Burstin



Picasso, *La ragazza e lo specchio*.

L'esperienza che si vorrebbe qui brevemente presentare ha un suo carattere del tutto particolare e atipico nell'ambito del consueto lavoro di traduzione. E questo da diversi punti di vista che conviene innanzitutto enunciare per definire il campo specifico in cui ci situiamo. Atipica è essenzialmente la lingua che fa oggetto della traduzione, lo yiddish. Si tratta, come è noto, del linguaggio delle comunità ebraiche d'Europa centro-orientale, parlato fino all'ultima guerra mondiale da circa tredici milioni di persone, ma ora praticamente scomparso. Atipica è la personale posizione di chi traduce rispetto a questa lingua. Atipico è l'esperimento che alla traduzione ha dato origine: si tratta infatti, come rivela già il titolo di questo intervento, di un lavoro collettivo svolto da tre traduttori di cui nessuno è di madre lingua yiddish¹.

Conviene ricordare, a questo proposito, che coloro i quali parlavano correntemente lo yiddish prima della guerra vivevano in una condizione di effettivo, o quanto meno tendenziale, bilinguismo. Da un lato c'era appunto lo yiddish, lingua della tradizione e della vita familiare, che si accompagnava però alla lingua ufficiale dello stato o della regione in cui ogni individuo si trovava a vivere. In origine però, questa condizione di bilinguismo, negli ambienti intellettuali, non era messa tanto al servizio della traduzione di opere dallo yiddish, la cui letteratura solo dagli ultimi decenni dall'Ottocento aveva conosciuto un suo grande sviluppo; più facilmente ci si dedicava a tradurre in yiddish i tesori della letteratura europea. Questa vasta operazione culturale si situava nel più ampio progetto che si era andato progressivamente definendo attorno alla fine del secolo, rivolto a un'acculturazione delle masse ebraiche d'Europa centrale: quei ceti cioè che, impossibilitati per condizione economica e sociale a intraprendere studi superiori, rimanevano all'oscuro dei tesori della letteratura europea. Si tratta di un vasto progetto

pedagogico, legato all'impegno militante dei primi partiti o gruppi di ispirazione socialista nati in ambito ebraico.

Oggi la situazione si è paradossalmente e drammaticamente invertita. La lingua yiddish è stata praticamente annientata in seguito allo sterminio da parte della Germania hitleriana degli ebrei d'Europa centro-orientale; curiosamente, infatti, se un'operazione è riuscita nel quadro del disegno di annientamento della popolazione ebraica europea, è proprio sul piano linguistico che essa si situa. Attualmente infatti il numero di individui di lingua madre yiddish si riduce all'esiguo gruppo degli ultimi sopravvissuti: una generazione di settanta-ottantenni, cui solo in pochi casi si aggiungono i figli. Ma anche il numero di quanti parlano correntemente questa lingua, pur non come lingua madre, si è impressionantemente assottigliato. E ciò, malgrado la straordinaria ripresa di interesse che in questi ultimi anni si sta registrando attorno allo yiddish e alla sua cultura in generale.

Oggi quindi il problema si pone diversamente ed è divenuto essenzialmente quello di riportare alla luce i tesori della letteratura yiddish e di tradurli per renderli disponibili e sottrarli in tal modo all'oblio. Estinguendosi però, con lo yiddish, anche quella particolare condizione di bilinguismo cui esso naturalmente si associava, il problema del tradurre si complica. In linea di principio non ci sarebbe niente di strano che a tradurre dallo yiddish non siano persone di lingua madre. È quanto accade abitualmente anche nel caso di altre lingue; ad essere comunemente richiesta come lingua madre è semmai quella di destinazione piuttosto che quella di origine. Appare quindi del tutto normale che uno traduca dall'inglese senza essere di lingua madre inglese. Ma tra l'esperienza del tradurre dall'inglese e quella del tradurre dallo yiddish la distanza è profonda, essenzialmente per il fatto che lo

statuto dello yiddish è stato bruscamente trasformato, nello spazio di pochissimi anni, da quello di una lingua viva a quello di una lingua morta.

Non è il caso di riaprire qui il dibattito su questa tesi che, più che esprimere un giudizio, si limita a un'amara constatazione; malgrado tale argomento possa sembrare smentito dalla straordinaria vitalità che dimostrano i vari circoli di cultura yiddish ancora esistenti e disseminati nel mondo, come pure dalla larga ripresa di interesse che la sua letteratura suscita e dalle prospettive del tutto inattese e talvolta paradossali che ciò comporta, questa definizione di lingua morta ci sembra difficilmente controversibile. Ai nostri effetti ciò ha una conseguenza immediata: il fatto di non essere di lingua madre, per chi è chiamato a tradurre una lingua non più in vita, significa dover fare a meno di un ancoraggio importante e di una fonte concreta per risolvere i grandi problemi posti da un idioma, come già si è detto, strutturalmente atipico e che solo il bilinguismo era tradizionalmente chiamato a risolvere.

Originariamente dialetto tedesco medievale, lo yiddish si fonda, come è noto, su una sorta di plurilinguismo interno che incorpora sistematicamente elementi derivati dall'ebraico e dall'aramaico, oltre che da diverse lingue slave (polacco, lituano, bielorusso, ucraino); numerosi sono tuttavia anche i termini di derivazione latina che compaiono a pieno titolo, come pure, più di recente, quelli di origine anglosassone. Una lingua spugnosa, dunque, che si è rivelata nei secoli in continuo movimento, associata a un progressivo e inarrestabile processo di contaminazione. È proprio questo multilinguismo che mette all'arco dello scrittore yiddish una molteplicità di frecce: egli può esprimere un medesimo concetto con forme e vocaboli diversi, attinti di volta in volta da lingue diverse a seconda del sapore particolare che vuole conferire alla sua frase. Il senso di tale scelta e dell'effetto che si voleva raggiungere era immediatamente chiaro al lettore, allorché questa lingua veniva comunemente e largamente parlata, ma è estremamente difficile oggi da rendere in una traduzione.

L'insieme di questi aspetti particolari giustifica oggi approcci diversificati e comunque atipici o inconsueti, tra cui il nostro: quello di affrontare cioè la letteratura yiddish nel quadro di un circolo di lettura. È evidente come la pratica della lettura collettiva sia divenuta un fatto ormai desueto: se uno deve leggere un libro, certamente preferisce leggerlo da solo. Tuttavia la sfida rappresentata oggi dallo yiddish spiega una strategia diversa, fondata sul lavoro d'équipe. Dalla moltiplicazione delle chiavi di lettura, infatti, e dall'ampiezza del bagaglio culturale che si è in grado di mobilitare, dipende spesso la possibilità di ricostruire un testo. Questo, almeno per quanti questa lingua non l'hanno mai parlata correntemente, né dispongono di una fonte originale di riferimento in una situazione in cui, come si è detto, il rapporto tra letteratura e lingua parlata ha subito ormai un 'corto-circuito'.

Si tratta dunque di una procedura d'eccezione che incarna in un certo senso il metodo filologico. I testi in-

fatti, specie se usciti dalla letteratura tardo ottocentesca – come nel caso dei racconti di Sholem Aleykhem – obbligano spesso a un'autentica microesegesi per decodificare parole ed espressioni idiomatiche. Questo tipo di indagine, che si concentra il più delle volte attorno ad espressioni e costruzioni particolari, necessita di una disponibilità ampia di saperi. Quanto più siamo lontani dalla lingua parlata, tanto maggiore è la quantità e la qualità di competenze che è indispensabile convocare per compensare questa distanza.

Competenze innanzitutto di tipo linguistico: il tedesco certo, ma anche l'ebraico e in particolare l'ebraico biblico, oltre ovviamente alle lingue slave. Ma per ovviare a un certo numero di difficoltà di interpretazione, decodificazione o traduzione è utile anche poter accedere ad altre lingue in cui lo stesso testo è stato tradotto, per un indispensabile lavoro di collazione. È noto ad esempio come in certi casi sia stato l'autore stesso a tradurre una sua opera dallo yiddish in altra lingua, una volta trovatosi a operare in una realtà molto diversa da quella in cui il libro era stato concepito e prodotto. In casi del genere, ci troviamo a disporre di due versioni d'autore dello stesso testo che spesso non solo non coincidono, ma anche possono divergere. Il caso più conosciuto è quello di Isaac Bashevis Singer che, una volta emigrato negli Stati Uniti, inizia una delicata operazione editoriale, autotraducendo, con la collaborazione di alcuni esperti, i suoi romanzi dallo yiddish all'inglese, ma nello stesso tempo espurgandoli e modificandoli per renderli più accessibili a un pubblico più vasto e ormai molto diverso da quello cui erano originariamente rivolti. Operazioni di questo tipo sottolineano non solo la necessità, nel caso dello yiddish, di adattare un linguaggio e una cultura a un pubblico in grado di dividerli ormai solo parzialmente, ma anche l'intraducibilità stessa di alcune forme, locuzioni e espressioni tipiche. I testi americani di Singer sono spesso ben diversi dall'originale: filtrati e rimaneggiati nella forma, come pure talvolta nella sostanza, per adeguarsi a un pubblico più largo e essenzialmente americano. Questa operazione conferma la presenza nello yiddish di elementi che, se non analizzati, interpretati e riadattati, rischiano di rivelarsi improponibili in altra lingua, specie per quanto riguarda le forme idiomatiche di cui lo yiddish trabocca.

Anche di fronte a questo tipo di asperità del testo è possibile rispondere solo a condizione di potenziare e estendere l'arco delle competenze: non più esclusivamente in campo linguistico, ma anche etnologico. La letteratura yiddish incorpora infatti sistematicamente richiami e allusioni a usi e costumi di una collettività ben connotata che produce senza sosta un suo lessico – familiare o comunitario – che va pazientemente decifrato, ricostruito e interpretato. Si tenga conto per giunta che la letteratura yiddish, specie per quanto riguarda alcuni dei suoi principali autori, è in continua relazione con la lingua parlata e con un sistema di riferimenti tipico del linguaggio popolare. Così, leggere insieme nell'ambito di un circolo di lettura, grazie appunto alla somma dei diversi contributi

specifici, consente di dilatare le potenzialità ermeneutiche in vista della traduzione.

Questo approccio collettivo e in un certo senso amatoriale ci ha concesso inoltre di stabilire con il testo un rapporto molto diverso rispetto a quello consueto del traduttore professionale. Dilatando i tempi di lettura e di analisi, senza inizialmente lo stimolo di una committenza, si è creata una felice condizione per cui è stato possibile tradurre semplicemente per il piacere di farlo. Una tale opportunità ha reso il nostro lavoro più simile all'esercizio filologico che non alla traduzione tipica. Il fatto di poter dedicare all'occorrenza un tempo illimitato alla comprensione di alcune frasi o espressioni è un lusso appunto che può concedersi la filologia, esente da ogni riscontro o tornaconto di mercato. Ma dilatare i tempi a disposizione consente anche una qualità di lettura molto diversa, una lettura che d'abitudine non viene rivolta alla prosa e che ha il potere di far emergere dettagli anche minimi e pur significativi, come accade a chi guarda un quadro con la lente di ingrandimento. Una tale procedura, possibile certo solo per opere brevi, consente di entrare nel testo in maniera quasi esegetica e di appropriarsene a un livello che nessun lettore ordinario riesce abitualmente a fare.

Questo sforzo, rivolto in prima istanza a tradurre collettivamente e essenzialmente per il gusto di farlo, oltre a consentirci di moltiplicare le competenze e di dilatare i tempi, ha caratterizzato il nostro lavoro da un altro punto di vista: ha consentito l'incontro di sensibilità individuali diverse attorno a una lingua ricca di una forte carica emozionale. Proprio a causa del suo statuto di lingua annientata, lo yiddish implica infatti per sua natura un coinvolgimento emotivo del tutto particolare e consente, da questo punto di vista, meno ancora di altre lingue, una posizione di neutralità. Il vantaggio che si ricava da un approccio collettivo, dalla convergenza cioè di sensibilità diverse e complementari, non è puramente casuale, ma si misura soprattutto nella condivisione di responsabilità rispetto ad alcune scelte di traduzione. Il multilinguismo che emerge con forza, come si è visto, in ogni testo yiddish, non può essere rimosso senza snaturarne in qualche misura il senso. Il testo rischia però, senza un adattamento, di essere impresentabile e inintelligibile a un pubblico che lo legge in traduzione. Che cosa quindi salvare e che cosa invece sacrificare rispetto all'originale?

Tradurre dallo yiddish obbliga molto più che in ogni altra lingua a un continuo, sofferto lavoro di compromesso su questo piano: l'incontro di sensibilità diverse può invece rendere questo compromesso in parte meno arduo. Ciò è vero a maggior ragione se si tiene conto del carattere un po' 'sacrale' di una lingua morta, che in quanto tale non può più protestare contro gli errori dei suoi traduttori. Come ha opportunamente ricordato Rachel Ertel, in un libro dedicato di recente a questo argomento², lo statuto stesso di sacralità che circonda ormai lo yiddish presso i suoi cultori, e la conseguente reverenza che tale sacralizzazione inevitabilmente comporta, può rischiare

in molti casi di paralizzare il traduttore, ridotto in un certo senso al ruolo di conservatore di icone.

Nel nostro impegno comune, invece, abbiamo scoperto l'importanza di un costante e appassionato dibattito a più voci, attorno ad ogni frase da tradurre; è questo dibattito infatti che ci ha consentito di creare tra noi quella che potremmo definire una sensibilità media condivisa, in grado di rendere i tagli o i rimaneggiamenti meno arbitrari, meno dolorosi e più ragionati. Tale dibattito è stato guidato dalla consapevolezza comune della responsabilità inerente al compito di rendere questa letteratura accessibile e comprensibile a un largo pubblico, prevenendo tuttavia la cesaia necessariamente più affrettata e burocratica dell'editore.

Quanto al piano propriamente emotivo cui si alludeva – come ha osservato Rachel Ertel in un capitolo molto bello del suo libro – tradurre lo yiddish comporta una scissione implicita tra due lingue, quella della morte e quella della vita: tra queste due lingue, l'asimmetria è assoluta. Chi traduce dallo yiddish si aggira appunto tra vita e morte e il suo è anche e soprattutto un paziente lavoro di *pietas* verso ciò che ormai non c'è più. L'atto di tradurre dallo yiddish – scrive sempre Rachel Ertel – ha di unico il fatto che esso si confonde con la celebrazione di un lutto e con un atto di testimonianza, testimonianza dell'Annientamento³; il traduttore viene quindi a trovarsi al cospetto della lingua annientata ovrerosia, potremmo anche dire per allusione, della lingua 'non salvata'.

Da questo punto di vista la lettura e il lavoro corale contribuiscono a ricomporre parzialmente questa scissione, grazie alla tensione a ricreare fra noi un'atmosfera yiddish ormai estinta, che risulta però funzionale all'atto stesso del tradurre. Ciò significa poter convivere con quanto resta di una lingua che ci è stata brutalmente sottratta, con maggiore serenità e, di conseguenza, lavorare sui testi con maggiore disinvoltura. Traducendo insieme – penso di poter dire anche a nome dei miei compagni di lettura e di avventura – il silenzio assordante dei morti può tornare a essere voce: il testo scritto ritrova nella lettura collettiva e nel commento i suoni che gli sono stati strappati.

NOTE

¹ S. Aleychem, *Un consiglio avveduto*, a cura di A. L. Callow (trad. di F. Bezza, H. Burstin, A.L. Callow), Milano, Adelphi 2003.

² R. Ertel, *Brasier de mots*, Paris, Liana Levi 2003.

³ Ivi, p. 243.

TRADURRE INSIEME DALL'O YIDDISH - II COSA FARE CON SHAYLE?

di Franco Bezza e Anna Linda Callow



Angelo Vadala, *Venere allo specchio*.

Rebe! Ikh vil aykh fregn a shayle vil ikh ayk. Rebbe! Voglio chiedervi un parere.

Così si apre il secondo dei racconti contenuti nel libro *Un consiglio avveduto* (Adelphi, 2003), il primo con cui si cominciò l'avventura del nostro *leyenkrayz*. Il termine che abbiamo tradotto con «parere» è nell'originale una parola ebraica che significa domanda e che in yiddish assume il significato di «parere rabbinico riguardo a questioni rituali». La presenza di un simile termine pone due problemi tipici per chi traduce da questa lingua: in quale misura e in quale modo è possibile rendere in italiano le differenti origini linguistiche dello yiddish? E inoltre, come offrire alla comprensione del lettore italiano il complesso mondo rituale ebraico?

Per quanto riguarda la prima questione è necessario premettere alcune considerazioni. Come si è detto, nel lessico yiddish compaiono vocaboli di origine non germanica, in misura rispettivamente decrescente: semitici, slavi e latini.

Vi sono però almeno due differenti modalità in cui la lingua yiddish si comporta nei confronti di questi vocaboli. Un primo caso è dato dal «prestito» per così dire «inconsapevole»: *shokhn* per «vicino (di casa)», *zshurnal* per «rivista», «periodico», ad esempio. Qui il termine di origine non germanica è l'unico disponibile e il problema della sua origine è dunque sostanzialmente dissolto nella quotidianità dell'uso. Un secondo caso, che riguarda soprattutto e in notevole misura la componente semitica dello yiddish, si riferisce invece a quei vocaboli e a quel-

le espressioni per cui la lingua dispone di più versioni di origini differenti: «eccesso» può rendersi con *ibermos* o con *oydef*, «in effetti» può essere *faktish*, *eygntlekh*, ma anche *leoylem*; «migliorare» può corrispondere a *besern* o a *mesakn zayn*; in questi e in moltissimi altri casi, la scelta incide sul registro, talvolta impercettibilmente, talvolta in modo clamoroso e la traduzione deve cercare di darne conto. D'altro canto lo spostamento di registro non è a senso unico, l'assunzione di una versione semitica al posto di quella germanica può dar ragione di una sfumatura dotta o umoristicamente pretenziosa oppure, al contrario, di un moto dell'animo più intenso e più immediato. Traducendo in una lingua che naturalmente non possiede questo tipo di risorsa è necessario, ovunque sia possibile, rendere di volta in volta, con mezzi diversi – un'espressione colta, un termine inusuale o fuori registro oppure un'espressione popolare o altro ancora – le scelte dell'originale.

In ogni caso, se è vero che la felicità della traduzione risiede soprattutto nell'equilibrio tra fedeltà e scorrevolezza, il ricorso a espedienti tipografici e redazionali (note al testo e corsivi con rimando a un glossario) va doverosamente contenuto, così come le soluzioni eccessivamente lunghe, che avrebbero forse diritto di residenza in un saggio, ma certo non in letteratura, anche se ciò comporta sovente un'inevitabile perdita di complessità e di densità semantica.

Se dunque nel suo insieme il problema delle differenti origini linguistiche dello yiddish può essere affrontato

con una certa adeguatezza, sia pure non priva di perdite e di sacrifici, la seconda questione a cui abbiamo accennato, la restituzione, cioè, dei riferimenti al complesso e articolato ambito rituale ebraico, rimane assai più aperta. La disposizione rituale dell'ebraismo orientale oppone infatti alla comprensione da parte del lettore non ebreo e più in generale al lettore «occidentale» degli ostacoli non facilmente sormontabili. La ragione risiede in gran parte nel rapporto tenacemente osmotico tra religione, ritualità e quotidianità domestica della tradizione yiddish (rapporto che non sembra risolversi o quanto meno sciogliersi completamente nemmeno nei casi di scrittori laici). Un'implicazione religiosa, che nel testo originale appare ovvia, può comportare problemi di comprensione se non viene sciolta nella traduzione, ma può altrimenti indurre sofferenza nel lettore obbligato a sorbirsi nel testo un breve saggio di esegesi dell'ebraismo. Si pensi all'uso del termine *kaddishim* per «figli maschi»: il riferimento è al *kaddish*, la preghiera che (in primo luogo) il figlio maschio è tenuto a recitare in onore del genitore defunto durante il primo anno dalla sua morte e a ogni anniversario (la desinenza *im* indica il plurale). Appare chiaro che una traduzione letterale è impossibile e che un'improbabile traslazione su un parallelo piano culturale potrebbe solo produrre confusione. In questo caso la scelta possibile è tra la censura del termine in traduzione e il mante-

nimento della parola originale non tradotta, con conseguente rimando a una nota o al glossario.

Quale criterio adottare nella scelta? Pragmaticamente sembra opportuno valutare il contesto in cui il termine venga utilizzato. Se il tenore espressivo è di medio livello, se cioè si può convenientemente supporre che l'utilizzazione sia relativamente neutra rispetto al registro comunicativo, è probabilmente lecito operare una «normalizzazione» traducendo – nel caso – con «figli maschi»; se invece il termine appare con una valenza in qualche modo aggressiva nel discorso, per un rimando umoristico o sarcastico, per esempio, alla tradizione, allora può essere più opportuno restituire almeno in parte, con il vocabolo originale, il colore dell'espressione, varcando la soglia – e soprattutto imponendo di farlo al lettore – del famigerato glossario.

Vi è poi un'ultima considerazione, che appare di non poca importanza e che potremmo definire «didattica». Se giusto il testo lo consente può convenire alla felicità della traduzione una certa disposizione all'accoglienza del lettore. Lo si lasci entrare un poco nell'ambiente e cominciare a familiarizzarsi con le stranezze di un mondo a lui estraneo, porgendoglielo con il minimo di difficoltà possibile, sarà l'autore il miglior complice della traduzione, in un percorso che potrà farsi via via tanto più impegnativo quanto affascinante.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE A QUATTRO MANI: I FRAMMENTI VERSO LA LINGUA

di Julio Pérez-Ugena



Tiziano, *Ritratto di giovane donna allo specchio*.

*Je viens avant la rumeur des fontaines,
au final du tailleur de pierre.*

René Char

L'idea di tradurre insieme con Gianni Scalia *Fragments de un libro futuro* per i Quaderni de «In forma di parole» è nata dopo aver tradotto, sempre a quattro mani, alcune poesie di Valente per il quarto numero del 1999 della rivista, un monografico dedicato agli angeli.

Quando abbiamo letto il libro, volutamente postumo (l'autore è morto il 18 luglio del 2000, e l'edizione spagnola è apparsa nel dicembre di quell'anno)¹, ci ha colpito, oltre alla bellezza di alcune poesie, il ruolo centrale che in esso ricopriva la traduzione: fin nel titolo (se pensiamo che una teoria del frammento spiegherebbe, più che una teoria della replica o dell'equivalenza, la natura di quel particolare linguaggio, strappato alla propria matrice, che è proprio della traduzione) l'opera rimanda a essa. Ancora nel titolo è esposta la condizione di 'resto' delle poesie che la raccolta contiene. Condizione questa di ogni poesia, ma che forse è più facilmente percepibile nella poesia della poesia, nella poesia tradotta, che entra in una nuova lingua privata non solo delle parole originali in cui è stata scritta, ma anche del fondo della propria lingua e della propria cultura, con gli echi e i silenzi relativi².

Diario-itinerario, questo libro comprende anche delle citazioni e delle traduzioni che più che affiancare il testo, ne fanno parte – come in altri libri suoi – collocati sullo stesso piano delle poesie. L'irradiazione di questi brani all'interno di una nuova opera è in grado di donarle originalità, ma solo a patto che gli autori scompaiano, che si istauri l'anonimato nella poesia anche nell'esperienza più

strettamente biografica. Così troviamo delle versioni di Li Po, di Wang Wei, di Takuboku³, oltre a dei testi scritti dallo stesso Valente che figurano come versioni di un anonimo:

CITTÀ del sud annegata nella pioggia.

Angeli di tristezza
calano i sipari.
Nessuno.
Il nulla.
Improvviso nell'ombra
il ricordo acceso dei tuoi seni.

(Anonimo, versione)

L'anonimato a vantaggio della poesia e della lingua è coerente con la scelta di lasciare che sia la morte a mettere la parola fine, come atto supremo della creazione, ultimo anello della catena delle prestazioni creative⁴. E la trascendenza della morte personale nell'opera o nella memoria è anche evocata nelle elegie di alcuni numi tutelari di Valente: così, nel caso di quella dedicata a Paul Celan e alla moglie Giselle, nella fusione con il loro destino e la loro parola, scrive: «Il giorno in cui questo gioco senza fine con le parole finirà saremo morti» (*Memoria di Paul Celan, nella morte di Giselle Celan-Lestrange, fine del 1991*). E in quella dedicata a Federico García Lorca scrive: «Lo uccisero, diceva la donna, ma qui uc-

cisero anche molti altri, tanti, quelli che adesso nessuno più ricorda. «Lui non è più lui, le dissi. È il nome che prende la memoria, non estinguibile, di tutti» (*Víznar, 1988*). E, infine, nell'elegia a Giordano Bruno, leggiamo: «Ma tu ancora ardi luminoso» (*Campo dei Fiori, 1600*). È chiaro che non si allude a una sopravvivenza dell'opera come monumento, ma come frammento nella composizione di una lingua più alta, non nostra: il poeta serve il linguaggio, assiste alla generazione dei frammenti e del libro.

Tornando al titolo, certamente ispirato – come alcune poesie e l'intero sottofondo dell'opera – al *Livre* di Mallarmé e a *Le livre à venir* di Blanchot⁵, non credo che sia possibile definire se è il libro che forma i frammenti (Valente era ammirato della credenza ebraica secondo la quale Dio creò il mondo leggendo o guardando la Torà), oppure se i frammenti generano il libro, come il senso comune consiglierebbe, soprattutto tenendo conto dell'aggettivo «futuro» (che non deve essere interpretato come una indicazione del tempo lineare, ma come un'apertura intrinseca al tempo della poesia)⁶. La generazione, comunque, non sarebbe conclusa dalla scrittura, e a mio avviso dovrebbe portare nel desiderio dell'autore (dai contorni sempre più ambigui) verso la lingua pura, e cioè verso la possibilità di contenere la morte, di stare anche con la morte e i morti (non solo di essere relativamente alla morte)⁷. Questo desiderio appare in una lingua volta verso il silenzio, verso una *materia non signata*, depositaria della memoria universale («lo spirito è la metafora dell'infinità della materia», ha scritto Valente) nella quale potremmo finalmente «stare», in una totale attualità, liberi dalla lacerazione dell'«essere», del senso e del tempo, in uno spazio anteriore a quello frammentato dalla parola umana.

Valente non distingueva nella sua scrittura, come altri poeti della modernità, tra prosa e poesia. La lingua di *Frammentos de un libro futuro*, disadorna, bianca, esposta per accogliere in molte poesie i morti (il figlio Antonio, i morti delle guerre, dei massacri, dei campi di sterminio, poeti e filosofi), è esposta anche per accogliere dio, la sua memoria o la sua assenza, o gli uomini vivi:

SOLO la solitudine risuona lunga
uguale a coda o vento.
Vengono
dal vuoto le parole,
ci possiedono nudi nel loro centro arso
e in esso ci disgenerano
per farci nascere.
Ascolta
come nella solitudine sveglia,
inudibile, la pura radice dell'aria.

(*Seconda ode alla solitudine, frammento*)

Come nella traduzione, momento «disgeneratore» e momento «generatore» del linguaggio si coappartengono. La lingua ci possiede, ci distrugge e ci fa nascere, infinitamente

tamente aperta, da questo punto zero (non a caso è questo il titolo che ha dato Valente a un ciclo della sua poesia)⁸, da questa pura radice dell'aria.

La radice dichiarata del libro che abbiamo tradotto è una poesia di un altro pubblicato nel 1972, dal titolo *Trenta y siete fragmentos*:

SEPPE,
dopo molto tempo nell'attesa metodica
di chi aspetta un giorno
il secco colpo del caso,
che solo nella sua omissione o nel suo vuoto
l'ultimo frammento sarebbe arrivato a esistere.

(Radice di *Frammenti di un libro futuro*.
Frammento XXXVII di *Trentasette frammenti*)

In questa poesia, contro ogni logica, come ha osservato José Manuel Cuesta, «lui» e il frammento designano la stessa entità: solo là, nell'omissione e nel vuoto che formano il frammento, questo (o quello) sarà arrivato e arriverà a esistere come cosa ultima. Cuesta sostiene che l'io non può costituirsi in soggetto elegiaco perché il proprio duello è dapprima la sua spossessione di sé o la sua morte impossibile. Colui al quale e del quale risponde il linguaggio elegiaco della poesia è altro da un io, senza nome proprio, senza morte propria: tu. Nel tempo della sua omissione o del suo vuoto, un libro futuro è la poesia che sarà scritta prima e sarà stata scritta dopo l'ultimo frammento. E nel tempo dell'ultimo frammento, la presenza della poesia è quella di un futuro anteriore che avrà saputo chi dice di aver saputo qualcosa. Tu. Valente, chi scrive, lui stesso, chiunque e nessuno seppe. La sua assenza continua, venuta e da venire. La sua ultima poesia non sarà stata scritta. Ma resta quello che dicono e non dicono le loro parole. La radice del frammento⁹.

Credo comunque che questa poesia in questo contesto alluda a un'altra esistenza, già senza memoria propria, nell'assenza di ogni segno. «Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios», ha scritto Valente in una poesia di *Al dios del lugar*¹⁰. La parola frammentaria è legata alla nostra mortalità¹¹, non possiamo parlare la vera lingua o la lingua pura. Nel nono dei dieci asserti astorici sulla Qabbalah, Scholem dice: «Le totalità sono tramandabili solo in modo occulto. Il nome di Dio può essere invocato, ma non pronunciato. Infatti solo ciò che vi è di frammentario in esso rende il linguaggio predicabile. La 'vera' lingua non può essere parlata, così come l'assolutamente concreto non può venire compiuto»¹².

Sempre in una lingua umana, frammentaria, l'ultima poesia del nostro libro recita:

CIMA del canto.
L'usignolo e te
già siete uno.

(Anonimo: versione)

Questa poesia, secondo Andrés Sánchez Robayna¹³, è la versione di un haiku anonimo. Nelle antologie di haiku che ho consultato non l'ho trovato. Sia che si tratti di un haiku anonimo in una versione di Valente, o di un anonimo scritto da Valente come versione, chiude la sua opera riuscendo, come aveva desiderato, a dire il massimo con il minimo dei mezzi, e anche a far ascoltare, prima che la parola, il silenzio. Molte caratteristiche di questo libro, come il valore dell'anonimia, il distacco al di là dell'oggetto e del soggetto, la sospensione temporale, la sobrietà espressiva, il silenzio, l'incompletezza, la presenza di una stagione (nel nostro caso l'autunno), sono anche caratteristiche tradizionali degli haiku.

Il canto degli uccelli è stato un argomento trattato da Valente a più riprese in saggi come *Le condizioni dell'uccello solitario*, o *Sulla lingua degli uccelli*, dove tra l'altro si legge: «si ricordi che forme poetiche come l'haiku hanno, secondo Barthes, come finalità sostanziale non generare o provocare linguaggio, ma sospenderlo»¹⁴. Nella poesia, scrive Valente, «si compie la nostalgia della dissoluzione della forma, dove il linguaggio rimane sospeso (*un no sé qué que quedan balbuciendo*), fermo o abbagliato da quello che in esso si manifesta, e dove, insieme al linguaggio, entrano nella sua dissoluzione o nella sua *fana* le nozioni di spazio e di tempo o la nozione del sé stesso o dell'io». La lingua poetica – conclude – è stata la lingua originaria del sacro in tutte le tradizioni, e «la parola poetica corrisponderebbe, nelle forme di esperienza estrema [...] a quello che nel Corano si chiama la lingua degli uccelli. 'E Salomone fu l'erede di Davide e disse: Oh uomini, ci è stata insegnata la lingua degli uccelli e tutte le grazie si sono sparse su di noi'. Lingua nella quale è stata operata la distruzione del senso e la sospensione del tempo: quella dell'uccello inestinguibile della cantiga CIII di Alfonso X il saggio»¹⁵, nella quale un monaco che ascolta il suo canto rimane, incurante di tutto, a sentirlo per 300 anni pensando che sia trascorso un momento.

Pur nella consapevolezza che la nostra specie non troverà mai il suo regno, c'è una tensione messianica nella poesia di Valente, che credo sia visibile in tante poesie. L'ultima non dice certo la propria morte e possiamo leggerla come la testimonianza di chi crede di aver raggiunto la vetta dell'arte poetica quasi al termine della propria agonia, in una *mimesis* delle esperienze e delle teorie mistiche della lingua che tanto ha amato. Valente non è stato un mistico. Tuttavia, penso che nella specularità alla «Radice di *Fragments de un libro futuro*» esprima il desiderio per lui-non-più-lui, e quindi per chiunque, per la sua poesia-non-più-sua, di accedere alla lingua pura, dall'ultimo frammento che noi abbiamo potuto leggere e tradurre solamente come tale.

NOTE

¹ J. Á. Valente, *Fragments de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores 2000. La nostra traduzione sarà pubblicata entro la fine del 2004 a cura dell'Associazione «In forma di parole» di Bologna. Alcune poesie erano state pubblicate in un volume dal significativo titolo *Nadie (Nessuno)* nel 1996, e altre in diverse riviste e giornali. Ringrazio Antonella Anedda, Juan Barja, che mi ha permesso di leggere le sue riflessioni inedite sul libro, Julián Jiménez Heffernan, Fabio Scotto, e, ovviamente, Gianni Scalia. Nessuno di loro ha letto la versione finale dell'articolo. I possibili errori, quindi, sono solo miei.

² Vedi A. Duque Amusco, *La muralla oblicua (poesía y traducción)*, in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano 1989, p. 263. Vedi anche Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus novus*, p. 49, dal quale è stato certamente ispirato Duque Amusco.

³ Valente non conosceva il giapponese né il cinese. Ignoro il processo di queste versioni. Molti anni prima aveva pubblicato una versione di alcune poesie di Kavafis, senza conoscere il greco, consultando delle traduzioni e commenti in altre lingue e facendosi aiutare da Elena Vidal e da un'altra persona.

⁴ Così si esprime Mandel'stam a proposito di Skriabin in un frammento su «Puschkin e Skriabin» scritto nel 1915. Citato da G. Bevilacqua nell'introduzione a Paul Celan, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi 1993, p. XXIX.

⁵ Vedi M. Blanchot, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi 1965, pp. 224-244.

⁶ Due citazioni precedono *Fragments...*, una delle quali, di Juan Ramón Jiménez, recita: «Dio del venire, ti sento tra le mie mani». In questo libro Valente riprende temi e motivi di tutta la sua opera, evoca il figlio morto, medita sull'assenza, in una continua rammemorazione. *Tanquam centrum circuli*, una poesia che narra una discesa alla ricerca di dio, in minuscolo, inizia «La memoria ci apre luminosi / corridoi d'ombra». Credo che la dimensione futura possa interpretarsi, analogamente a quella dell'ebraismo, ma indipendente da ogni dottrina, come la dimensione in cui «ogni secondo [è] la piccola porta attraverso la quale [può] entrare il messia». Vedi W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, trad. it. di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi 1997, pp. 57 e 160-1.

⁷ «Forse – ha scritto Antonella Anedda – noi non esistiamo che per imparare l'alfabeto dei morti e per raggiungerli non appena saremo in grado di parlare la loro lingua. Forse chi è scomparso è solo assorto e basterebbe una parola non difficile, ma ancora sconosciuta, per farlo voltare verso di noi»: A. Anedda, *Cosa sono gli anni*, Roma, Fazi 1997, citata da V. Bonito, *La culla aldilà. Su Giovanni Pascoli*, in «Versodove» 11, Bologna 2000, p. 40.

⁸ Vedi J. Á. Valente, *Obra poética*, Madrid, Alianza Editorial 1999, I vol.

⁹ J. M. Cuesta Abad, *La raíz del fragmento*, in «La alegría de los naufragos» 5 e 6, Madrid 2001, pp. 27-32.

¹⁰ J. A. Valente, *Al dios del lugar*, in Id., *Material memoria*, Alianza Editorial, Madrid 1995, p. 192.

¹¹ Vedi M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi 1977, pp. 213 e ss.

¹² Vedi W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 310.

¹³ A. Sánchez Robayna, *Premio funerario a un diario de vida*, «ABC», Madrid, 15.10.2001.

¹⁴ J. Á. Valente, *Sobre la lengua de los pájaros*, in Id., *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Madrid, Tusquets 1991, p. 242.

¹⁵ Ivi, pp. 241-3.

YVES BONNEFOY: LA TRADUZIONE I TRADUTTORI



Vermeer, *A Lady at the Virginals with a Gentleman* (dettaglio).

YVES BONNEFOY: I PASSI DELL'INVISIBILE

di Antonio Prete



Eggert Götsche, *Bambola allo specchio*.

Pensare al cammino di Bonnefoy: stazioni che hanno nomi, nomi che sono titoli di libri. Ogni titolo un paesaggio interiore, o un angolo di biblioteca, o un paese dell'anima – un «arrière-pays» – aggiunto all'esplorazione assidua, concentrata, dell'esistenza umana. Esistenza osservata sempre in quel cerchio che dal visibile porta verso l'invisibile, dalla concretezza individuale verso la sua ombra, che è anche ricordo, immagine, sogno. In un gioco di prossimità e lontananza. Presenza. Bonnefoy ha dato alla presenza un'energia così intensa e allo stesso tempo silenziosa, profonda e discreta.

Fisica e metafisica congiunte nella lingua della poesia.

Da *Anti-Platon* del '47 a *Les planches courbes* del 2001, (ma forse a proposito di inizi, bisognerebbe ricordare quel *Trattato del pianista* tradotto recentemente da Maria Sebregondi), da *Hier régnant désert* del '58 a *Ce qui fut sans lumière* dell'85, da *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, del '53 a *L'Origine du langage* del 1980, da *Pierre écrite* del '65 a *Dans le leurre du seuil* del '75. Stazioni che si rispondono. Dialogano tra di loro. Terra dove si affollano presenze, e ombre, e sogni. E poi, ogni stazione poetica ha, di volta in volta, intorno ad essa, un orizzonte, o forse un giardino di pensieri che la circonda, e anche illumina. È la scrittura in prosa: saggio, *poème-en-prose*, frammento, racconto (racconto in sogno). Così da *L'improbable* a *Rimbaud*, da *Un rêve fait à Mantoue* a *L'arrière-pays*, da *Rue traversière* a *Remarques sur la couleur*, da *La vie errante* ai tanti *Entretiens* sulla poesia. E poi le traduzioni: da Shakespeare, Keats, Leopardi, Yeats. E gli scritti sull'arte: un colloquio costan-

te, interiore, con il colore, una passione che si fa scrittura, dialogo, *impressione* che a raggiera si riverbera in altre scritture. C'è una funzione Piero della Francesca, in Bonnefoy. Davvero analogista, Bonnefoy: in senso forte. Opposto all'eclettico.

Una lunga, insieme discreta ed essenziale, meditazione sul linguaggio, sulla poesia. Un intrattenimento assiduo, e inventivo, rigeneratore, con i luoghi: l'Italia, la Grecia. E con i poeti, al di là dell'ordine temporale, e linguistico: Esiodo o Kavafis, gli Inni omerici o Seferis, Virgilio o Baudelaire, Shakespeare o Mallarmé, Racine o Keats. E poi i filosofi, da Kierkegaard ai prossimi, contemporanei: Bataille, Jean Wahl.

Vaporisation et concentration du moi. Si potrebbe ritrovare questo movimento baudelaire (del Baudelaire di *Mon cœur mis à nu*), nel racconto critico e poetico di Bonnefoy. Il soggetto è nel suo allontanarsi sui passi delle figure, o nel colore, nel suo ritrovarsi nel ricordo, nella luce obliqua di un ricordo.

Trascorrere tra i suoi libri. L'invisibile, leggiamo, dal punto di vista della parola, non è la sparizione (la «disparition vibratoire» di cui diceva Mallarmé?), ma è «la déli-vrance du visible». Siamo nel paragrafo V dello scritto *La poésie française et le principe d'identité*. Che continua: «Lo spazio e il tempo caduti perché insorga la fiamma in cui l'albero e il vento possono diventare destino».

L'albero e il vento che diventano destino. Questo è il movimento proprio della poesia e della scrittura in prosa di Bonnefoy: un'insorgenza dell'essere, uno spazio e un tempo interiorizzati, quasi aboliti, e l'insorgenza, per

immagini, per figure, delle cose, ritrovate in una prossimità che è la stessa che bagna il destino creaturale.

La poesia: voci di ombre, passi di ombre nel giardino dell'interiorità. L'oscillazione di un ramo, una pietra scritta (*pierre écrite* è figura assidua, sorgente di evocazione), il passaggio di una nuvola, il trascolorare di una luce che annuncia il tramonto: presenza del particolare che porta con sé un'altra misteriosa indecifrabile presenza. Presenza che è appartenenza a un comune destino di viventi, presenza che non smuove con la sua sparizione, ha orme e lascia tracce, risorge e si trasforma in parola, in ritmo.

L'albero, il fiume, la barca, il giardino, la strada (*rue traversière*) appaiono, vivono, respirano, ma come bagnati da una luce insieme obliqua e irreale, che rende ogni cosa prossima e indecifrabile. Le figure – silhouettes, ombre, profili, che si staccano dal nulla, sbalzano su quel baudelairiano «néant vaste et noir» – le figure seguono il ritmo di questo venire alla presenza. È poi questo venire alla presenza la *poiesis*. Fin dal *Simposio* platonico: fare che le cose siano, far venire alla presenza. Ecco perché Bonnefoy anzitutto libera le cose dalla loro simbolizzazione, ma anche dalla loro riduzione alla lettera, al significante. La parola *nuit* è chiara, ma anche la notte è chiara, anche se è oscura, scrive a un certo punto Bonnefoy. Una replica a Mallarmé, questo non voler separare la parola dalla cosa, il fiore che si leva musicalmente («idéé même et suave»), dal fiore del giardino.

Nella scrittura di Bonnefoy la finitudine prende campo, lingua, ritmo e disegna all'orizzonte le pareti di una casa. La casa dell'immortalità che appare nel sogno fatto a Mantova (quella «*maison de l'immortalité*» dove le fanciulle invitano a entrare). Ma queste pareti sono un sogno. Sono un miraggio. Quel paese che la finitudine circoscrive dinanzi agli occhi della mente è un paese che è prima del paese, sta in una penombra che è ricordo, traccia di un sogno che non ha preso corpo, frammento di una visione che non sarà mai dispiegata.

E tuttavia la poesia resiste alla tentazione dell'oblio. La *tentation de l'oubli* è il titolo che raccoglie recenti conferenze di Bonnefoy su Baudelaire: un'esegesi del ricordo, del suo farsi lingua, tenerezza nella lingua, presenza nella lingua. Esegisi di tre poèmes: *Le balcon*, *La servante au grand coeur*, *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*. La poesia: pensare contro l'oblio. Anche Jabès, l'ultimo Jabès, aveva meditato sulla poesia come un pensare contro l'oblio.

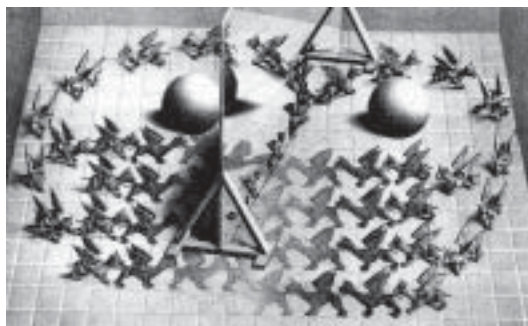
Il ritmo, nella scrittura di Bonnefoy, è un fiume, ama l'adagio e il largo. La lentezza è il dispiegarsi della cosa – del fiore? – verso la luce, dall'ombra. Un salire verso l'invisibile inteso, appunto, come «*délivrance du visible*». Una visione che non cancella le voci, né le ombre, né i silenzi, e neppure i passi, i lenti passi sulle pietre, i passi che vanno verso una barca vuota, bagnata dall'ultima luce del giorno.



Wolfgang Lettl, *Der Spiegel der Erinnerung*.

L'AUTORE SPAESATO

di Cesare Greppi



Escher, *Specchio magico*.

L'«autore spaesato» è naturalmente l'autore posto di fronte alla sua opera tradotta: la cosa che più è sua, riconosciuta con la sua firma, ha smesso di essergli familiare. Su questo evento infinitamente ripetuto e sempre singolare, su questo nodo di problemi, credo si possa fermare un poco l'attenzione percorrendo insieme, anche se rapidamente, uno scritto che Bonnefoy ha concepito per l'edizione italiana dei suoi *Récits en rêve* (Milano, Egea 1992). Sono tra l'altro pagine che 'esistono', credo, solo in italiano, ignote dunque a chi legge normalmente Bonnefoy nella sua lingua.

«Spaesato» è termine che moltiplica il suo peso quando si parla di un autore per il quale la voce «paese» vale, si può dire, il fondamento stesso della scrittura. Dice dunque Bonnefoy: «Sono felice ma anche turbato nel vedere questi racconti pubblicati in Italia [...]. Perché l'Italia è il luogo dove queste immaginazioni hanno preso forma». Ecco. Il turbamento dell'autore sembra motivarsi non tanto per il puro fatto della traduzione (la sottrazione della lingua, la deformazione della voce) quanto perché la traduzione è italiana. Come si vedrà, qui sono in gioco gli effetti della prossimità, di questo legame che è in ogni caso la prossimità (e ancora, se vogliamo, gli effetti del nesso inquieto fra sguardo e voce).

Bonnefoy racconta come l'Italia - anch'essa - rappresenti uno strato originario dell'esperienza: «in Italia ho imparato, non a sognare - questo viene a noi insieme con il linguaggio - ma ad attendermi altro dal sogno, molto di più della soddisfazione mascherata che, dopo Freud, nel sogno abbiamo riconosciuto». Continuiamo a leggere: «l'Italia mi ha molto aiutato a ricordare come sotto le

rappresentazioni, che fanno velo, vi sia una traccia, un presentimento dell'Unità. Quando vidi sorgere di fronte a me, in una indimenticabile prima sera fiorentina, la sconvolgente facciata di Santa Maria Novella, e poi la massa chiusa ma silenziosamente respirante di Orsanmichele». E poi questo incontro con l'Italia prosegue: «nelle piccole città o nelle campagne», «sempre più lontano nelle profonde campagne», dove è possibile incontrare «un'esperienza dell'immediato, dell'assoluto, per via della semplicità di cuore, al fine di riparare insomma il fallo dell'artista forse troppo cosciente di sé, troppo orgoglioso». Non posso seguire qui in tutte le sue tappe e le sue articolazioni questo che è un itinerario del desiderio, dell'illusione, del nascere di fantasmi. E si arriva a questa specie di conclusione: «Il sogno italiano, privandomi del mondo, me lo restituiva; e in ciò assomigliava a quei momenti in cui il bambino». L'effetto di questo viaggio è insomma un rinvio all'origine, al paese natale.

L'Italia è dunque la plaga che si afferma sotto il muto sguardo, il paese che non ha voce. Ciò che l'occhio vede e interroga non è intriso di parola, può soltanto (ma questo è veramente decisivo) della parola destare la nostalgia.

E poi, compiuto non il sogno, ma il libro che i sogni 'italiani' hanno promosso, interviene - ad un certo punto - la traduzione italiana: «Queste mie fantasticherie che tanto devono all'Italia, ma che hanno fatto rivivere il mio rapporto originario con la Francia, che sono state scritte in francese, sono ora tradotte nell'altra lingua». Con una forzatura non eccessiva, viste le premesse, possiamo dire che non si tratta di un'altra lingua, ma proprio dell'altra

lingua. Quella regione muta che immette nell'ordine del sogno, che desta la voglia della lingua prima, ha preso la parola, letteralmente. Dell'Italia, nel libro, doveva esserci la forma del sogno, non certo la sua sostanza, cioè le sue parole. «Le culture nazionali, proprio come gli individui – continua Bonnefoy – hanno i loro fantasmi [...]». Ne consegue che non si sogna in italiano allo stesso modo che in francese [...]. La lingua del traduttore mi pone interrogativi, mi produce suggestioni [...] ma temo anche che questa lingua non possa rivivere i miei miraggi. Leggendo in italiano, mi sarà dato di ripetere quell'«Apri!» che il desiderio di essere pronuncia in noi?».

Ha sempre uno strano effetto la prossimità, ambigua e senza rimedio, anche la prossimità delle lingue. Il traduttore è entrato in quella che abbiamo visto essere la condizione dell'opera, la delicata disgiunzione – a specchio – dello sguardo e della voce, e ne ha scompigliato l'equilibrio, ha intaccato la doppia localizzazione della radice. E radicale, appunto, è lo «spaesamento» che il suo lavoro ha provocato, benché egli non possa che intravedere di lontano il «turbamento» dell'autore.

Si potrebbe anche gettare un'occhiata sul turbamento proprio del traduttore. Deriva anch'esso dalla prossimità che allarma, in una doppia accezione: la prossimità dell'opera che ha scelto, diciamo, per amore, e che risulta irraggiungibile. Egli vede nel risultato del suo lavoro, per usare le espressioni di Bonnefoy, vede per così dire in atto, quell'«oblio del particolare», quella «rappresentazione

astratta», che sono i meccanismi che portano fuori dalla poesia. In secondo luogo, la prossimità della lingua: questa prossimità lo impliglia, per esempio, nella sindrome «della parola che manca». Mi sono trovato a pensare (insensatamente, certo), quando ho deciso di tradurre i *Récits en rêve*: come posso tradurre questo libro in una lingua che non ha nemmeno la parola «récit»? (Analogo, ma in senso opposto, per lontananza, è il caso del traduttore giapponese che in un colloquio fra i traduttori di Bonnefoy – Arles, 1996 – diceva: in giapponese non c'è nessuna parola che di per sé equivalga a un termine francese così essenziale come «vie»). La sindrome della parola che manca forse testimonia di quanto profondo e costante sia, per usare il vocabolario di Bonnefoy, il sogno dell'Unità, in questo caso l'unità delle lingue.

E tuttavia la traduzione si compie e fa la sua strada. L'autore ha perso la presa sull'opera sua, è fuori gioco nel più vistoso dei modi. Si conferma, anche così, che il «paese natale» è paese perduto per definizione. L'atto del traduttore (atto mancato, in un certo senso, e nell'altro senso, atto molto potente) avvia per l'opera la sorte benedetta della migrazione, il suo passaggio ad altro, il suo invecchiamento teoricamente inesauribile. L'autore ha la sua speranza, se non altro, fondata sul fatto che la traduzione appartiene ormai al regno delle cose non più uniche, non più identiche solo a se stesse, sta fra i prodotti rinnovabili, che dunque sono socialmente controllati, o controllabili. Ma questo è un altro discorso.



Memling, *Vanità*.

SVITARSI LA TESTA

di Maria Sebregondi

Vorrei iniziare, in barba a ogni regola, con un riferimento del tutto personale. Contravvenire alla norma elementare di non tediare gli astanti con i fatti propri mi pare non del tutto arbitrario in questo contesto di omaggio a Yves Bonnefoy e di trasmissione di esperienze dal vivo a un giovane uditorio. La mia presenza qui oggi fra i suoi traduttori poggia, infatti, su una sorta di paradosso: se il mio contributo è estremamente esiguo e dunque del tutto marginale rispetto all'opera di Yves Bonnefoy, né commensurabile con l'impegno dei traduttori qui presenti – impegnati a questo riguardo in fatiche ben più significative della mia – esso è invece centrale e fortemente generativo nella mia personale esperienza e nel mio percorso di formazione – non solo come traduttrice letteraria. Contributo esiguo e marginale il mio, avendo tradotto soltanto alcuni capitoli di *L'Arrière-pays*¹ e il breve e particolarissimo *Traité du pianiste*². Centrale e fortemente generativo perché l'incontro con Bonnefoy ha segnato incisivamente le mie scelte, in quello strano miscuglio di casi e destini di cui è fatta la vita di ciascuno. Ho incontrato l'opera di Yves Bonnefoy nei primi anni Ottanta e ne sono rimasta folgorata, in particolare da *L'Arrière-pays*: non ho potuto resistere alla tentazione di sentire come potesse risuonare nella mia lingua quella prosa che subito mi parve straordinaria. Con l'improntitudine della giovinezza, spedii il primo capitolo tradotto a Yves Bonnefoy. E siccome esistono i giorni fortunati, in uno di questi mi arriva una letterina luminosa, che so ancora a memoria, piena di generosi apprezzamenti e preziosi consigli editoriali: il volume non poteva essere da me tradotto integralmente a causa di un impegno, non solo di ordine formale, con Diana Grange-Fiori, fino a quel momento sua unica traduttrice in Italia, ma venivo incoraggiata a pubblicarne un capitolo su rivista, cosa che poi – dopo diverso tempo – avvenne. Quando, passato qualche anno, parve crearsi un'occasione editoriale, Bonnefoy me ne informò prontamente e si adoperò perché mi venisse affidato l'incarico della traduzione. Contrattempi, pastoie, fallimenti di case editrici resero impossibile allora quel progetto e la traduzione di *L'Arrière-pays* ha continuato il suo erratico percorso mentre io imboccavo altri bivi, incamminandomi per altre strade. Racconto tutto questo per testimo-

niare dello speciale rapporto che Yves Bonnefoy intrattiene con i suoi traduttori, pur marginali come me: un rapporto fatto di attenzione, cura, straordinaria sensibilità, che si situa all'esatto opposto di quanto accade – salvo eccezioni, naturalmente – nel rapporto con gli editori. Ma anche la complessa vicenda editoriale di questo testo, rimasto a tutt'oggi sigillato alla fruizione italiana, mi pare contenga una sua morale: spesso, il risultato più importante e concreto di una passione e di una fatica è la fortuna di un incontro, la creazione di una rete di parentele e di affetti – come quella che ci unisce qui oggi – che danno continuità e senso all'esercizio del sapere, mentre l'agognata pubblicazione ne è semmai soltanto il prodotto secondario e accidentale. Nel mio percorso formativo e professionale, l'incontro con Yves Bonnefoy segna curiosamente una serie di «prime volte», occupa il posto di ciò che Bobi Bazlen chiamava la *primavoltità* (Bazlen veramente si riferiva così all'invenzione, alla novità creativa, ma la parola è troppo bella per non essere estesa anche ad altre accezioni): la prima volta di una traduzione letteraria, la prima volta di una recensione³, la prima volta di una scrittura in rapporto all'immagine⁴, la prima di alcune di quelle esperienze che sono poi diventate – percorrendo strade anche molto lontane dalla poetica di Bonnefoy – delle costanti della mia attività professionale: traduzione, pubblicistica, scrittura legata all'arte e all'architettura. Considero un onore e una grande fortuna che ognuno di questi piccoli battesimi, del tutto irrilevanti se non per me, sia avvenuto nel nome di Bonnefoy: la misteriosa geometria di tutto ciò non smette di sorprendermi e mi pare contenga utili spunti per chi sta iniziando il proprio percorso di studioso.

Del sacro fuoco con cui mi tuffai nella traduzione di *L'Arrière-pays* ho detto, quanto alle gioie e ai dolori connessi, ci sono oggi contributi ben più importanti e attuali (eh sì, le traduzioni invecchiano) del mio. Mi fermo quindi sulla soglia di questo testo – le soglie, si sa, occupano un posto particolare nell'opera di Bonnefoy, ingannano e accendono ad un tempo, mandano segnali fosforescenti. Parlerò dunque solo del titolo – l'avventura del traduttore comincia da qui – per un piccolo esercizio linguistico-

sensoriale: *L'Arrière-pays*, una sola parola (composta e con l'articolo), quattro sillabe, dodici lettere e tre segni grafici (un apostrofo, un accento grave, un trattino). Due le soluzioni proposte dal dizionario per *arrière-pays*: *retroterra* e *entroterra*. La prima, la scarto subito: *retroterra*, se pur morfologicamente più vicino, è semanticamente più lontano: sul significato letterale prevale quello metaforico che lo avvicina, a mio avviso, più all'inglese *background* che al francese *arrière-pays*. La seconda, mi pare di gran lunga migliore: semanticamente più affine, presenta il vantaggio di conservare lo stesso numero di sillabe (*Il retroterra* ne comporterebbe una in più), l'apostrofo e l'arioso inizio vocalico. Ma, pur in una soluzione semplice (e, se non sbaglio, adottata anche dagli altri traduttori), vale la pena di soffermarsi per coglierne (e goderne – sì, tradurre è un piacere prolungato) le sfumature, le modificazioni che comporta, le perdite, gli acquisti.

Confrontiamo queste due parole: *arrière-pays*, *entroterra*, due quadrisillabi accomunati per sonorità solo da quell'accento – diversamente marcato – sulla lunga sillaba *èr*. Per il resto, abbastanza diverse dal punto di vista della percezione che qualcuno chiama audiotattile e che io preferisco chiamare sinestesica (oltre all'udito e al tatto, anche la vista è coinvolta – sia per l'aspetto figurale della parola, sia per cromoestesia, e perfino il gusto non sfugge a implicazioni, non solo di ordine evocativo): *arrière-pays* è, almeno alla mia percezione, parola liquida e chiara, con le *r* uvulari che scorrono sulle vocali *a-i-e-e*, ostacolate appena dalla *p*, per fermarsi infine sul ricciolo della semiconsonante *y*; *entroterra* è parola densa e scura, allitterata al suo interno da quel rincorrersi consonantico di *t* e di *r* e incardinate melodicamente sul quartetto vocalico *e-o-e-a*. Sul piano semantico, nel passaggio da *arrière* a *entro* avvengono cambiamenti ancor più importanti: *arrière* rimanda a un davanti-dietro spazio-temporale, *entro* a un esterno-interno; il polisemico *pays* è principalmente una regione, un luogo, l'altrettanto polisemico *terra* è innanzitutto un elemento primario, come l'acqua, l'aria, il fuoco; *arrière-pays* è una geografia, una proiezione, *entroterra* una topologia, una tasca. E ancora, *arrière-pays* rimanda a una dimensione orizzontale (di orizzonte dietro le spalle), pertiene all'ordine visivo, dello sguardo, *entroterra* rimanda piuttosto a una dimensione verticale, di profondità avvolgente, pertiene al tattile; l'*arrière-pays* è un altrove lontano, tessuto di nostalgia, l'*entroterra* è un altrove primordiale, tessuto d'inconscio. Si tratta ovviamente di differenze tendenziali, volutamente esasperate solo per mettere in evidenza quanto diverso sia, nel passaggio da una lingua a un'altra, il cono d'ombra, la cassa armonica che ogni corrispettivo linguistico porta con sé. E questo non già per aumentare la disperazione del traduttore, quanto piuttosto per accrescerne il piacere: nella traduzione due testi diversi mettono magicamente in comune le rispettive scatole nere, attivando una straordinaria potenza orchestrale.

Con questo stesso tipo di approccio avventuroso ho affrontato molti anni più tardi un piccolo testo giovanile

di Bonnefoy, il *Traité du pianiste*: una partitura in dieci quadri, composto ciascuno da cinque brevi movimenti. È il testo che sigla il distacco di Bonnefoy dall'esperienza surrealista e la fine dell'interesse per la scrittura automatica. La sfida, nel tradurre questo poemetto-pièce dove uno stralunato pianista svolge ripetutamente la sua (im)mortale performance su una scena mutevole, animata da fantasmi grotteschi e grandguignolesche martellate, è stata più che mai quella di riuscire a resistere alla tentazione esplicativa cui pur spingevano le oscurità del caso. Respingere gli assalti della razionalità, affidarsi alla corrente buia delle libere associazioni, condividerla nuotandoci dentro come sotto la pancia di un delfino, lasciandone il più possibile intatto il mistero. Tenere aperto il molteplice, lasciare la lingua insatura, vegliando sulle ambiguità delle concordanze. È un'esperienza simile a quella che ho fatto ancor più recentemente nel tradurre il «rosario ubriaco» della *Poésie ron-ron* di Francis Picabia⁵. Del risultato non so, ma di certo l'avventura linguistica surrealista trascina il traduttore in una danza che, nonostante i suoi limiti, non smette di affascinare: costringe a frequentare come non mai le ombre della propria lingua, abitandola – come dice Pontalis – da esiliati⁶. «Abbiamo la testa rotonda per permettere al pensiero di cambiare direzione» dice Picabia, mentre il pianista di Bonnefoy questa testa addirittura se la svita facendo fare al cervello e alla lingua diverse capriole: da quel momento in poi, dopo aver obbligato il «doppio» nascosto e inquietante a mostrarsi, Bonnefoy decide che il compito della sua scrittura sarà quello di «dissipare la vertigine, separare nelle parole ombra e luce, convincere i fantasmi a non irrigidirsi nel loro rifiuto della vita. Ricominciare contro la notte la rivoluzione che è stata, lungo la storia, l'ostinazione costante dei poeti». E aggiunge: «Qualche mese dopo presi un esemplare del *Trattato del pianista*, e senza sapere il senso del mio agire (ma il gesto mi colpì e mi restò nella memoria), avvicinando un fiammifero alla carta, feci annerire fino a bucarsi in qualche punto la copertina azzurra. Guardai i bordi di quei buchi allargarsi, la cenere nera sopraffare il colore poi spegnersi. Forse pensavo allora che quell'opuscolo dovesse ad un tempo disfarsi e mantenersi nella scrittura: da lei aspettavo che mi restituisse un giorno le mie personali *'intimations of immortality'* – quella speranza dei miei primi anni che vivere e parlare abbiano un senso»⁷.

NOTE

¹ Il primo capitolo fu pubblicato nel 1985 dalla rivista «Arsenale», diretta da Gianfranco Palmery, numero 3-4, Il Labirinto.

² *Trattato del pianista*, Palermo, Rosellina Archinto 2000.

³ In occasione dell'edizione italiana di *Pierre écrite*.

⁴ Sul baldacchino berniniano in San Pietro, quel «polo della presenza» narrato da Bonnefoy in *Rome 1630*.

⁵ In *Picabia*, a cura di Elio Grazioli, «Riga», numero 22, Marcos y Marcos 2003.

⁶ J.-B. Pontalis, *Encore un métier impossible*, in *Perdre de vue*, Paris, Gallimard 1988.

⁷ *Postfazione*, in *Trattato del pianista*, cit.

L'ALBERO E IL PARAVENTO

di Feliciano Paoli



Giovanni Bellini, *Donna allo specchio*.

Sulla parete di un palazzo in Rue Descartes, a Parigi, c'è un grande albero blu di Pierre Alechinsky; vicino all'albero c'è una poesia scritta sul muro dal titolo *L'albero* con la firma di Yves Bonnefoy.

Lo stesso Bonnefoy, su nostra richiesta (con Oscar Piattella e Fabio Scotto), ci ha condotti davanti a questo albero blu – come il cielo di Magritte nel quadro di *L'Empire des lumières*, ha ricordato lo stesso Alechinsky.

Il pittore ha accompagnato la scena principale dell'albero con una serie di riquadri dove sono narrati, alla moda dei politici antichi, spartiti a riquadri, episodi salienti e circostanze biografiche dell'albero. Il poeta, nei suoi versi, si indirizza al filosofo (viene ovvio pensare a Cartesio) e gli ricorda – tra l'altro – la fortuna di avere un albero nella sua stessa via.

Al Museo Reale delle Arti a Bruxelles, poco dopo, mi sono imbattuto di nuovo in un lavoro di Pierre Alechinsky, un'opera di pittura composta a quattro mani con Christian Dotremont che rappresenta un paravento; vicino, in guisa di didascalia, c'è una poesia che sembra avere lo stesso titolo dell'opera, *Fable abrupte*. Dotremont, in questo caso, oltre ad aver firmato il testo, che sembra un correlativo della pittura, ha lavorato anche alla stesura dell'opera pittorica.

Il destino di autore di Christian Dotremont, che si è indirizzato verso gli esiti insoliti dei logogrammi, sareb-

be oggi ben diverso senza l'azione di Bonnefoy.

Alechinsky stesso ha scritto che Dotremont, pur essendo uno dei fondatori di CoBrA, non sarebbe per niente conosciuto senza il generoso impegno di Bonnefoy che ha fatto emergere dall'oblio, ora in modo definitivo, l'opera del surrealista belga con la pubblicazione presso il Mercure de France (2004) delle sue opere complete a venticinque anni dalla morte.

Ho dunque riscritto questa poesia di Dotremont al Museo di Bruxelles (sperandomi amanuense decente) – quasi fosse una cartolina da inviare da questa città nella quale il barocco e il medioevo hanno coniato un'alleanza originale e inaudita e dove Baudelaire ha forse fecondato, grazie alle Madonne barocche, il motivo del mantello a *double face* – per farla stare in una stessa pagina con la poesia di Bonnefoy e il lavoro di Alechinsky.

Le difficoltà di traduzione per Dotremont sono in un linguaggio spezzato (*abrupto* - *abrumbo*) forse rimontato con un assemblaggio in paravento e con quella preposizione *à* di una direzionalità tanto vasta quanto sconcertante.

La traduzione di Bonnefoy, invece, pare invitarci con la sua piana evoluzione, portandoti vicinissimo alla comprensione, per poi riaprire (all'ultimo momento) un vallo che sembra insuperabile.

*Passant,
regarde ce grand arbre
et à travers lui,
il peut suffire.*

*Car même déchiré, souillé,
l'arbre des rues,
c'est toute la nature,
tout le ciel,
l'oiseau s'y pose,
le vent y bouge, le soleil
y dit le même espoir malgré
la mort.*

*Philosophe,
as-tu chance d'avoir l'arbre
dans ta rue,
tes pensées seront moins ardues,
tes yeux plus libres,
tes mains plus désireuses
de moins de nuit*

(Yves Bonnefoy)

Passante
può bastare
questo grande albero
e attraverso lui-
guardare

Fosse anche rovinato, insudiciato
l'albero delle strade
è tutta la natura
il cielo per intero
l'uccello vi si posa
il vento vi si agita, il sole
la stessa speranza
vi racconta
malgrado la morte

Filosofo,
tu hai fortuna di avere l'albero
nella tua via
saranno meno ardui i tuoi pensieri
più liberi i tuoi occhi
più desiderose di meno notte
le tue mani

1

*Abrupte fable
d'être d'herbe de verbe de sable de flots
à serpentements d'orage
tentre (tenter) de fruit
à cheminements presque terrestres
à trace de presque pas
à presque rien d'avant
à développements
en roue d'oiseau-lyre
à brusquement voler
de nuances ensemble
à la nuit d'un nuage
doré jusqu'au soleil
à dépliures de cri
bruissements de jours
à regards de chant*

(Christian Dotremont)

Fabula abrupta
l'essere d'erba di verba di sabbia di flutti
strisciando tempestosamente
con la pretesa del frutto
per cammini quasi terrestri
quasi tracce da niente
quasi tutto per curve
a svilupamenti
in ruota di uccello lira
per bruschi volteggiamenti
di uniti aloni
alla notte di una nuvola
aurea fino al sole
alle piegature del grido
mormorii di giorni
a sguardo di canti

ALCUNE BREVI RIFLESSIONI SULLA TRADUZIONE, TRA PARADOSSO E RIGORE 'TERMINOLOGICO'

di Chiara Elefante

«Tout processus traductif est à la fois fini et défaillant, et fini parce que défaillant. [...] Considérer la traduction comme un faire marqué par la défaillance n'équivaut nullement à la placer sous le signe de la faute. Car la défaillance est à la fois irrémédiable et affrontable, alors que de la faute nul jamais ne se délivre. [...] Ainsi la traduction littéraire aujourd'hui est effectivement prise dans un mouvement de transformation, pour devenir travail textuel, et non simple transfert de signifiés; devenir expérience réflexive et conviviale, et non artisanat fermé et mutique; passer du domaine accablant de la faute à celui, libérateur, de la finitude défaillante»¹.

Antoine Berman

«Memoria di traduzione» in senso non-tradizionale

In un periodo in cui sempre più, nell'ambito della pratica della traduzione, si parla di «translation memory» o di «memoria di traduzione», per alludere a *database* linguistici che acquisiscono proposte traduttive da «riciclare» nel caso in cui la medesima frase o stringa si ripresenti nel corso del lavoro, vale forse la pena, senza negare l'utilità delle nuove tecnologie anche nel caso della traduzione letteraria, di risalire all'idea originaria del termine «memoria» per ritrovare il rapporto, fondamentale, tra il primo contatto che un traduttore ha con il testo da tradurre, e il momento effettivo in cui la traduzione stessa viene ultimata e diviene fruibile. In altri termini, se è giusto pensare al processo traduttivo come a un'attività che si colloca nel tempo, e che nel tempo lascia spesso tracce utili da conservare, è anche vero che già il modo in cui un traduttore si avvicina, o viene casualmente a contatto con un testo, può, nel tempo, giocare un ruolo importante per la traduzione stessa.

Nel caso specifico della mia traduzione in italiano de *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*² di Yves Bonnefoy, sulla quale vorrei proporre qui alcune brevi riflessioni, le prime tracce di «memoria di traduzione» in senso lato andrebbero rinvenute precedentemente all'inizio del processo traduttivo vero e proprio. Due anni prima di pubblicare in Francia la raccolta di tre testi critici sulla poesia e la poetica di Giacomo Leopardi, Yves Bonnefoy aveva infatti partecipato a Bologna, nel maggio 1999, a un incontro, promosso dal Centro di Poesia Contemporanea dell'Università degli Studi di Bologna e dal Centro

Mondiale della Poesia e della Cultura «Giacomo Leopardi». In occasione di quelle giornate, cui ebbi la fortuna di partecipare, Bonnefoy presentò la sua traduzione francese di cinque *Canti*, *L'Infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, *A se stesso*, e si confrontò con la voce di altri poeti traduttori di Leopardi, Alejandro Duque Amusco, Gabrielle Barfoot, Alistair Elliot, Hans Magnus Enzensberger, Mark Hutcheson, Philippe Jaccottet, Brian Lynch, Maria de Las Nieves Muñoz Muñoz, Katherine Pierpoint, Aleksej Purin, Ghan Shyam Singh, Nasos Vaghenàs e Tat'jana Vol'tskaja³. All'epoca mi ero già avvicinata alla poesia, e in particolare alla prosa poetica di Bonnefoy, avevo letto parte dei suoi testi di riflessione sull'attività traduttiva, ma non mi ero mai realmente accostata alle sue seppur numerosissime traduzioni. Riscoprire Leopardi in francese, attraverso la voce di un altro grande poeta, è stata un'esperienza importante, che ha visto nascere il desiderio di capire la lettura che del poeta italiano dava Bonnefoy, di approfondire quali fossero le tappe ermeneutiche che avevano portato esattamente a quella traduzione e non a un'altra, magari ugualmente possibile. Nel momento in cui, un anno dopo l'uscita anche in Francia dei *Canti* tradotti, è stata pubblicata la raccolta di studi critici *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, molte delle scelte traduttive dei *Canti* mi si sono rivelate sotto una luce nuova. Nei tre interventi critici è evidentissimo il legame, da sempre esistente all'interno della produzione di Bonnefoy, tra creazione e pensiero critico, «modalités d'une même expérience, celle d'un réel irréductible aux idéologies, irréductible au fonctionnement des systèmes de signes,

bien qu'elle soit vécue au cœur d'une pratique du langage⁴. Il poeta francese interroga, legge, cerca di chiarire il pensiero e la poesia del poeta italiano, rifacendosi ad alcune questioni essenziali all'interno della sua poetica e della sua riflessione sulla scrittura. Il desiderio di tradurre in italiano questi tre testi, fortemente coerenti, seppur nati in circostanze diverse⁵, è nato proprio dalla sensazione che in essi riecheggino in profondità, come raramente avviene nell'ambito della critica, la voce poetica di Leopardi, e dalla certezza che la capacità di ascolto di Bonnefoy dipenda, in gran parte, dalla forte interrelazione esistente tra l'attività riflessivo-critica e l'attività traduttiva. Se da un lato è certo che le traduzioni dei *Canti* da parte del poeta francese sono dipese principalmente dalla lettura che viene data ne *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, è altrettanto vero che proprio dall'esperienza traduttiva Bonnefoy ha tratto quella vicinanza, quella prossimità con l'autore italiano che nei saggi emergono così evidentemente.

Direi che il maggior stimolo alla traduzione mi è venuto proprio dalla coscienza che tra Leopardi e Bonnefoy si fosse ormai creato un circolo comunicativo, un echeggiare di voci, e dall'auspicio di trasmettere anche al pubblico italiano la ricchezza di un dialogo poetico così raro e prezioso.

Il movimento del pensiero e il movimento della poesia

Una delle poche certezze sulla quale sembrano trovarsi d'accordo teorici della traduzione, talvolta molto lontani gli uni dagli altri, è che per tradurre un testo la condizione primaria e fondamentale sia la comprensione. Varrebbe forse la pena, di tanto in tanto, di rovesciare i termini del discorso e di chiedersi se in certi casi non sia vero il contrario, vale a dire se, per capire più approfonditamente un testo, non sia utile cercare di tradurlo. Nel mio caso posso dire che solo traducendo i tre interventi che compongono *L'enseignement et l'exemple de Leopardi* sono riuscita a entrare più in profondità nel dinamismo di un dialogo che avevo precedentemente intuito, ma in maniera vaga e indistinta. È solo imbattendomi nella ricorrenza di alcune parole-chiave, nella ridondanza musicale di alcuni termini che sapevo essere centrali nella poetica di Bonnefoy, e successivamente nella difficoltà di renderli in italiano, che alcuni aspetti della «conversazione» tra poeti si sono disvelati al mio ascolto.

All'interno dei testi uno dei primi fattori che appare in maniera evidente è che il poeta francese accetta ciò che sembra ormai unanimemente riconosciuto dalla critica leopardiana italiana, vale a dire che «Leopardi filosofo non è separabile da Leopardi poeta, non foss'altro perché spesso è la sua poesia (in versi o in prosa) a costituire fonte primaria del suo pensiero»⁶. Quella di Bonnefoy si allontana tuttavia da altre letture critiche, perché Leopardi viene «ascoltato» all'interno di uno spazio aperto che non è più quello della critica, bensì della poesia. Tutte le riflessioni su Leopardi filosofo mirano a condurre il lettore dei testi

di Bonnefoy al Leopardi poeta, e il pensiero assume importanza solo nella misura in cui si fa veicolo per l'ascolto della musica e del canto.

Nel corso dell'analisi semantica dei testi da tradurre, e nel tentativo di rispettare, nella misura del possibile, la «terminologia» delle riflessioni di Bonnefoy, mi è da subito parso chiaro che quattro sono i punti cardinali ai quali il poeta francese cerca di ricondurre la poetica e la poesia di Leopardi. Primo, fra tutti, il *monde*: Bonnefoy, che «sceglie di guardare il mondo passionatamente, lasciandosi scuotere dall'assoluta concretezza del fenomeno»⁷, riconosce in Leopardi un poeta che coraggiosamente, e in maniera sorprendente dati i tempi, si è saputo porre nei confronti del mondo sensibile in modo obiettivo, pronto a riceverne rivelazioni sulla natura finita e transitoria di ogni realtà, compresa quella umana: «Leopardi a fait entendre à la poésie, si facilement enivrée par sa capacité de symboliser, et par conséquent de rêver, que rien n'a d'être durable dans le monde, et pas plus le poète que rien ni personne d'autre»⁸. Sempre in rapporto alla visione del mondo, attorno alla quale Bonnefoy «interroga» Leopardi, l'altro termine fondamentale è *finitude*: il poeta francese, che da sempre denuncia il possibile tradimento dell'immagine, quando questa viene assottigliata, riconosce al poeta italiano il merito di aver privilegiato la concretezza dei fenomeni sensibili, di aver fatto in modo che l'immagine si caricasse del peso dell'*hic et nunc*, della ricchezza dell'esistenza e della finitudine, preservando così la contraddizione e l'ambiguità feconda dell'esistenza incarnata, com'è evidente nelle numerose immagini leopardiane della ginestra, «ouverte à l'absolu même au sein de la finitude, porteuse d'un parfum même au plus près d'un sol nu»⁹. È esattamente questo, per Bonnefoy, il ruolo della poesia, quello di farsi traccia tangibile del mondo, aprendosi all'esterno, non sottraendoci alla realtà finita, ma aprendoci alle possibilità che questa ci offre. Arriviamo così al secondo nucleo «terminologico-tematico» dei tre testi di Bonnefoy su Leopardi: il nucleo che ruota attorno alla *poésie* e alla sua capacità di rivelarci la *présence*: se l'autore italiano ha capito che il solo assoluto non illusorio è quello dell'esistenza nella sua finitudine sensibile, è anche riuscito a intuire, sempre secondo lo sguardo critico di Bonnefoy, che la *présence*, altro nome dell'assoluto, non è separabile dall'esistenza:

Leopardi a été l'esprit lucide qui, un des premiers en Occident, a ouvert son esprit à cette évidence à travers les siècles obstinément repoussée : à savoir que l'être n'est pas, qu'il n'y a autour de nous et en nous, dans l'impermanence et l'illusoire, que des mouvements de simple matière. Mais cette pensée, à soi seule, n'aurait pas été la vérité la plus profonde [...] Ce qu'il importe de comprendre c'est que si la chose humaine n'est que du néant, en effet, du point de vue de sa place dans la nature, la personne qui vit dans ce corps mortel est, elle, tout au contraire, elle est l'être même à chaque fois qu'elle décide de le vouloir, c'est-à-dire si elle reconnaît à quelqu'un d'autre qu'elle, ou à quelque chose ou quelque principe, la valeur, à ses yeux, d'un absolu, ce

que j'appelle de la *présence*. Car c'est alors s'inscrire dans le projet d'un lieu partagé, d'une terre¹⁰.

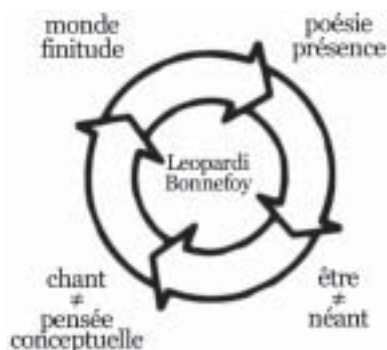
Altro nucleo semantico fondamentale è quello che oppone l'*être* e il *néant*, all'interno di una *double postulation* che Bonnefoy identifica come l'essenza stessa della poesia¹¹: se è vero che la dialettica tra l'«*ici*» dell'esistenza e l'aspirazione alla rivelazione dell'essere non può trovare soluzioni di sintesi, è altrettanto vero che solo da tale duplice atteggiamento può nascere la speranza, una speranza di cui, al di là delle apparenze, già Leopardi era testimone:

La poésie a besoin, à tout le moins, de se souvenir de ce qu'elle est en essence: cette «double postulation» du *néant* et de l'*être* dont la dialectique paradoxale constitue le véritable poème et incite ainsi à mieux vivre. Et c'est en ce point que Leopardi m'apparaît comme un des très grands exemples qu'il nous faut¹².

Accanto al binomio *être-néant* si pone quello che ho identificato come l'ultimo cardine semantico attorno al quale ruotano i tre testi critici di Bonnefoy, vale a dire l'opposizione tra *chant* e *pensée conceptuelle*: il poeta francese, che rifugge da sempre dal piano puramente astratto dei concetti, riconosce a Leopardi il merito di aver diffidato del primo livello concettuale del linguaggio, e di aver ricercato un livello ben più profondo e prezioso, quello delle sonorità, della musicalità delle parole stesse che sono «sous les concepts une matière sonore, et c'est d'ailleurs ce que Leopardi a su, tout de même, qu'il pouvait faire et a fait, intériorisant la musique à ses poèmes, leur permettant de se désenchaîner de la vision négative, à quoi la lucidité trop mentale incite, pour une vision désormais capable de la beauté et du bien»¹³.

Le citazioni da me prescelte per tracciare, brevemente, i vari campi semantici della lettura di Leopardi da parte di Bonnefoy, fanno tutte parte del primo saggio critico de *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, ma un'attenta analisi dell'intero testo mi ha rivelato che, seppur con una frequenza terminologica diversa, dovuta spesso anche alla diversa lunghezza dei saggi, le cosiddette parole-chiave rimangono le stesse, e il movimento dell'intera raccolta potrebbe essere così rappresentato:

Il maggior sforzo da un punto di vista traduttivo è stato



dunque quello di rendere la dinamicità e l'evoluzione continua del dialogo Bonnefoy-Leopardi, tentando di rispettare, nella resa italiana, la precisione e la chiarezza terminologica della scrittura di Bonnefoy, anche quando questa si avvicina così vertiginosamente alla scrittura filosofica; di far trasparire, anche in italiano, la presenza di Leopardi così come la si percepisce in francese; di non cedere alla tentazione di «variare» attraverso la ricerca della sinonimia, ma di rimanere fedele, al contrario, alla ridondanza che sempre nasconde un senso; di trasmettere infine, anche al lettore italiano, quello che sembrava essere il messaggio principale della raccolta, vale a dire la testimonianza che la poesia, ai tempi di Leopardi, così come oggi, ha un ruolo fondamentale, quello di vegliare «à ce que la terre que nous habitons [...] puisse être envisagée comme un lieu où ait encore un sens le dialogue spéculatif de la poésie et de la philosophie, pour faire qu'advienne cette triple épiphanie qui définit la 'vraie vie': celle du monde comme présence, de l'individu comme je et d'autrui comme infini»¹⁴.

Al fine di seguire, in traduzione, il movimento del pensiero e il movimento della poesia, fondamentale è stata un'attenta analisi non solo dal punto di vista semantico, ma anche dal punto di vista ritmico, nella convinzione che «autant il y a de discours, autant il y a de poétiques du rythme et de prosodies personnelles»¹⁵. Il tratto saliente, da questo punto di vista, è il ritmo interrogativo dei tre saggi, la presenza costante di domande, spesso senza apparente risposta, che hanno soprattutto la funzione di coinvolgere il lettore, di invitarlo a spingersi «jusqu'à une crête sans retour [...] à la limite extrême d'une falaise»¹⁶. Il ritmo e la sintassi interrogativi, che in traduzione ho sempre rispettato, talvolta anche modificando leggermente la punteggiatura affinché l'intonazione fosse chiara, hanno in effetti un ruolo centrale. Da un lato, come già detto, invitano il lettore a entrare nel circolo di riflessione sulla poesia, a porsi alcuni interrogativi rispetto al passato, ma anche alle direzioni future che questa forma d'arte potrà assumere. Dall'altro rappresentano per il poeta, grazie a un gioco di echi e di rimandi, uno stimolo a non fermarsi nella sua ricerca non tanto di un senso, quanto della speranza: «la répétition d'interrogatives, c'est le recommencement de l'espoir. Les questions sont des appels: à savoir non seulement des suites à l'absence de parole, mais surtout des assauts contre cette absence, des essais d'invention du dialogue improbable. [...] Les marges dont est trouée l'écriture de Bonnefoy sont autant de places laissées pour l'éventuelle venue de la voix du réel et de la voix du partenaire»¹⁷. Quest'ultima osservazione che Thélot fa a proposito della poesia di Bonnefoy, ma che ben potrebbe estendersi ai saggi su Leopardi, mi permette di trattare un ultimo aspetto interessante e paradossale del mio lavoro di traduzione. La presenza di interrogative lascia in effetti un'apertura, uno spazio in cui la voce dell'«altro», in questo caso Leopardi stesso, può rivelarsi senza più schermi né mediazioni. Si crea allora un dialogo senza fine: tra Bonnefoy e i suoi ascoltatori-lettori¹⁸,

tra Bonnefoy e Leopardi, infine tra Leopardi e i lettori di Bonnefoy, com'è evidente da questo passaggio che è emblematico di tale circolo dialogico: «j'attire votre attention sur une objection que je dois lui faire, puis sur la façon dont il répond, non cette fois par de la pensée mais par ce qu'il y a de plus intérieur, de plus profond, dans la substance même de ses poèmes, et dans l'opération de la poésie»¹⁹.

Alle obiezioni che Bonnefoy gli muove, Leopardi ha la possibilità di rispondere attraverso i suoi stessi versi. Ora, in particolar modo nel primo e nel secondo intervento, il poeta italiano viene citato nella sua lingua, il che non ha ovviamente creato, dal punto di vista della traduzione, alcun dubbio. Il dilemma paradossale si è posto invece nel caso del terzo saggio, all'interno del quale Bonnefoy lascia spazio alla parte iniziale del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, ma questa volta nella sua traduzione francese, nata, più che dal desiderio, da una necessità, visto che il componimento è «si véridique qu'il faut absolument en interioriser l'intuition dans la langue que l'on parle»²⁰. Devo ammettere che forte, in questo caso, è stata la tentazione di far ascoltare, al lettore italiano, i versi di Leopardi francese, del Leopardi che fino a quel momento assieme a Bonnefoy aveva interrogato la poesia e il suo destino, passato e futuro. Una forte spinta a lasciare i versi nella traduzione francese mi è venuta anche dalla lettura di una riflessione di Bonnefoy che segue immediatamente la citazione, in cui l'autore attribuisce al poeta italiano un grande merito, vale a dire quello di aver capito, e saputo poeticamente trasmettere che

si le fait humain ne repose sur aucun substrat ontologique, aucun étayage au dehors qu'il puisse dire réel et non illusoire, l'être parlant n'en a pas moins mis en place, par l'institution du langage, un lieu de représentations, de significations, de valeurs où chaque être qui parle est présent à la présence de tous les autres d'une façon si immédiate et accaparante, si cohérente aussi et indéfiniment praticable, qu'il n'y a pas de raison pour ne pas tenir ce champ d'existence pour une réalité en soi, à laquelle il sera loisible de conférer une valeur absolue²¹.

Ancor più necessario mi sembrava, dopo aver tradotto tale riflessione in italiano, il rispetto della voce di Leopardi «parlata» da Bonnefoy, perché quella traduzione è un'atto di *présence*, un gesto di *partage*, una testimonianza di come, al di là della negazione di qualunque sostrato ontologico, la natura umana abbia ancora un senso, quello di dialogare, e, al di là delle apparenti differenze linguistiche, di parlare poeticamente.

Ancor oggi non so se la successiva decisione, di ridare a Leopardi la sua voce italiana, sia stata realmente motivata. So solo che è scaturita da una sensazione intuitiva, vale a dire che in ogni caso il lettore italiano avrebbe potuto percepire che il Leopardi che stava leggendo, e che poteva facilmente riconoscere, non era in ogni caso più lo stesso, che attraverso la lettura e la traduzione cui Bonnefoy comunque allude, la sua poesia si era rinnova-

ta, proprio perché la traduzione è, come afferma magnificamente Berman, «l'auberge du lointain [...] la *manifestation d'une manifestation*²²». È stata, comunque, una scelta traduttiva sofferta, poiché alcune ragioni mi spingevano a una soluzione, altre alla soluzione esattamente opposta, ricordandomi così la riflessione, quasi l'esortazione, di Ladmiral: «Nous autres traducteurs, nous pouvons reprendre à notre compte la formule sartrienne: 'nous sommes condamnés à être libres'»²³. Se mi capita talvolta di ripensare con severità a quella scelta, e di sentirmi irresistibilmente attratta verso la strada che al cruciale «carrefour» traduttivo non ho imboccato, tento di ricordare le parole di Berman citate all'inizio di queste riflessioni, e mi ripeto che se «tout processus traductif est à la fois fini et défaillant», è anche tempo di passare «du domaine accablant de la faute à celui, libérateur, de la finitude défaillante».

NOTE

¹ A. Berman, *L'informatique: un nouvel outil pour les traducteurs littéraires*, in *Actes des Quatrièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud 1987, p. 120.

² Y. Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, Bordeaux, William Blake and co. 2001. Attualmente, dei tre testi contenuti nella raccolta, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi, Pour introduire à Leopardi e Leopardi parmi nous*, solo il primo è stato pubblicato, nella mia traduzione, all'interno del volume *Vaghe stelle dell'Orsa... Gli infiniti di Giacomo Leopardi*, Milano, Mazzotta 2002, pp. 43-50. È in fase di studio la pubblicazione completa dei tre testi, la cui traduzione è già stata ultimata.

³ Le traduzioni dei vari poeti furono raccolte in volume: G. Leopardi, *Canti*, Traduzioni di Duque Amusco, Barfoot, Bonnefoy, Eliot, Enzensberger, Hutcheson, Jaccottet, Lynch, Muñoz Muñoz, Pierpoint, Purin, Singh, Vaghenàs, Vol'tskaja, Centro Mondiale della Poesia e della Cultura «Giacomo Leopardi» e Centro di poesia contemporanea Università di Bologna, 1999. Le traduzioni di Bonnefoy uscirono in Francia solo un anno dopo nel volume: Y. Bonnefoy, *Keats et Leopardi. Quelques traductions nouvelles*, Paris, Mercure de France 2000. Le varianti proposte nell'edizione francese sono pochissime: nel componimento *Le soir du jour de fête*, al verso 3 («Posa la luna, e di lontan rivela»), Bonnefoy modifica «S'est arrêtée la lune, qui montre au loin» con «S'est arrêtée la lune, qui désigne»; inserisce una pausa, inesistente nell'originale, e rappresentata da una riga bianca sulla pagina, tra il diciottesimo e il diciannovesimo verso dello stesso componimento; nel *Chant d'un pasteur errant, en Asie, la nuit*, infine, al verso 19 dell'ultima strofa («E non ho fino a qui cagion di pianto»), modifica «Je n'ai pas eu vraiment motif à me plaindre» con «Je n'ai pas eu vrai motif à me plaindre».

⁴ Avec Yves Bonnefoy. *De la poésie sous la direction de François Lallier*, Vincennes, Les Presses Universitaires de Vincennes 2001, p. 7.

⁵ *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, da cui il titolo dell'in-

tera raccolta, è il testo di un discorso pronunciato da Bonnefoy il 27 giugno 2000 al Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati; *Pour introduire à Leopardi* rappresenta l'intervento al Convegno della Sorbonne del 14 dicembre 1998 dal titolo *Leopardi philosophe et poète, 1798-1998. Présence et rayonnement de Leopardi dans le monde*; *Leopardi parmi nous*, infine, è il titolo di un intervento del poeta francese del 1999, in occasione dell'Omaggio a Leopardi organizzato dall'Unesco a Parigi.

⁶ C. Luperini, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti 1996 (III edizione), p. 107.

⁷ M. S. Corradetti, *Yves Bonnefoy, la speranza ritrovata (da Douve a Le leur du seuil)* in «Annali Istituto Universitario Orientale» sezione romanza, Napoli, Società editrice intercontinentale Gallo, n. 2, luglio 1989, p. 359.

⁸ Y. Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, op. cit., p. 15. La sottolineatura all'interno della citazione è mia.

⁹ *Ibid.*, p. 25. La sottolineatura all'interno della citazione è mia.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26. La sottolineatura del termine *présence* all'interno della citazione è mia.

¹¹ A proposito della predilezione poetica, da parte di Bonnefoy, per le coppie antonimiche, Ida Merello scrive: «S'il est vrai que la poésie de Bonnefoy radicalise cette relation de deux contraires qui est, selon Bachelard, l'essence même de tout instant poétique, c'est parce que la présence de l'être, qui est le lieu de sa quête, ne peut être perçue qu'à travers l'oxymore, la coïncidentia oppositorum représentant l'Unité initiale avant le Temps, avant l'histoire» (I. Merello Venturelli, *La coïncidentia oppositorum dans Le leur du seuil*, in Yves

Bonnefoy: poésie, art et pensée, Colloque international sous la direction de Yves-Alain Favre 9-10-11 mai 1983, Pau, Cahiers de l'Université n. 7, s.d., p. 197).

¹² Y. Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, op. cit., p. 28. La sottolineatura all'interno della citazione è mia.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ J.-C. Pinson, *Du spéculatif au dialogique: philosophie et poésie selon Yves Bonnefoy*, in *Yves Bonnefoy aujourd'hui. Études réunies par Michael Bishop et Christopher Elson*, «Dalhousie French Studies», Fall 2002, p.15.

¹⁵ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Éditions Verdier 1999, p. 326.

¹⁶ J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Librairie Droz 1983, p. 113.

¹⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹⁸ Non bisogna dimenticare che i tre saggi nascono come interventi 'orali' di fronte a un pubblico di ascoltatori e che solo successivamente vengono pubblicati.

¹⁹ Y. Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, op. cit., p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 45.

²¹ *Ibid.*, p. 46.

²² A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil 1999, p. 76.

²³ J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard 1994, p. 230.

TRADURRE LA POESIA DI YVES BONNEFOY: VERSO UNA SINTASSI DELLA PRESENZA

di Fabio Scotto



Caravaggio, *Conversione della Maddalena*.

La mia collaborazione in qualità di poeta-traduttore e critico con Yves Bonnefoy inizia attorno al 1997-1998 a seguito di una proposta da parte di Marco Fazzini, direttore della Collana di poesia straniera contemporanea «I dardi del poeta» delle Edizioni del Bradipo di Lugo di curare una silloge del grande poeta francese, proposta da me accettata con vivo entusiasmo. Ne viene una prima ampia scelta di poesie e prose poetiche tratte da *La vie errante*¹, pubblicate col titolo *La vita errante*² nel 1999. Segue, due anni dopo, la raccolta di versi *La pioggia d'estate*³, anticipazione italiana dell'ultima raccolta francese *Les planches courbes*⁴, che contiene una sezione, «La voix lointaine», mai apparsa prima in francese. A questi due libri, illustrati dal pittore franco-iraniano Farhad Ostovani per espresso desiderio di Bonnefoy, fanno seguito quest'anno le due edizioni d'arte *Neuf pierres*⁵, illustrata da Angelo Garoglio, che in larga parte ripropone poesie apparse nei due volumi precedenti a mia cura summenzionati, e *La casa natale*⁶, con sei tavole originali di Oscar Piattella, edizione bilingue che riproduce integralmente tradotta l'omonima sezione «La maison natale» de *Les planches courbes*. Parallelamente si sviluppa il progetto antologico commissionatomi dall'editore Nicola Crocetti di un volume che dia conto, in modo quanto più originale e completo possibile, dell'intero percorso poetico dell'Autore, da cui l'appena uscito *Seguendo un fuoco. Poesie scelte 1953-2001*⁷, concepito da Bonnefoy e da me come una sorta di concordata auto-antologia fondata sulla funzione «transitiva»⁸, ovvero sull'incontro con luoghi geografici, dell'arte e della memoria 'inseguendo' il 'fulgore' dei quali sia scaturita la sua poesia. Tale libro, dopo il pur già ampio e considerevole (ma purtroppo fuori commercio) *L'acqua che fugge*⁹, curato da Maria Clelia Cardona, costituisce attualmente il più vasto e aggiornato

percorso antologico mai dedicato all'opera di Bonnefoy in Italia.

Al lavoro traduttivo su questi volumi si accompagna un'approfondita riflessione critica testimoniata, oltre che dai saggi introduttivi di prefazione agli stessi, anche da altri studi sull'Autore pubblicati in Francia¹⁰ e da un lavoro particolarmente vasto e impegnativo di direzione ed edizione scientifica di un numero della rivista parigina «Europe»¹¹ apparso quest'anno in occasione dell'ottantesimo compleanno del poeta.

Queste informazioni bibliografiche per significare quanto, seppur relativamente recente, il rapporto con Bonnefoy sia da qualche anno in qua per me intenso e prolifico, sia sul piano della ri-creazione letteraria che dello studio critico. Esso si è consolidato e cementato nel tempo e nel lavoro comune grazie a un fitto carteggio, inframmezzato da nostri incontri di lavoro in Italia e in Francia, carteggio una parte cospicua del quale verte su casi di traduzione e di messa a punto dei suoi libri a mia cura. In questa sede manca lo spazio per darne dettagliatamente conto, ma basti sottolineare quanto la supervisione del poeta si sia dimostrata preziosa, quando non anche rivelatrice, per il suo interprete italiano, e come questo, grazie all'amicizia e alla reciproca stima e fiducia, abbia sicuramente contribuito al buon esito, almeno spero, di questi tentativi, fino a farne il luogo dell'incontro per entrambi maieutico e della condivisione dell'esperienza creativo-espressiva.

Nel caso delle prose de *La vita errante*, una delle maggiori difficoltà con le quali mi sono dovuto confrontare è stata l'articolazione di quelle che Bonnefoy chiama «la petite phrase» e «la longue phrase»¹², ovvero 'la frase breve', spesso metaforicamente ellittica, e la 'frase lunga', con le sue segrete contorsioni sintattiche e verba-

li. Di fronte a queste due modalità verbali, spesso co-presenti nel medesimo testo, ho sempre cercato di riprodurre la rispettiva lunghezza e brevità, consapevole del loro costituire senso in quella specifica *durée* formale che ogni altra spezzatura avrebbe arbitrariamente alterato, in ciò fedele a un mio fermo principio traduttivo personale che cerca la riproduzione dell'«effetto», quando non anche dell'«affetto» (nel senso della valenza affettiva dell'originale), piuttosto che la parafrasi o l'adattamento esplicativo. Per questo una particolare attenzione è stata rivolta anche alla riproduzione della punteggiatura e del tempo che essa scandisce, anche in ragione dell'importanza attribuita dall'Autore, insomma una cura «ritmica» non meramente metrico-fonica, ma anche sensibile alla specificità vocale e testuale dell'universo di partenza. Inoltre, come ben illustra Michèle Finck nel suo pregevole studio *Yves Bonnefoy le simple et le sens*¹³, contro la tentazione dell'«arte», che sostituisce la bellezza estetica all'esperienza immediata e imperfetta del vissuto, Bonnefoy mette in atto una necessaria strategia di «désécriture» (de-scrittura), allo scopo di contrapporre alla fascinazione del linguaggio un'etica dell'«imperfezione» e del-

la parola sofferente, la quale approda al senso attraverso le oscurità del non-senso. Questo orientamento di poetica è alla base di tutta una serie di «sregolamenti» sintattici fondati sulla brevità e su talune licenze grammaticali, come l'uso transitivo di un verbo intransitivo, l'uso sospensivo della preposizione «de», la creazione di neologismi verbali di matrice negativa a partire dal suffisso «de» («désempierré», «décrucifié»), o l'ablazione di parti del discorso che evidenzino il ruolo performativo del linguaggio, oppure la confusione di categorie grammaticali, come, ad esempio, nell'invocazione lirica, l'uso dell'interiezione «ô» seguita da un aggettivo di valore nominale, invece che da un sostantivo («ô proche», «ô monotone et sourde»), o ancora l'ellissi del determinante, di frequente soppresso, quasi a voler significare una tendenza alla «sostanzialità» designata dal «sostantivo» in un contesto, per citare Genette, «dégrammaticalisé»¹⁴ che sostituisce all'unità sintattica un'unità ritmica. La complessità di questo lavoro sulla lingua, che intende superare l'estetismo per approdare al senso ritrovato della poesia, può essere paradigmaticamente in parte ritrovata in un esempio testuale come il seguente:

De grands blocs rouges

Il se demandait comment il pourrait dire ces grands blocs rouges, cette eau grise, argentée, qui glissait entre eux et le silence, ce lichen sombre à diverses hauteurs du chaos des pierres. Il se demandait quels mots pourraient entrer comme son regard le faisait en cet instant même dans les anfractuosités du roc, ou prendre part à l'emmêlement des buissons sous les branches basses, devant ce bord de falaise qui dévalait sous ses pas parmi encore des ronces et des affleurements de safre taché de rouille. Pourquoi n'y a-t-il pas un vocable pour désigner par rien que quelques syllabes ces feuilles mortes et ces poussières qui tournent dans un remous de la brise? Un autre pour dénommer à lui seul de façon spécifique autant que précise l'instant où un moucheron se détache de la masse de tous les autres, au-dessus des prunes pourries dans l'herbe, puis y revient, boucle vécue sans conscience, signe privé de sens autant que fait privé d'être, mais un absolu tout de même, à lui seul aussi vaste que tout l'abîme du ciel? Et ces nuages, dans leur position de juste à présent, couleurs et formes? Et ces coulées de sable dans l'herbe auprès du ruisseau? Et ce petit mouvement de la tête brusque du merle qui s'est posé sans raison, qui va s'envoler sans raison? Comment se fait-il qu'auprès de si peu des aspects du monde le langage ait consenti à venir, non pour peiner à la connaissance mais pour trouver repos dans l'évidence rêveuse, posant sa tête aux yeux clos contre l'épaule des choses? Quelle perte, nommer! Quel leurre, parler! Et quelle tâche lui est laissée, à lui qui s'interroge ainsi devant la terre qu'il aime et qu'il voudrait dire, quelle tâche sans fin pour simplement ne faire qu'un avec elle! Quelle tâche que l'on conçoit de l'enfance, et que l'on vit de rêver possible, et que l'on meurt de ne pouvoir accomplir!

Grandi blocchi rossi

Si chiedeva come avrebbe potuto dire quei grandi blocchi rossi, quell'acqua grigia, argentata, che scorreva tra essi in silenzio, quel lichene scuro a varie altezze dal caos delle pietre. Si chiedeva quali parole sarebbero potute entrare come faceva il suo sguardo in quello stesso istante nelle anfrattuosità della roccia, o confondersi all'intrico dei cespugli sotto i rami bassi, di fronte a quell'orlo di scogliera che precipitava giù sotto i suoi passi tra altri rovi e affioramenti di arenaria macchiata di ruggine. Perché non esiste un vocabolo che indichi soltanto con poche sillabe quelle foglie morte e quel pulviscolo che volteggiano in un vortice della brezza? Un altro che denomini da solo in modo tanto specifico quanto preciso l'istante in cui un moscerino si stacca dalla massa di tutti gli altri, al di sopra delle prugne marce sull'erba, poi vi ritorna, giravolta vissuta incoscientemente, segno privato di senso quanto fatto privato d'essere, ma un assoluto lo stesso, vasto da solo quanto l'intero abisso del cielo? E quelle nuvole, nell'esatta loro posizione attuale, colori e forme? E quelle colate di sabbia nell'erba accanto al ruscello? E quel leggero movimento del capo agile del merlo che si è posato senza motivo, che volerà via senza motivo? Com'è che di fronte a così pochi aspetti del mondo il linguaggio abbia acconsentito a venire, non per faticare a conoscere ma per trovare riposo nell'evidenza sognante, appoggiando il suo capo dagli occhi chiusi contro la spalla delle cose? Che perdita, nominare! Che inganno, parlare! E che compito è affidato a lui, che così s'interroga davanti alla terra che ama e che vorrebbe dire, che compito infinito semplicemente per far tutt'uno con essa! Che compito che concepiamo fin dall'infanzia, e che viviamo di sognare possibile, e che moriamo di non poter realizzare!¹⁵

Nella traduzione ho optato per le opportune equivalenze sintattiche nell'uso dei tempi verbali rendendo con il condizionale passato il condizionale presente («come avrebbe potuto dire» per «comment il pourrait»), o per il ricorso alla relativa e al congiuntivo in luogo dell'infinitiva di valore finale («un vocabolo che indichi» per «un vocabole pour désigner»). Mi è parso opportuno altresì l'uso della modulazione che traducesse con un verbo di significato mimetico il senso della locuzione verbale («confondersi all'intrico dei cespugli» per «prendre part à l'emmêlement des buissons»). Frequenti anche le trasposizioni avverbio-aggettivo («tra altri rovi» per «parmi encore des ronces»), nome-avverbio («giravolta vis-suta incoscientemente» per «bouche vécue sans conscience»), nome-verbo («non per far faticare a conoscere» per «non pour peiner à la connaissance») che rivelano un certo necessario dinamismo nella ricerca di un'esatta corrispondenza grammaticale. L'effetto onomatopeico di concatenazione delle serie prosodiche assonantiche e consonantiche è una preoccupazione costantemente presente nella mia riproduzione dell'elemento musicale del testo; nel caso seguente rendendo l'idea del rumore delle foglie prese nel turbinio del vento, che nell'originale è contrassegnata dai gruppi consonantici «rt», «br» e dal suono delle fricative labiali («f») e dentali («s»), con il mantenimento del gruppo consonantico «rt» e con la ripresa, attraverso l'anafora fonica della «v» («volteggiano», «vortice»), delle occorrenze del dittongo «ou» («tourment», «remous») dell'originale, con in più una reiterazione di tre vocaboli sdruciolli proparossitoni ravvicinati («pulvisco-lo», «voltéggiano», «vòrtice») e l'intensa 'pungenza' vocalica delle «e» e delle «i» qui, per così dire, a sferzare la faccia. Qui di seguito li evidenzio:

L'épervier

Il y a nombre d'années,
A V.,
Nous avons vu le temps venir au-devant de nous
Qui regardions par la fenêtre ouverte
De la chambre au-dessus de la chapelle.
C'était un épervier
Qui regagnait son nid au creux du mur.
Il tenait dans son bec un serpent mort.
Quand il nous vit
Il cria de colère et d'angoisse pure
Mais sans lâcher sa proie et, immobile
Dans la lumière de l'aube,
Il forma avec elle le signe même
Du début, du milieu et de la fin.

Et il y avait là
Dans le pays d'été, très près du ciel,
Nombre de vases, serrés; et de chacun
S'élevait une flamme; et de chaque flamme
La couleur était autre, qui bruissait,

Ces feuilles MoRTes et Ces pOUssièRes qui TOURNent dans
un RemOUs de la bRIse.

QueLLe foglie moRTe e QueL puLViscoLo che VoLTeggia-
no in un VoRTice deLLa bRezza.

Inoltre, la scelta di tradurre con il deittico più distanziante «quello» il dimostrativo anaforico «ces» intende marcare l'idea di una distanza, seppure prossima, che è insita nel ricordo. L'ordine progressivo italiano è ripristinato in due casi eloquenti («vasto da solo» per «à lui seul aussi vaste»; «quelle nuvole, nell'esatta loro posizione» per «ces nuages dans leur position de juste»), per ovvia loro maggiore efficacia stilistica nella lingua traducete, analogamente come per la postposizione del «per» all'avverbio, in posizione antecedente nell'originale («semplicemente per» in luogo di «pour simplement»).

Mi sono sforzato di serbare l'intera complessità sintattico-fonico-ritmica dell'originale, solo sbrogliando, qua e là, dove il groviglio si faceva troppo greve, il tracciato testuale, sempre però evitando il puro letteralismo, semmai tendendo alla ri-creazione della 'lettera' e dello 'spirito' dell'originale, di quel tutto costituito dalla co-presenza di molteplici elementi egualmente importanti nella tela poetica disegnata dalla prosa.

Venendo ora a *Seguendo un fuoco* – opera che, seppur largamente inedita, riprende, con varianti, alcune pagine de *La vita errante*, de *La pioggia d'estate* e de *La casa natale* –, propongo, a titolo d'esempio, un'analisi comparata di tre versioni dello stesso testo, la mia e le due che la hanno preceduta, allo scopo di mostrare la varietà delle soluzioni e l'idea della lingua e della poetica che ne emana:

Lo Sparviero (trad. di Maria Clelia Cardona)

Molti anni fa,
A V.,
Abbiamo visto il tempo venire di fronte a noi
Che guardavamo dalla finestra aperta
Della camera sopra la cappella.
Era uno sparviero
Che tornava al suo nido nella crepa del muro.
Teneva nel becco un serpente morto.
Quando ci vide
Urlò di collera e d'angoscia pura
Senza però lasciare la sua preda e, immobile,
Nella luce dell'alba,
Formò con lei il segno stesso
Dell'inizio, del mezzo e della fine.

E c'erano là
Nel paese d'estate, vicinissimo al cielo,
Molti vasi, uno all'altro accostati; e da ciascuno
Si levava una fiamma; e di ogni fiamma
Diverso era il colore, che frusciava,

*Vapeur ou rêve, ou monde, sous l'étoile.
On eût dit d'un affairement d'âmes, attendues
À un appointement au bout d'une île.
Je croyais même entendre des mots, ou presque
(Presque, soit par défaut, soit par excès
De la puissance infirme du langage),
Passer, comme un frémissement de la chaleur
Dans l'air phosphorescent qui ne faisait qu'une
De toutes ces couleurs dont il me semblait
Que certaines, au loin, m'étaient inconnues.*

*Je les touchais, elles ne brûlaient pas.
J'y avançais la main, non, je ne prenais rien
De ces grappes d'un autre fruit que la lumière.¹⁶*

Lo sparviero (trad. di Davide Bracaglia)

*Tanti anni fa,
A V.,
Abbiamo visto il tempo giungere dinanzi a noi
Che guardavamo dalla finestra aperta
Della camera sopra la cappella.
Era uno sparviero,
Raggiungeva il nido scavato nel muro.
Stringeva nel becco un serpente morto.
Appena ci vide
Gridò di collera e d'angoscia pura
Ma senza lasciare la preda e, immobile
Nella luce dell'alba,
Formò con essa l'emblema stesso
Del principio, del centro e della fine.*

*Ed erano là
Nel paese d'estate, vicinissimo al cielo,
Numerosi vasi, accostati; e da ognuno
Si levava una fiamma; e di ogni fiamma
Diverso era il colore, che bruciava,
Vapore o sogno, o mondo, sotto la stella.
Si sarebbe detto un affacciarsi d'anime, attese
Ad un pontile in capo a un'isola.
Mi sembrava anche di udire delle parole, o quasi
(Quasi, o per difetto, o per eccesso
Dell'inferma potenza del linguaggio),
Passare, come un fremito del calore
Nell'aria fosforescente che fondeva in uno
Tutti quei colori: alcuni mi sembravano,
Di lontano, sconosciuti.*

*Li toccavo, non bruciavano.
Vi affondavo la mano, no, non afferravo nulla
Di quei grappoli di un altro frutto, nulla se non la luce.¹⁸*

*Vapore o sogno, o mondo, sotto la stella.
L'avresti detto un affacciarsi di anime, attese
Ad un pontile in capo a un'isola.
Credevo anche di udire parole, o quasi
(Quasi, sia per difetto sia per eccesso
Dell'infermo potere della lingua),
Passare, come un ronzio del calore
Nell'aria fosforescente che solo uno faceva
Di tutti quei colori dei quali mi sembrava
Che alcuni, da lontano, mi fossero ignoti.*

*Li toccavo, non bruciavano.
Allungavo la mano, no, non afferravo
Da quei grappoli di un frutto altro che la luce.¹⁷*

Lo sparviero (trad. di Fabio Scotto)

*Tanti anni fa,
A V.,
Abbiamo visto il tempo venirci incontro
Noi che guardavamo dalla finestra aperta
Della camera sopra la cappella.
Era uno sparviero
Che ritornava al suo nido nell'incavo del muro.
Stringeva nel becco un serpente morto.
Quando ci vide
Gridò per la collera e la pura angoscia
Ma senza mollare la sua preda e, immobile
Nella luce dell'alba,
Formò con essa il segno stesso
Dell'inizio, del centro e della fine.*

*E c'erano lì
Nel paese d'estate, vicinissimo al cielo,
Tanti vasi, stretti; e da ognuno
S'alzava una fiamma; e di ogni fiamma
Il colore, che frusciava, era diverso,
Vapore o sogno, o mondo, sotto la stella.
Si sarebbe detto quello d'anime affaccendate, attese
A un pontile sull'estremità di un'isola.
Credevo perfino d'intendere parole, o quasi
(Quasi, sia per difetto sia per eccesso
Della flebile potenza del linguaggio),
Le sentivo passare, come un fremito del calore
Nell'aria fosforescente che fondeva in uno
Tutti quei colori dei quali mi sembrava
Che certi, di lontano, mi fossero ignoti.*

*Io li toccavo, non bruciavano.
Tendevo verso di loro la mano, no, non afferravo nulla
Di quei grappoli di un altro frutto, se non la luce.¹⁹*

Si possono rilevare varie analogie tra le versioni di Maria Clelia Cardona e di Davide Bracaglia («lasciare», v. 11; «Si levava», v. 18; «Diverso era», v. 19; «in capo a», v. 22; «anche di udire», v. 23; «inferma», v. 25), non per questo del tutto coincidenti, anzi, come ci accingiamo qui di seguito a mostrare.

Cardona mostra, in generale, una costante aderenza alla struttura sintattica dell'originale, pur indulgendo, a tratti, a parafrasi esplicative («uno all'altro accostati» per il bisillabo «serrés», v. 17), o a personalizzazioni della forma impersonale («[Tu] L'avresti detto» per «On eût dit», v. 21) e a soppressioni del complemento oggetto (il «rien» del penultimo verso). Tre scelte lessicali mi paiono particolarmente discutibili: quella di «mezzo» per «milieu» al v. 14, che in italiano può avere un senso ambiguo non unicamente locativo, quella di «lingua» per «langage», quest'ultima parola-chiave nel pensiero di Bonnefoy non confondibile con l'altra, e «ronzio» per «frémissement» (v. 26), forse adottato per indicare, per estensione, il ronzio degli insetti nella calura.

Bracaglia conferisce alla sua traduzione un tasso di poeticità complessivamente maggiore attraverso l'utilizzo di un lessico ricercato e a tratti aulico («dinanzi» per «au-devant», v. 3), con un calco, «brusiva» per «bruissait» al v. 19, però efficace nella riproduzione del fonismo onomatopoeico dell'originale. Se più di un'opzione espressiva mi pare felice, in particolare «fondeva in uno» per «ne faisait qu'une» al v. 27, tuttavia più opinabile appare la variazione interpuntiva al verso successivo, laddove l'aggiunta dei due punti produce arbitrariamente una prolessi («Tutti quei colori: alcuni») che spezza il naturale corso del pensiero, così come poco coerente appare il criterio seguito riguardo al pronome «y», omesso al v. 15 («Ed erano») e invece poi tradotto al v. 31 («Vi affondavo»).

La mia traduzione si sforza di non accentuare con scelte enfatiche il registro linguistico dell'originale, evitando l'iperbato «diverso era» (v. 19), a profitto di un'aderenza all'originale che ricorra ad equivalenze semantiche («nell'incavo», che indica un'ansa nel muro, un nido, non una «crepa», né uno «scavo», v. 7) e metriche (il bisillabo «stretti» per il bisillabo «serrés», v. 17, così da comprendere l'idea di «accostati» e di stretti di forma, non larghi). Per questo preferisco tradurre con «intendere» l'«entendre» del v. 23, che è polisemico (udire e capire) e creare un'ipallage («anime affaccendate» per «affairement d'âmes», v. 21) che eviti il ricorso all'infinito sostantivato «affaccendarsi». Non «sentendo» affatto in italiano l'associazione dell'aggettivo «infermo» a «puissance [du langage]» (v. 25), ho preferito, magari lievemente discostandomi dal senso più vicino, attenuare con «flebile», che pur rende nel contempo l'idea di infermità e debolezza del linguaggio, anche attraverso l'affievolirsi della

voce che lo pronuncia. La traduzione dell'ultimo verso è tutt'altro che agevole, soprattutto per le difficoltà di mettere in relazione «autre» con «que». Cardona rimane un po' imprigionata a metà del guado per un'aderenza alla lettera che, con la soppressione del complemento oggetto «rien», finisce col lasciare in sospeso la costruzione sintattica, peraltro costruendo il calco «altro che», quando più opportuno mi sarebbe parso, nella fattispecie, «altro da» (nel senso di 'altro', 'diverso dalla' luce), o «nient'altro che» (nel senso di 'soltanto').

Bracaglia fa invece un'aggiunta esplicativa con la ripetizione di «nulla», pur cogliendo il senso (l'unica cosa che colgo del frutto 'altro', 'diverso', è la luce).

Io mi limito, senza calchi né aggiunte esplicative, a dire la stessa cosa con la semplice sostituzione di «que» con «se non», così cercando di aderire all'essenza di questa poesia che è una sorta di epifania dell'essere che sfugge alla presa, come il tempo, nel suo istante di finitudine.

Nel corso della revisione comune delle mie traduzioni è capitato che fosse la mia traduzione a rivelare a Bonnefoy talune ambiguità od oscurità sintattiche dell'originale, fino ad indurlo addirittura in qualche caso a modificarlo, a dimostrazione di come, a volte, leggendo in profondità e proseguendo l'originale, la traduzione ne sia, a suo modo, come dice Walter Benjamin, la prosecuzione o il vero compimento.

Ho tradotto la poesia di Yves Bonnefoy cercando di aderire ai molteplici aspetti dell'originale senza cadere nelle paludi del letteralismo o della parafrasi esplicativa, attento a preservare più l'udibilità fonica del suono con le sue ruvidità e asprezze che non una mera leggibilità denotativa de-poetizzata dal patto col solo senso, sempre ricordando come si debba tradurre l'«altro» e non servirsene, come troppi poeti fanno, e come per questo occorra dargli una voce, la mia, che però canta su un «suo» (del «l'altro») spartito, che il mio lettore mai dovrà poter dire sparito dalla mia versione. Per questo è stato per me piacevolmente sorprendente e singolare constatare come Yves Bonnefoy, il cui modo di tradurre rivendica una maggiore autonomia e un ricorso ai propri stilemi espressivi personali riconducibile in parte alla teoria *cibliste* (pur se da una prospettiva interamente poetica, che il *cibliste* semanticista per lo più avversa, ritenendola utopia impossibile) si mostrasse tanto più entusiasta delle mie versioni dei suoi testi quanto a me più apparivano *sourcières*.

Al di là di ogni sempre limitativo vincolo di «scuola», che non appartiene a nessuno di noi due, l'importante è che la traduzione di poesia salvi la poesia, vale a dire ciò che un testo «fa», la co-presenza e la compenetrazione di due soggettività in parola e ascolto nello spazio di «presenza» della pagina, del mondo, rinato nuovo ad ogni nuovo incontro.

NOTE

- ¹ Y. Bonnefoy, *La vie errante*, Paris, Mercure de France 1993.
- ² Y. Bonnefoy, *La vita errante*, a cura di F. Scotto, Lugo, Edizioni del Bradipo 1999.
- ³ Y. Bonnefoy, *La pioggia d'estate*, a cura di F. Scotto, Lugo, Edizioni del Bradipo 2001.
- ⁴ Y. Bonnefoy, *Les planches courbes*, Paris, Mercure de France 2001.
- ⁵ Y. Bonnefoy - A. Garoglio, *Neuf pierres*, ill. di A. Garoglio, trad. di F. Scotto, Prato, Canopo 2003, edizione d'arte numerata in 50 esemplari.
- ⁶ Y. Bonnefoy - O. Piattella, *La casa natale*, ill. di O. Piattella, prefazioni e trad. di F. Scotto, Lugo-Milano, Edizioni del Bradipo-Unaluna 2003, edizione d'arte in 150 esemplari numerati e firmati dal poeta e dall'artista con sei tavole originali e riproduzione dei bozzetti dei dipinti e riproduzione di testi olografi.
- ⁷ Y. Bonnefoy, *Seguendo un fuoco. Poesie scelte 1953-2001*, a cura di F. Scotto, postfazione di Y. Bonnefoy, Milano, Crocetti Editore 2003. Una sua anticipazione è apparsa, a mia cura, come servizio di copertina su «Poesia», n° 175, Milano, Crocetti Editore, settembre 2003, pp. 2-17.
- ⁸ Y. Bonnefoy, *Seguendo un fuoco*, cit., p. 238.
- ⁹ Y. Bonnefoy, *L'acqua che fugge*, a cura di M. C. Cardona, Roma, Fondazione Piazzolla 1998.
- ¹⁰ F. Scotto, *Traduire Yves Bonnefoy en italien: le cas de 'De vent et de fumée'*, in M. Finck-D. Lançon-M. Staiber (a cura di), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg 2003, pp. 271-275.
- ¹¹ F. Scotto (a cura di), *Cahier Yves Bonnefoy*, in «Europe», n° 890-891, Paris, juin-juillet 2003, pp. 3-221.
- ¹² Y. Bonnefoy, *La petite phrase et la longue phrase*, La Tilv éditeur 1994.
- ¹³ M. Finck, *Yves Bonnefoy le simple et le sens*, Paris, José Corti 1989.
- ¹⁴ G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil 1979, p. 151. Citato da M. Finck, *op.cit.*, p. 327. Per l'illustrazione dei procedimenti di «désécriture» e di «dégrammaticalisation» ivi vedasi pp. 321-339.
- ¹⁵ Y. Bonnefoy, *La vita errante*, cit., pp. 70-71.
- ¹⁶ Y. Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France 1987.
- ¹⁷ Y. Bonnefoy, *L'acqua che fugge*, cit., pp. 156-159.
- ¹⁸ Y. Bonnefoy, *Quel che fu senza luce. Inizio e fine della neve*, trad. di D. Bracaglia, Torino, Einaudi 2001, pp. 16-19.
- ¹⁹ Y. Bonnefoy, *Seguendo un fuoco*, cit., pp. 142-145.

Rubens, *Venere allo specchio*.

LA TRADUCTION DE LA POÉSIE

di Yves Bonnefoy



Georges de la Tour, *Maddalena penitente*.

I

Mesdames, messieurs, à travers les années je me suis attaché à diverses reprises au problème de la traduction de la poésie, mais jusqu'à présent je l'ai abordé avec en esprit les poèmes à traduire, et le souci des moyens qu'il faut employer à cette tâche: ce qui ne sera pas mon point de vue d'aujourd'hui. Car cette fois je voudrais poser devant vous, traducteurs que vous êtes, une tout autre question: celle de la nature et des effets de cet acte – traduire, traduire la poésie – chez ceux qui se vouent à cette entreprise et l'éprouvent même parfois comme une vraie obsession.

C'est là, en effet, un des traits marquants de notre moment historique. Dès que l'on parle, aujourd'hui, de la traduction de la poésie, les discussions s'animent, voire s'échauffent, dans des livres ou des colloques où les philosophes s'impliquent autant que les praticiens. Pensez à Paul Ricœur, à Georges Steiner écrivant son *After Babel*, à Antoine Berman consacrant toute son existence qui fut trop brève à ces ouvrages si pénétrants, *L'épreuve de l'étranger*, *L'auberge du lointain*, pensez encore aux réflexions qui n'en finissent plus de reprendre sur la traduc-

I

Gentile pubblico, nel corso degli anni mi sono occupato a più riprese del problema della traduzione della poesia, ma fino ad oggi l'ho trattato avendo in mente le opere da tradurre, e preoccupandomi dei mezzi necessari per tale compito: non sarà questo, oggi, il mio punto di vista. Infatti, adesso vorrei porvi, da traduttori, tutt'altra questione: la natura e gli effetti di un atto – tradurre, tradurre la poesia – in coloro che si votano a tale impresa e la sentono talvolta come una vera e propria ossessione.

È questo, in effetti, uno dei tratti distintivi del nostro momento storico. Quando si parla, oggi, della traduzione poetica, le discussioni si animano, addirittura si infervorano, in libri o convegni cui i filosofi prendono parte accanto ai traduttori veri e propri. Pensiamo a Paul Ricœur, a Georges Steiner che scrive il suo *After Babel*¹, a Antoine Berman, che dedica tutta la sua troppo breve esistenza ad opere tanto penetranti: *L'épreuve de l'étranger*², *L'auberge du lointain*³; pensiamo anche alle riflessioni che incessantemente si ripropongono sulla traduzione secondo Hölderlin, sulle speculazioni di Walter Benjamin in «Il compito del traduttore»⁴, o sull'approccio di Klossowski

tion selon Hölderlin, sur les spéculations de Walter Benjamin dans «La tâche du traducteur», sur l'approche par Klossowski du texte de *L'Énéide*. Est-ce là seulement le besoin de résoudre un problème assurément très complexe, une curiosité du seul intellect? Pour ma part, je perçois plutôt une espérance sous ces débats. Une espérance inconsciente de soi, ou mal formulée, et qu'il importe donc de comprendre.

II

Mais, avant tout autre chose, cette remarque: pour aborder comme il le convient le problème de la traduction des poèmes, ou plutôt, de la poésie, il faut s'attacher sans attendre à la question de la signification, qui demande une étude plus attentive que celle que l'on en fait d'ordinaire.

Il y a beaucoup d'impensé dans la réflexion sur la signification, mais tout particulièrement, en effet, sur sa place et son rôle dans les poèmes. On semble prêt à croire que cette place et ce rôle sont les mêmes que dans les autres emplois de la parole, et c'est d'ailleurs bien compréhensible. Il y a tant de significations qui ont, de toute évidence, une valeur comme telles pour les poètes, au plus intime de leurs poèmes. Ne faut-il donc pas s'y arrêter, en leur accordant la même importance que dans un contexte de prose? Ce ne semble guère douteux, et pour montrer que je consens à ce point de vue, au moins dans une certaine mesure, je vais faire appel à deux exemples, deux «incipits» qui tout de suite demandent d'entrer dans l'œuvre par la voie de la signification.

Mon premier exemple, *Sailing to Byzantium*, de Yeats. Les premiers mots de ce grand poème sont «That is no country for old men». Du «meaning», ceci, de la signification s'il en est, et même un «statement» qui va introduire, on le pressent, à bien d'autres affirmations et décisions de pensée dans ce qui suivra. Or, dès ces premiers mots, que de suggestions comme stratifiées, matière à des interprétations entre lesquelles l'intellect se doit de choisir, ou tout au moins de mettre de l'ordre! Ce «that», qui est «no country for old men», cet ici qui n'est pas un pays pour les hommes vieux, qu'est-ce donc? La vie comme telle, qui ne tolère pas la vieillesse? La civilisation occidentale qui ne sait plus, contrairement à de plus anciennes, faire place aux hommes qui ont vieilli, sollicitant leur éventuelle sagesse? Ou même: ce monde qui ne connaît plus que «the young» «in one another's arms», ne serait-ce pas la nouvelle Irlande, toute à sa révolution, à son rêve de rajeunissement, alors que Yeats, pour sa part, a commencé de vieillir et va renoncer à Maud Gonne? Ces quelques mots, ce premier vers du poème, c'est bien une question, faite pour inciter à une réflexion assurément conceptuelle, celle qui décidera, pour finir, de ce qu'est au juste Byzance pour le poète: Byzance, cette autre rive qui offre peut-être un bien qu'on ne trouve pas au pays des jeunes.

all'*Eneide*⁵. È forse questo solo un bisogno di risolvere un problema senz'altro molto complesso, una curiosità puramente intellettuale? Da parte mia, leggo piuttosto una speranza dietro a questi dibattiti. Una speranza inconscia, o mal formulata, che bisogna dunque cercar di comprendere.

II

Ma, prima di tutto, un'osservazione: per affrontare come si deve il problema della traduzione delle poesie, o, piuttosto, della poesia, bisogna occuparsi immediatamente della questione del significato, la quale richiede uno studio più attento di quello che normalmente le dedichiamo.

Vi è molto di «impensato» nella riflessione sul significato e, in particolare modo, sulla sua funzione ed il suo ruolo nella singola opera. Sembriamo pronti a credere che questa funzione e questo ruolo siano gli stessi in ogni altro uso della parola, e, d'altra parte, è ben comprensibile. Vi sono tanti significati che hanno, con tutta evidenza, un valore come tali per i poeti, nel più profondo delle loro opere. Non dovremmo dunque soffermarci su di essi, concedendo loro la stessa importanza che hanno in un contesto in prosa? Ciò non sembra affatto discutibile, e per mostrare che sottoscrivo questo punto di vista, almeno in certa misura, mi richiamerò a due esempi, due incipit che ci incitano ad entrare subito nel vivo dell'opera attraverso il significato.

Il mio primo esempio è *Sailing to Byzantium*, di Yeats. Le prime parole di quest'opera sublime sono: «That is no country for old men». Si tratta certo di un «meaning», di un significato se mai ve ne sono, ed anche di uno «statement» che va ad introdurre, lo si percepisce, molte altre affermazioni e scelte di pensiero successive. Ora, sin dalle prime parole, quante suggestioni come stratificate, materia per interpretazioni tra le quali l'intelletto deve operare una scelta, o, quanto meno, mettere ordine! Questo «that», che vale per «no country for old men», questo «qui» che non è un paese per i vecchi, cos'è dunque? La vita in quanto tale, che non tollera la vecchiaia? La civiltà occidentale che non sa più, contrariamente a civiltà più antiche, far posto agli uomini che sono invecchiati, sollecitando la loro presunta saggezza? Oppure: questo mondo che non conosce nient'altro che: «the young» «in one another's arms», non è forse la nuova Irlanda, votata alla sua rivoluzione, al suo sogno di ringiovanimento, mentre Yeats, da parte sua, ha iniziato ad invecchiare e sta rinunciando a Maud Gonne? Queste poche parole e questo primo verso, pongono dunque una questione sicuramente atta a favorire una riflessione di carattere concettuale; quella che deciderà ciò che è, in definitiva, Bisanzio per il poeta: Bisanzio, l'altra riva che offre forse un bene ignorato nel paese dei giovani.

C'est beaucoup de l'aspiration spirituelle de l'Occident, beaucoup de son imaginaire métaphysique, qui se découvre ainsi, rétrospectivement, prospectivement, la préoccupation de Yeats écrivant *Sailing to Byzantium*, et voici bien, trouvée au hasard, la preuve qu'il y a de la signification dans les poèmes et que le traducteur de ceux-ci ne pourra que chercher à la pénétrer, pour restituer dans son propre texte une pensée dont l'importance était bien possiblement très grande pour le poète. Et ainsi peut-il sembler évident que ce transfert est indispensable, qu'il est même l'essentiel de l'acte de traduction, ce que George Steiner dit à sa façon dans *After Babel* au moyen d'une métaphore dont la véhémence est certainement méritoire: il s'agira d'un rapt, dit-il, la signification est la belle captive que l'on emportera dans son camp, quitte à la respecter, à lui rendre tous les honneurs.

Et cet autre exemple, maintenant, cet autre début de poème, d'autant plus significatif qu'il peut paraître au premier abord tout autre chose qu'une pensée articulée, simplement le tableau d'une campagne nocturne. Au seuil de la «Sera del dì di festa» Leopardi écrit:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,

un vers que j'ai traduit, avec les suivants, par

*Douce et claire est la nuit et sans un souffle
Et paisible au dessus des toits, sur les jardins
S'est arrêtée la lune, qui désigne,
Sereines, les montagnes...*

inversion, cette «serena ogni montagna» qui me paraît accentuer la stabilité, l'immobilité paisiblement respirante de la ligne de l'horizon. Ici, dans ce monde du seul regard, pas de concepts, dirait-on, porteurs d'idées, rien que des mots ne désignant que des choses. Et pourtant une pensée est là, implicite, et il est essentiel d'en prendre conscience. En ce moment d'attention soutenue au monde visible, c'est la beauté de celui-ci qui est apparue, et avec elle, presque dite par ces mots, «dolce», «queta», «serena», c'est comme si une promesse de bonheur ou au moins de paix montait de la terre et même tombait du ciel, par la grâce de cette lune on dirait désireuse de faire halte dans ce pays.

Or, tout de suite après dans le grand poème est poussé un cri de douleur, la nature est accusée d'être la tombe de l'espérance, sa beauté n'est plus que l'énigme à laquelle l'esprit se heurte avec une immense détresse. Conclusion? ces mots, «dolce», «chiara», «queta», «serena» ne sont plus maintenant de simples touches dans le travail d'un peintre de paysage, mais des notions elles-mêmes énigmatiques, au vu desquelles l'esprit se doit d'examiner ses limites. Et la signification de chacun de ces adjectifs, qui n'ont certes pas été choisis au hasard, doit être scrutée, d'entrée de jeu. La signification, qui semblait absente de

Molte delle aspirazioni spirituali dell'Occidente, molto del suo immaginario metafisico si scoprono, retrospettivamente e prospettivamente, nella preoccupazione di Yeats che scrive *Sailing to Byzantium*. Ed ecco allora, trovata per caso, la prova che c'è un significato nella poesia e il traduttore di questa non dovrà far altro che cercare di penetrarlo, per restituire nella sua opera un pensiero la cui importanza era verosimilmente molto grande per il poeta. Insomma, può sembrare evidente che questo «passaggio» sia indispensabile e, addirittura, l'essenziale dell'atto di traduzione: ciò che George Steiner dice a suo modo in *After Babel*, servendosi di una metafora la cui veemenza fa certamente riflettere: si tratterà di un rapimento, egli dice; la parola è la bella prigioniera che condurremo nel nostro campo, purché la si rispetti, e le si rendano tutti gli onori.

E adesso l'altro esempio, l'altro incipit, tanto più significativo in quanto può apparire di primo acchito tutt'altro che un pensiero articolato, ma semplicemente la cornice di una campagna notturna. La «sera del dì di festa» di Leopardi inizia con questo verso:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,

verso che io ho tradotto, accanto a quelli che seguono, con:

*Douce et claire est la nuit et sans un souffle
Et paisible au dessus des toits, sur les jardins
S'est arrêtée la lune, qui désigne,
Sereines, les montagnes...*⁶

inversione, questa «serena ogni montagna», che mi sembra accentuare la stabilità, l'immobilità della linea dell'orizzonte nel suo placido respiro. Qui, in questo mondo del solo sguardo, nessun concetto, pare, è portatore d'idee: nient'altro che parole designanti cose. Eppure un pensiero c'è, implicito, ed è essenziale prenderne coscienza. In un momento di penetrante attenzione al mondo visibile, è la bellezza del mondo stesso che è apparsa, e, con la bellezza – quasi detta con queste parole: «dolce», «queta», «serena» – è come se una promessa di felicità o almeno di pace salisse dalla terra o addirittura cadesse dal cielo, attraverso la grazia di una luna che pare desiderosa di sostare in questo paese.

Subito dopo, nel sublime poema, si lancia un grido di dolore, la natura è accusata di essere la tomba della speranza, la sua bellezza non è più nulla se non l'enigma contro il quale si scontra lo spirito con un immenso sconforto. Conclusione? Queste parole, «dolce», «chiara», «queta», «serena» non sono più, ora, semplici tocchi nell'opera di un pittore paesaggista, ma delle nozioni esse stesse enigmatiche, di fronte alle quali lo spirito ha il dovere di conoscere i suoi limiti. Ed il significato di ciascuno di questi aggettivi, che non sono stati certo scelti a caso, deve essere scrutato sin dall'inizio. Il significato, che

ces vers, y est en fait très active, et comme déjà une réflexion: celle d'un jeune être souffrant qui se pose sur son existence et le fait même de vivre les questions les plus angoissées.

Il y a donc de la signification dans les poèmes, et même de façon plus complexe que dans bien des textes «de prose»; des raisonnements du désir ou de l'émotion qui valent bien, en logique et ampleur de vue, ceux de la pensée analytique des sciences humaines ou naturelles. Et il faut évidemment traduire ces idées, ces raisonnements: une des nombreuses façons d'être un mauvais traducteur étant de croire que les poèmes ne sont que des montages de mots dont on peut se contenter de calquer la figure superficielle parce qu'ils n'auraient rien de sérieux à dire. Je connais beaucoup de ces traductions de simple apparence, qui discréditent la poésie.

Mais constater cette évidence n'est rien, car ce n'est pas encore avoir décidé de l'emplacement de la signification dans l'opération poétique ni pris conscience de sa fonction, qui est peut-être tout autre chose et bien plus que la communication d'une pensée. Les significations qui s'entrecroisent dans un poème sont-elles le plus clair de la poésie, et ce que le traducteur doit donc restituer en toute priorité? Ou toutes ensemble ne constituent-elles pas qu'un seul plan dans l'espace du poétique, lequel pourrait même valoir de leur opposer un acte tout autre de la conscience?

Il faut évidemment se poser cette question, que je ne trouve pas trop présente dans les réflexions d'à présent sur la poésie. Et pour la formuler dans les perspectives que je crois justes, il me paraît de bonne méthode de définir maintenant ce que c'est que la poésie, la poésie comme telle, la poésie qui est assurément autre chose qu'un des aspects du discours.

III

Définir la poésie! Le faut-il vraiment, allez-vous penser. On l'a fait si souvent, avec peu de résultats appréciables. Et, même, ne doit-on pas se demander si cette entreprise, qui ne saurait être que conceptuelle, n'est pas vouée à trahir une parole qui ne l'est pas? Mais je n'ai pas cette crainte, et vais tenter de vous faire part d'une idée de la poésie.

Ce sera en partant d'une expérience vécue, et même vécue dans notre vie à chacun la plus quotidienne, en deçà de toute pensée de la poésie et de tout projet d'écriture. Une expérience qui souvent d'ailleurs a lieu dans l'enfance: celle de ces moments où une chose, ou quelqu'un, sont là, devant nous, avec soudain en eux ce que je nommerai «de la présence», c'est-à-dire une densité de leur être-là, une intensité de leur manifestation, qui transcendent avec une évidence absolue, irréfutable, notre éven-

sempre assente in questi versi, è invece molto attivo, e vi dimora già come una riflessione: quella di un giovane essere sofferente che si posa sulla sua esistenza, ed il fatto di vivere in prima persona le questioni più angosciose.

Il significato è dunque presente in poesia, e persino in forma più complessa di molte opere «in prosa»; vi sono ragionamenti del desiderio o dell'emozione che, quanto a logica e ampiezza di vedute, non valgono meno di quelli del pensiero analitico delle scienze umane o naturali. E queste idee, questi ragionamenti, si devono naturalmente tradurre: uno dei molteplici modi di essere un cattivo traduttore è infatti quello di credere che le opere poetiche non siano altro che montaggi di parole, di cui possiamo limitarci a calcare la figura superficiale, dato che non avremmo nulla di serio da dire. Conosco molte di queste traduzioni di semplice apparenza, che screditano la poesia.

Ma il fatto di constatare questa evidenza non basta, dal momento che ciò non significa ancora aver deciso qual è il ruolo della significazione nell'operazione poetica, né aver preso coscienza della sua funzione, che è forse ben altro e molto di più della comunicazione di un pensiero. I significati che si intrecciano in un componimento sono dunque ciò che vi è di più chiaro in poesia, e ciò che il traduttore deve restituire come assoluta priorità? Oppure tutti insieme, questi significati, costituiscono nello spazio del poetico un solo livello, il quale potrebbe a sua volta manifestarsi come un atto contrapposto, autonomo della coscienza?

Bisogna senz'altro porsi la questione, che io non trovo invece molto presente nelle riflessioni attuali sulla poesia. E per formularla secondo la prospettiva che io credo giusta, mi sembra corretto definire adesso cos'è la poesia, la poesia come tale: certamente ben altro che un semplice aspetto del discorso.

III

Definire la poesia! Bisogna proprio farlo, penserete. Lo si è fatto così spesso, con pochi risultati apprezzabili. Eppure, ci si dovrebbe forse domandare se questa impresa, senz'altro concettuale, non sia votata a tradire una parola che invece non lo è. Ma io non ho questo timore, e tento di rendervi partecipi di un'idea della poesia.

Lo farò a partire da un'esperienza vissuta, e addirittura vissuta in un quotidiano che appartiene a tutti, a prescindere da ogni pensiero sulla poesia e da ogni progetto di scrittura. Un'esperienza che spesso accade, del resto, durante l'infanzia: momenti in cui qualche cosa, o qualcuno, è lì, davanti a noi, e improvvisamente vi scorgiamo quella che io chiamerò «una presenza», ovvero una densità del loro esserci, un'intensità della loro manifestazione, che trascendono con un'evidenza assoluta, irrefutabile, il nostro probabile desiderio di ridurre queste cose o

tuel désir de réduire ces choses ou ces personnes à une pensée de ce qu'elles sont.

Cette chose – un mot bien pauvre, en cette occurrence –, cela peut être la cime d'une montagne, apparue derrière des arbres, ou un grand chêne isolé, dans une clairière, ou une source dans un fossé ou même, simplement, le bruit, le bruit très faible, de cette source. Cette personne, cela peut être un inconnu aperçu de loin, à contre-jour, mais tout aussi bien quelqu'un de parmi nos proches, vu comme on ne l'avait pas vu jusqu'en cet instant. Et ce qui alors émane des uns comme des autres, c'est l'évidence d'une intériorité, d'une unité qui ne pourront se laisser réduire à la somme des aspects qu'en retiennent les appréhensions conceptuelles, dont c'est la manière de procéder.

Le concept, en effet, c'est ce qui isole un aspect dans l'objet, lui donne un nom, et au moyen de ce nom insère cet aspect dans une relation avec d'autres qui est la signification comme telle. Et de ce fait la réalité existante est abolie, effacée de notre conscience, car rien n'existe qui ne soit transcendant à chacun de ses aspects et même à la somme de ceux-ci. De ce qui est, avec le concept, on ne retient qu'une image. Dans l'instant de présence, en revanche, dans cet instant de saisissement, l'être ou la chose nommés se sont dégagés de leur image. Et la réalité tout entière apparaît sous un autre jour, car on constate alors que les aspects sont en nombre infini dans la moindre chose, mais surtout qu'ils y sont ensemble, enchevêtrés, et qu'ils retiennent le regard et non d'abord la pensée. La chose est là, sous nos yeux, dans son «ici» et son «maintenant», rien ne peut en prendre la place, elle a le caractère d'un absolu, – et c'est un absolu qui rejaillit sur nous-mêmes, qui dans cet instant la regardons. D'une part nous comprenons que nous sommes comme elle un ici et un maintenant: ce que «jamais on ne verra deux fois», comme l'a écrit un poète. Et d'autre part, en cette finitude même, en ce non-être, nous ressentons que nous faisons corps avec le monde, que nous existons autant que lui et en lui. D'où l'émotion qui nous submerge dans ces instants de présence. Nous étions de l'énigme, nous voici désormais de l'évidence.

Je me suis bien attardé à décrire cette expérience. Mais c'est parce qu'elle est à mes yeux d'une importance fondamentale. Je la vois comme le lieu dans l'esprit dont plusieurs voies partent, et l'une est la poésie.

La première de ces voies? Celle que prennent les mystiques qui, après l'instant de présence, veulent ne pas retomber dans le discours conceptuel, craignant que celui-ci n'efface le souvenir de l'événement qui vient d'avoir lieu; et comme il n'est pas de mot dans la langue qui ne soit porteur de concepts, ils cherchent à se dégager du langage, à se taire aussi radicalement que possible.

Mais il y a un obstacle, sur cette voie, c'est que si on

queste persone ad un pensiero di ciò che esse sono.

Questa cosa – termine così povero, in una tale circostanza – può essere la cima di una montagna, apparsa dietro gli alberi, o una grande quercia isolata, in una radura, o una sorgente in un fossato oppure, semplicemente, il rumore, il debolissimo rumore, di questa stessa sorgente. Questa persona, può essere invece uno sconosciuto scorto da lontano, controluce, ma anche qualcuno dei nostri cari, visto come non lo avevamo mai visto fino a questo momento. Ciò che allora emana dagli uni, come dagli altri, è l'evidenza di un'interiorità, di un'unità; e queste non potranno lasciarsi ridurre alla somma degli aspetti che il pensiero concettuale, secondo il suo modo di procedere, può abbracciare.

Il concetto, in verità, è ciò che isola un aspetto nell'oggetto, gli dà un nome, e attraverso il nome immette questo aspetto in una relazione con altri nomi, che è appunto il significato come tale. In tal modo la realtà esistente è abolita, cancellata dalla nostra coscienza; non esiste infatti nulla che non sia trascendente a ciascuno dei suoi aspetti ed anche alla somma di questi. Di ciò che è, con il concetto, non si conserva che un'immagine. Nell'istante di presenza, in quell'istante sorprendente, l'essere o la cosa nominati si sono invece sgravati della loro immagine. E la realtà tutta intera appare sotto un'altra luce, perché allora constatiamo che gli aspetti sono in numero infinito nella più infima cosa, ma soprattutto che vi si trovano tutti insieme, avviluppati, ed attirano lo sguardo, prima del pensiero. La cosa è lì, sotto i nostri occhi, nel suo «qui» e nel suo «ora»; niente può prenderne il posto, essa è il carattere dell'assoluto – ed è un assoluto che ricade su noi stessi, che in quell'istante la guardiamo. Da una parte comprendiamo di essere, come lei, un «qui» e un «ora»: quel che «non si vedrà mai due volte», come ha scritto un poeta. E, d'altra parte, in questa stessa finitezza, in questo non-essere, sentiamo di far corpo con il mondo, di esistere quanto lui e in lui. Donde l'emozione che ci sommerge in questi istanti di presenza. Eravamo un enigma, eccoci oramai un'evidenza.

Mi sono abbastanza attardato a descrivere questa esperienza. Ma solo perché essa è, ai miei occhi, di un'importanza fondamentale. La vedo come il luogo, nello spirito, da cui molte vie si dipartono, ed una di queste è la poesia.

La prima di queste vie? Quella che imbocciano i mistici i quali, dopo l'istante di presenza, vogliono evitare di ricadere nel discorso concettuale, temendo che questo cancelli il ricordo dell'avvenimento appena accaduto; e, siccome non c'è parola nella lingua che non sia portatrice di concetti, cercano di affrancarsi dal linguaggio, di tacere nel modo più radicale possibile.

Ma vi è un ostacolo, su questa via: se si rinuncia all'uso della parola si rinuncia anche al rapporto con le al-

renonce à l'emploi des mots on renonce aussi au rapport aux autres personnes, dans un monde qui n'a figure que par l'effet du langage. Et on peut ne pas vouloir ce renoncement, et ce sera alors s'établir dans un mode d'être ambigu, que j'appellerai la poésie. La mémoire demeure, au moins partiellement, de l'expérience première, les concepts sont restés là, cependant, dans nos mots, dans notre parole, il faut donc retourner les mots contre les notions qui en réclament l'emploi. Une conscience duelle, à la fois dans le relatif et dans l'absolu, dans la fragmentation et dans l'unité. Une entreprise qui peut paraître contradictoire. Mais c'est une recherche qui peut commencer, tout de même, et même être poussée assez loin.

IV

Il y a, en effet, que le langage présente une particularité remarquable. Et qui est que les mots sont porteurs des concepts, c'est bien vrai, et assurent ainsi la signification, mais qu'ils sont aussi une matière, en l'occurrence un son, celui qu'ont les phonèmes quand on les prononce à voix haute. Et ce son, c'est de la signification encore, jusqu'en un certain point, il permet de différencier les mots, de distinguer entre «livre» et «lèvre», il fournit les allitérations qui soulignent des pensées ou imitent des perceptions, ainsi quand Lamartine écrit que le «rossignol s'enfuit en sifflant», un bien mauvais vers mais un bel exemple de captation du son par le sens. Toutefois une autre écoute du son des mots est possible. On peut entendre le son indépendamment de tout sens, l'entendre dans le mot comme on voit une pierre sur le chemin: privée de sens, muette, retirée dans son en-soi impénétré et impénétrable. Et c'est alors avec lui aussi, avec ce son caché sous le sens, une expérience de l'immédiat. Il est là, devant nous, au-delà de toute signification concevable autant et de la même façon que la pierre brute.

Il y a en lui, cependant, quelque chose qu'il n'y a pas dans la pierre. Et qui est que l'être parlant que nous sommes peut faire corps avec lui sans qu'il ait à cesser d'être ce dehors, cette immédiateté absolue. Un bloc de pierre peut présenter à sa surface du rouge, du brun, du bleu sans cesser pour autant d'être la pierre privée de sens sur quoi vient buter l'esprit, et de même le son vocal a une diversité perceptible, celle des voyelles et des consonnes. Mais la couleur de la pierre va nous rester étrangère, tandis que la variété des sons peut accueillir notre voix. Par de possibles répétitions de telle ou telle donnée sonore, par des allitérations qui s'y marquent, c'est-à-dire bientôt des rythmes, la voix peut venir habiter le son dans l'espace même des mots. Or, qu'est-ce que la voix? L'expression de notre pensée? Non, bien plutôt la présence sous celle-ci d'un corps aussi immédiat que ce son ou ce bloc de pierre, en ce sens qu'il est décidé par des besoins d'être ou d'avoir qui le font exister en deçà des généralités du concept. Le son et la voix s'unissent par en dessous le concept. Et il en résulte que notre intuition de présence

tre persone, in un mondo che non ha forma se non attraverso il linguaggio. Possiamo certo non tollerare questa rinuncia, e si tratterà allora di situarsi in un modo d'essere ambiguo, che chiamerò la poesia. La memoria resta, almeno parzialmente, dell'esperienza prima; i concetti tuttavia sono rimasti là, nelle nostre parole – nella nostra parola – e dunque bisogna ritorcere le parole stesse contro le nozioni che ne richiedono l'uso. Una coscienza duale, che sta tra il relativo e l'assoluto, tra la frammentazione e l'unità. Un'impresa che può sembrare contraddittoria. Ma è una ricerca che può nondimeno cominciare, ed anche essere spinta piuttosto lontano.

IV

Il fatto è che il linguaggio presenta una particolarità rilevante. Ossia che le parole – così è – sono portatrici di concetti che assicurano il significato, ma sono anche una materia, all'occorrenza un suono: quello dei fonemi quando li pronunciamo ad alta voce. E questo suono, che è anch'esso fino ad un certo punto un significato, permette di diversificare le parole – di distinguere tra «livre» e «lèvre» – e fornisce le allitterazioni che sottolineano dei pensieri oppure imitano delle percezioni. Così, quando Lamartine scrive che il «rossignol s'enfuit en sifflant»⁷, compone un gran brutto verso, ma anche un bell'esempio di captazione del suono attraverso il senso. Tuttavia, un altro ascolto del suono delle parole è possibile. Si può intendere il suono indipendentemente da ogni senso, sentirlo nella parola come si vede una pietra sul sentiero: priva di senso, muta, ritirata nel suo in-sé impenetrato e impenetrabile. Si compie allora anche con questo suono – con il suono nascosto sotto il senso – un'esperienza dell'immediatezza. È là, davanti a noi, al di là di ogni significato concepibile, allo stesso modo della pietra bruta.

Vi è nel suono, tuttavia, qualcosa che non è nella pietra. Ossia che l'essere parlante che noi siamo può far corpo con lui senza che debba cessare di essere quel fuori, quell'immediatezza assoluta. Un blocco di pietra può presentare in superficie del rosso, del marrone, del blu e resta, nondimeno, la pietra priva di senso nella quale viene a inciampare lo spirito. Allo stesso modo, il suono vocale ha una diversità percettibile, quella delle vocali e delle consonanti. Ma il colore della pietra ci resta estraneo, mentre la varietà dei suoni può accogliere la nostra voce. Attraverso le possibili ripetizioni di questo o quel dato sonoro, attraverso delle allitterazioni che vi si configurano, ossia dei veri e propri ritmi, la voce può giungere ad abitare il suono nello spazio stesso delle parole. Dunque, che cos'è la voce? L'espressione del nostro pensiero? No, è piuttosto la presenza, sotto di esso, di un corpo tanto immediato quanto quel suono o quel blocco di pietra, per il fatto di essere richiamato dal bisogno di essere o di avere, che lo fanno esistere al di qua delle generalità del concetto. Il suono e la voce si uniscono al di sotto del

peut vivre là, bien que parmi les significations. Elle peut paraître à leur table, pour en dénoncer l'autorité.

Après quoi? Eh bien, les concepts, les signifiés ne contrôlant plus notre regard, les choses peuvent se présenter comme en l'instant fondateur de la poésie, disons en tout cas, plus modestement, comme elles le font, par exemple, lorsque nous allons silencieusement sous des arbres, à la lisière d'un petit bois. Les choses ont retrouvé leur immédiateté, leur unité, dans cette parole même qui les avait abolies. Et la poésie, c'est ce recours au son pour retrouver sa mémoire de la présence, comme son histoire le montre bien, qui se confond avec celle des mètres, des vers, des rimes, de tout ce qui fait valoir, par rythmes, par musique, le déploiement du son contre celui de la signification.

Que je me hâte pourtant de dire que cet acquis n'est jamais que provisoire. Le corps aussi est pénétré de concepts, ses désirs ont fait alliance avec eux pour leurs actions ou leurs rêves, la vie ordinaire aussi réclame dans le poème, et les significations sont donc toujours là, avec leurs façons de mettre la finitude à distance, d'en réprimer le savoir. L'attestation de la présence dans la parole, en cela pleine poésie, ce n'est jamais que pour un instant, et la poésie comme elle est en fait, c'est moins cette délivrance que son besoin, et s'obstiner à la retrouver quand déjà elle n'est plus qu'un souvenir, dont même on vient à douter. La poésie, c'est chercher plus que trouver, peut-être même est-elle plus vraie quand elle cherche, avec fièvre, que lorsqu'elle trouve, non sans parfois s'abuser. Et je la dirai, au total, une activité. Non un texte, car l'essentiel est en dehors du poème, dans le vécu. Non un état de conscience, puisque ses bonheurs sont si instables et fugaces, mais une activité, où joueront leur rôle contradictoire notre aliénation par les mots et notre besoin d'accéder à l'être.

V

Je viens de consacrer beaucoup de temps à définir la poésie, dans cette heure où j'ai à parler de sa traduction, et encore l'aurai-je fait d'une manière bien trop succincte. Mais ces indications me permettent d'en revenir à la signification dans les poèmes, et de montrer qu'elle cache un piège qui risque d'être fatal au traducteur.

Des significations, explicites ou implicites, voulues ou subies, simples ou complexes, on en trouve partout dans les poèmes, je l'ai déjà souligné, et souvent de la plus grande importance, mais ce que nous voyons maintenant, c'est qu'elles y sont comme un empêchement à la poésie, puisque celle-ci apparaît comme le déni du conceptuel au profit d'une intuition de présence, d'un regard sur l'immédiat, sur la finitude, cependant que les significations, c'est du conceptuel, c'est-à-dire du médiatisé, de la généralisation, l'oubli du temps, de la mort. La signifi-

concetto. Ne risulta che la nostra intuizione di presenza può vivere lì, benché tra i significati. Essa può presentarsi al loro tavolo, per denunciarne l'autorità.

E poi? Se i concetti, i significati, non controllano più il nostro sguardo, le cose possono presentarsi come nell'istante fondatore della poesia; diciamo, più modestamente, che si presentano come quando, ad esempio, ci mettiamo silenziosamente sotto gli alberi, al confine di un bosco. Le cose hanno ritrovato la loro immediatezza, la loro unità, in quella stessa parola che le aveva abolite. E la poesia, è questo stesso ricorso al suono per ritrovare la propria memoria della presenza, e la sua storia lo dimostra, confondendosi con quella dei metri, dei versi, delle rime, di tutto quel che fa emergere, nel ritmo e nella musica, il dispiegamento del suono contro quello del significato.

Mi preme tuttavia dire che questa conquista è sempre provvisoria. Anche il corpo è penetrato dai concetti, i desideri stessi vi si accordano, per portare avanti le loro azioni o i loro sogni. Anche la vita ordinaria reclama la sua presenza in poesia, e i significati sono dunque sempre là, con la loro consuetudine: mettere a distanza la finitezza, e reprimerne la conoscenza. L'attestazione della presenza nella parola, presupposto di piena poesia, non dura che un istante, e la poesia tal quale si rivela è, in realtà, più un bisogno di liberazione, che una liberazione vera e propria: un'ostinazione nel ritrovarla quando essa non è che un ricordo di cui si giunge perfino a dubitare. La poesia, è cercare più che trovare, forse essa è addirittura più vera quando cerca, con trasporto, che quando trova; non senza illudersi, talvolta. E la definirò, nel suo insieme, un'attività. Non un testo, dacché l'essenziale è fuori dalla poesia, è nel vissuto. Non uno stato di coscienza, perché le sue gioie sono così instabili e fugaci, bensì un'attività, nella quale svolgeranno il loro ruolo contraddittorio la nostra alienazione attraverso le parole e il nostro bisogno di accedere all'essere.

V

Ho dedicato tanto tempo a definire la poesia, quando dovrei invece parlare della sua traduzione, eppure l'ho definita in modo fin troppo succinto. Ma queste indicazioni mi permettono di ritornare al significato in poesia, e di mostrare ch'esso nasconde un'insidia che rischia di essere fatale al traduttore.

Di significati, espliciti o impliciti, voluti o subiti, semplici o complessi, se ne trovano ovunque in poesia, come ho già sottolineato; e sono spesso della più grande importanza. Ma ciò che noi vediamo adesso, è che essi costituiscono quasi un impedimento alla poesia stessa, la quale ci appare come il rinnegamento del concetto a vantaggio di un'intuizione di presenza, di uno sguardo sull'immediato e sulla finitezza, mentre i significati sono il concetto stesso, ovvero la mediazione, la generalizzazione, l'oblio del tempo, della morte. Il significato è necessario

cation est nécessaire à la poésie, puisque celle-ci est un fait social, une parole adressée aux autres êtres. Mais elle est aussi ce qui l'aveugle, et ce que le projet poétique ne peut donc que dénoncer autant qu'employer, dans une action dialectique qui traverse ses mots et en rectifie la visée. – Alors, que va donc pouvoir faire le traducteur? Comment peut-il revivre ce qui n'est pas formulation mais combat? Ce qui n'est pas un texte, mais le mouvement qui a produit celui-ci, et ne vaut que par les traces qu'y a laissées son espérance déçue?

Ces significations, il faut tout de même que le traduttore s'en occupe, et un mot, tout d'abord, sur le peu de moyens qu'il a, de toute façon, pour les appréhender et les restituer. Car, par exemple, les concepts qui les constituent ne se retrouvent jamais tout à fait les mêmes dans la langue qu'il emploie: ce qui suffit, aussi minimales ces écarts pourraient-ils paraître en prose, pour égarer la pensée et le sentiment poétiques.

Des exemples? «Speech», en anglais – ou «speech-act»! – sont évidemment débordés par notre «parola», une notion qui est en français ancrée dans la vie de tous les jours, avec ses émotions, ses rêves, ses espérances. «Obvious» sera «évident» mais comme un raisonnement peut l'être; et notre «évidence» française, qui est l'auto-proclamation de l'identité à soi-même d'une chose, n'a pas non plus d'équivalent en anglais. Comment dire en anglais, d'un seul mot semblable, «l'évidence» d'un grand moment de la vie, ou simplement de l'éclat du ciel du soir? Et dans la langue de Keats mais aussi de Locke ou de Hume ce ne sont pas seulement les concepts qui sont autres que dans les parlers de souche latine, c'est la conceptualisation comme telle qui se situe autrement dans la conscience. Les concepts en anglais imaginent moins que les nôtres qu'ils expriment directement la nature intime – l'essence – des événements ou des choses, ils préfèrent les prendre par le dehors, en cela davantage capables de l'empirisme des sciences.

Et pensez aussi aux contaminations des concepts par leur contexte dans la langue ou la civilisation, voire le climat. Je pense à «spring», en anglais, le printemps, un mot qui peut se faire concept quand il s'agit de comprendre les besoins de la vie, les époques de l'existence, les sentiments, ou le devenir des cultures. L'idée du printemps est évidemment importante partout au monde, le mot «primavera» éveille lui aussi beaucoup d'émotions, même notre pauvre «printemps», si peu évocateur, est bien reçu parmi les poètes, mais comment rivaliser avec «spring», qui également signifie la source, avec entre source et printemps la présence active d'un verbe, «to spring», leur origine commune, qui dit, qui déploie, le jaillissement, la brusque irruption du caché? «Spring», «springtime» si importants, aussi bien, si prévalents dans la poésie anglaise, ainsi à l'époque élisabéthaine quand les fêtes de mai et autres rites et danses de la religiosité populaire

alla poesia, perché questa è pure un fatto sociale, una parola rivolta ad altri esseri. Ma esso è anche ciò che l'acceca, e il progetto poetico non può, dunque, che denunciarlo mentre lo impiega, in un'azione dialettica che attraversa le sue parole e ne aggiusta la mira. – Allora, che cosa potrà fare il traduttore? Come potrà rivivere ciò che non è formulazione ma conflitto? Ciò che non è un testo, ma il movimento che lo ha prodotto, e che vale soltanto per le tracce lasciate dalla sua speranza delusa?

Di questi significati, tuttavia, bisogna che il traduttore se ne occupi e poche parole bastano a ricordare i pochi mezzi che egli ha, per comprenderli e restituirli. Infatti, ad esempio, i concetti che li costituiscono non si ritrovano mai completamente identici nella lingua che usa: questi scarti, per quanto minimi possano apparire in prosa, bastano per disorientare, in poesia, il pensiero ed il sentimento.

Degli esempi? «Speech», in inglese – o «speech-act»! – sono evidentemente travalicati dalla nostra «parola»; una nozione che in francese è radicata nella vita di tutti i giorni, con le sue emozioni, i suoi sogni, le sue speranze. «Obvious» sarà «évident», ma come un ragionamento può esserlo; e neanche la nostra «évidence» francese, che è l'auto-proclamazione dell'identità a se stessa di una cosa, ha un equivalente in inglese. Come dire in inglese, con una sola parola simile, «l'évidence» di un grande momento della vita, o semplicemente dello splendore del cielo serale? E nella lingua di Keats ma anche in quella di Locke o di Hume non sono solo i concetti ad essere diversi dagli idiomi di matrice latina, è la concettualizzazione come tale che si situa in altro modo nella coscienza. I concetti in inglese immaginano meno dei nostri di esprimere direttamente la natura intima – l'essenza – degli avvenimenti o delle cose, e preferiscono prenderli dal di fuori; per questo hanno maggior vocazione all'empirismo nelle scienze.

E pensiamo anche alle contaminazioni dei concetti da parte del loro contesto linguistico o culturale, o climatico. Come «spring» in inglese, la primavera, una parola che può farsi concetto quando si tratta di comprendere le necessità della vita, le epoche dell'esistenza, i sentimenti, o il divenire delle culture. L'idea della primavera è senz'altro importante ovunque nel mondo. Il termine italiano «primavera» suscita, anch'esso, molte emozioni, ed anche il nostro povero «printemps», così poco evocativo, è ben accolto tra i poeti. Ma come rivaleggiare con «spring», che significa anche «sorgente»? E, tra sorgente e primavera, sta la presenza attiva di un verbo, «to spring», a dire la loro origine comune, mentre dicendo si dispiega quello stesso sgorgare e la brusca irruzione di ciò che è nascosto? «Spring», «springtime», così importanti e oltretutto così dominanti nella poesia inglese: come in epoca elisabettiana, quando le feste di maggio ed altri riti e danze della religiosità popolare erano ancora vivi. Tradurre

étaient encore vivants. Traduire «spring» ou «springtime» par «printemps», c'est perdre beaucoup des chansons de la renaissance anglaise ou du folklore irlandais.

Et si d'ailleurs il s'agit pour le traducteur, par exemple dans ces chansons, d'écouter les sons et les rythmes, d'autres difficultés se présentent, dont il ne me semble pas qu'on ait assez pris mesure. D'une langue à une autre à ce plan des sons, qui sont toujours en rapport étroit avec le sens, aucune possibilité de transposition réelle, rien que de vagues ressemblances qui n'abusent que ceux qui ne savent ni écouter ni comprendre.

Je pense, disant cela, au *Corbeau*, le célèbre poème d'Edgar Poe. Il est clair que cette méditation du néant a pour expérience originelle deux ou trois sons que Poe entendait se répercuter dans les vers comme des échos dans des salles vides, suggérant un monde où rien ne serait que de la mort, de l'absence, du néant. Et au premier rang de ces sons il y a «ore», si beau d'ailleurs, et si bien placé dans ce poème pour en servir l'intuition, puisque c'est «ore» qui résonne dans la porte que frappe l'être inconnu, *the chamber door*, ou qui évoque de vieilles croyances énigmatiques, celles des *volumes of forgotten lore*, ou qui appelle toutes les vies à s'effrayer de la nuit, c'est alors *the Night's Plutonian shore*; et qui, surtout retentit, dans le mot *Nevermore*, «jamais plus», fatidiquement répété. C'est sur ce son «ore» que tout se joue, mais que pourra-t-on en sauver dans la traduction du *Corbeau*? Faudra-t-il, en français aussi, faire appel à des sons en *ore*, si par chance on peut en trouver dans des mots qui se prêteraient aux mêmes évocations?

Eh bien, le Français qui fut le plus fasciné par *le Corbeau*, un poète au moins aussi grand que Poe, Mallarmé, a remarqué ce son «ore» et l'a employé lui aussi, dans son non moins célèbre «sonnet en -yx». Ce sonnet est aussi nocturne, aussi pénétré de la pensée du néant, que le poème américain, qui en fut d'ailleurs la cause première; et on pourrait donc croire que les rimes en «ore» produisent dans le «sonnet en -yx» les mêmes effets que chez Edgar Poe.

Mais pas du tout! Les rimes en «ore» chez Mallarmé sont *lampadophore*, un mot quasi inventé, d'aucune résonance affective, *amphore*, *sonore*, qui font plutôt penser à la Grèce antique et à sa lumière, et enfin la forme verbale *s'honore*: rien donc qui suggère quoi que ce soit de funèbre, de sépulcral. Et dans les tercets, juste après ces premiers emplois, le son «ore», qui ne disparaît pas, se resserre en «or» pour quatre autres rimes centrées sur l'idée de *l'or*, le métal stérile, et sur celle du *septuor*, une forme pure, autrement dit sur un intellect pour lequel la réalité, ce sont des essences, des structures intelligibles, exactement le contraire des associations vagues et ténébreuses montées de l'inconscient du poète américain. Le son qui, chez ce dernier, ouvrait sur l'inconnu, suscitant l'impression d'inquiétante étrangeté, l'angoisse métaphy-

«spring» o «springtime» con «printemps», è come perdere molte canzoni del rinascimento inglese o del folklore irlandese.

E se per caso il traduttore si mette ad ascoltare, in queste canzoni, suoni e ritmi, altre difficoltà si presentano, delle quali, mi pare, non si è abbastanza preso atto. In questo ambito dei suoni, che sono sempre in stretto rapporto con il senso, non vi è nessuna possibilità di transposizione reale da una lingua a un'altra: soltanto vaghe somiglianze, che ingannano chi non sa né ascoltare né comprendere.

Dicendo questo, penso al *Corvo*, il celebre componimento di Edgar Poe. È chiaro che questa meditazione sul nulla ha per esperienza originaria due o tre suoni; Poe sentiva ripercuotersi nei versi come degli echi in stanze vuote, a suggerire un mondo dove non c'è altro che la morte, l'assenza, il nulla. Al primo posto, tra questi suoni, c'è «ore», così bello, tra l'altro, e così ben collocato in questa poesia a favorirne l'intuizione; giacché è «ore» che risuona nella porta, percossa da una presenza sconosciuta, *the chamber door*, o che evoca vecchie credenze enigmatiche, quelle dei *volumes of forgotten lore*, o che chiama tutte le vite a al terrore della notte – è allora *the Night's Plutonian shore* –; e che, soprattutto, risuona nella parola *Nevermore*, «mai più», fatidicamente ripetuta. È intorno a questo suono, «ore», che tutto si gioca, ma cosa se ne potrà ricavare nella traduzione del *Corvo*? Dovremmo, anche in francese, ricorrere a dei suoni in *ore*, se per caso se ne trovassero in parole che si prestano alle stesse evocazioni?

Ebbene, il Francese che fu più incantato dal *Corvo*, un poeta grande almeno quanto Poe, Mallarmé, notò il suono «ore» e lo adottò anche lui, nel suo non meno celebre «sonetto in -yx». Questo sonetto è notturno e penetrato dal pensiero del nulla quanto il componimento americano, che ne fu del resto la causa prima; e si potrebbe dunque ritenere che le rime in «ore» producano nel «sonetto in -yx» gli stessi effetti che in Edgar Poe.

Ma non è affatto così! Le rime in «ore» in Mallarmé sono: *lampadophore*, una parola pressoché inventata, di nessuna risonanza affettiva, *amphore*, *sonore*, che fanno piuttosto pensare alla Grecia antica e alla sua luce, e infine la forma verbale *s'honore*: nulla dunque che suggerisca una qualche idea funebre, o sepolcrale. E nelle terzine, subito dopo questi primi occorrimenti, il suono «ore», che non scompare, si racchiude in «or» per altre quattro rime; centrate, queste, sull'idea dell'oro, il metallo sterile, e su quella del *septuor*, forma pura: ossia su un intelletto per il quale la realtà è fatta di essenze, di strutture intelligibili. Esattamente il contrario delle associazioni vaghe e tenebrose sorte dall'inconscio del poeta americano. Il suono che, in quest'ultimo, apriva all'ignoto, suscitando l'impressione di un'inquietante estraneità – an-

sique, l'effroi, c'est chez Mallarmé ce qui dénie tout mirage, ce qui tente de cautériser l'inquiétude qu'avait suscitée *Le Corbeau*. Mallarmé a perçu que les sons ne s'expatrient pas. Et quand il traduira les poésies d'Edgar Poe, il jugera donc plus raisonnable de renoncer au secours des sons et des rythmes. Il traduira Poe en prose.

Les rythmes, d'ailleurs, comment Mallarmé aurait-il pu en faire un moyen de sa traduction puisque le français est une langue peu accentuée, où la forme est créée en poésie, en tout cas l'a été longtemps, par le décompte des syllabes? Tandis que l'anglais a des accents très distinctement marqués, ce qui permet l'iambe, cette syllabe brève suivie aussitôt d'une longue, porteuse de l'accent: une sorte de pas, d'avancée franche, qui permet une relation cette fois directe à l'expérience du temps, celui non des horloges mais de la vie. La poésie en français va de l'intemporel vers le temps, l'anglaise naît dans le temps existentiel et s'y établit.

En bref, que d'empêchements, à tous les plans de la signification, et maintenant la difficulté fondamentale, celle d'avoir à traiter cette signification, bien traduite ou pas, comme l'obstacle que le poète a eu à surmonter dans ses vers pour accéder à la poésie! C'est au point que l'on peut se demander si la traduction de la poésie est possible; s'il vaut la peine de l'entreprendre.

VI

Mais je vais cesser maintenant de penser au poème ou au poète pour prendre en considération le lecteur, ce troisième terme dans l'événement poétique.

Être un lecteur, un vrai lecteur, qu'est-ce que cela signifie? Que l'on a vécu, comme le poète lui-même, un de ces moments qui assurèrent de voir d'une façon autre que dans les états ordinaires de la conscience. Après quoi, et toujours comme le poète, on a compris que la pensée conceptuelle était un appauvrissement du regard et on a rêvé d'une parole plus pleine. Le lecteur assiste, dans les poèmes qu'il lit, à cette transgression du conceptuel qu'il a appelée de ses vœux. Il n'est pas la cause de celle-ci, il peut même craindre qu'il n'aurait pas pour sa part l'énergie d'en entreprendre la tâche, mais il est tout de même en mesure d'en suivre le mouvement, d'en reconnaître les avancées et les défaillances, d'en partager l'espérance: et cela, très en profondeur. Car l'œuvre, ce fut pour commencer une écoute du son, une adhésion à un rythme, une implication de la voix dans la parole. Et lui aussi, le lecteur, il a un corps, une voix. C'est à demi voix plus qu'avec ses yeux qu'il lit. Ce qui assure d'ailleurs un surcroît d'intimité avec celle-ci. On peut penser que la pensée du poète se livre à lui, d'autant que c'est dans le texte même, et non en deçà de celui-ci, qu'elle vit ses espérances, et constate et médite ses échecs. L'œuvre est le journal d'un rapport à soi, même quand elle tente de ne pas l'être. Le poète

goscia metafisica, terrore – diviene in Mallarmé ciò che nega ogni miraggio, ciò che tenta di cauterizzare l'inquietudine suscitata dal *Corvo*. Mallarmé ha percepito che i suoni non si espatriano. E quando tradurrà le poesie di Edgar Poe, riterrà sensato rinunciare all'apporto dei suoni e dei ritmi. Tradurrà Poe in prosa.

E, d'altra parte, come avrebbe potuto Mallarmé fare dei ritmi un mezzo della sua traduzione, essendo il francese una lingua poco accentuata, dove la forma è creata in poesia – così è stato almeno per lungo tempo – attraverso il conto delle sillabe? Mentre l'inglese, che ha gli accenti molto distintamente marcati, permette il giambico, sillaba breve seguita da una lunga, che reca l'accento: una sorta di passo, di decisa avanzata, che permette una relazione diretta, questa volta, con l'esperienza del tempo, non quello degli orologi, ma della vita. La poesia in francese va dall'atemporalità verso il tempo; quella inglese nasce nel tempo esistenziale e lì dimora.

Insomma, quanti impedimenti, ad ogni livello di significato, ed ora la difficoltà fondamentale: quella di dover trattare lo stesso significato, ben tradotto o meno, come l'ostacolo che il poeta ha dovuto sormontare nei suoi versi per accedere alla poesia! Siamo sul punto di domandarci se la traduzione della poesia è possibile; se vale la pena di intraprenderla.

VI

Ma smetto adesso di pensare alla poesia o al poeta per prendere in considerazione il lettore, terzo termine dell'evento poetico.

Essere un lettore, un vero lettore, che cosa significa? Aver vissuto, come il poeta stesso, uno di quei momenti che ci permisero di vedere in modo diverso rispetto agli stati ordinari della coscienza. Dopo di che, come sempre accade al poeta, si è compreso che il pensiero concettuale era un impoverimento dello sguardo e si è sognata una parola più piena. Il lettore assiste, nelle poesie che legge, a questa trasgressione della concettualità che ha auspicato. Egli non è la causa di tale trasgressione, può persino temere di non avere, per quanto lo riguarda, l'energia per assolvere questo compito, ma è in ogni caso in grado di seguirne il movimento, di riconoscerne i progressi e i cedimenti, di dividerne la speranza; e ciò, molto in profondità. Infatti, l'opera è stata da principio l'ascolto di un suono, l'adesione ad un ritmo, l'implicazione della voce nella parola. E anche lui, il lettore, ha un corpo, una voce. È a mezza voce, più che con i suoi occhi, che legge. Il che garantisce d'altra parte un sovrappiù d'intimità con la voce stessa. Si può pensare che il pensiero del poeta si conceda al lettore, dacché è nel testo stesso, e non prima di esso, che il pensiero vive le sue speranze, mentre constata e medita le sue sconfitte. L'opera è il diario di un rapporto con il proprio sé, anche quando tenta di non

y avoue ce que dans sa vie au dehors de l'œuvre il cacheraux autres ou en tout cas ne parviendrait pas à leur dire.

Le lecteur a accès à la pensée, disons même à l'être, de l'auteur, et cela, c'est exceptionnel, dans le rapport entre les personnes. Nous nous gardons, en effet : devant nous-mêmes autant que devant les autres. Et s'il en va autrement dans la relation d'amour, c'est de façon bien ambiguë et fragile. L'amour est bien, en tout cas il devrait être, la reconnaissance d'un autre en l'absolu de son hic et nunc; et c'est donc aussi le désir d'être à soi-même une vraie présence, ouverte à des intuitions ordinairement réprimées. Mais l'être aimant est souvent le prisonnier d'une idée de soi, qui se projette sur qui il aime, lui substituant une image. Et cet autre, n'est-il pas porté lui aussi à s'enfermer dans ses mots, dont il est seul à avoir la clef? Pour transgresser ces malentendus il faut à l'amour une intensité qui est aussi rare que les grands moments de la poésie.

Et voici qui confère donc au lecteur un statut singulier dans la relation sociale: il est – ou du moins, peut être – celui qui, allant à l'autre, et se prêtant à des mots que cet autre avait écrits sans un interlocuteur encore, comprend le besoin d'échange, l'assume, et assure ainsi à un être, cet écrivain, ce poète, cette présence pleine que l'intuition poétique a rencontrée, plus brièvement, dans le monde. Le lecteur transpose dans un rapport de parole cet événement qui avait pris de court le langage. Après le son dans le mot, il est la seconde chance du poète, qui l'anticipe, aussi bien, qui l'appelle – «hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère» – dans le champ de son écriture: et quelquefois, hélas, pour tenter d'en étouffer l'exigence.

Mais tout n'a pas été dit, de ce point de vue qui est en somme celui de la circulation du poétique dans ce rapport social pour lequel le poète a renoncé à se vouloir le mystique.

Reste en effet que si le lecteur peut participer ainsi de la recherche tentée par le poète, à partir d'une expérience première qu'ils ont faite l'un comme l'autre, il n'est pas moins privé de l'entendre autant qu'elle le mérite, c'est-à-dire avec les moyens d'intensification et de vérification que lui donnerait sa propre faculté poétique s'il l'exerçait comme il le pourrait peut-être et là où il le faudrait alors, dans le champ de sa propre vie. La pleine écoute demande que l'on soit averti de qui soi-même l'on est, au niveau profond où contact a été repris avec le sentiment de la finitude. Et pour ce faire il faut s'engager dans un travail d'écriture – de remuement de soi par l'écoute du mot, l'éveil de la voix, la parole rendue à l'intuition de présence dans la vie la plus personnelle – que ce moment de simple lecture ne permet pas.

D'où suit, d'ailleurs, que le lecteur aura beau être

esserlo. Il poeta vi confessa ciò che nella sua vita, al di fuori dell'opera, nasconderebbe agli altri o in ogni caso non arriverebbe a dire.

Il lettore ha accesso al pensiero, diciamo pure all'essere, dell'autore, e ciò è eccezionale nel rapporto tra le persone. Noi ci tratteniamo, infatti: davanti a noi stessi così come davanti agli altri. E se diversamente accade nel rapporto d'amore, tutto resta molto ambiguo e fragile. L'amore è, e in ogni caso dovrebbe essere, il riconoscimento dell'altro nell'assoluto del suo *hic et nunc*; ed è dunque anche il desiderio di essere, a se stessi, una vera presenza, aperta a delle intuizioni abitualmente represses. Ma l'essere che ama è spesso prigioniero di un'idea di sé che si proietta sull'oggetto d'amore, sostituendovi un'immagine. E questo altro, non è forse altrettanto portato a chiudersi nelle sue parole, di cui è il solo a possedere la chiave? Per scongiurare questi malintesi l'amore ha bisogno di un'intensità che è rara quanto i grandi momenti della poesia.

Ed ecco quel che conferisce allora al lettore uno status singolare nel rapporto sociale: egli è – o almeno può essere – colui che, andando verso l'altro, e prestandosi a delle parole che questo altro aveva scritte allora senza un interlocutore, comprende il bisogno di scambio, lo assume, ed assicura così ad un essere, lo scrittore, il poeta, quella presenza piena che l'intuizione poetica ha incontrato, più brevemente, nel mondo. Il lettore traspone ad un rapporto di parola l'avvenimento che aveva colto di sorpresa il linguaggio. Dopo il suono nella parola, egli è la seconda opportunità del poeta, che lo previene, e che lo chiama – «hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère»⁸ – nel campo della sua scrittura: a volte, purtroppo, per tentare di soffocarne le esigenze.

Ma non è stato detto tutto da tale punto di vista che è, in definitiva, quello della circolazione del poetico in un rapporto sociale per il quale il poeta ha rinunciato a farsi mistico.

Resta il fatto che se il lettore può così partecipare alla ricerca tentata dal poeta a partire da un'esperienza primaria che entrambi hanno avuto, egli è, quanto il poeta stesso, incapace di sentirla come essa merita: ovvero con i mezzi di intensificazione e di verifica che gli procurerebbe la sua facoltà poetica se egli la esercitasse come forse potrebbe e fin dove sarebbe necessario, nel contesto della sua stessa vita. Il pieno ascolto esige la consapevolezza della nostra identità, ad un livello profondo in cui è stato ripreso contatto con il sentimento della finitezza. E perché questo avvenga bisogna impegnarsi in un lavoro di scrittura – di rimessa in gioco di sé attraverso l'ascolto delle parole, il risveglio della voce, e la parola restituita all'intuizione di presenza nella vita più personale – che questo momento di semplice lettura non permette.

Ne consegue, d'altra parte, che per quanto il lettore

averti de la poésie et perceptif du poète, il va se retrouver aussitôt après sa lecture dans son parler habituel, où le conceptuel prédomine, et ne pourra penser à l'œuvre lue, ou en faire part à d'autres que lui, qu'à la façon des critiques, avec déjà, sur son expérience première, ce regard qui la met en risque d'être perçue du dehors, de devenir objet d'analyse. Ce lecteur devenu critique va s'intéresser aux idées du poète, disons, au lieu de rester à vivre à l'intérieur de ses mots.

VII

Bien, mais pourquoi ces remarques, sur le lecteur de la poésie? Parce qu'elles nous conduisent au cœur de notre problème, celui de la traduction.

Imaginons, en effet, imaginons maintenant que ce lecteur soit en présence d'un texte écrit dans une langue étrangère; et qu'il se propose d'en faire une traduction qui préserverait son caractère de poésie. Sera-ce la même situation de rencontre à la fois intime et empêchée que celle que je viens de décrire dans le cas d'un lecteur parlant la même langue que le poète, ou ne songeant pas à le traduire?

Non, absolument pas. L'obstacle qui empêchait la pleine lecture a disparu, en effet, ou du moins pourrait disparaître. En décidant de tradurre la poésie, la poésie comme telle, le lecteur en question, celui qui sait ce que c'est que la poésie, a évidemment en esprit l'importance du son et des rythmes dans celle-ci, et donc le rôle fondamental qu'y joue l'écriture. Il sait que la poésie est un acte, il sait que c'est cet acte qu'il faut tradurre. Et il a donc compris que cela ne sera possible qu'au plan où lui-même, cessant d'être un récepteur passif, et voué à la seule intellection, va prendre in main sa propre existence, dans une écriture à son tour, où celle du poète qu'il veut tradurre jouera le rôle de visiteur écouté, de guide. Le traduttore de la poésie se doit d'être un poète, obligé à soi autant qu'à l'auteur. C'est précisément pour cela et comme cela qu'il n'est pas le lecteur ordinaire, celui qui ne songe pas à tradurre. Il est autre. Est-il davantage? Disons qu'il se donne une tâche qui va le requérir davantage.

Entendons-nous, d'ailleurs. Je suis loin de penser qu'un rapport nécessairement profond va s'établir, entre ce traduttore qui se veut poète et l'auteur, du simple fait que soit prise cette sorte de décision. Le traduttore a évidemment des limites, dans sa capacité de poète, qui vont se marquer assez vite après ce premier instant. D'autre part il se heurtera, à ce plan d'écriture aussi, aux disparités qui existent entre les langues, ce qui peut l'empêcher de comprendre le texte original, moins dans sa littéralité que comme occasion de sympathie, de complicité. L'œuvre peut présenter dans cette situation d'écoute plus intérieure de quoi le rebuter, le décourager. Mais là n'est pas la question.

sia consapevole di quella poesia e percepisca la volontà che vi sottende, si ritroverà subito, dopo la lettura, dentro al suo codice abituale, nel quale la concettualità predomina, e non potrà pensare all'opera letta, o renderne partecipi gli altri, se non come fanno i critici: già cala, sull'esperienza prima, quello sguardo che le fa correre il rischio di essere percepita dal di fuori, di diventare oggetto d'analisi. Questo lettore divenuto critico va ad interessarsi, diciamo, alle idee del poeta invece di restare all'interno delle sue parole.

VII

Sì, ma perché queste osservazioni, sul lettore della poesia? Perché esse ci conducono al cuore del nostro problema, quello della traduzione.

Immaginiamo, infatti, che questo lettore si trovi in presenza di un testo scritto in una lingua straniera; e che si proponga di offrirne una traduzione che preservi il suo carattere poetico. Si verificherà una situazione di incontro, al tempo stesso intima e limitata, analoga a quella che ho appena descritto nel caso di un lettore che parla la stessa lingua del poeta, o che non pensa affatto di tradurlo?

No, assolutamente no. L'ostacolo che impediva la piena lettura, infatti, è scomparso, o per lo meno potrebbe sparire. Decidendo di tradurre la poesia, la poesia come tale, il lettore in questione – colui che sa che cos'è la poesia – ha di certo in mente l'importanza del suono e dei ritmi, e dunque il ruolo fondamentale della scrittura. Sa che la poesia è un atto, e che quello si deve tradurre. Ed ha dunque compreso che ciò sarà possibile solo laddove egli stesso, cessando di essere un ricettore passivo e votato alla sola comprensione intellettuale, prenderà in mano la propria esistenza: in una scrittura che adesso è la sua, mentre a quella del poeta che intende tradurre spetterà il ruolo di visitatore accolto, di guida. Il traduttore della poesia deve essere un poeta, con gli stessi obblighi verso se stesso dell'autore. È proprio per questo che egli non è il lettore ordinario, colui che non pensa a tradurre. È altro. Di più? Diciamo che si prefigge un compito più esigente.

Intendiamoci, però. Sono ben lontano dal pensare che un rapporto necessariamente profondo si stia stabilendo, tra questo traduttore che si vuole poeta, e l'autore, per il semplice fatto che sia stata presa una tale decisione. Il traduttore ha evidentemente dei limiti, nella sua capacità di poeta, che si rivelano ben presto, dopo il primo istante. D'altronde egli si scontrerà, anche a questo livello di scrittura, con le disparità che esistono tra le lingue, il che può impedirgli di comprendere il testo originale, meno nella sua letteralità che come occasione di simpatia, di complicità. L'opera può avere, in questo stato di ascolto più interiore, di che respingerlo, scoraggiarlo. Ma non è questo il problema.

Ce qui importe, en effet, du point de vue que j'essaie de faire valoir, c'est cette intimité accrue, qu'elle soit ou non en péril de malentendus ou d'échec. Car elle permet une prise de conscience que rien autrement n'assure dans la communauté des poètes; un regard sur les soubassements de l'acte de poésie qui suffit à donner à cette entreprise, la traduction des poèmes, à bien des égards si décevante, une valeur et une importance considérables qui pourraient même, demain, le devenir plus encore.

Pourquoi cela, quel est cet apport spécifique de la traduction qui se veut d'emblée écriture, d'emblée recherche de poésie? Mais remarquons d'abord le lieu où – de toutes façons, quelque soit le traducteur – s'établit la relation de qui traduit à ce qu'il traduit. Un traducteur, c'est quelqu'un qui doit lire comme d'ordinaire on ne le fait pas. Il se doit à chaque détail, que ce soit une métaphore obscure ou un passage mal édité, corrompu; il n'abandonnera cette énigme que lorsqu'il l'aura éclaircie; et pour ce faire il aura consulté les lexiques savants et les éditions critiques, écouté dans celles-ci ou ailleurs l'opinion du plus grand nombre possible d'exégètes, même questionné ses amis. Un traducteur, autrement dit, ne cesse de s'arrêter, de revenir en arrière. Et parfois c'est de nuit autant que de jour, au milieu de ses autres occupations, d'où de l'affection, bien souvent, pour cette œuvre vécue si proche, pour cet auteur, et le désir de rester en leur compagnie: nombreux ceux qui le font jusqu'au dernier jour de leur existence.

Et si le traducteur est poète, c'est-à-dire porté dans l'œuvre à son caractère de poésie, désireux d'en pénétrer le secret, quel surcroît d'écoute ces formes concrètes de son travail vont-elles lui assurer! Celui-ci est donc un événement de sa vie la plus quotidienne, or celle-ci est évidemment le foyer de ses décisions les plus essentielles, étant sa finitude en action. Et la lecture de l'autre se mêle donc à sa lecture de soi au plan qui découvre le mieux ce qui dans une vie de poète en soutient et explique les décisions d'écriture. L'auteur peut être présent à son interprète à tous les niveaux de sa vie, depuis les moins héroïques. Des signifiants de ses poèmes s'éclairent, qui auraient pu demeurer inexplicités. Voici qui ne peut que faciliter la prise de conscience que j'annonce fondamentale.

Comment caractériser celle-ci? D'un mot: ce que j'ai dit et redit qui faisait obstacle à la traduction des poèmes – autrement dit les concepts de la langue où ils sont écrits, la façon dont ils ont rapport au réel, leurs relations réciproques, tout cela étranger à la langue du traducteur –, c'est cela maintenant qui se révèle sa grande chance. Ces différences désespérantes, du point de vue du poème qu'il faut produire, en reflet supposé de l'original, c'est cela qui se fait une occasion de pensée et même de maturation poétique. Et pourquoi? Parce que la comparaison des structures conceptuelles, entre les deux langues, ou même avec d'autres encore, pointant à l'horizon du travail, c'est

Quel che importa, infatti, dal punto di vista che cerco di sostenere, è questa intimità accresciuta, che sia o meno a rischio di malintesi o fallimenti. Essa permette infatti una presa di coscienza che in nessun altro modo è garantita nella comunità dei poeti; uno sguardo sui fondamenti dell'atto poetico sufficiente a conferire a questa impresa, la traduzione poetica, sotto molti aspetti così deludente, un valore ed un'importanza considerevoli che potrebbero addirittura, un domani, diventarla ancora di più.

Perché tutto questo, qual è l'apporto specifico della traduzione che vuol essere d'un tratto scrittura; d'un tratto ricerca di poesia? Osserviamo, per cominciare, il luogo in cui si stabilisce – chiunque sia il traduttore – la relazione tra chi traduce e ciò che traduce. Un traduttore, è colui che deve leggere come di solito non si fa. Deve applicarsi ad ogni dettaglio, sia esso una metafora oscura, o un passaggio non curato, corrotto; non abbandonerà questo enigma finché non lo avrà chiarito; e per far questo consulterà lessici specifici ed edizioni critiche, ascolterà qui o altrove l'opinione del maggior numero possibile di esegeti, interrogherà gli amici. Un traduttore, in altri termini, si arresta sempre, o torna indietro. E, a volte, lo fa la notte come il giorno, in mezzo ad altre occupazioni; donde l'affezione, spesso, per quest'opera vissuta a lui così vicina, ed il desiderio di restare in sua compagnia: sono molti coloro che lo fanno fino all'ultimo giorno della loro esistenza.

E se il traduttore è poeta, ossia condotto, dentro l'opera, alla sua idea di poesia, desideroso di penetrarne il segreto, quale sovrappiù d'ascolto queste forme concrete del suo lavoro gli garantiranno! Questo è un evento della sua vita più quotidiana, la quale diventa naturalmente la fonte delle sue decisioni più essenziali, dove la sua finitezza stessa è in azione. E la lettura dell'altro si unisce dunque alla lettura di sé, in un piano in cui si rivela al meglio quel che in una vita di poeta sostiene e definisce le scelte di scrittura. L'autore può essere presente al suo interprete a tutti i livelli della sua vita, anche i meno eroici. I significanti delle sue poesie, che avrebbero potuto rimanere inespresi, si chiariscono. Ciò non può che facilitare la presa di coscienza che io considero fondamentale.

E come caratterizzare quest'ultima? In poche parole: quello che ho a più riprese indicato come ostacolo alla traduzione di opere poetiche – ossia i concetti della lingua in cui esse sono scritte, il modo con cui si rapportano alla realtà, le loro reciproche relazioni, il tutto essendo estraneo alla lingua del traduttore –, si rivela essere la sua grande opportunità. Le differenze scoraggianti, dal punto di vista dell'opera che si deve produrre come riflesso presunto dell'originale, divengono delle occasioni di pensiero ed anche di maturazione poetica. Ma perché? Perché di fatto la comparazione tra le strutture concettuali di due lingue, o di altre ancora, se diretta a buon fine, è ciò che permette di smontare gli artifici del pensiero concettuale

ce qui permet de démonter les manœuvres de la pensée conceptuelle, dont les prétentions d'absolu, quant au savoir de la vie, ne peuvent que s'écrouler quand le témoignage d'une langue montre qu'elles ne sont que les habitudes d'une autre. Et c'est donc ce qui dans la traduction vient soutenir, ce qui est utile, l'affirmation poétique que les systèmes de représentations conceptuelles ne sont jamais que des mondes-images, dans lesquelles s'est effacée la plénitude de l'être. La traduction n'est-elle que le rendu incertain d'une poésie? Non, elle est l'occasion de penser à la poésie, d'en comprendre les voies, d'en indiquer la nécessité, d'aider à son recommencement là où cette nécessité était en risque d'être oubliée. Et elle peut apporter ce témoignage et désigner cette voie d'une façon convaincante, parce que c'est dans une écriture de poète, au travers de son existence, qu'elle aura acquis ces pensées, et non par simple philosophie.

VIII

Devrais-je m'expliquer davantage, sur ces situations où la traduction nourrit l'analyse différentielle? Assurément, et d'abord en donner quelques exemples. Suivre ainsi quelque traducteur, français disons, quand il constate que le chemin qu'il eût pris, spontanément, se voit dénoncé, refusé, par un grand poète, sur quoi il lui faut s'interroger sur le sens de la vie, sur les façons d'être, et parfois porter loin, dans sa pensée et son écriture, une réflexion sur soi et le monde. Traduisant Shakespeare, j'ai eu pour ma part à affronter la question de l'acceptation par l'auteur d'*Hamlet* d'images on ne peut plus triviales au sein même de la parole tragique, ce qui révèle un rapport de la conceptualisation au monde tout autre que dans le théâtre de Racine, tout autre aussi que chez Victor Hugo ou Claudel: et ce fut donc devoir repenser beaucoup de choses depuis ma lecture du classicisme, obligé d'avouer ses torts, jusqu'à des aspects de ma propre vie. D'autres cas de semblables heurts entre façons d'être, suivis de vraies décisions, je pourrais et je devrais en donner, ils sont nombreux dans l'histoire des traductions comme aussi dans mon expérience: mais le temps me manque, aujourd'hui.

D'où plutôt, et plus rapidement, deux remarques, sur la conséquence à tirer de cet apport de la traduction, dans le champ des pensées de notre époque. D'une part, celle-ci étant ce qu'elle est, une méconnaissance assez générale de l'acte de poésie, il n'y aura jamais trop de réflexion chez ce traducteur qui en est capable. Bien sûr, il doit d'abord être soi, au sens le plus concret de ce mot, au cœur des faits de sa propre vie, c'est d'ailleurs la seule façon possible, je l'ai dit, de se porter, par de l'écriture, à l'intelligence du poétique dans l'œuvre que l'on écoute. Mais le besoin de la poésie moderne est moins d'explorer une subjectivité que de poser la question de la présence, puisque elle est seule aujourd'hui à pouvoir le faire, en marge de religions trop encombrées de leurs mythes. Les poètes

stesso. Infatti, le pretese di assoluto di quest'ultimo, quanto a conoscenza della vita, non possono che crollare quando una lingua viene a testimoniare che quelle stesse strutture sono soltanto abitudini dell'altra lingua. Ecco, insomma, l'utile sostegno della traduzione: la conferma poetica che i sistemi di rappresentazione concettuali non sono altro che dei mondi-immagini, nei quali si è dileguata la pienezza dell'essere. La traduzione non è altro che la resa incerta di una poesia? No, essa è l'occasione di pensare alla poesia, di comprenderne il percorso, di indicarne la necessità, di lavorare alla sua rinascita, laddove questa necessità rischiava di essere dimenticata. Essa può recare questa testimonianza e indicare questo percorso in modo convincente, perché è in una scrittura di poeta, attraverso un'esistenza, ch'essa avrà acquisito quei pensieri, e non per semplice filosofare.

VIII

Dovrei spiegarmi meglio, sulle situazioni in cui la traduzione feconda l'analisi delle differenze? Certamente, e fare subito anche qualche esempio. Seguire, dunque, qualche traduttore, magari francese, quando constata che la strada da lui presa spontaneamente, si vede messa in discussione, rifiutata, da un grande poeta; il che obbliga ad interrogarsi sul senso della vita, sul modo di essere, ed a volte a spingersi lontano, nel proprio pensiero e nella propria scrittura, con una riflessione su di sé e sul mondo. Traducendo Shakespeare ho dovuto, per quanto mi riguarda, affrontare la questione dell'accettazione, da parte dell'autore di *Amleto*, di immagini quanto mai triviali nel corpo stesso della parola tragica, il che rivela un rapporto tra concettualizzazione e il mondo completamente diverso da quello del teatro di Racine, ed anche da quello di Victor Hugo o di Claudel: ciò ha significato mettere in discussione molte cose a partire dalla mia interpretazione del classicismo; essere costretto a confessare i suoi torti, rivedendo perfino alcuni aspetti della mia stessa vita. Altri casi di simili contrasti tra modi d'essere, cui seguono certe decisioni, potrei e dovrei menzionarli; sono numerosi nella storia della traduzione, così come nella mia esperienza: ma il tempo, oggi, mi manca.

Perciò, sarò più rapido, con due osservazioni sulle conseguenze che si debbono trarre da questo apporto della traduzione, nel contesto del pensiero della nostra epoca. Da una parte, per il fatto che l'epoca è quella che è, un misconoscimento piuttosto generale dell'atto poetico, non ci sarà mai troppa riflessione, neanche da parte del traduttore che ne è capace. Sicuramente, egli deve in primo luogo essere se stesso, nel senso più concreto del termine, e al centro dei fatti della sua stessa vita; è del resto il solo modo possibile, come ho detto, di volgersi, mediante la scrittura, verso la comprensione del fatto poetico dentro all'opera che si ascolta. Ma il bisogno della poesia moderna non è quello di esplorare una soggettività

se doivent donc d'observer et de dire aussi précisément et complètement que possible le lieu et les voies de leur acte de poésie. Et le traducteur lui aussi, poète en sa traduction, se doit d'aller tout aussi loin dans l'examen d'un travail dont il a fait son laboratoire autant que l'expression de son affection pour une œuvre. Toute traduction est une pensée, qu'il est bon de rendre explicite dans les marges de l'écriture proprement dite.

Et cette autre remarque: il ne faudra pas attendre d'elle, en revanche, ce qu'elle n'a pas à donner. D'abord, la fidélité littérale. Puisque pour comprendre un poème le traducteur doit en passer par la personne qu'il est, celle-ci va interférer avec le texte de ce poème, cela créera des remous, mais la recherche a même visée dans les deux textes, et on peut compter que ce qui compte dans l'œuvre aura été reconnu, et en profondeur, quand le travail sera terminé. De la désinvoltura, non: le seul véritable sérieux. Et qu'on n'oublie pas, aussi bien, comment la poésie se donne à entendre. Non par la lecture sage, celle qui va du premier mot d'un livre au dernier, mais par des vers isolés, des images qui se détachent des pages, qui éblouissent: et un vocabulaire qui souvent trouble sans qu'on en comprenne le sens. La poésie est moins un texte qu'une matière qui irradie sa lumière. Et c'est une matière de même sorte que le traducteur doit livrer à l'attente de son pays et de son époque.

Cette attente, en retour, on se gardera d'en faire un programme, un échéancier. Les traducteurs se devant d'être des poètes, ils seront tout aussi imprévisibles et même aussi peu nombreux que les poètes le sont. Et ainsi faudra-t-il se résigner à ne pas voir tel grand poème traduit au moment où on le voudrait par tel traducteur qu'on eût espéré pour lui. Plutôt prévoir à côté des traductions-poésie des approches qui trouveront leur qualité, leur grandeur, dans l'investissement méthodique de tout ce qui dans l'œuvre est le matériau du poétique: travaillant alors sur la signification comme telle, la dégageant des énigmes que font peser sur elle, par le dehors, le dictionnaire ou quelques événements de son moment historique. Ces traductions savantes, et j'en connais d'admirables, sont évidemment nécessaires, pour bien des besoins de l'esprit. Il faudrait seulement qu'elles accentuent leur valeur explicative par un appareil d'introductions et de notes qui serait le parfait complément des traductions d'entrée de jeu poétiques. Si bien qu'entre celles-ci et celles-là, entre faits de langue et vérité de parole, on pourrait même espérer une relation vraiment dialectique.

quanto quello di porre la questione della presenza, poiché essa è la sola oggi a poterlo fare, ai margini di religioni saturate dai loro miti. È dunque dovere dei poeti osservare e dire quanto più precisamente e compiutamente possibile il luogo e i percorsi del loro atto poetico. Ed anche il traduttore, poeta nella sua traduzione, deve spingersi altrettanto lontano nell'esame di un lavoro che è l'oggetto della sua stessa officina nonché l'espressione della sua affezione per un'opera. Ogni traduzione è un pensiero, che dovrebbe essere esplicitato ai margini della scrittura propriamente detta.

L'altra osservazione: non bisognerà aspettarsi dalla traduzione, viceversa, quel che essa non può dare. Innanzitutto, la fedeltà letterale. Se per comprendere una poesia il traduttore deve fare i conti con la persona ch'egli stesso è, questa interferirà con il testo della poesia stessa e ciò creerà dei gorgi di senso, ma la ricerca ha una stessa mira nei due testi e si può essere certi che ciò che conta nell'opera sarà stato riconosciuto, e in profondità, al termine del lavoro. Nessuna disinvoltura: ma una sola, autentica, serietà. E non si dimentichi neppure come la poesia si fa intendere. Non ad una lettura saggia, quella che va dalla prima all'ultima parola di un libro, ma a quella di versi isolati, di immagini che spiccano dalle pagine, che abbagliano: e di un vocabolario che spesso sconcerta senza che se ne comprenda il senso. La poesia non è tanto un testo quanto una materia che irradia la sua luce. Ed è con una materia analoga che il traduttore deve rispondere alle aspettative del suo paese e della sua epoca.

D'altra parte, si farà in modo che tali aspettative non costituiscano un programma, uno scadenziario. I traduttori, impegnandosi ad essere poeti, saranno altrettanto imprevedibili e poco numerosi quanto lo sono i poeti. E dunque ci si dovrà rassegnare a non vedere una certa grande opera tradotta al momento in cui lo si vorrebbe, da parte di un certo traduttore. Si dovranno invece prevedere, accanto a delle traduzioni-poesie, degli approcci di metodo che troveranno la loro qualità, la loro grandezza, nel far tesoro di tutto ciò che nell'opera costituisce il materiale del poetico: lavorare insomma sul significato come tale, affrancandolo dagli enigmi che i dizionari, o qualche avvenimento di quel momento storico, gli accollano dall'esterno. Queste traduzioni 'scientifiche', e ne conosco alcune ammirevoli, sono sicuramente necessarie per svariati bisogni dello spirito. Bisognerebbe soltanto che esse accentuassero il loro valore esplicativo con un apparato di introduzioni e di note, il quale costituirebbe il perfetto complemento delle traduzioni immediatamente poetiche. Tanto più che tra le prime e le seconde, tra fatti di lingua e verità di parola, si potrebbe anche auspicare una relazione veramente dialettica.

IX

Au commencement de ces réflexions, j'ai peut-être

IX

Al principio di queste riflessioni, ho forse lasciato

lissé entendre que le traducteur de la poésie avait à subir la langue du texte original au moins autant qu'à l'affectionner. Tant de difficultés lui venant des différences entre cette langue et la sienne à ce plan où la poésie se cherche! Toutefois, puis-je en rester à cette pensée? Certes non. D'abord, je viens de dire que ces difficultés étaient en réalité une chance. Elles privent ce traducteur de la littéralité dans le poème mais lui ouvrent la voie d'une pensée de la poésie.

Mais elles offrent plus que cela. Imaginons, en effet, qu'il n'y ait qu'une seule langue: comme «avant Babel», dirai-je par métaphore. Une structure conceptuelle régnerait alors sans partage sur les esprits, ce qui aurait des effets funestes. Du concept aboutissant résulterait l'oubli de la finitude et de son savoir de la vie, la réification d'autrui et de tout, la hantise d'avoir, de posséder, l'orgueil de l'avoir fait ou d'être en mesure de le faire: un totalitarisme, immanent à chacun et tous dans une société privée d'espérance. Bien mieux vaut donc qu'il y ait des langues diverses. Prenant conscience de différences on peut alors espérer accéder un jour à une conscience d'autrui qui serait autre que théorique, ce qui ferait des propositions d'échange ou d'alliance autre chose que des idéologies ou des dogmes.

Que de conflits, pourtant, dans ce monde des différences comme il se trouve que nous l'avons! Que d'absurdité et que de violence! Ne faut-il pas qu'une action ait lieu, pour s'opposer à ces forces qui ne cessent pas de produire des milliers de systèmes clos? En ce point repaissent ces rêveries d'une langue originelle qui ont hanté tant d'esprits à travers les siècles. Faut-il s'y intéresser, évidemment pas. Nos ancêtres les plus lointains, dans leurs gîtes précaires, ne parlaient pas une langue voulue par Dieu, adéquate à un monde que celui-ci eût créé. Toutefois, c'est un fait que le langage s'est établi comme le lieu de l'humanité sur terre, avec en son sein de grandes présences, montagnes, arbres, le pain, le vin, qui ont permis et pourraient permettre encore un rapport d'intimité harmonieuse entre la personne et son univers. S'il n'y a pas de langue première, on peut donc trouver du sens et de la valeur à l'idée d'un intelligible qui se constituerait au moyen de grands aspects de la terre, et de leurs noms: un verbe, si j'ose dire, en puissance universel. Et on peut vouloir préserver ce bien, s'il a quelque chance d'être, en faisant qu'il s'adapte aux changements de la société, c'est-à-dire en l'impliquant dans une parole, évidemment poétique.

Reste que la pensée conceptuelle, qui prédomine dans nos pensées, n'aide guère à distinguer les «vivants piliers» dans le désordre du monde. Et pour que cet intelligible advienne et demeure au filigrane des langues restées diverses, ne faut-il donc pas dans chacune le travail de la poésie mais aussi et surtout celui de sa traduction: cette traduction poétique qui expérimente la disparité des idio-

intendere che il traduttore della poesia debba subire la lingua del testo originale nella misura stessa in cui l'ama. Tante sono le difficoltà che gli derivano dalle differenze tra questa lingua e la sua, nel punto in cui la poesia si cerca! Ma posso forse fermarmi a questo pensiero? Certamente no. In primo luogo, ho appena detto che queste difficoltà sono di fatto un'opportunità. Benché esse privino il traduttore della letteralità del testo, gli aprono la strada ad un pensiero della poesia.

E gli offrono ben altro. Immaginiamo, infatti, che vi sia una sola lingua: come «prima di Babele», se vogliamo usare questa metafora. Una unica struttura concettuale regnerebbe allora senza riserve nelle menti umane, con funesti risultati. Dal concetto formulato risulterebbe l'oblio della finitezza e della sua coscienza esistenziale, la reificazione dell'altro e di ogni cosa, la smania di avere, di possedere, l'orgoglio di averlo fatto o di essere in grado di farlo: un totalitarismo, immanente a ciascuno, e tutti in una società priva di speranza. Tanto meglio, dunque, se vi sono lingue diverse. Prendendo atto delle differenze si può infatti sperare di accedere un giorno ad una coscienza dell'altro che non sia teorica: il che farebbe di ogni proposta di scambio o di alleanza qualcosa che esula dalle ideologie o dai dogmi.

Quanti conflitti, però, in questo mondo delle differenze così come ci è stato dato! Quante assurdità e quanta violenza! Non è forse necessario che un'azione si compia, per poterci opporre a delle forze che producono incessantemente migliaia di sistemi chiusi? A questo punto ricompare il miraggio di una lingua originale, che tanti animi ha tormentato attraverso i secoli. Che valga la pena di prenderlo in considerazione, è da escludere. I nostri più remoti antenati, nei loro rifugi precari, non parlavano una lingua voluta da Dio, adeguata ad un mondo che costui avrebbe creato. Tuttavia, è un dato di fatto che il linguaggio si è attestato come il luogo dell'umanità sulla terra, con grandi presenze ivi riposte: montagne, alberi, pane, vino, che hanno permesso e potrebbero ancora permettere un rapporto di armoniosa intimità tra la persona ed il suo universo. Se dunque non c'è una lingua prima, si può trovare senso e valore nell'idea di un'intelligibilità che si costituirebbe attraverso grandi presenze della terra, e dei loro nomi: un verbo, oserei dire, potenzialmente universale. E si può senz'altro preservare questo tesoro, se ha qualche possibilità di esistere, facendo in modo che si adatti ai mutamenti della società, ossia implicandolo in una parola che sia poetica.

Sussiste il fatto che il pensiero concettuale, dominante nelle nostre riflessioni, non aiuta affatto a distinguere i «vivants piliers»⁹ nel disordine del mondo. E affinché questa intelligibilità abbia luogo e si conservi come un filone unico sotteso alle lingue rimaste diverse, non è forse necessario in ciascuna di esse il lavoro della poesia, ma anche e soprattutto quello della sua traduzione: di una

mes au plan, précisément, où c'est la pensée conceptuelle qui l'institue et l'aggrave? Une nouvelle «tâche du traducteur», je reprends un titre fameux, dont le pressentiment est ce qui explique, à mon sens, l'agitation des esprits que je signalais au début de ces remarques. Notre temps commence à comprendre que c'est à la traduction de la poésie qu'il revient d'éclairer la voie de «l'authentique séjour terrestre». Authentique parce que délivré des mythes qui privaient de voir ce qui est dans sa finitude – sa plénitude – essentielle.

X

Mais un mot encore, et pour finir, sur la motivation qui peut soutenir un projet aussi ambitieux.

Pour importante que soit la «tâche du traducteur», en effet, rien en elle n'explique suffisamment la décision qui incite quelqu'un à lui vouer son travail et parfois même sa vie. C'est une chose de lire des œuvres de poètes, même de vouloir les traduire, c'en est une autre de faire de cette traduction une forme de la création poétique et une réflexion sur le devenir de la poésie. Pourquoi ce choix? Qui peut désirer ces difficultés, ces frustrations, même si elles sont fructueuses? Ou plutôt, pourquoi ce désir existe-t-il, quels aspects de l'existence ordinaire nourrissent-ils ce besoin de scruter les langues, d'y déceler ce qui peut aider d'autres langues à s'approfondir comme poésie?

Eh bien, voici mon hypothèse. Ceux qui décident ainsi ont, dans leur enfance, souffert d'une certaine blessure.

L'enfance, à nouveau? Mais pourquoi non, puisque elle est si souvent l'époque où un surgissement de présence a bouleversé le rapport à la parole d'un être alors encore au début de sa recherche de soi? Les conséquences de ce grand choc, c'est bien tout de suite qu'elles ont dû se produire.

Et l'une de ces conséquences, il fallait bien aussi qu'elle se fit sentir dans une situation où l'enfant avait eu jusqu'alors toute sa vie, avec beaucoup d'émotions déjà et de soucis et d'aspirations mal comprises. Je pense à sa relation aux parents, ce père qui lui enseigne la loi et sa pensée conceptuelle, cette mère qui plus fréquemment le garde du côté de l'infini et de l'absolu dans les choses. Quand il est saisi, tout soudain, par une impression de présence, quand il comprend qu'il se voue ainsi à un rapport aux mots de sorte nouvelle, avec un risque de solitude, n'est-il pas évident que le petit enfant va se demander, aussitôt, si ses parents ont été ou restent capables de cette même rencontre? S'il va pouvoir la partager avec eux, alors même qu'ils lui enseignent la langue qu'il sait qu'il doit contester?

Il se tourne vers eux. Mais le père et la mère sont des

traduzione poetica che sperimenta la disparità degli idiomi là dove il pensiero concettuale stesso la istituisce e la aggrava? Il presentimento di un nuovo «compito del traduttore», riprendo un titolo famoso, è ciò che spiega, a mio vedere, l'agitazione degli animi che ricordavo all'inizio di queste riflessioni. Il nostro tempo comincia a comprendere che la traduzione della poesia ha il dovere di indicare il cammino dell'«authentique séjour terrestre»¹⁰. Autentico perché alleggerito dai miti che impedivano di vedere ciò che è nella sua finitezza – nella sua pienezza – essenziale.

X

Ma ancora una parola, in conclusione, sulla motivazione che può sostenere un progetto così ambizioso.

Per quanto importante sia il «compito del traduttore», infatti, niente di tutto questo può spiegare a sufficienza la ragione che incita qualcuno a dedicargli il proprio lavoro ed a volte la vita intera. Una cosa è leggere le opere dei poeti, o anche volerle tradurre; un'altra è fare di questa traduzione una forma di creazione poetica ed una riflessione sul divenire della poesia. Perché questa scelta? Chi può desiderare queste difficoltà, queste frustrazioni, quand'anche fossero fruttuose? O piuttosto, perché esiste questo desiderio, quali aspetti dell'esistenza ordinaria nutrono il bisogno di scrutare le lingue, di scoprirvi ciò che può aiutare altre lingue ad approfondirsi come poesia?

Ebbene, ecco la mia ipotesi. Coloro che decidono questo hanno, nella loro infanzia, sofferto per una certa ferita.

L'infanzia, di nuovo? Ma perché no, se essa è così spesso l'epoca in cui l'improvvisa origine di una presenza ha sconvolto il rapporto con la parola in un essere ancora all'inizio della sua ricerca di sé? Le conseguenze di questo grande turbamento si sono di certo immediatamente manifestate.

Una di queste conseguenze dovette farsi sentire al momento in cui il bambino, che aveva goduto fino ad allora della sua vita in modo integro, già conosceva emozioni, preoccupazioni e aspirazioni mal comprese. Penso al suo rapporto con i genitori, con un padre che gli insegna la legge ed il pensiero concettuale, e una madre che più frequentemente lo preserva nell'infinito e nell'assoluto delle cose. Quando egli è colto, improvvisamente, da un'impressione di presenza, quando comprende che si sta così votando ad un rapporto del tutto nuovo con le parole rischiando la solitudine, non è forse evidente che il piccolo si chiederà, immediatamente, se i suoi genitori siano o restino capaci di questo stesso incontro? Se potrà dividerlo con loro, nel momento stesso in cui gli insegnano la lingua che sente di dover contestare?

adultes, ils ont les préoccupations de la vie adulte, ils parlent la langue du réifié et du monnayable, et il y a là de quoi inquiéter. Faut-il penser qu'on ne pourra plus les retrouver à niveau profond, eux ou d'autres? Que ce n'est plus que de loin qu'on pourra les aimer, avec tristesse?

Et l'enfant de se demander alors: cette façon que j'ai de voir l'arbre et d'en entendre le nom, mes parents n'en sont-ils pas capables, sauf que, pour quelque raison, ils n'ont pas le désir de le reconnaître? Il va se faire attentif à ce qui pourrait être chez eux l'indice de ce pouvoir gardé tu. Tel propos obscur, tel intérêt dont on ne sait pas la cause, telle façon, parfois, de regarder au loin, de se taire, de s'éloigner silencieux, d'écouter avec quelque trouble une humble chanson, un petit poème, telle façon surtout qu'ont le père et la mère de s'isoler pour parler entre eux, avec des mots qu'on ne comprend pas: tout cela, oui, des signes, que leur observateur passionné estime qui sont les preuves de ce savoir qu'ils n'ont pas voulu partager. Mais pourquoi ce refus, pourquoi avoir laissé la vraie vie au dehors de l'ici et du maintenant du monde?

Et la réponse, logique: c'est parce qu'ici, maintenant, ils ne pourraient parler la langue qu'ils savent, la langue de la présence. S'ils se taisent, c'est parce que la vie les a chassés du pays où cette façon d'exister, de voir, leur avait été et leur fût restée naturelle. Et maintenant on va épier en eux, avec émotion, ce qui paraît un regret du pays natal, et rêver que celui-ci était la terre même de l'être. — J'ai pensé ainsi, pour ma part, je m'en suis souvenu le jour où, lisant Keats — que j'ai fini par traduire — je fus saisi par les vers qui évoquent Ruth lorsque, «sick for home/ She stood in tears amid the alien corn». Cette jeune fille en pleurs, mais fière et droite en pays d'exil, réveilla mon regard d'enfant sur ma mère qui elle aussi, en effet, avait perdu un lieu, une vie ancienne, et en avait le regret.

Rêve d'une expérience de poésie au plus secret d'un autre être. Rêve de se porter en lui jusqu'à ce point où sa voix mystérieuse serait audible, à travers la langue tout extérieure qui a servi de barrage. Puis abandon de cette espérance. Mais l'étonnement et le chagrin n'en restent pas moins à vif.

Et quand, plus tard, voici qu'on se trouve en présence d'une langue encore inconnue, mais où, de loin, on entend parler entre eux, obscurs, des poètes, l'émotion d'autrefois reprend, le souvenir se reforme, de la terre de l'origine: on a désir de se porter dans ces mots étrangers vers ce qu'on rêve à nouveau le secret perdu... Hélas, on le sait aussi, maintenant, il n'y a pas de terre de l'origine. C'est dans les mots d'ici et de maintenant qu'il faut que la poésie s'établisse, et d'ailleurs il n'existe pas de mots qui seraient d'une autre nature: l'anglais ou même le latin, l'italien ou même le grec, sont du même côté que nous dans la relation de la parole et de l'être. Si bien que ces poètes là-bas, dans la profondeur de leur langue, Keats,

Egli si volge verso di loro. Ma il padre e la madre sono degli adulti, hanno le preoccupazioni della vita adulta, parlano la lingua delle cose reificate e monetabili, e c'è, in questo, di che inquietare. Bisogna pensare che non si potranno più ritrovare, loro o altri, ad un livello profondo? Che dobbiamo amarli solo da lontano, con tristezza?

E il bambino si chiederà, allora: di questo modo che io ho di vedere l'albero e di sentirne il nome, i miei genitori non sono capaci; a meno che, per qualche ragione, non abbiano il desiderio di riconoscerlo? Si farà attento a quello che in loro potrebbe essere l'indizio di un potere sottaciuto. Una certa intenzione oscura, un certo interesse di cui non si conosce la causa, un certo modo, a volte, di guardare lontano, di tacere, di allontanarsi silenziosi, di ascoltare con qualche turbamento un'umile canzone, una poesia, e soprattutto il modo con cui il padre e la madre si isolano per parlare tra loro, con parole che non si comprendono: tutti questi, sì, sono segni, giudicati dal loro appassionato osservatore come prove di un sapere che non hanno voluto condividere. Ma perché questo rifiuto, perché aver lasciato la vera vita fuori dal qui e dall'ora del mondo?

E la risposta, logica: è perché qui, ora, non potrebbero parlare la lingua che sanno, la lingua della presenza. Se tacciono, è perché la vita li ha cacciati dal paese in cui questo modo di esistere, di vedere era stato loro, e sarebbe rimasto, naturale. E adesso si viene a spiare in loro, con emozione, quel che appare come un rimpianto del paese natale, e a sognare che quella era anche la terra dell'essere. — Ho pensato questo, da parte mia, e me ne sono ricordato il giorno in cui, leggendo Keats — che ho finito per tradurre — sono stato colpito dai versi che evocano Ruth, quando «sick for home / She stood in tears amid the alien corn»¹¹. Questa fanciulla in lacrime, ma fiera e diritta in un paese straniero¹², risvegliò il mio sguardo di bambino su mia madre che aveva anch'essa perduto un luogo, una vita antica, e ne aveva il rimpianto.

Sogno di un'esperienza di poesia nel più intimo di un altro essere. Sogno di spingersi in lui fino al punto in cui la sua misteriosa voce sarebbe udibile, attraverso la lingua superficiale che ha fatto da ostacolo. Poi, abbandono di questa speranza. Ma lo stupore ed il dolore restano, nondimeno, vivi.

E quando, più tardi, ci si trova in presenza di una lingua ancora sconosciuta ma dove, di lontano, si sentono parlare tra loro, oscuri, i poeti, l'emozione d'un tempo si rianima, il ricordo si ricrea, della terra d'origine: si è còlti dal desiderio di spingersi, attraverso queste parole straniere, fino a dove si sogna di nuovo il segreto perduto... Ahimé, lo sappiamo bene adesso, non esiste una terra d'origine. È nelle parole di qui e di ora che la poesia deve dimorare, e d'altra parte non esistono parole che siano di un'altra natura: l'inglese o anche il latino, l'italiano oppure il greco, stanno dalla nostra stessa parte nel rapporto tra

Virgile, Leopardi, ce ne sont pas nos parents, c'est nous, ce sont des frères avec lesquels il faut partager la tâche de faire advenir où nous sommes la terre de résurrection, notre monde.

la parola e l'essere. Eppure, quei poeti laggiù, nella profondità della loro lingua, Keats, Virgilio, Leopardi, non sono i nostri parenti ma siamo noi; infatti, sono fratelli con i quali dobbiamo condividere un compito: l'avvento, nel luogo dove siamo, di una terra di resurrezione, il nostro mondo.

(Traduzione e note di M. Landi)

NOTE

¹ G. Steiner, *After Babel* [Oxford, 1975]. Trad. it. *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansoni 1984.

² A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard 1984. Trad. it. a cura di G. Giometti, Macerata, Quodlibet 1997.

³ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress Ed. 1985; Paris, Seuil 1999.

⁴ W. Benjamin, *Die Aufgabe des Uebersetzers* (introduzione alla traduzione dei *Tableaux parisiens* di Baudelaire, 1923, poi in *Schriften*, 1955). Trad. it. *Il compito del traduttore*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi [1962] 1995, pp. 39-52.

⁵ P. Klossowski, *Énéide*, Paris, Gallimard 1964. A proposito di questa traduzione, si veda il bellissimo capitolo di A. Berman, nel già citato saggio: *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* [1999], pp. 115-142.

⁶ Ricordiamo il testo originale della quartina leopardiana: «Dolce e chiara è la notte e senza vento / E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti / Posa la luna, e di lontan rivela / Serena ogni montagna».

⁷ Il verso di Lamartine è tratto dall'episodio del poema *Jocelyn* (1836) che ha per titolo *Les laboureurs*: «La sonore vallée est pleine de leurs voix; / Le merle bleu s'enfuit en sifflant dans les bois, / Et du chêne à ce bruit les feuilles ébranlées / Laissent tomber sur eux les gouttes distillées» (vv. 97-100).

⁸ Si tratta del verso finale di *Au lecteur*, componimento inaugurale delle *Fleurs du mal* di Baudelaire. Cf. Ch. Baudelaire, *I fiori del male*,

trad. di A. Prete, Milano, Feltrinelli 2003, pp. 32-33.

⁹ Si fa qui riferimento alle celebri *Correspondances* di Baudelaire: «La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers». Cf. *I fiori del male*, ed. cit., p. 43.

¹⁰ Bonnefoy si richiama ad un passo di Mallarmé, tratto dal *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*: «L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échantent une réciprocité de preuves» (S. Mallarmé, *Richard Wagner*, in *Œuvres complètes*, coll. «La Pléiade», Paris, Gallimard 1945, p. 545). Una formulazione analoga si riscontra in una definizione della poesia che Mallarmé propone a Léo d'Orfer, in una lettera del 27 giugno 1884: «La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle», in S. Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Préface d'Y. Bonnefoy, ed. de B. Marchal, Paris, Gallimard 1995, p. 572.

¹¹ «The voice I hear this passing night was heard / In ancient days by emperor and clown: / Perhaps the self-same song that found a path / Through the sad heart of Ruth, when, sick for home, / She stood in tears amid the alien corn». J. Keats, *Ode to a Nightingale*, VII, vv. 63-67.

¹² Il riferimento è al libro di *Ruth*, 2, in cui Ruth, dopo aver lasciato la sua terra, Moab, per seguire Noemi sua suocera, giunge al campo di Booz, dove si sta mietendo l'orzo.

MARCO VALERIO MARZIALE

EPIGRAMMI DAL LIBRO I

a cura di Simone Lenzi e Marchesi

«Anche volendo, è impossibile»

Proemio (dei traduttori)

Speriamo di esserci portati nella nostra traduzione in modo che nessuno, normodotato di spirito, possa lamentarsi di noi. Perché vi si prendono delle libertà, sì, ma senza mancare del rispetto che è dovuto all'autore. Tradurre non è esautorare, e a ogni scrupolo di coscienza seguirà, debita, la nota al nostro testo. Ci scuseremmo anche per i pasticci lessicali se fossimo stati noi i primi a cominciare; ma lavora così Marziale, traduce così Ceronetti, così chiunque valga la pena di esser letto. E poi non è mai stato questo il punto. Il punto è che il piacere della ricreazione traduca alla lettera la *jouissance* della scrittura.

Il pubblico di questi epigrammi non abita necessariamente nei dipartimenti di lettere classiche. Il lettore per noi è quello che parla un volgare, il nostro, che non si arrende all'idea di esser più morto di una lingua morta: un idioma affrancato dal monolinguismo coatto, ancora abbastanza capace di stare allo scherzo. Perché, naturalmente, ciascuno scherza sempre col proprio passato.

Entri, dunque, il Catone filologo nel nostro teatrino intertestuale – e, una volta entrato, faccia un po' cosa gli pare¹.

I

*Hic est quem legis ille, quem requiris,
Toto notus in orbe Martialis
Argutis epigrammaton libellis:
Cui, lector studiose, quod dedisti
5 Viuenti decus atque sentienti,
Rari post cineres habent poetae.*

I

Questo che leggi e giri fra le mani
è proprio quel Marziale, *weltbekannt*
per gli acidi libretti di epigrammi.
A lui lettore assiduo hai dato in dono,
vegeto e vivo, la reputazione
che rari e già sepolti hanno i poeti.²

II

*Qui tecum cupis esse meos ubicumque libellos
Et comites longae quaeris habere uiae,
Hos eme, quos artat breuibus membrana tabellis:
Scriinia da magnis, me manus una capit.
5 Ne tamen ignores ubi sim uenalis et erres
Vrbe uagus tota, me duce certus eris:
Libertum docti Lucensis quaere Secundum
Limina post Pacis Palladiumque forum.*

II

Tu che vuoi averli ovunque i miei libretti
(cerchi compagni per la lunga via),
lasciala ai grandi libri la brossura
e comprami in *paperback*.³ Perché tu sappia
dove io sono in vendita e non vaghi,
perduto, in tutta Roma – ti farò
da Cicerone.⁵ Cercati Secondo,
ora il liberto del dotto Lucenzio:
tiene bottega al tempio del disarmo,⁵
lì, dietro il foro di Pallade Atena.

VII

*Stellae delictum mei columba,
Verona licet audiente dicam,
Vicit, Maxime, passerem Catulli.
Tanto Stella meus tuo Catullo
Quanto passere maior est columba.*

VII

La colomba, trastullo del mio Stella,
– lo dico anche se Verona origlia –
ha vinto il passerotto di Catullo.
Sta, Massimo, il mio Stella al tuo Catullo
come al passero sovrasta la colomba.

IX

*Bellus homo et magnus uis idem, Cotta, uideri:
Sed qui bellus homo est, Cotta, pusillus homo est.*

X

*Petit Gemellus nuptias Maronillae
Et cupit et instat et precatur et donat.
Adeone pulchra est? immo foedius nil est.
Quid ergo in illa petitur et placet? tussit.*

XI

*Cum data sint equiti bis quina nomismata, quare
Bis decies solus, Sextiliane, bibis?
Iam defecisset portantis calda ministros,
Si non potares, Sextiliane, merum.*

XXII

*Quid nunc saeua fugis placidi lepus ora leonis?
Frangere tam paruas non didicere feras.
Seruantur magnis isti ceruicibus ungues
Nec gaudet tenui sanguine tanta sitis.*
5 *Praeda canum lepus est, uastos non implet hiatus:
Non timeat Dacus Caesaris arma puer.*

XXIV

*Aspicias incomptis illum, Deciane, capillis,
Cuius et ipse times triste supercilium,
Qui loquitur Curios adsertoresque Camillos?
Nolito fronti credere: nupsit heri.*

XXVIII

*Hesterno fetere mero qui credit Acerram,
Fallitur: in lucem semper Acerra bibit.*

XXIX

*Fama refert nostros te, Fidentine, libellos
Non aliter populo quam recitare tuos.
Si mea uis dici, gratis tibi carmina mittam:
Si dici tua uis, hoc eme, ne mea sint.*

XXX

*Chirurgus fuerat, nunc est uispillo Diaulus.
Coepit quo poterat clinicus esse modo.*

IX

Tu vuoi sembrare bello, Cotta, e grande;
ma i belli, Cotta, sono degli ometti.

X

Gemello vuole Maronilla in sposa:
spasima, sbava, si sbattezza, e spande.
– Ma è così bella? – *Au contraire*, fa schifo.⁶
Ma allora cosa c'ha che piace? – 'A tosse.

XI

Se a un cavaliere danno tickets 10⁷
– e Sestiliano ne consuma 20 –
perché ai sommellieri avanza l'acqua
calda? Risoluzione: non l'annacqua.⁸

XXII

Ma perché fuggi dalle fauci orrende dei suoi leoni buoni?
Non sa sbranare, lui, bestiole così minime.
Riserva le sue grinfie per cervici importanti, e non basta
a quella immensa sete questo poco di sangue.
Sei una preda da cani e non sazia voragini la lepre.
Tu non hai nulla da temere, bimbo, da questi carri di
Cesare armati.⁹

XXIV

Deciano, lo vedi quel tipo tutto cipiglio,
che quando aggrota i cigli fa paura,
che ha in bocca sempre i Curii ed i Camilli?¹⁰
Non glielo leggi in faccia, ma s'accuccia.¹¹

XXVIII

Sbagli se credi che Acerra puzzi di ieri.
Fino al mattino, vino.¹²

XXIX

M'ha detto l'uccellino, Fidentino,
che spacchi i miei libretti come tuoi.
Sono in omaggio, se li dici miei;
ma, se li vuoi per te, paga pedaggio.

XXX

Beccaio da chirurgo, ora becchino:
Lo stesso banco con un'altra insegna, Diaulo!¹³

XXXII

*Non amo te, Sabidi, nec possum dicere quare:
Hoc tantum possum dicere, non amo te.*

XXXVII

*Ventris onus misero, nec te pudet, excipis auro,
Basse, bibis uitro: carius ergo cacas.*

XXXVIII

*Quem recitas meus est, o Fidentine, libellus:
Sed male cum recitas, incipit esse tuus.*

XL

*Qui ducis uultus et non legis ista libenter,
Omnibus inuideas, liuide, nemo tibi.*

XLI

*Vrbanus tibi, Caecili, uideris.
Non es, crede mihi. quid ergo? uerna,
Hoc quod transtiberinus ambulator,
Qui pallentia sulphurata fractis
5 Permutat uitreis, quod otiosae
Vendit qui madidum cicer coronae,
Quod custos dominusque uiperarum,
Quod uiles pueri salariorum,
Quod fumantia qui tomacla raucus
10 Circumfert tepidis cocus popinis,
Quod non optimus urbicus poeta,
Quod de Gadibus improbus magister,
Quod bucca est uetuli dicax cinaedi.
Quare desine iam tibi uideri,
15 Quod soli tibi, Caecili, uideris,
Qui Gabbam salibus tuis et ipsum
Posses uincere Tettium Caballum.
Non cuicumque datum est habere nasum:
Ludit qui stolidus procacitate,
20 Non est Tettius ille, sed caballus.*

L

*Si tibi Mistyllos cocus, Aemiliane, uocatur,
Dicatur quare non Taratalla mihi?*

XXXII

Non chiedermi, Sabidio, la parola
che dica tutto il mio disamore;
solo questo ti dico: non c'è amore. Punto.

XXXVII

Il ventre, Basso, scarichi nell'oro e non te ne vergogni.
Il vino, invece, lo versi nel vetro: caro il mio stronzo.

XXXVIII

Fidentino, Fidentino,
questo che reciti è il mio librettino.
Quando, però, lo reciti malino
comincia ad esser tuo.¹⁴

XL

Tu (che t'accigli, mi leggi e non ne hai voglia), possa,
per un travaso biliare, tutti invidiare – e a te nessuno e nulla.

XLI

Ti senti sciccosissimo, Cecilio...
ma quando mai? Lo sai che sei? Un oriundo,¹⁵
un caciocavallaro del Pontino,
che baratta capocchie di cerini
e cocci di bottiglia, che rifila
ceci in ammollo – a chi se li piglia,¹⁶
che incanta i biacchi e fa il fachiro. Sei
appena un garzoncello di bottega,
friggitore ambulante che si sgola
a vendere panelle di ventraglia,¹⁷
un Trilussa triviale – dei peggiori,
sconcio maestro di salse e merenghe.¹⁸
Apri bocca e dai fiato come a un culo
sfondato. È infondato quel che a credere
sei tu soltanto: ridicolo, invece,
è quel che sei, se credi di far ridere.

Non a tutti è dato il naso fino:
c'è Cretinetti e c'è chi è il cretino.¹⁹

L

Se il cuoco tuo, Emiliano,
fa di cognome Ceppi,
perché, gira e rigira,
non chiamo il mio Fischiando?²⁰

LVI

*Continuis uexata madet uindemia nimbis:
Non potes, ut cupias, uendere, copo, merum.*

LXV

*Cum dixi ficus, rides quasi barbara uerba
Et dici ficos, Caeciliane, iubes.
Dicemus ficus, quas scimus in arbore nasci,
Dicemus ficos, Caeciliane, tuos.*

LXXVII

*Pulchre ualet Charinus et tamen pallet.
Parce bibit Charinus et tamen pallet.
Bene concoquit Charinus et tamen pallet.
Sole utitur Charinus et tamen pallet.
5 Tingit cutem Charinus et tamen pallet.
Cunnum Charinus lingit et tamen pallet.*

LXXXVIII

*Alcime, quem raptum domino crescentibus annis
Lauicana leui caespit uelat humus,
Accipe non Pario nutantia pondera saxo,
Quae cineri uanus dat ruitura labor,
5 Sed faciles buxos et opacas palmitis umbras
Quaeque uirent lacrimis roscida prata meis
Accipe, care puer, nostri monimenta doloris:
Hic tibi perpetuo tempore uiuet honor.
Cum mihi supremos Lachesis perneuerit annos,
10 Non aliter cineres mando iacere meos.*

XCVIII

*Litigat et podagra Diodorus, Flacce, laborat.
Sed nil patrono porrigit: haec cheragra est.*

CI

*Illa manus quondam studiorum fida meorum
Et felix domino notaque Caesaribus,
Destituit primos uiridis Demetrius annos:
Quarta tribus lustris addita messis erat.
5 Ne tamen ad Stygias famulus descenderet umbras,
Vreret implicitum cum scelerata lues,
Caumus et domini ius omne remisimus aegro:*

LVI

Sotto i cumulo nemi
stanno le vigne madide:
anche volendo è *impossible*
mescere vino schietto.²¹

LXV

Se dico 'cachi', Ceciliano, ridi
per la barbarie delle mie parole:
'diosperi', sostieni, è più corretto.
Chiamiamo, allora, cachi quelli veri,
diosperi quelli che ti cachi tu.²²

LXXVII

Carino gli è carino, sì, ma è palliduccio.
Beve coi pasti, sì, ma è palliduccio.
E digerisce i sassi, sì, ma è palliduccio.
Si bagna al sole, sì, ma è palliduccio.
Si spalma l'olio, sì, ma è palliduccio.
Sarà un linguista, sì, ma è palliduccio.²³

LXXXVIII

Alcimo, preso al tuo padrone negli anni a levante,
ti copre d'un manto leggero la terra lavicana.²⁴
Per te non il peso d'un marmo malfermo di Paro,
opera moritura che si impone ai morti,
ma bossi teneri e le dense ombre della vite
e l'erba cresciuta dal pianto. Eccoli,
bimbo, i segni del nostro dolore. Un funerale
immortale, che – quando Lachesi
avrà esordito il tempo che ci è dato –²⁵ voglio,
per il riposo delle nostre spoglie, uguale.

XCVIII

Va per le vie legali, Diodoro, e gli dolgono i piedi;
se c'è da pagare la notula – gli dolgono le *money*.²⁶

CI

Già la mano fedele dei miei studi, preziosa al suo padrone,
nota ai padroni di lui, era Demetrio.
Nel fiore della prima età spogliato – a diciannove anni,
in questa estate, appena.²⁷ Non volevo
che discendesse, schiavo, alle onde Stige; e mentre ardeva,
e il male
spietatamente si avvolgeva a lui,

Munere dignus erat conualuisse meo.
Sensit deficiens sua praemia meque patronum
10 Dixit ad infernas liber iturus aquas.

lo liberai di me. Avrebbe meritato che quel dono,
la mia premura, lo rinfrancasse a sé.
Ma se ne rese conto e mi chiamò, in aiuto, suo patrono:
era sul punto di bagnarsi, libero, in acque d'ombra.

Marina di Cecina, luglio-agosto 2002

NOTE

¹ Questo è il luogo e il tempo di ringraziare per l'amichevole ospitalità e i consigli Alessandro Barchiesi e Maria Serena Marchesi – per l'insostituibile lavoro di filologia Mario Citroni e Peter Howell. Senza di loro, non.

Il testo latino è quello della seconda edizione M. Lindsay, Marci Valerii Martialis Epigrammata, Oxford, Clarendon Press 1929.

² *post cineres*: oggi, giudaico-cristianamente, i cadaveri si sotterrano. Ma può darsi si possa presto ritradurre alla lettera.

³ *brevibus ... tabellis*: si risponde a un tecnicismo (rotolo, codice, *enchyridion*) con uno simile, ma *uptodate*.

⁴ *me duce certus eris*: si recupera un intratesto epigrammatico (Marziale, XIV.188: *Cicero in membranis*) di lunga durata. *In nuce*, questo è il *vulnus Ciceronianum* del Petrarca e il *refrain* del Digestivo Antonetto dell'antica pubblicità.

⁵ La Pace era tra Largo Corrado Ricci e la Chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Roma. Oggi, al limite, c'è il disarmo.

⁶ Au contraire: *immo*.

⁷ *nomismata*: buoni-vino (come i buoni pasto). Il greco in latino è la lingua della *technè*; qui e di seguito lo sarà l'inglese.

⁸ *calda*: si glossa sulla diversità dei costumi e si importa nella traduzione l'uso latino di diluire il vino con acqua tiepida. *Acqua e an-nacqua*: rima derivata – come, sopra, *dieci e venti*.

⁹ *Dacus puer*: genericamente, per noi, la Dacia è un luogo indefinito oltre-cortina. I carri, *mutatis mutandis*, sono armati. I bambini invece sono sempre gli stessi.

¹⁰ *incomptis ... capillis ... triste supercilium*: il va sans dire che l'intera *couture* che attribuiamo al filosofo-patriota è, alla luce della *pointe*, da rileggere con sguardo malizioso.

¹¹ *nupsit heri*: alla lettera «è andato in sposa». Onestamente, sarebbe stato abbastanza; ma il verso ci ha preso la mano.

¹² *in lucem semper ... bibit*: la compressione rasenta qui la giapponeseria. Abbiamo distillato il vino di Marziale in una grappa da coro degli Alpini.

¹³ *clinicus*: morto il gioco sul lettino operatorio e la bara – entrambi, in greco, *kline* – se ne fa un altro.

¹⁴ *Fidentine*: Fidentino ci è apparso affine al Buchettino delle nostre infanzie: colgono, entrambi furtivamente, fior da fiore.

¹⁵ *verna*: oriundo per Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*.

¹⁶ *otiosae ... coronae*: da sempre l'ozio è il padre dello shopping. Il nostro «a chi» traduce l'impersonalità del consumatore.

¹⁷ *tomacla*: salsicce insaporite di timo (for John Bodel). Per noi hanno il suono di fantacucina mediterranea.

¹⁸ *de Gadibus*: necessariamente il *dirty dancing* è latino-americano.

¹⁹ *Gabbam ... Tettium*: si sono persi, nella traduzione, questi che

furono evidentemente due grandi comici di Roma antica, ma di cui si sa – rispettivamente – poco e nulla. Per il gioco tra nome e qualità di *C/caballus* confidiamo, però, nella nostra *boutade*. Allegrìa!

²⁰ Ancora una volta, come spesso, il ridicolo nasce dal pretenzioso rimando ad una Grecità maldigerita o pedante. I nomi del cuoco reale e di quello ipotetico derivano da una formula omerica: *mistylon t'ara t'alla* (*Iliade* I.465 *et alibi*). Irresistibile ci è parso, per le risonanze retoriche da agrituristica toscano-emiliana, l'accostamento carducciano bolgherese tra un ipotetico cognome «Ceppi» e un ludico e presunto nome proprio «Fischiano». Sottinteso, ma fondamentale, il ricordo petroniano di *Satiricon* 36 (*Carpe* = *S/scala*).

²¹ *merum*: se le note sono scrupoli di coscienza, questo è forse il più grande. La violenza intrusiva dell'anglismo crudo è ingiustificabile. Come al solito, ci nascondiamo dietro a un commento erudito. In poesia il vino è veicolo di metafore metapoetiche che raccontano l'oscillazione fra forma e sostanza (la giara sabina nella lirica di Orazio) o tra esterofilia e purismo (il vino greco o locale nella sua Satira II.8). Oggidi, come tutti, impossibilitati a scegliere, abbiamo versato dello Chardonnay californiano in una sdrucchiola (e fragile) anfora metrica manzoniana. Perdono.

²² *ficus ... ficos*: il gioco di parole è tra suggestione frutticola e supposizione proctologica. La pedanteria lessicografica che aleggia nell'epigramma è riflessa nella nostra scelta di rileggere la *pointe* alla luce delle reiterate critiche del buonsenso (pascoliano o gaddiano) alle licenze poetiche, laddove queste violino la correttezza scientifica della natura delle cose. Nella fattispecie, è Montale stesso che, se da un lato antepone i limoni a «bossi, ligustri e acanti», sdrucchiola poi altrove su di un diospero maturo. Ci sembrava esercizio di onesta contabilità che qualcuno dei prestiti montaliani da Marziale fosse riscosso, in questa forma, qui.

²³ In spiaggia si parla di bambini, digestione, medicina popolare e cosmesi pettegola. L'osmosi tra questi epigrammi e l'ambiente in cui sono stati tradotti è inevitabile. Per la chiusa: sul quotidiano *La Nazione* «Sotto l'ombrellone con te» è il titolo di un annuncio nella rubrica delle Prestazioni Occasionali (0088 etc.).

²⁴ Hapax in versi liberi fra testi tradotti con scrupolosa osservanza delle norme metriche italiane.

²⁵ *perneverit*: *esordito*; hapax latino reso con un hapax di senso in italiano.

²⁶ *cheragra*: vedi le note a 1.1.3 e 56.2 – nel senso che, come gli affari non sono più affari, ma tutto è un business, così *money makes the world go round*.

²⁷ *quarta tribus lustris addita messis*: una resa letterale avrebbe obbligato a un prosaico e inappropriato computo aritmetico, esiziale per la tenera trama poetica di questi delicatissimi versi. Insomma, gli anni non si contano più così.

SERGEJ ZAV'JALOV: UN MORDVINO A SAN PIETROBURGO

a cura di Paolo Galvagni

Sergej Zav'jalov è nato nel 1958 a Carskoe Selo, sobborgo di reminiscenze letterarie, nei pressi di San Pietroburgo, città in cui egli vive attualmente. Proviene da una famiglia di mordvini, popolazione stanziata sul medio Volga¹. Insegna lingue classiche e letteratura russa contemporanea. Nel 1985 è entrato a far parte del gruppo «Club-81». Negli anni Ottanta ha pubblicato in riviste *samizdat* («Predlog», «Obvodnyj kanal», «Sumerki», «Mitin Žurnal», «Časy») vari cicli poetici, che poi sono confluiti nel volume *Ody i epody* [Odi ed epodi] (San Pietroburgo, Borej Art 1994). Negli anni Novanta suoi versi sono apparsi su varie riviste: «Kommentarii», «NLO», «Arion», «Ulov», «Zvezda», «Družba narodov», «TextOnly»; e in volumi collettivi (*Poezija i Poiesis* [Poesia e Poiesis], etc.). Nel 1998 è uscita presso l'editrice Argorisk (Mosca) la raccolta *Melica*. Nel 2002 il ciclo «Perevody s russkogo» [Traduzioni dal russo] è entrato nella *short – list* del prestigioso premio letterario Andrej Belyj. Nel 2003 è uscito presso NLO (Mosca) un nuovo volume, intitolato *Melica*, che raccoglie testi tratti dai cicli precedenti. Suoi versi sono apparsi in traduzione italiana sulla rivista «Poesia» (marzo 2003) e nel volume *La nuova poesia russa* (Crocetti, marzo 2003).

Zav'jalov ha organizzato alcune manifestazioni culturali: il ciclo di serate letterarie «I poeti di Pietroburgo» (1997), il festival «Genius loci» della poesia di Mosca e Pietroburgo (1998). Nel 1999 ha curato l'omonimo volume collettivo, che raccoglie i testi degli autori invitati al festival. Ha tradotto inoltre le *Odi* di Orazio (1997). Nel 1999 si è aggiudicato il terzo posto nel concorso letterario *on-line* «Tenëta» (sezione Raccolte poetiche). Infine si dedica alla saggistica. Suoi saggi sono apparsi su riviste come «Ex libris», «Novaja russkaja kniga», «NLO», «Neprikosnovennyj zapis».

Sergej Zav'jalov appartiene a quella generazione di poeti russi che negli anni Ottanta è cresciuta sulle rovine della «seconda cultura», ma solo negli ultimi tempi ha avuto la possibilità di delinearsi in tutta la sua importanza.

Egli si pone all'incrocio tra due mondi: come filologo classicista padroneggia il materiale greco e latino (è autore di una dissertazione sulla colonometria greca) e, come figlio del suo popolo, attinge dalla tradizione mordvina. Non a caso nell'opera di questo autore i tratti di una concezione arcaica del mondo, presi a prestito dal folclore mordvino, sono strettamente intrecciati con i motivi, con i costrutti retorici e compositivi della melica greca antica. Aspirando all'espressione lirica obiettiva, massimamente chiara, il poeta è tornato alle fonti più antiche della lirica.

Cercando nella poesia russa degli ultimi decenni, si troverà come suo illustre predecessore Gennadij Ajgi (n. 1934). Sono vari i punti di contatto tra i due autori: entrambi appartengono a una piccola etnia (Ajgi è un ciuvascio); entrambi si caratterizzano per il «primitivismo» (derivato dalle canzoni delle rispettive tradizioni folcloristiche); entrambi rifiutano la metrica regolare, la rima, la punteggiatura ed elaborano nuove possibilità prosodiche.

Molte poesie di Zav'jalov sono caratterizzate da fratture sintattiche, semantiche e grammaticali: rivelano la frammentarietà del mondo. Si ha l'impressione che rimangano i brani di un'opera perduta, ma noi siamo in grado di ricreare da questi frammenti il mondo del poeta. Nei testi spesso sono lasciate numerose lacune, spazi vuoti: svolgono la funzione dei segni di interpunzione. È il lettore che deve ricostruire i legami sintattici. Aleksandr Skidan, giovane poeta e critico letterario, parla di vera e propria glossolalia, di una partitura a più voci, che rimanda alla drammaturgia antica, basata sulla polifonia². Effettivamente i versi di Zav'jalov si sviluppano come una rappresentazione corale.

Si può parlare di «*tekst - ruina*», ovvero «testo rudere»: il componimento trova la sua conferma come opera poetica disgregandosi, lasciando la nuda intelaiatura. L'aspetto grafico deforma il materiale poetico e diventa un principio decostruttivo, l'elemento dominante del testo³.

Il ciclo «Traduzioni dal russo» costituisce un esperimento molto interessante. L'autore prende alcune celebri

poesie di poeti classici, le traduce nella lingua poetica contemporanea, anzi nella sua lingua poetica. Le liriche dei classici prese come fonte sono: *Beleet parus odinokij* [Biancheggia solitaria una vela] di Lermontov, *Ja pomnju èudnoe mgnovenie* [Ricordo l'attimo stupendo] di Puškin, *Vot bredu ja vdol' bol'soj dorogi* [Ecco cammino per una grande strada] di Tjutčev, *Ja po lesenkoj pristavnoj* [Su una scala a pioli] di Mandel'stam, *Sveèa gorela na stole* [Una candela ardeva sul tavolo] di Pasternak, *Reka vremen v svoem stremlen'i* [Il fiume dei tempi nella sua aspirazione] di Deržavin.

Il compito che egli si prefigge non è certo un'interpretazione teorica. Si tratta ovviamente di un obiettivo artistico: egli costruisce la sua poetica in modo che qualunque approccio ad essa sia evidente.

Le poesie di questo ciclo sono nove, come le muse. L'ultima è tratta da Gavriil Deržavin. Il tema di Deržavin viene trattato da Zav'jalov con grande libertà. È ovvio che egli «pensi ad altro»: pensa non solo all'eternità e al tempo, come il poeta classico, ma anche alla dissoluzione della lingua mordvina e all'assimilazione del popolo mordvino. È una perdita che egli vive con drammaticità.

L'allineamento a destra con cui sono stampati i versi di questo ciclo sembra essere il fronte del presente, da cui le parole e i versi si dirigono nei meandri del tempo. È questa la semantica del ciclo: ci si stacca dalla lingua d'oggi per fuggire nel passato, da cui si ritorna, portando con sé una conoscenza nuova del proprio presente⁴.

NOTE

¹ Gli antenati dei mordvini – tribù ugro-finniche – si stanziarono tra i fiumi Volga, Oka e Sura nella seconda metà del primo millennio a.C. Lentamente nell'etnia mordvina si delinearono i due gruppi erzja e mokša. Nel 1552 le terre mordvine furono definitivamente annesse allo stato russo.

² A. Skidan, *Mesto glossolalii* [Il luogo della glossolalia], in *So protivlenie poezii* [La resistenza della poesia], San Pietroburgo, Bo-rej Art 2001, pp. 54-55.

³ A. Skidan, *Obratnaja perspektiva* [Prospettiva inversa], in Sergej Zav'jalov, *Melica*, Mosca, NLO 2003.

⁴ V.I. Gubajlovskij, *Perevody s russkogo i drugie stichotvorenija* [«Traduzioni dal russo» e altre poesie], «TextOnly», n.10, 2002.

*Me nec femina nec puer
jam nec spes animi credula mutui*

Horatius, Carm. IV. I 29-30

Отрок мой нежный римлянин мой
до глотка виноградной улады есть еще время
объясни мне эту майскую тяжесть
и воронье заглушающее любые птичьи
напевы на кладбище
начинающем зеленеть

Видишь?
этот червь выползающий из свежей могилы
так сально лилов

Отвернемся мой мальчик мой Лигурин
так шелковы кудри твои
О как я рад своей бескорыстности
как благодарен плоти своей
за к тебе равнодушие

* * *

Стихи на нотной бумаге

*Еще несколько дней подождешь и осень наступит
осень
еще одна*

*Me nec femina nec puer
jam nec spes animi credula mutui*

Orazio, Carm. IV. I 29-30

Mio soave fanciullo romano mio
prima di sorseggiare la delizia d'uva c'è ancora tempo
spiegami questa pesantezza di maggio
e le cornacchie che coprono ogni melodia d'uccello al cimitero
che comincia a rinverdire

Vedi?
questo verme che striscia fuori da una tomba fresca
è così untuosamente lilla

Voltiamoci ragazzo mio Ligure mio
sono così vellutati i tuoi riccioli
Oh come sono contento del mio disinteresse
come sono grato al mio corpo
per l'indifferenza verso di te

* * *

VERSI SU UNO SPARTITO

Aspetterai ancora qualche giorno e giungerà l'autunno
l'autunno
un altro

Счастья нашего или горечи
 узнаешь потом
 Ты слышишь? Сидя в скверике я бормочу про себя
 строки
 а потом записываю их на Бог знает откуда взявшейся
 нотной бумаге

Уже и сегодня то тут то там желтизна листы
 проглянет
 уже и сегодня оставит кружок на воде
 редкая капля
 Но через несколько дней две-три недели
 ты снова будешь
 в Петербурге
 В какой тональности прозвучит
 твоя первая фраза твое первое слово?

На адмиралтейской башне часы звонят
 архаично
 а я на своей скамейке в скверике
 слова правлю
 на Бог знает откуда взявшейся
 нотной бумаге

* * *

Осень. Петергоф.

А я? И меня ждет та же судьба?
 Да. И меня ждет та же судьба.

La nostra felicità o il dolore
 li riconoscerai dopo
 Senti? Seduto in un giardinetto borbottò versi
 tra me e me
 poi li trascrivo su uno spartito apparso Dio solo
 sa da dove

Già oggi ora qui ora là il giallo delle fronde
 farà capolino
 già oggi una rara goccia lascerà
 un cerchio sull'acqua
 Ma tra qualche giorno due – tre settimane
 sarai di nuovo
 a Pietroburgo
 In quale tonalità risuonerà
 la tua prima frase la tua prima parola?

Sulla torre dell'ammiragliato l'orologio risuona
 arcaicamente
 e io sulla mia panchina nel giardinetto
 correggo le parole
 su uno spartito apparso Dio solo
 sa da dove

* * *

AUTUNNO. PETERGOF.

E io? Attende anche me la stessa sorte?
 Sì. Attende anche me la stessa sorte.

Гильгамеш

Gilgameš

Кто-то скажет тебе
 что это только засохшей листы под твоими ногами
 шуршанье
 Кто-то подсмотрит
 в сумерки из-за стекол темных дворца
 набежавшие слезы
 И только ты
 в аллее бредешь
 с взглядом угасшим
 от омертвевших в нежной груди
 и теплом лоне очарований
 этого мира

Все было обманом
 послушай меня оторвись от боли своей
 на минуту
 даже тогда
 когда сердце стучало отвечая
 росту суставов
 С раннего детства
 гнетущая плоть прорывается потерями
 семени крови
 Так мы от смерти спасаем себя
 забываясь друг в друге

Qualcuno ti dirà
 che questo è solo il fruscio delle foglie secche
 sotto i tuoi piedi
 Qualcuno guarderà
 al crepuscolo dai vetri scuri del palazzo
 le lacrime accumulatesi
 E soltanto tu
 vaghi nel sentiero
 con lo sguardo spento
 per le lusinghe di questo mondo
 intorpidite nel petto soave
 e nel grembo caldo

Tutto è stato un inganno
 ascoltami distogliti dal tuo dolore
 per un momento
 persino allora
 quando il cuore batteva in risposta alla
 crescita delle articolazioni
 Dalla prima infanzia
 il corpo opprimente si lacera con perdite
 di seme di sangue
 Così ci salviamo dalla morte
 assopendoci l'uno nell'altra

* * *

ЭКСПРОМТ

Отчего

так холоден ветер этой новой весны
скуп так на запахи
от которых можно
сквозь слезы смотреть на проспект

Отчего

не удержать дыхания в ладони
не удержать дыхания твоего в своей ладони
как память о тебе не удержать в глазах своих
закрыв лицо ладонью

* * *

В САРАНСКЕ

Второй уже день ветер приносит дождь
от одной из русских границ
Второй уже день переезжая взбухший Инсар
я вижу мутную воду

и только изредка чистое небо
и только изредка крест над невзорванной церковью
и лоскуты речи мордовской
на вокзале на остановках троллейбуса
у опустошенных витрин

их вкрапление случайно
и еще случайнее ты в уродливом городе
на дне этом жестком
нашей прародины общей

* * *

ТЕМНИКОВ.
СТАРЫЙ МОСКОВСКИЙ ТРАКТ

Видишь: ангел сказала ты мне
Мы спешили и не долго смотрели на запад
Стрела (наверное это и есть цвет пурпура)
готова быть вложенной в лук
если я точно запомнил темно-синий

почти фиолетовый

А старый тракт на Москву тракторами разбит
и вся пойма речная в тумане вечернем
и деревенские звуки вдали бляенье мык
и дети где-то рядом совсем
по-мокшански переключаются

* * *

* * *

EXPROMT

Perché

è così freddo il vento di questa nuova primavera
è così avaro degli odori
per i quali si può guardare
il viale attraverso le lacrime

Perché

non trattenere il respiro sul palmo della mano
non trattenere il tuo respiro nel palmo della propria mano
come non trattenere il ricordo di te nei propri occhi
avendo coperto il viso col palmo

* * *

A SARANSK¹

È già il secondo giorno che il vento porta la pioggia
da uno dei confini russi
È già il secondo giorno che attraversando l'Insar gonfio
vedo l'acqua torbida

e solo talora c'è il cielo nitido
solo talora c'è la croce sulla chiesa non saltata in aria
e s'odono brandelli di lingua mordvina
alla stazione alle fermate del filobus
accanto a vetrine desolate

la loro screziatura è casuale
e ancor più casuale sei tu in una città mostruosa
su questo duro fondo
della nostra comune proto patria

* * *

ТЕМНИКОВ².
LA VECCHIA STRADA MOSCOVITA

Vedi: un angelo mi hai detto
Siamo corsi e per poco abbiamo guardato a occidente
Una freccia (probabilmente è questo il colore della porpora)
è pronta a essere infilata nell'arco
se ricordo esattamente blu scuro

quasi violetto

Ma la vecchia strada per Mosca è frantumata dai trattori
tutta la golena del fiume è avvolta nella nebbia serale
lontano s'odono i suoni della campagna: belati muggiti
i bambini sono proprio accanto chissà dove
si chiamano nella lingua dei mokša

* * *

Traduzioni dal russo

da Perevody s russkogo [Traduzioni dal russo]
(2001-2002)

МИХАИЛ ЛЕРМОНТОВ

Michail Lermontov

*Экзальтированный мальчик впервые видит море
и делится своими чувствами с любимой бабушкой.**Un ragazzino eccitato vede il mare per la prima volta
e condivide le sue sensazioni con l'amata nonna.*

посмотри туда ты видишь этот корабль?
(белесое небо блеклые воды залива)
ты можешь мне сказать для чего он оставил родной порт
что привело его в наши края?

guarda là vedi quella barca?
(il cielo biancastro le acque smorte del golfo)
tu puoi dirmi perché ha lasciato
il porto natio
che cosa l'ha portata nelle nostre lande?

ты только представь себе: океанская ширь
ледяная изморось уходящая из-под ног палуба
я знаю им движет что-то большее
чем простое благополучие

immagina soltanto: la vastità dell'oceano
la pioggerella ghiacciata il ponte che sfugge da sotto i piedi
lo so la muove qualcosa di più grande
della semplice felicità

нет иначе бы он ни за что не расстался
ни с дымчатой далью этого залива
ни с этим поздно садящимся
северным солнцем

no altrimenti non si separerebbe affatto
né dalla lontananza color fumo di questo golfo
né da questo sole settentrionale
che tramonta tardi

* * *

* * *

АЛЕКСАНДР ПУШКИН

Aleksandr Puškin

*Молодость уходит, надежды рушатся;
утешение приходит в мыслях о первой любви.**La giovinezza svanisce, le speranze crollano;
il conforto giunge al pensiero del primo amore.*

я все чаще и чаще вспоминаю этот час
час нашей первой близости
твою ослепительную наготу
твои случайные слова

sempre più spesso ricordo quell'ora
l'ora della nostra prima vicinanza
la tua nudità abbagliante
le tue parole casuali

как долго стояли они перед моими глазами
среди убогого быта
среди подавляющей усталости
среди других чувственных соблазнов

quanto a lungo le ho avute davanti ai miei occhi
nello squallore quotidiano
nella stanchezza opprimente
tra le altre tentazioni sensuali

время смывает воспоминания
угасают образы
забываются интонации голоса
слабеет влечение

il tempo cancella i ricordi
si smorzano le immagini
si dimenticano le intonazioni della voce
si affievolisce l'attrazione

но любовь и меняясь остается собой
в углубляющихся морщинах
в болезненных сердцебиениях среди ночи
в горьких снах об ушедших чудных мгновеньях

ma l'amore pur mutando rimane se stesso
nelle rughe che si accentuano
nelle palpitazioni morbose a notte fonda
nei sogni amari dei meravigliosi momenti passati

* * *

* * *

ФЕДОР ТЮТЧЕВ

Fëdor Tjutčev

*Весенняя прогулка в одном из императорских парков;
с годами все острее боль об умершей возлюбленной.**Una passeggiata primaverile in uno dei parchi imperiali;
con gli anni è sempre più acuto il dolore per l'amata defunta.*

вот снова весенним вечером иду по этой аллее
солнце село нестаявший лед веет холодом
ты видишь: все как и тогда
когда мы были вместе

становится все темней и темней
вдалеке загорелись огни
ты видишь: это было когда-то нашим с тобой миром
и мы по-своему любили его

завтра годовщина твоей смерти
день печали и молитвы
ты видишь: наши истерзанные души
снова вместе бредут в этом парке

* * *

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

*Лишившись семейных доходов и не имея буржуазных
навыков выживания,
тридцатилетний интеллектual начинает понемногу
терять рассудок.*

я уже не в состоянии вспомнить
как долго звучит во мне эта мелодия
она неотвязна и невыносима
как ненасытный до крови писк комаров

я чиркаю спичкой чтоб осмотреться:
рядом тяжело дышит грузная ночь
ее не растолкать
ее не пошевелить

и воздух навалился и душит
словно мехом накрыв мне лицо
о как пропороть его густой аромат
чтоб услышать

услышать сочащуюся в капиллярах
засохших травинок розоватую кровь
в этом сонном всклокоченном
сеновале пространства

* * *

БОРИС ПАСТЕРНАК

*Вернувшись утром от возлюбленной,
поэт еще раз радостно переживает произошедшее.*

какая небывалая метель
обрушилась на нас в эту ночь
казалось что окна
до половины залеплены снегом

ты зажгла свечу на столе

ecco di nuovo in una sera primaverile cammino in questo viale
il sole è calato dal ghiaccio non sciolto spira freddo
vedi: tutto è come allora
quando eravamo insieme

diventa sempre più buio
in lontananza si sono accese le luci
vedi: un tempo questo era il nostro mondo
e lo amavamo a modo nostro

domani è l'anniversario della tua morte
giorno di mestizia e di preghiera
vedi: le nostre anime tormentate vagano
nuovamente insieme in questo parco

* * *

Osip Mandel'stam

*Privato dei redditi familiari
e non avendo l'esperienza borghese di sopravvivenza,
un intellettuale trentenne
comincia lentamente a perdere la ragione.*

non sono più in grado di ricordare
da quanto risuona in me questa melodia
è ossessionante e insopportabile
come zanzare pigolanti insaziabili di sangue

accendo un fiammifero per guardarmi intorno:
accanto respira pesantemente la notte gravosa
non si scuoterà
non si smuoverà

e l'aria è caduta e soffoca
come avendomi coperto il volto con una pelliccia
oh come frantumare il suo denso profumo
per sentire

per sentire il sangue rosa chiaro
che stilla nei capillari delle erbe seccate
in questo assonnato fienile
arruffato dello spazio

* * *

Boris Pasternak

*Rientrato al mattino dall'incontro
con l'amata, il poeta rivive con gioia l'accaduto.*

che tempesta inconsueta
si è abbattuta su di noi questa notte
pareva che le finestre
fossero ricoperte di neve sino a metà

hai acceso una candela sul tavolo

и столбик ее пламени
отбрасывал на потолок
причудливые тени

как продолжение
твоих длинных пальцев
как колыхание
твоих распущенных волос

ты умеешь
так трогательно раздеваться:
два легких удара
башмачков по полу

и вот ты уже укутываешь меня собой
словно чистым снегом
пока сквозняк все сильнее раскачивает
пламя свечи на столе

* * *

ГАВРИИЛ ДЕРЖАВИН

*После сердечного приступа;
страх смерти на время отступает.*

поток времени медленный и неостановимый
размывает меня
и вместе со мною в нем растворяется
память о языке моего народа его богах его героях

каков будет этот остаток при впадении в океан вечности?
записи приезжих фольклористов
истлевающие в библиотеках книги
пентатонный звукоряд разрывающих душу песен?

e la colonnina della sua fiamma
ha lanciato sul soffitto
ombre bizzarre

come la continuazione
delle tue lunghe dita
come l'ondeggiare
dei tuoi capelli sciolti

sai spogliarti
in maniera così commovente:
due colpi leggeri
delle scarpette sul pavimento

ed ecco già mi avvolgi con te stessa
come con neve pura
mentre la corrente agita sempre più forte
la fiamma della candela sul tavolo

* * *

Gavriil Deržavin

*Dopo un attacco di cuore;
la paura della morte arretra per un po'.*

lo scorrere lento e inarrestabile del tempo
mi erode
e insieme a me si dissolve in esso la memoria
della lingua del mio popolo delle sue divinità dei suoi eroi

come sarà questo residuo allo sbocco nell'oceano dell'eternità?
gli appunti dei folcloristi di passaggio
i libri che si inceneriscono nelle biblioteche
la gamma pentatonica dei canti che scombussolano l'anima?

NOTE

¹ Saransk, capitale della Mordovia, situata lungo il corso superiore dell'Insar, a circa 600 km a est da Mosca.

² Temnikov, antica città mordvina.

GÉZA GYÓNI

UN POETA UNGHERESE NELLA GRANDE GUERRA

a cura di Fulvio Senardi

È merito di Szalai Sándor aver richiamato l'attenzione sul dimenticato Gyóni Géza (*nom de plume* di Áchim Géza), nato nel 1884 nella contea di Pest e morto in prigionia nel 1917. Con la curatela di *Csak egy éjszakára* (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó 1967) e di *Az Élet szeretője* (Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1984) ha riproposto la figura e le liriche di un poeta esemplare, per il percorso che lo ha condotto da posizioni ideali di acceso nazionalismo ad un sofferto sentimento di fratellanza universale. Folco Tempesti non ne registra la presenza, né avrebbe potuto, nella sua antologia dei *Lirici ungheresi* (Vallecchi, Firenze 1950), ma non manca di ricordarlo nel volume che dedica alla *Letteratura ungherese* (Firenze, Sansoni, Accademia, 1969), citando la sua lirica più conosciuta, *Csak egy éjszakára...* (*Soltanto per una notte...*), aspra invettiva contro i retori patriottardi, i faziosi, gli speculatori, che Géza vorrebbe per una notte almeno in trincea accanto a sé, sotto la gragnola delle bombe. Una poesia di ardita tessitura metrica, sette strofe di sette versi, doppi senari in rima baciata (o assonanzata – che rimandano al doppio senario eroico, «hősi hatos», della poesia narrativa tradizionale ungherese), con un senario semplice in terza sede che intona il ritornello (*Csak egy éjszakára*), ripreso nei versi iniziali di ogni strofa, dove lo sferzante clangore delle gutturali sembra voler esprimere la rabbia di chi si sente tradito da un Paese che ha mandato allo sbaraglio la propria gioventù migliore. Anche Gyóni per la verità non era stato insensibile al richiamo della demagogia nazionalistica ed era partito anch'egli volontario; uno di quei tanti tanti che Thomas Mann (*La montagna incantata*) e Italo Svevo (*La coscienza di Zeno*) ci descrivono in pagine indimenticabili mentre si avviavano euforici verso il macello. La sua partecipazione alla

folia collettiva della grande guerra era stata anzi tanto totale da dettargli le dure parole di *Lével Nyugatra* (*Lettera al «Nyugat»*, ottobre 1914), lirica che Szalai Sándor pubblica in appendice a *Csak egy éjszakára*: una denuncia che intende colpire gli intellettuali della rivista occidentalizzante «Nyugat», «beffeggiatori di ideali e di patria» (*Lével Nyugatra*), nemici – secondo i tradizionalisti – delle virtù nazionali perché avvelenati dallo spirito decadente della cultura parigina, intrisa di cosmopolitismo e pacifismo, negatrice della tradizione in nome del miraggio di un radioso «santo Domani» («szent Holnap»). L'orizzonte ideologico consiste qui in una sorta di *Kultur* all'ungherese che odia alla stessa maniera i miti occidentali (progresso, democrazia, umanitarismo), la *Zivilisation* malaticcia e raffinata fiorita sulle rive della Senna, quanto l'Oriente slavo, l'asiatica gehenna che si appresta a vomitare orde selvagge sulla dolce terra magiara. Una critica che finisce per sfiorare anche Ady Endre, il caposcuola dei poeti occidentalizzanti, per quanto Gyóni ne abbia riconosciuto la grandezza in una lirica (*Ady Endrének*) composta all'indomani della pubblicazione degli *Új versek* (*Nuove poesie*, 1906), la raccolta che ha sancito la fama nazionale del poeta di Érmindszent; un Ady che sarà perfettamente in grado, del resto, profeta emarginato e inascoltato, di capire i fermenti della Storia portandone alla luce gli aspri nodi segreti: «Il magiario è un popolo sinistro e triste. / Visse nella rivolta e, per curarlo, / gli recarono la guerra e l'orrore / i farabutti, maledetti nella tomba» (*Saluto al vincitore*, trad. di Paolo Santarcangelo). Cosa poi accadesse sul fronte di Galizia, dove Gyóni era stato acuartierato dopo l'arruolamento nell'autunno del '14, è cosa ben nota: a Przemyśl, cittadina fortificata del fronte nord-orientale, dopo il fallimento dell'offensi-

va austriaca che inaugura la guerra sui Carpazi, cadono in mano ai russi il 22 marzo 1915 quasi 120.000 uomini; austriaci, ungheresi, italiani dell'Istria, del Trentino e di Trieste, ecc.: soldati tutti dell'impero multinazionale e plurilinguistico. Comincia il calvario della prigionia siberiana, da cui Gyóni avrebbe potuto essere salvato se il suo nome fosse stato compreso nelle liste di scambio dei feriti e dei malati; ma ciò non avvenne. I germi di una svolta pacifista e umanitaria della sua visione del mondo non erano sfuggiti all'Ungheria ufficiale, quella che leggeva con sospetto i suoi versi riportati in patria da avventurose missive. Risale ad allora una lirica, difficile a dirsi se più intrisa di dolore o indignazione: *Gögös Hunniában (Nella superba terra degli Unni, 1916)*, in cui Gyóni lamenta, non senza una punta di autocommiserazione, la sua sorte di cigno ferito e insanguinato condannato a morire a causa dell'odio e delle calunnie dei compatrioti. Accenti schietti e dolenti, come spesso nelle liriche di questa fase, le poesie degli anni di guerra e di prigionia che rappresentano in effetti, per la vibrazione di toccante autenticità, l'acuto della sua fragile vena: e si tratta delle raccolte *Sui campi polacchi, presso il fuoco di bivacco (Lengyel mezőkön, tábornok mellett, 1914)*, *Lettere dal Calvario (Levelek a Kálváriáról, 1916)*, e dei versi pubblicati postumi. Poeta non grandissimo, ad ogni modo, in un'epoca della poesia ungherese segnata indelebilmente dalla meteora di Ady Endre, luce che cancella, con il suo fulgore, ogni altra stella del firmamento poetico. Eppure non solo, o non esclusivamente documentario. Dopo una prima fase (le raccolte degli anni 1904 e 1909) segnata da un'ispirazione tardo-romantica, con i motivi del sogno e dell'ideale che animano tradizionali cammei femminili sfumati di decorativismo Jugendenstil, Gyóni conquista una intonazione più personale proprio nelle poesie di guerra, dove l'asprezza di un'esperienza esistenziale crudele come nessun'altra incrina la crosta di convenzionalità letteraria (mai assente tuttavia, in un poeta che avverte il costante bisogno di edulcorare, al limite talvolta del-

la leziosità, la spaventosa realtà della vita del fronte) e lascia intravedere squarci di vissuto a dir poco agghiacciante. Sotto l'onda musicale del «dal» («il genere specifico della poesia ungherese», secondo Babits – cit. in Paolo Ruzicska, *Storia della letteratura ungherese*, Milano, Nuova Accademia 1963, p. 611) che Gyóni interpreta da virtuoso, con un verso breve agile e dinamico che sfrutta l'ampia gamma di possibilità offerte alla poesia dalla lingua ungherese (ritmo, metro, rima – un'articolata complessità di prospettive su cui proprio il secondo Ottocento aveva condotto un'intensa riflessione), si avverte il rombo incombente della realtà più atroce; la malinconia non cancella l'angoscia di un cuore che cerca di educarsi alla rinuncia: rinuncia agli affetti, a tutto ciò che ha di più caro, alla vita stessa; e le liriche, impercettibilmente, si volgono (con echi che rimandano alla poesia di guerra nata spontanea sulla bocca dei soldati – cfr. per es. *A Nagy Háború Katona Nótái – Canti militari della Grande guerra* – a cura di Gömöri Jenő, Budapest, 1918), quasi senza intima ribellione, in struggenti canti d'addio. Una poesia che non conosce, d'altra parte, rivoluzionarie novità di ritmo e di immagine; ed è per questo che suona diversissima dal rapinoso tumulto visionario delle liriche che Ady Endre farà uscire, sulla guerra, nel 1918 (*A halottak élén – Guidando i morti*). L'anti-intellettualistica semplicità, la veste dimessa e popolareggiante, le sfumature sentimentali e i frequenti riferimenti alla fede (come intenerito omaggio alla tradizione piuttosto che per effetto di una schietta inclinazione mistica) che caratterizzano le liriche di Gyóni le conferiscono tuttavia un fascino particolare. Una forma che trova conclusivamente il suo perfetto contenuto di straziata umanità nell'invocazione alla fratellanza che scaturisce dalla poesia *Il segreto della vita*, lirica che pare quasi annunciare la morte del poeta (che avrà luogo infatti soltanto pochi giorni dopo). Verità ultima ed assoluta, simile a quella che Ungaretti, Owen ed infiniti altri, più o meno noti, ci hanno tramandato come luminoso contrappeso a tanto sangue versato inutilmente.

ADY ENDRÉNEK

*Be sok a bolygód, fáradt üstökös.
Úgy vonszolod ki őket a homályból,
S mind azt hiszi, hogy merész maga lángol,
Ha fénykévédből kis csóvát kötöz.*

*Kedvedre volna néked ez a had?
Én nem hiszem. Kérsz bolygók falkája
Míg fényörényed tépázza, cibálja,
Tudom, előtt mosolygó, bús harag.*

*És utáld e tolvaj kicsi bandát.
Mint én utálok, s kinek bátor ívén
Mágnes-szekered hiába rohant át.
Mert büszke utat jár még egynehány.*

A ADY ENDRE

Stanca cometa, fra tanti tuoi pianeti.
Li trascini fuori dalle tenebre
e ciascuno, temerario, pensa di brillare per se stesso
se ammantata del tuo fascio di luce la piccola coda.

E sarebbe di tuo gusto questa schiera?
Io non lo credo. Mentre lo stormo di pianeti effimeri
scompiglia e scuote la tua chioma lucente
so che ti invade un ghignante, amaro rancore.

E odii questa piccola torma di ladri
come la odio io; eppure il tuo carro vibrante
si è precipitato inutilmente sul loro arco coraggioso,
dove qualcuno ancora incede pieno di sé.

*S ha téged elnyelt már az óceán,
S lopott csóvája kihunyt bolygóidnak:
A magyar égen – mást te sem hihetsz –
A magyar égen akkor is lesz csillag!*

1908

CSODÁK

*Mindennap új csodára ébredek:
Hogy élek még, ó, hihetetlen épség.
Hogy hall e fül és látnak a szemek,
S az arcom érzi jeges szél csípését.*

*Mindennap új csodára ébredek:
Hogy élek még, ó, mesebeli jószág.
Hallom: haraggal búgnak a hegyek;
Látom: az erdőt lángok lobogózzák.*

*Látom: a réten a vakand-lyukat
Halálos ágyúk vaskölykei turják.
Fönt egy gépmadár csillagot rugat,
S harsogni hallok győzedelmi hurrát.*

*Mindennap új csodára ébredek:
Hogy élek még, túl ennyi véres harcon.
Ó, hogy győzni tud minden vész felett
Egy imádkozó, édes, gyöngé asszony.*

Przemysl, 1914. X. 3

CSAK EGY ÉJSZAKÁRA...

*Csak egy éjszakára küldjétek el őket:
A pártoskodókat, a vitézkedőket.
Csak egy éjszakára:
Akik fent hirdetik, hogy – mi nem felejtünk,
Mikor a halál gép muzsikál felettünk;
Mikor láthatatlan magja kél a ködnek,
S gyilkos ólom-fecskék szanaszét röpködnek.*

*Csak egy éjszakára küldjétek el őket:
Gerendatöréskor szálla-keresőket.
Csak egy éjszakára:
Mikor siketítőn bögni kezd a gránát,
S úgy nyög a véres föld, mintha gyomrát vágnák;
Robbanó golyónak mikor fénye támad,
S véres vize kicsap a vén Visztulának.*

*Csak egy éjszakára küldjétek el őket:
Az uzsoragarast fogukhoz verőket.
Csak egy éjszakára:
Mikor gránát-vulkán izzó közepén*

Ma quando pure l'oceano ti avesse inghiottito,
e quand'anche si spegnesse la coda che ti usurpano i
satelliti
nel cielo ungherese – non devi dubitarne –,
nel cielo ungherese resterebbe pur sempre il fulgore di una
stella.

1908

MIRACOLI

Ogni giorno mi sveglio per un nuovo miracolo:
che vivo ancora, da non credersi!, incolume.
Che l'orecchio sente e che gli occhi vedono
e che il viso prova le gelide fitte del vento.

Ogni giorno mi sveglio per un nuovo miracolo:
Che vivo ancora, oh meraviglia di bontà!
Ascolto: rombano di rabbia le colline.
Guardo: fiamme impennacchiano il bosco.

Guardo: sul prato i cuccioli di ferro di micidiali cannoni
buttano all'aria le tane delle talpe.
Sopra, un uccello meccanico spintona le stelle
e sento risuonare un *hurrà* di trionfo.

Ogni giorno mi sveglio per un nuovo miracolo:
Che vivo ancora, dopo tante battaglie sanguinose.
Oh, come sa trionfare sopra i disastri
la preghiera di una dolce, meravigliosa signora.

Przemysl, 3 ottobre 1914

SOLO PER UNA NOTTE ...

Solo per una notte mandateceli qui:
I faziosi, gli eroi dello zelo.
Solo per una notte:
Quelli che ad alta voce dichiarano: noi non dimentichiamo,
quando la macchina di morte fa la musica sopra di noi;
quando invisibile sta per scendere la nebbia,
e mortali rondini di piombo si sparpagliano in volo.

Solo per una notte mandateceli qui:
Quelli cui importano le schegge mentre si spezzano le travi.
Solo per una notte:
Quando assordante comincia a ruggire la granata,
e la terra geme insanguinata come se le aprissero il ventre;
quando si accende il lampo dei proiettili esplosivi,
e trabocca l'onda di sangue della vecchia Vistola.

Solo per una notte mandateceli qui:
gli egoisti, che stiracchiano il quattrino.
Solo per una notte:
quando in mezzo ad un'eruzione di granate

Úgy forog a férfi, mint a falevél;
S mire földre omlik, ó, iszonyú omlás,
Szép piros vitézből csak fekete csontváz.

Csak egy éjszakára küldjétek el őket:
A hitetleneket s az üzérkedőket.
Csak egy éjszakára:
Mikor a pokolnak égő torka tárul.
S vér csurog a földön, vér csurog a fáról,
Mikor a rongy sátor nyöszörög a szélben,
S haló honvéd sóhajt: fiam... feleségem...

Csak egy éjszakára küldjétek el őket:
Hosszú csahos nyelvvel hazaszeretőket.
Csak egy éjszakára:
Vakító csillagnak mikor támad fénye,
Lássák meg arcuk a San-folyó tükrébe',
Amikor magyar vért gőzölve hőmpölyget,
Hogy sírva sikoltásák: Istenem, ne többet.

Küldjétek el őket csak egy éjszakára,
Hogy emlékezzenek az anyjuk kínjára.
Csak egy éjszakára:
Hogy bújnának össze megrémülve, fázva;
Hogy fetrengne mind-mind, hogy meakulpázná;
Hogy tépne az ingét, hogy verné a mellét,
Hogy kiáltná bögve: Krisztusom, mi kell még!?

Krisztusom, mi kell még!? Véreim, mit adjak
Árjáért a vérnek, csak én megmaradjak!?
Hogy esküdne mind-mind,
S hitetlen gőgjében, akit sosem ismert,
Hogy hívná Krisztust, hogy hívná az Istent:
Magyar vérem ellen soha-soha többet!
– Csak egy éjszakára küldjétek el őket.

Przemysl, november

MAGYAR KATONÁK DALA

Lángoló vörösben
Lengyel hegyek orma.
Látlak-e még egyszer
Szülőfalum tornya?
Kinyílik-e még rám
Egy kis ablak szárnya?
Meglátom-e magam
Egy szelíd szempárba'?

Vigye a levelem
Búgó galamb szárnya,
Az én édesemnek
Szép Magyarországba.
Mondja el fennszóval:

l'uomo turbina come una foglia;
e crolla a terra, oh cosa atroce,
ridotto, da eroe splendente, a una carcassa annerita.

Solo per una notte mandateceli qui:
Gli empi e gli speculatori.
Solo per una notte:
quando si aprono le fauci infuocate dell'inferno,
e sangue cola sulla terra, cola dagli alberi,
quando uno straccio di tenda si lamenta nel vento,
e il soldato morendo sospira... figlio.... moglie.

Solo per una notte mandateceli qui:
I patrioti dalla lunga lingua latrante.
Solo per una notte:
E quando nasce la luce della stella accecante,
che i loro visi si vedano nello specchio del fiume San,
e quando le acque ondeggiando trascinano nuvoli di
sangue ungherese
che loro gridino piangendo – Mio Dio, basta!

Mandateceli solo per una notte,
in modo che ricordino il tormento delle madri.
Solo per una notte:
che si stringano l'un l'altro atterriti, rabbrivendo;
che si contorcano, che recitino il *mea culpa*;
che si strappino le vesti, che si battano il petto
che implorino piangendo: Gesù mio, che cosa ancora?

Che cosa ancora, Gesù mio!? O carne della mia carne
quanto sangue mi costa il solo restare in vita!?
Che ciascuno faccia un voto,
e, nel suo orgoglio incredulo, invochi chi non ha mai
conosciuto,
che invochi Cristo, che invochi Dio:
Mai più, mai più contro il mio sangue ungherese.
– Solo per una notte mandateceli qui.

Przemysl, novembre 1914

CANZONE DEL SOLDATO UNGHERESE

In rosso fiammante
la cima delle colline polacche.
Ti vedrò una volta ancora
campanile del paese natio?
Si aprirà ancora per me
il battente di una finestrella?
Potrò ancora specchiarmi
nei suoi dolci occhi?

Porti la mia lettera
l'ala del tubante piccione,
al mio amore
nella bella Ungheria.
Dica a voce alta:

*Semmi bajom nincsen.
Mondja el halkabban:
Megszakad a szívem.*

*Mondja el fennszóval:
Erdei haraszton
Édes-csöndes álmát
Fegyverben virrasztom.
Mondja el halkabban:
Járok piros vérben;
Esti harangszókor
Imádkozzon értem.*

*Viszi már levelem
Búgó galamb szárnya.
Hozza is a választ
Kilencednapjára:
Esti harangszókor
Talpig hófehérben
Gyönyörű virágszál
Imádkozik értem.*

*Járhatok már, pajtás,
Térdig piros vérben:
Az én édes párom
Imádkozik értem.
Vissza is imádkoz,
Az ég meghallgatja:
Ha nem karácsonyra,
Virágvasárnapra.*

VÉGVÁRI SÁNCOKBAN

*Hat lábnyira a föld alatt
A mécsék gyéren égnek.
Fölköttek egyre szántnak
A vasfejű legények.
Hat lábnyira a föld alatt
Még lánggal ég az élet.*

*Hat lábnyira a föld alatt
Kis úr az ember, pajtás.
Az élet egy-két pillanat,
S a halál egy sóhajtás.
Hat lábnyira a föld alatt
Mégis remélünk, pajtás.*

*Hat lábnyira a föld alatt
Mégis vidám az élet.
Még nótá is szól, hallga csak:
Ó, drága magyar lélek!
Hat lábnyira a föld alatt
Dalolnak a legények.*

non soffro proprio di nulla!
Dica sommessamente:
il mio cuore si spezza!

Dica a voce alta:
sulla felce di bosco
veglio in armi
il suo sonno dolce e tranquillo.
Dica sommessamente:
mi vesto di rosso sangue;
al suono dell'Ave Maria
recita una preghiera per me.

Ma già porta la mia lettera
l'ala del tubante piccione.
E per il nono giorno
Riporterà la risposta.
Al rintocco dell'Ave Maria
per me prega
uno splendido fiore
vestito tutto di bianco.

Oramai, camerata, posso andare
fino ai ginocchi dentro il sangue rosso:
so che prega per me
quella mia dolce compagna.
Ripete la preghiera,
e che il Cielo la ascolti:
se non per Natale
per il giorno delle Palme.

Przemysl, settembre 1914

NELLA TRINCEA AVANZATA

A sei piedi sotto terra
bruciano a stento le candele.
Sopra di noi arano senza sosta
garzoni dalla testa di ferro.
A sei piedi sotto terra
palpita ancora, di fiamma, la vita.

A sei piedi sotto terra
l'uomo è padrone di poco, camerata.
La vita è un paio di istanti,
e la morte un solo sospiro.
A sei piedi sotto terra
si continua comunque a sperare, camerata.

A sei piedi sotto terra
nonostante tutto, è ancora allegra la vita.
Risuona ancora la canzone: ascolta!
Oh, cara anima ungherese!
A sei piedi sotto terra
Cantano i giovanotti.

*Hat lányira a föld alatt
Csak kitelejünk, pajtás:
A harcok majd lezajlanak,
S megenyhül minden sajtás;
Hat lányira a föld alatt
Lesz még öröm-kurjantás.*

*Hat lányira a föld alatt
Érik a Jövő, pajtás.
Vérből majd szebben kél a mag.
S dúsabban hajt a hajtás.
Hat lányira a föld alatt
Már nem soká tart, pajtás.*

Przemysl, február 27

SÍRVERS

*Hazai domb lesz vagy idegen árok,
Bús sírom füve amilyen kihajt,
Kopott fej fámon elmosódó írás
Bolygó vándornak ezt hirdesse majd:*

*Boldog, ki itt jársz, teéretted is
Megszenvedett, ki lent nyugszik, a holt;
Véres harcok verték fel hírét
De csak a béke katonája volt.*

Krasznojárszk, 1916

AZ ÉLET TITKA

*Az élet titka: őszinteség –
S kerülök egymást a testvérek.
Csak akkor ismernek egymásra,
Mikor szállóban van a lélek.*

*Ó, bús tengere vérnek, szennynek
Mikor, mikor, mikor apad már,
Ha egymásra sosem ismertek,
Testvérek – csak a ravatalnál.*

1917. VI. 14

*A sei piedi sotto terra
si sverna, e nient'altro, camerata.
Presto avremo le battaglie
e si mitigherà ogni dolore.
A sei piedi sotto terra
si griderà ancora di gioia.*

*A sei piedi sotto terra
si prepara il Futuro, camerata.
Dal sangue il seme germoglia più bello
e più abbondanti spuntano le gemme.
A sei piedi sotto terra
ormai non dura a lungo, camerata.*

Przemysl, 27 febbraio 1915

POESIA FUNEBRE

*Sia una collina in patria o una fossa straniera,
su cui cresca il prato della mia triste tomba,
questo annunci all'errabondo viandante
una scritta consunta sul logoro legno:*

*Felice, tu che passi; anche per te
ha sofferto il morto che qui giace.
Sanguinose battaglie hanno innalzato la sua fama,
ma è stato solo un soldato di pace.*

Krasnojarsk, 1916

IL SEGRETO DELLA VITA

*Il segreto della vita: sincerità –
Stanno lontani l'uno dall'altro i fratelli.
Si conoscono solo nell'attimo
in cui l'anima prende il volo.*

*Oh, ma quando, quando mai scemerà
la triste e impura marea del sangue,
se mai si sono conosciuti,
fratelli – solo sul letto di morte.*

14 giugno 1917

LA POESIA DI MARIA PASCOLI

di Fiorenza Weinapple

Maria Pascoli è una personalità tanto conosciuta nel folklore pascoliano, quanto poco studiata ed analizzata in se stessa. Tutti conosciamo, e così crediamo di sapere, la storia della piccola, povera zitellina sprovveduta, timorosa di tutto e di tutti, incapace di cavarsela da sola anche per le attività più elementari e necessarie, goffa e malvestita, con patetiche pretese intellettuali, eterna preoccupazione ed assillo del fratello, che solo con la sua presenza e con il suo intervento può garantirne la sicurezza. Questo ritratto stereotipo è stato creato, incrementato e rinforzato da bozzetti fra l'oleografico e l'edificante della figura di Maria, 'sorella del grande poeta'. Questo stereotipo è chiaramente presente anche in molta della produzione poetica di Giovanni Pascoli, che, si potrebbe dire, ne è senz'altro il più grande e il più convinto propugnatore.

Nella critica pascoliana Maria, a seconda dei tempi, oscilla tra omaggi dolciastrici per la sua dedizione al fratello (soprattutto durante la vita di Giovanni, quando era ben risaputo che per arrivare a lui bisognava ottenere le buone grazie della sorella), poi, dopo la sua morte, e sempre più di frequente, velati e sempre meno velati rimproveri per il suo ostinato rifiuto di concedere accesso alle carte di Giovanni, di cui lei era unica erede. Per questo è anche stata ritenuta responsabile del vuoto di veri ed approfonditi studi sull'opera pascoliana, che sono invece rifioriti dal 1953, anno della sua morte, quando l'Archivio di Castelvecchio è stato aperto al pubblico. Recentemente poi sono apparsi vari articoletti, di sapore quasi scandalistico, con congetture e domande su quali potessero essere i rapporti fra Giovanni e la sorella, e se si possa pensare che essi fossero incestuosi. Qualunque possa essere l'orientamento ideologico dei critici, però, tutti sono concordi nel giudicare in modo negativo il ruolo di Maria nella vita e anche nell'opera poetica di Giovanni Pascoli¹.

Non si vuole qui riprendere questo argomento per confutarlo. Lo scopo di questo scritto è di parlare di Maria Pascoli non come sorella di un poeta, la piccola donna che, inevitabilmente, si trova dietro un grande uomo, ma come una donna che si è dedicata per tutta la vita sia al lavoro intellettuale che alla poesia, aspetti che, finora, non sono mai stati presi veramente in considerazione.

Maria ha lasciata scritta, anche se inedita, la storia della sua vita in un manoscritto che è poi stato pubblicato dopo la sua morte da Augusto Vicinelli². La storia di

questo libro presenta aspetti interessanti. Venuto in possesso del manoscritto, cioè dell'unica copia esistente del manoscritto, attraverso i buoni uffici del Vicinelli, l'editore Mondadori lo manda nel 1943 a una tipografia di Torino, che viene completamente distrutta poco dopo in un bombardamento. Voglio sottolineare un fatto a mio avviso importantissimo. Maria è nata nel 1865, questo significa che nel 1943 aveva 78 anni. Ebbene, questa donna di 78 anni che, nel mezzo di una guerra (e che guerri!), perde all'improvviso il lavoro a cui si è dedicata per quasi metà della sua vita, cosa fa? Si lascia prendere dalla disperazione? No, Maria, silenziosamente, coscienziosamente lo riscrive. Non si mette però più in contatto con l'editore, non ritenta la pubblicazione, di fatti, per quel che se ne sa, non ne parla più con nessuno. Alla sua morte, 10 anni dopo (aveva quindi 88 anni), saranno trovate quasi mille pagine manoscritte, che costituiscono appunto, con alcune modifiche, la prima parte di *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*. Anche per la parte mancante, quella che lei non ha avuto il tempo di scrivere o di riscrivere, molto del lavoro di ricerca e di ordinamento del materiale era già stato fatto da Maria ed è stato trovato da Vicinelli, che l'ha utilizzato per la stesura del resto della vita di Pascoli.

È chiarissimo che questo libro di memorie, il libro che, presumibilmente, occupa gran parte dei quaranta anni durante i quali Maria sopravvive a Giovanni, è importantissimo per chi lo scrive. Come lei stessa dice più volte, è importante che sia lei a scrivere la storia di Giovanni, lei che è la depositaria della verità e può quindi rettificare le tante cose errate che si son venute dicendo sul fratello. Ma, secondo me, un altro motivo, altrettanto importante, la spingeva a scrivere e a riscrivere la storia, che è la loro storia. Difatti, leggendola risulta evidente al lettore che la biografia di Giovanni Pascoli scritta da Maria è piuttosto anomala. Cioè, mentre è chiaro che nessun biografo è mai totalmente obiettivo e sempre traspare il suo punto di vista, nel caso di *Lungo la vita...* chi scrive non è solo biografo ma anche, e soprattutto, uno dei due personaggi principali, impegnato attivamente nelle svolte e direzioni che la vita progressivamente prende. Si può quindi dire che la storia di Maria è senz'altro particolarmente tendenziosa, non intendendo però questo aggettivo in senso negativo, volendo dire che in tutta la parte del libro scritta da Maria il suo punto di vista è quello dominante e la sua

voce, che non ha nessuna esitazione a dire ripetutamente 'io', è chiara ed inequivocabile, accanto a quella di Giovanni.

Si è parlato molto, in questi ultimi anni, di autobiografia e soprattutto di autobiografia femminile, evidenziando come le donne siano arrivate più tardi rispetto agli uomini a questo genere letterario. L'autobiografia classica prevedeva un soggetto (prevalentemente maschile) che attraverso la sua storia arrivava a descrivere il compimento di un viaggio di scoperta e di autoconoscenza, e si poneva come protagonista di una storia eccezionale. Le donne, con la loro limitata esperienza della vita, raramente potevano aspirare a porsi in questo ruolo: non c'era niente di eccezionale che avesse luogo nella loro vita fra le pareti domestiche, tanto da giustificare la scrittura di questa storia senza storia. Semmai le donne si dedicavano alla scrittura, molto più 'femminile' di un diario, destinato alla lettura privata e non alla pubblicazione.

Se la scrittura di Maria è anomala, rispetto al genere letterario 'biografia', questo non avviene per insipienza o per ingenuità da parte dell'autrice. A mio avviso, qui ci troviamo davanti a un genere misto, una 'auto/biografia'. È un fatto, anche questo risaputo, che le donne, nell'impossibilità di scrivere la loro storia (atto ritenuto arrogante e superfluo), la nascondono entro altri generi letterari, come appunto la biografia³. L'unico modo che Maria ha di raccontarsi è raccontando la vita del poeta Giovanni Pascoli. Parte importante del racconto di sé che lei inserisce nel racconto della vita del fratello è il suo ruolo di agente nella organizzazione e riorganizzazione del tanto famoso «nido» pascoliano⁴. Ma è anche rilevante la parte che dedica al racconto del suo proprio lavoro poetico, che occupa diverse pagine, trascrivendo molte delle sue poesie inedite, pagine che sono poi state espunte dal curatore Vicinelli e che, quindi, non appaiono nella versione pubblicata⁵. L'opera poetica di Maria, per lei tanto importante e che aveva cercato in un qualche modo di rendere nota attraverso il manoscritto, rimane così ancora quasi sconosciuta. Ma, durante la sua vita, lei aveva pubblicato un certo numero di suoi componimenti, di cui qui si tratterà brevemente l'iter.

Fra il 1898 e il 1907 sono state pubblicate sulla rivista fiorentina il «Marzocco» sei poesie di Maria, firmate con lo pseudonimo «Sibylla». Le poesie pubblicate sono le seguenti: *L'alba del malato* – 9 giugno 1898, 3, *Rimpianto* – 10 luglio 1898, 3, *Nostalgia*, *Alba e tramonto* – 30 aprile 1899, 2, *Dopo il ritorno* – 26 novembre 1899, 1, *Vento freddo* – 3 marzo 1907, 2. Tre di queste poesie, *L'alba del malato* e *Rimpianto*, due sonetti, e *Dopo il ritorno*. A *Laura*, in strofe saffiche, sono pubblicate anche, con piccole varianti, soprattutto di punteggiatura, nell'appendice ai *Canti di Castelvechio* con una breve introduzione di Giovanni. Altre otto poesie sono state pubblicate nel 1905 ne *La strenna delle colonie scolastiche estive bolognesi*⁶, una pubblicazione di beneficenza a cui contribuiscono altre due donne. L'ultima poesia di Maria Pascoli che abbia visto la luce è un sonetto da lei inviato

alla rivista «Paraviana» nel marzo 1915, ma pubblicato, in forma scorretta, solo nel 1922⁷.

Si è lasciato per ultimo il caso più interessante di pubblicazione di una delle poesie di Maria. Si è visto che quando le sue poesie sono apparse su una rivista tipicamente 'maschile' come il «Marzocco» esse sono presentate con uno pseudonimo (Sibylla), mentre il suo nome appare in una pubblicazione tipicamente 'femminile' come la *Strenna* (e qui si potrebbe fare tutto un lungo discorso sui problemi delle donne ad affrontare la pubblicità della pubblicazione). Però sulla prima pagina del *Marzocco* il 10 gennaio 1904 viene pubblicato il seguente testo, firmato Maria Pascoli:

A Gabriele D'Annunzio

Siedo pensosa, o Gabriel. Da canto
m'è il dono vostro. Con la sua corona
di rose, avvolta nel suo niveo manto,
grande ma buona,
la Pania dice: «A te, povera figlia,
molto fu tolto, molto fu negato!
Alla mia neve pallida somiglia
freddo il tuo fato!
Ma roseo come un cirro mio, ti s'alza
oggi un pensier dall'anima. L'Aedo
ch'a me tuttora per l'opposta balza
giungere io vedo,
lo so, t'offerse il dolce pane... Oh stanco
è tuo fratello dal fatale andare!
A lui lo porgi: per te basti il bianco
giglio del mare!»

La pubblicazione di questo testo è la conclusione di tutto un lungo episodio che vale la pena di raccontare. Nell'autunno del 1903, appena finito *Alcyone*, Gabriele D'Annunzio manda a Maria, il manoscritto dell'ultimo componimento della raccolta, il *Commiato*, che si chiude appunto con un'immagine di Maria:

Ode, così gli parla. Ed alla suora,
Che vedrai di dolcezza lacrimare,
Dà l'ultimo ch'io colsi in su l'aurora
Giglio del mare. (vv.189-192)⁸

È vero che il ritratto di Maria è muto, ma il suo esserci dimostra che D'Annunzio l'ha vista (e ricordiamo che i loro incontri non sono stati che brevissimi e non più di due o tre), come certamente non si vede una apriorte o una portacaffè, i soli ruoli che qualcuno si aspetterebbe possa avere avuto nell'incontro di due grandi poeti, e ha anche sentito la forza della sua presenza muta.

L'episodio ha poi un ulteriore sviluppo. D'Annunzio manda a Maria, in occasione del Natale dello stesso anno, un panettone. A questo dono lei risponde con la poesia di ringraziamento citata sopra e Gabriele, appena ricevuta, le chiede il permesso di farla pubblicare, definendola

una «mirabile odicina».

Vicinelli, che riporta tutto l'episodio, inclusa la poesia di Maria, si sente in dovere di dare anche una sua interpretazione di esso e definisce il testo poetico della donna come una «più esile voce di poesia» e, come spiegazione della decisione di D'Annunzio di farlo pubblicare, adduce sottilmente e implicitamente il fatto che Gabriele, «sempre abilmente garbato», volesse probabilmente guadagnarsi le buone grazie di Giovanni, con cui c'erano state, nel tempo, delle tensioni e incomprensioni.

Tutta l'ultima parte del *Commiato* è, come si sa, un grande e potente omaggio a Giovanni Pascoli e alla sua poesia: aveva veramente bisogno D'Annunzio di fare di più se voleva rientrare nelle buone grazie di Giovanni? Non sembra probabile. Inoltre, avrebbe veramente D'Annunzio, sempre così attento a coltivare la sua fama, rischiato il ridicolo sulle pagine della importante rivista fiorentina a cui assiduamente collaborava facendo pubblicare una poesia improponibile, quando un biglietto con poche frasi di garbato, e privato, apprezzamento, sarebbero bastate ad accontentare l'umile zitellina? Anche qui mi sembra che la risposta non possa essere che negativa. Eppure, per i critici, che trovano impossibile accettare il fatto che Maria Pascoli possa avere scritto qualcosa di poeticamente valido, l'ipotesi di un D'Annunzio pubblicamente adulatore del Pascoli, anche a scapito di danneggiare la sua propria reputazione e credibilità, viene ritenuta preferibile.

Inoltre Vicinelli dice che Maria risponde a d'Annunzio «quasi echeggiando il *Commiato*». In effetti la poesia di ringraziamento riproduce esattamente il metro del *Commiato*, che è una serie di strofe saffiche, dimostrando la perizia versificatoria di Maria, e si chiude con lo stesso sintagma che conclude il *Commiato*: «giglio del mare». Quindi la chiamerei quasi una sapiente «risposta per le rime», piuttosto che un vago «echeggiamento».

Dunque, l'opera poetica di Maria Pascoli che sia stata pubblicata si riduce a meno di una ventina di componimenti, anche tenendo conto della duplice pubblicazione di tre di essi. Nell'Archivio di Castelvecchio, però, fra le sue carte si trova qualche centinaio di poesie inedite. La sua poesia rimane sepolta nel silenzio dello studiolo di Castelvecchio. Ma non dimenticata, come dimostrano tutti i passi di *Lungo la vita...*, in cui parla delle sue prove poetiche, e le trascrive estesamente in più di un'occasione.

È interessante notare che, benché fra le carte di Maria si trovino letteralmente centinaia di poesie scritte su foglietti, relativamente pochi sono i componimenti che si possono definire allo stato di abbozzo: la stragrande maggioranza presenta testi finiti, in bella calligrafia, con nessuna o pochissime correzioni. Quindi, anche se l'opera poetica di Maria rimane allo stato perenne di «foglie sparse», questo non significa affatto che per lei non sia importante.

Un tema ricorrente nelle poesie è quello dell'accettazione del ruolo femminile nello svolgimento dei lavori domestici, legato però sempre a una rivendicazione di un altro spazio, autonomo, in cui scrivere e sognare: mai,

dunque, in Maria, l'ode alla domesticità e l'inno alla bellezza del lavoro femminile, ma, piuttosto, un assenso alle convenzioni sociali, per poterle poi evadere impunemente. Legato a questo tema è quello dei «figli non nati», che potrebbe, preso alla lettera, significare il rammarico frustrato di una «zitella», ma che, invece, in lei vela il suo rapporto con la poesia, con i suoi versi, che non potranno mai vedere la luce. Questi due temi appaiono, nella forma forse più compiuta, in due delle poesie pubblicate sul «Marzocco» e poi in appendice ai *Canti di Castelvecchio*: *Rimpianto* e *Dopo il ritorno. A Laura*.

Rimpianto⁹

Anch'io, nei dolci sogni di mia vita,
sognai di voi, che mai non vidi e sento
garrir ne la mia stanza romita,
figli, con voci piccole d'argento.

Oh! per voi certo queste magre dita,
così lodate nel mio buon convento,
la bella veste avrebbero cucita
con bianche trine e lunghi nastri al vento!

Erano sogni; sono: e ne l'eterna
ombra voi resterete, e su voi scende
l'oblio del tempo, o figli miei non nati.

Sogni! ed è vana l'opera materna
e vani i baci; ché nessun mi tende
le sue manine, o figli miei non nati!

Dopo il ritorno. A Laura

Nel cassettone, ch'all'aprirlo rende
Subito odor di spigo e di gaggia,
Tutta in assetto, tutta lascia splende
La biancheria.

Splendono tutti i mobili che un panno
Intriso d'olio ripulì pian piano;
Splendono i vetri cui deterse il ranno
E la mia mano.

Laura, io riposo: per un poco io l'ago
Lascio ed i ferri, le mie tacite armi;
E siedo e penso; e dal pensier mio vago
Lascio portarmi.

Lascio portarmi a ritrovar la prole
Ch'ebbi, di sogni: goccioline di brina
Antelucana, cui ribevve il sole
Sulla mattina;

A ritrovarli; ed a cantar sommessi
Canti d'amore presso la lor culla;

Canti che sono un triste e pio, com'essi
Furono, nulla.

Ma a questi testi editi si possono aggiungere i seguenti inediti. Per l'accettazione condizionata dei lavori domestici:

Caro Giovannino
Le trine, ahimè! le calze e tutto quanto
opra è di donna, il far continuamente
m'annoia e m'addolora tanto tanto.

Farle però vorrei, ma similmente
vorrei scrivere, leggere e studiare
per dar respiro all'inquieta mente.

Favorir chi mi può lezioni care,
chi prestare mi può benigno aiuto
in questo desiderio, col pagare?

Dolce fratello, non mi dar rifiuto
che in te ho riposto questa gran speranza,
in te felice pien d'ingegno arguto.

A te mi raccomando con fidanza.¹⁰

Tranquilla oh! sì, tranquilla al mio lavoro
passerò tutti tutti i dì feriali,
sì che il fratello mio s'abbia un tesoro
di cose belle dentro i canterali.

In nessun'ora chiederò ristoro:
a volo andrà sulle tele nivali
l'ago: poi con un fremito sonoro
a veglia i ferri sbatteranno l'ali.

Ma nelle feste, o Musa, il tuo favore
vorrei pur io che tanto affetto e stima
nutro per te. Ciò che mi sento in cuore

trailo tu col tuo poter divino,
l'adorna tu di graziosa rima
si che non spiaccia al Vate Giovannino.

Per il tema dei «figli non nati» si può leggere il seguente sonetto:

24 maggio 1902

E vi rivedo, o figli, in questa sera
in cui l'anima stanca non ha pace.
Entro da voi, nella stanza, leggiera
dov'è un confuso mormorio loquace.

Voi portate i color di primavera
ne' bei visetti, e lo sguardo vivace.
Studiate insieme sotto la lumiera

che a voi rivolge i suoi tre occhi e tace.

Io vi do un bacio sulle teste bionde;
voi vi volgete e m'allacciate il collo
con l'esili braccette adolescenti.

E mentre freno nelle più profonde
plaghe del cuor la tenerezza, oh! crollo
del¹¹ sogno vano! oh! in eterno assenti!

Sibylla¹²

E per il legame fra «figli» e «versi»:

O voi, mie care rime segrete
ardenti come nulla più c'è,
ascose tutte tutte morrete
qui, dentro me.

Ché nel mio cuore col sol d'Aprile
un nero bruco strisciando entrò
e la speranza, cespito gentile,
si divorò.

Per cui, mie care rime segrete
ardenti come nulla più c'è
ignote a tutti, tutte morrete
qui, dentro me.

M. P. 5 Luglio 1896

In questo componimento non può essere più chiara l'analogia fra versi e figli, quando si dice che i versi sono dentro di lei, vivi ma impossibilitati a vedere la luce, illuminati però dalla passione di Maria. La frustrazione, che certamente esiste, deriva dal conflitto fra questa passione sentita con grande forza e le convenzioni e i giudizi del mondo esterno, che inesorabilmente condannano la sua poesia ad essere «nulla».

Quando, in questa poesia, parla del «nero bruco» che minaccia di distruggere tutta la sua opera poetica, ella si riferisce chiaramente al momento drammatico che sta vivendo e di cui lei parla diffusamente in *Lungo la vita...*: nella primavera e nell'inizio dell'estate del 1896 Giovanni ha tutte le intenzioni di dissolvere il «nido», già minato dal matrimonio della sorella Ida nel 1895, mandando Maria a convivere con lei in Romagna. Solo la ferrea determinazione di Maria la porterà a ristabilire l'unione, poi dimostratasi imperitura, con Giovanni. È chiaro che per lei la possibilità della scrittura poetica esiste solo a fianco di Giovanni e non potrebbe sopravvivere nell'ambiente 'femminile' di una convivenza con la sorella.

Un altro tema ricorrente nelle poesie di Maria è quello della natura, una natura, però sempre vista dall'interno, di cui chi scrive non può far parte se non come osservatore distaccato, come se questo volesse significare la sua consapevolezza di essere un'intrusa nel mondo della poe-

sia, in cui non ha veramente diritto di essere completamente e, quindi, può vedere solo attraverso spiragli, come in questi due sonetti alla notte, che formano quasi un dittico:

Notte

Mute nelle profondità supreme
ardono con un lieve tremolio
le stelle d'oro¹³, e col suo lume pio
la luna cauta scivola¹⁴ ch  teme.

Teme turbare il silenzio che preme
la terra immersa nel profondo oblio,
mentre sovr'essa l'alito di Dio
scende e trasfonde vita all'uman seme.

Presso la porta d'ogni casa, nero
rincantucciato posa anche il dolore
come un fedele ed orrido mastino.

Erra per tutto un senso di mistero
che sembra quasi empirmi di terrore
s  che t'invoco o garrulo mattino.

Dicembre 1901

Notte¹⁵

  notte: io guardo e medito al balcone.
Porte, finestre, tutto   chiuso e tace:
solo una fonte scivolando in pace
mormora sotto un pallido lampione.

Mormora in pace quella sua canzone
e pare quasi nel silenzio audace:
nel di non s'ode, tanto mai loquace
l'attornia sempre sciami di persone.

Due gatti son signori della piazza
ch'io vedo: un cupo gemito, una zuffa:
ulula un cane di su una terrazza.

In lontananza s'ode un fischio: appare
un treno che laggi  fumido sbuffa
come sgomento del suo vano andare.

Sibylla

E, ancora, un altro componimento scritto «dalla finestra»:

Dalla mia finestra a Castelvechio

I

Tra il fumo di nebbie leggere

tra un aureo titinno di voci
cominciano gialle a cadere
le foglie dei pioppi e dei noci.

Nell'aria s'indugiano un poco
cullate dal vento. In suo corso¹⁶
sott'esse scivola roco¹⁷
il rivo ch'  detto dell'Orso,¹⁸

e pare che chiami che chiami
col roco suo ansare. Pian piano
le foglie vi calano a sciami¹⁹
e vanno con esso lontano.

Ma dove? ma dove? La belva
che seco vi porta, oh quass ,
qui presso la placida²⁰ selva
non vi ricondurr  mai pi .

Un mattino di Settembre 1899

E, per finire questa breve carrellata di poesie inedite di Maria Pascoli, due ultimi testi, composti durante il periodo messinese dei fratelli Pascoli, pieni di nostalgia per il rifugio amatissimo di Castelvechio, scritti a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro:

Da Messina
Via Legnano

Panorami immensi della mente

Se dal balcone spingo l'occhio anelo
ecco, sol vedo case, strade e gente
che va, che va, che va perennemente...
e sul mio capo appena un po' di cielo.

Ma se nel cuore, dove tutte celo
le dolci visioni della mente,
m'interno, oh tutto io vedo! il mar fremente,
il mar che trema, l'inconcusso gelo

degli alti monti, le verdi criniere
de' miei facili colli, i fiumi, il piano
ondeggianti del suo novello grano,

la mia villetta rosea nelle sere
aurea nel giorno e nella notte bruna
ridente alla silenziosa luna.

6 febbraio 1898

Da Messina

Primavera sempre?

tu non sai la gioia
scilp de la neve il giorno che dimora
G. P. Myricae

Qui ridi, o cielo, e qui tu scaldi, o sole;
né di stufe si parli o di fiammate;
qui son sempre in fiore le viole,
gli alberi verdi, le genti beate.

Che manca dunque a questo cuor che suole
da queste rive tiepide e incantate
fuggir lontano? che cerca, che vuole
che sosta là, tra le nevi ghiacciate?

Sì sì! Gli manca quel dolce aspettare
che tu sorrida, o ciel, col sole d'oro;
gli manca l'esplorar giorno per giorno

le preziose violette rare
su pei poggetti; gli manca il tesoro
che non è primavera, è il suo ritorno.

19 Febbraio 1898

NOTE

¹ Le pagine più interessanti e penetranti su questo argomento sono state scritte da G. Bàrberi Squarotti (*Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, G. D'Anna 1966) e, più recentemente, da C. Garboli (*Poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Milano, A. Mondadori 1985), che è poi anche tornato sull'argomento nella prefazione a G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori 2002.

² M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Milano, Mondadori 1961.

³ Sulle strategie autoriali delle donne per arrivare all'autobiografia fra le pieghe di altri generi letterari si veda M. Farnetti, *Il Centro della Cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile*, Mantova, Tre Lune Edizioni 2002.

⁴ Per un'analisi dettagliata di questo ruolo 'agente' di Maria si veda, di chi scrive, *Le foglie levi di Sibylla. Maria Pascoli e la scrittura*, in corso di pubblicazione.

⁵ So che Cesare Garboli (insieme a Anthony Oldcorn) stava lavorando a un'edizione integrale del manoscritto di Maria e spero che il lavoro procederà anche dopo la prematura morte dello studioso. Dopo più di 50 anni dalla morte di Maria mi auguro che esso possa presto vedere la luce.

⁶ Anno VIII, gennaio MDCCCXCV – *Intelletto e carità* – Una prosa narrativa della C.^{ssa} Eugenia Codronchi-Argeli – versi della C.^{ssa} Vittoria Aganoor Pompilj e di Maria Pascoli, Bologna, ditta Nicola Zanichelli 1905.

⁷ [L. VISCHI], *Pascoliana* [Vengono riportati alcuni componimenti poco noti del Pascoli giovane e un sonetto di Maria Pascoli corretto da G. Pascoli], «Paraviana», agosto 1922, pp. 174-175.

⁸ G. D'Annunzio, *Il Commiato*, in *Alcyone, Versi d'amore e di gloria*, II, (a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini) Milano, Mondadori 1984, pp. 640-41.

⁹ Nei *Canti di Castelveccchio* con le seguenti varianti: v. 3 *nella*; v. 9 *nell'eterna*.

¹⁰ Tutti gli inediti si trovano nella Cassetta XLV dell'Archivio di Castelveccchio e sono qui pubblicati con il permesso del Comune di Barga, proprietario dell'Archivio.

¹¹ Segue un *mio* cassato.

¹² Scritto in grande sulla destra del testo.

¹³ *d'oro* inserito in interlinea.

¹⁴ Corretto su *passa timida*.

¹⁵ Questo componimento non è datato, ma, essendo scritto sullo stesso tipo di carta del precedente, si può supporre che essi siano contemporanei. È poi, con minime variazioni, una delle otto poesie pubblicate nella *Strenna*.

¹⁶ Corretto su *cullate da piccolo vento*.

¹⁷ Corretto su *sott'esse con murmure roco*.

¹⁸ Corretto su *serpeggia il Rio d'Orso d'argento*.

¹⁹ Corretto su *discendono in esso gli sciami*.

²⁰ Corretto su *vostra gran*.

FRANCESCA MATTEONI

TRITTICO DELL'ACQUA

Si curveranno i vivi alle sorgenti, diranno:

«Chi spinse verso noi l'acqua da occulte vene del mondo?»

Margherita Guidacci

I (rusalki)

Per annegarvi continuamente
nel panno fradicia pelle
acqua indocile indifferente
acqua fiore risucchia le nubi
sui pavimenti torrente scanalati
deserti d'acqua morta l'alga
torta impressa piccole dita capelli
croste di secoli appesi al secchio –
Acqua zingara cerchio di sorte acqua
taglio di pietra sgorgante.
L'acqua è il segreto di chi muore
l'amuleto del viandante
il gorgoglio diffuso della notte.
Si leva difforme affonda scorre.
*Come dita allacciate alla gola
come voce sonnambula
implora come dolce saliva divora.*
L'acqua fin giù nella pancia
s'occulta negli occhi e fra i denti.
Canto di donna che afferra.
Radice obliqua alla mia terra.

Guado acque furiose affonderò senza che nessuno mi salvi.

RHODA ne *Le Onde*, Virginia Woolf

II (virginia)

Spesso lungo il fiume mi sono seduta e ho visto
il pietrame del volto come uno specchio rotto fluire
al fondo e poi ricomposto un frotto di voci sillabe

gocce. Tutte le cose muovono all'acqua i sassi bianchi
la riva dei mari le infanzie pozzanghere gonfie
di passi code di pesci e luce in trasparenza rovente
così tanta luce nelle mie viole – le porto in dono
stamani al mio nome – nei silenzi morsi d'inchiostro
sangue solo per me la schiuma selvaggia
di rami abbattuti di strada portata alla fine.
Trabocca sciamando la mente mia cruda.
L'erba vuota mi strappa la vita mentre guado
la furia dell'acqua dissolta scritta su ogni sabbia
sarò estinta al cadere dell'onda sarò salva.

Nostra Signora dei Naufraghi va verso l'orizzonte,

Le sue vesti di marmo sventolanti all'indietro come ali.

Sylvia Plath

III (morgana)

Un lungo strepito e poi
levigare d'ombra la roccia
un cucchiaino di sale nella tazza
sbreccata del mare il mio petto
riaperto a ogni flusso
sommerso.
Non sono io a temere il profilo
di ogni morto
aggrappato a un relitto
un digrignar di cani
le anime più dense
mi scrollo dalle braccia
senza fame.
E finis terrae e angosce dirupate
rotolano a chiudermi il calcagno
ma sempre altrove l'occhio
come marmo
sul tempio senza dio delle mie brume
un campo di cotone rarefatto
un dissipar di fiati lento
e vasto.

MARIO FRESA

RISOLUZIONE

Ho il passo di vetro, ora che m'affaccio curioso, ma col timore del risveglio: con le dita che stingono sopra l'instabile schiena del letto, con gli avanzi dei nomi che fanno tremare la pace delle labbra: è questa, mi dicevo, l'ora. Potremmo, felici, svuotare le mani: scioglierle, adesso, come armi inservibili: ora soltanto, mi ripetevi, si potrebbe aspettare silenziosi l'aprirsi della vita, distesi in una dolce finta,

come un docile cavo
sorpreso dalla luce.

PADRE

Legato al suo rifugio, le gambe spezzate dal gelo: dopo l'entrata silenziosa, era il momento di accendere le stanze, di raccogliere i fiati nei bicchieri. «Hai vinto tu. Se vuoi, potrai partire anche domani: perché adesso, qui, restare è come muovere parole quando il medico t'intasca il suo cucchiaino sulla lingua». Pulendosi le scarpe, lo sguardo a mezzo, facendo finta, dalla finestra, di lisciare con le dita i muri che s'ergevano di fronte. Timidi baci, anche, appena dietro la porta, «ma questa è una giornata senza odore», cominciando a girare, nervoso, per il bianco, sottile corridoio, cercando almeno di riattaccare gli adesivi colorati, pendenti dalla parete antica della cucina. Diceva: è come se anch'io svanissi, riallacciando furioso le belle figurine: questa colla non tiene, vedi, e i piedi hanno già l'aria di cercare riposo sulla terra, chiudendosi crudeli, come una bocca stanca di baciare. Poi, fitte parole, consegnate soltanto al vetro del balcone, l'occhio

pronto a lasciare la bava su ciò che gli sfuggiva: lucido volgersi appena, con le briciole strette nella mano, per ritrovare l'acqua dell'inizio, la bianca risalita dell'uscio di casa.

ELEGIA DELLA FINE

Qui, dunque, vicino al mucchietto dei libri, la mano in tenzone con l'oscillante, semivuota tazzina da caffè: io che sfiatavo, senza più calma, nel tepore dei tuoi «smettila, dunque, o ci vedranno». Eppure, senti: non conoscevo il festoso saluto dei lunghi giorni già finiti, non sapevo cosa fosse il far di conto col respiro stupito: non conoscevo, credimi, il levarsi da terra tramortito, lo sfinito chiarore dell'ultima battuta. Ora di certo ti sforzerai di accogliermi sotto una luce provvisoria, come il passo disarmante della pioggia, come uno sguardo che prodigo m'invita e d'improvviso s'allontana e muore.

L'arrivo è preparare la caduta, è fermarsi nel tuo dimorare: perché vibra il tuo corpo, sempre, nell'abbandono, regalo apparente del vergine caso: quando, salito appena, mi nomina la voce nell'offerta dell'ombra, come un distratto, cieco domatore scivolato in un fuoco di prova: dono inatteso, ora che vedi ti mostrano dall'alto l'invisibile gioco delle spade:

ma tra i denti della parola, disse così, è un invito necessario alla vista, l'agitata mia parola: che spinge o separa, subito da accendere, come sposa che risplende prima di partire, come pietra che vive tra le dolci contorsioni del tuo nervoso andare.

POESIA CLASSICA E MEDIEVALE

a cura di Gianfranco Agosti e Francesco Stella

La veglia di Venere. Pervigilium Veneris, introduzione, traduzione e note di ANDREA CUCCHIARELLI (BUR Classici Greci e Latini), Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2003, pp. 167, € 10,00.



Una festa notturna primaverile in onore di Venere, celebrata ad Ibla in Sicilia, costituisce lo spunto di questo componimento di 93 versi, articolati in dieci strofe di disuguale lunghezza, che descrivono le manifestazioni della potenza della dea, simbolo della forza generatrice che in primavera spinge il cosmo alla riproduzione e al rinnovamento. Tramandato ci anonimo in quell'ampia silloge poetica anonima in ambiente africano intorno al VI sec., che va sotto il nome di *Anthologia Latina*, il *Pervigilium Veneris* (= PV) costituisce di tale raccolta il brano forse più famoso. Dietro il tono volutamente 'popolare' conferito da un'apparente facilità di scrittura, dall'adozione di un metro quale il tetrametro trocaico catalettico (il *versus quadratus* dei carmi trionfali) e dalla scansione strofica con ritornello (*cras amet qui numquam amavit, quique amavit cras amet*), vi si cela una poesia raffinata e complessa, di un fascino particolarissimo, che ha assicurato al poemetto fortuna autonoma e costante a partire dalla sua riscoperta in ambito umanistico. Con questa nuova edizione Andrea Cucchiniarelli (= C.) consegna al

XXI secolo la meritata fama di un componimento più volte pubblicato, tradotto e commentato nel corso del secolo appena trascorso (l'ultima precedente edizione è quella a cura di C. Formicola, Napoli 1998), ma ci offre insieme qualcosa di nuovo: la non facile ed assai pregevole capacità di conciliare un'interpretazione filologico-letteraria di serio livello scientifico con l'agilità e la chiarezza di una presentazione che si rivolge – com'è nella tradizione della collana – a un più vasto pubblico di lettori, cui restano tuttora largamente ignoti i prodotti poetici della tarda antichità¹.

Il bel saggio introduttivo (*La dea, il poeta, la città muta*, pp. 7-17) pone subito in primo piano il paradosso e l'affascinante ambiguità del PV: «Il carme di Venere si chiude con un improvviso cambio di rotta. Alla iterata felicità del domani (*cras*), alla forza della dea che sommuove e vivifica, segue, assolutamente inattesa, la dimensione personale della solitudine e del dolore... Sembra che l'innestarsi dell'individualità, su di una fantasia corale di vergini e ninfe, abbia dovuto accendere una incontenibile forza distruttiva» (p. 7). Ciò che, infatti, ha più colpito e colpisce nel componimento è questa singolare escursione dalla gioia per la rinascita del cosmo, pervaso in primavera dalla potenza di Venere, dalla felicità che appartiene al domani (e agli 'altri'), al sentimento del dolore individuale del poeta, che appartiene all'oggi, espresso nell'enigmatica chiusa: *Illa cantat, nos taceamus. Quando ver venit meum? / Quando faciam uti chelidon, ut tacere desinam? / Perdidit Musam tacendo nec me Phoebus respicit* (vv. 89-91). A chiarire questa «irruzione disvelante dell'io» (p. 15) e la costruzione dell'intero componimento come «una specie di trappola emotiva» (p. 7), concorrono i diversi aspetti esaminati da C.: la 'poetica dell'immedesimazione', che sfrutta le diverse suggestioni poetiche (ma anche mitologiche, filosofiche, storiche) come mezzi di coinvolgimento emotivo, in una costante tensione tra tradizione e ricerca sperimentale, che rende difficile l'appartenenza del PV a un genere definito (epitalamio, inno?); il conte-

sto culturale da cui nasce e il pubblico cui si rivolge il PV (si parla di 'marginalità', pensando all'Africa del IV sec.); la dialettica tra 'disordine', su cui poneva fortemente l'accento Marchesi (vd. p. 54), e la ricerca di equilibrio. Aspetti, la cui definizione è resa ardua dal complesso problema di datazione – e, in subordine, di attribuzione – che viene ampiamente discusso nella *Premessa al testo* (pp. 19-49), insieme alle caratteristiche linguistiche, stilistiche, metriche e di struttura del componimento, alla presenza in esso di modelli poetici e filosofici, da cui non si può ovviamente prescindere anche ai fini della collocazione cronologica del testo, errando tra II e V secolo d.C. (senza dimenticare l'attribuzione a Catullo da parte dei primi scopritori). Completano la *Premessa* i capitoli che informano sull'occasione – la festa in onore di Venere –, sulla tradizione manoscritta e sul *Fortleben* del carme. Secondo l'uso della collana, la parte introduttiva si conclude con una *Breve antologia della critica* (con contributi che vanno da Voltaire al 1998) e una ricca e aggiornata *Bibliografia* (pp. 51-72).

Per quanto riguarda la datazione, C. si focalizza su due secoli, il II e il IV, che si presentano come il contesto culturalmente più adatto alla collocazione del PV. La preferenza accordata al IV secolo – senza tuttavia spingersi ad accogliere la proposta, pur autorevole e per alcuni risolutiva, di identificare l'autore in Tiberiano – è in linea con la tendenza predominante della critica odierna, che vede nell'impiego del tetrametro trocaico (adottato proprio in questo periodo in composizioni di maggior impegno), negli elementi linguistici tardi, nell'interesse per la poesia argentea (si riscontrano riecheggiamenti di Calpurnio Siculo e Stazio) elementi decisivi per una datazione tarda. A mio avviso, comunque, la questione è tutt'altro che chiusa e proprio le interessanti osservazioni sull'intenzionalità e sul significato stilistico dell'uso di *de + abl.* – un vero e proprio 'stilema' per ottenere effetti di immediatezza e spontaneità, corrispondenti alla forma non-classica del tetrametro (p. 27 ss.) – sottolineano quella tendenza a uno sperimentalismo metri-

co-linguistico, che trova ampio e convincente riscontro nei *poetae novelli*: al preziosismo lessicale, che annovera grecismi, termini rari, tecnicismi filosofici (della dottrina stoico-pneumatistica), si associa la ricercata esibizione di modi popolari-schi nel lessico, nella sintassi e nel metro; il trattamento del tetrametro trocaico lascia sempre percepire l'autonomia ritmica dei due emistichi, scomponendo il verso lungo in due *versiculi* (vd. Sept. Ser. fr. 6), e d'altra parte tende a non far coincidere l'accento ritmico con quello di parola (come invece è nell'*Amnis* di Tiberiano); tra i modelli fondamentali troviamo, accanto a Virgilio e Lucrezio, Catullo, presente sia nella dimensione oggettiva dell'epitalamio, da cui è ripreso tra l'altro l'uso del ritornello, che in quella soggettiva del poeta d'amore escluso dall'amore. Anche l'emergere malinconico e sentimentale dell'io nella chiusa potrebbe trovare significativo riscontro nell'analogia sensibilità espressa da Adriano nell'apostrofe alla propria *animula*; e la destinazione del carme – che difficilmente poteva essere riservato a una esecuzione collettivo-liturgica, vista la chiusa personale (giustamente C. pensa piuttosto a una lettura pubblica per un uditorio scelto, p. 41 s.) – presuppone comunque un pubblico amante di quei festival e riti religiosi campestri che fanno da scenario alle figure e ai versi un Anniano o di un Sereno. Dunque, la consonanza con la poesia *novella* è tale che, anche ammettendo una cronologia più tarda, si dovrebbe considerare il PV come prova d'un postumo e perdurante influsso del novellismo² (d'altra parte per Settimio Sereno e Avito non sono mancate ipotesi di datazione al II-III secolo e proprio il confronto con i tetrametri trocaici dell'*Amnis* di Tiberiano porta a considerare il PV precedente a questo autore).

Il testo seguito da C. è quello di Shackleton Bailey (Stuttgartiae 1982), da cui tuttavia si discosta in nove casi (vd. Tavola comparativa, p. 73) con scelte oculte e tendenzialmente conservatrici, ampiamente argomentate nel ricco commento che occupa quasi metà dell'intero volume (pp. 87-151) e costituisce una novità per la collana, finora caratterizzata da brevi note a piè di pagina del testo. Giustamente al v. 11 – uno dei luoghi più problematici dell'intero carme – C. rinuncia al pesante intervento *de marinis fluctibus*, optando con i più per il lieve ritocco *de marinis imbribus* del trådito e fortemente

sospetto *de maritis imbribus* (già incontrato al v. 4), per quanto *marinis* del Rivinus non sia del tutto esente dal sospetto di congettura normalizzante con ripresa appena variata, e perciò poeticamente non molto efficace, rispetto alla clausola del v. 4. Al testo trådito si torna anche con *floribus* del v. 13, dopo il largo consenso decretato dagli editori alla congettura del Rigler *floridis* (da riferirsi a *gemmis*), interpretato sulla scia di Bernardi Perini come concettosa distinzione tra l'imporporarsi delle gemme e l'azione di Venere che le fa sbocciare in fiori (vd. trad. «Essa l'anno, che si imporpora di gemme, colora di fiori»): valide le argomentazioni a sostegno della scelta (vd. p. 101), anche se in favore di *floridis* resta molto forte e attraente il confronto con Apul. *met.* 10.29.2 *ver... iam gemmulis floridis cuncta depingeret et iam purpureo nitore prata vestiret*. Diversamente da Shackleton Bailey che espunge il verso 58 senza rinunciare alla correzione *recentibus*, metodologicamente corretto è il mantenimento del trådito *rigentibus* (del resto suffragato dal confronto con Tiberian. *carm.* 1.11) in un verso che è verosimilmente privo del suo contesto originale, se, sulla base delle convincenti considerazioni strutturali addotte da C. (p. 125 s.), si opta per l'ipotesi della lacuna. D'accordo invece con Shackleton Bailey, C. accoglie nel tormentatissimo v. 74 della strofe storica la brillante congettura di Cameron *parem*, per il quale è facile supporre una precoce corruzione in *patrem*, da cui l'incomprensibile *matrem* dei codici.

La traduzione riproduce con versi liberi i versi dell'originale, cercando di rispettare la pressoché costante coincidenza 'frase-verso', nonché di rendere il singolare impasto di livelli dotti e popolareschi. Particolare attenzione è rivolta alla resa dell'esibito 'popolarismo' del ritmo con le sue ripetizioni e il gioco delle anafore: vd. e.g. «Domani ami chi mai ha amato, e chi ha amato domani ami. Nuova primavera, è primavera ormai di canti: in primavera il mondo nacque, / in primavera concordano gli amori, in primavera si sposano gli uccelli / e la selva scioglie la chioma alle feconde piogge.» (vv. 1-4); «gli è stato comandato di andare inerme, di andare spoglio gli è stato comandato» (v. 32, più efficace di traduzioni più sintetiche come quella e.g. di Carbonetto «gli è stato ordinato di andare inerme / di andare nudo»). Particolarmente elegante la resa

del non facile v. 18: «precipite la stilla si trattiene dal cadere, piccolo cerchio», dove lo spostamento in fine di verso, dopo la pausa, dà forza al nesso *orbe parvo*. Al v. 89 la forte contrapposizione tra la gioia che precede e la malinconica chiusa è sottolineata eliminando il verbo nelle due proposizioni che riguardano la sfera individuale del poeta: «lei canta, a noi il silenzio: a quando la mia primavera?». Difficilissima la resa della strofa filosofica, dove si apprezza soprattutto il tentativo di tradurre con precisione non priva di eleganza la terminologia stoica: «La stessa dea le vene e la mente con pervasivo spirito / dall'interno governa, procreatrice dalle occulte forze. / ... infiltra la sua forza penetrante, nei sentieri generativi, / e così volle che il mondo imparasse le vie del nascere» (vv. 63-67).

Completa il volume un'appendice che raccoglie importanti componimenti tardo-antichi sulla rosa, per lo più anonimi e tutti provenienti dall'*Anthologia Latina*, alcuni dei quali tradotti per la prima volta in italiano. «Le poesie della rosa» (testo e traduzione, senza commento, pp. 155-165) si collegano da un lato alla terza strofa del PV, dedicata appunto al fiore di Venere, dall'altro ci mostrano la diffusione di questo tema che, particolarmente suggestivo e ricco di implicazioni simboliche, dall'epoca tardoantica passerà nella letteratura europea di tutti i tempi: fortuna e vitalità di un motivo che i due esergo di Lorenzo de' Medici e di Pasolini ben sintetizzano (p. 155). I componimenti insistono soprattutto sull'origine e la caducità della rosa, come simbolo della brevità della vita e soprattutto della bellezza; tuttavia, non mancano riscontri sull'attraente ambiguità 'rosa-fanciulla' che è centrale nella suddetta strofa del PV, dove attraverso una ricercata insistenza di allusioni erotiche, la rosa ritrova il significato simbolico di *flos virginitalis*, che è

¹ Tra i tentativi di divulgazione della poesia tardo-antica, si ricordi il volumetto *Poeti latini della decadenza*, a cura di C. Carena, Torino 1988, un'antologia che va dall'imperatore Adriano a Draconzio e comprende (ma solo in forma parziale) anche il PV.

² Così G. Bernardi Perini, *Il Mincio in Arcadia. Scritti di filologia e letteratura latina*, a cura di A. Cavarzere e E. Pianezzola, Bologna 2001, p. 364. Lo studioso, che ha dedicato al PV diversi contributi ora raccolti nel suddetto volume, riconosce nel poemetto una forte componente stoica e pneumatistica, difficilmente pensabile oltre il II secolo, cioè in tempi di dominio neoplatonico (vd. in partic. p. 381 ss.).

motivo epitalamico di ascendenza catulliana (cfr. comm. p. 100 con rinvio a Catull. 62.39-47).

Concludendo, l'edizione di C. è un lavoro completo che, senza mai rinunciare a un notevole rigore scientifico, rende fruibile a un pubblico di lettori colti – ma non necessariamente filologi classici – un testo fondamentale della poesia latina tarda, affrontando da un lato con chiarezza espositiva e ottime capacità di sintesi spinosi problemi testuali ed esegetici, dall'altro offrendo una interpretazione personale e un'ampia inquadratura storico-letteraria del carme. Sicuramente un'edizione che può piacere *grammaticis... ut sine grammaticis*.

Silvia Mattiacci

Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*. Volume I (canti I-XII), introduzione, traduzione e commento di D. GIGLI PICCARDI (BUR Classici greci e latini, L 1472), Milano, Rizzoli 2003, pp. 882, € 20,00.

Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*. Volume II (canti XIII-XXIV), introduzione, traduzione e commento di F. GONNELLI (BUR Classici greci e latini, L 1473), Milano, Rizzoli 2003, pp. 632, € 18,00.

Il monumentale poema di Nonno di Panopoli sulle gesta di Dioniso, testimonianza importantissima della cultura letteraria e della temperie filosofica e religiosa del V secolo d.C., era rimasto fino a pochi anni fa sostanzialmente precluso al pubblico dei non specialisti. In Italia,

un primo e benemerito tentativo di rompere il ghiaccio è stata in anni recenti la traduzione italiana di Maria Maletta, con la supervisione di D. Del Corno e le utili note di F. Tissoni, finora fermatasi al canto 24. Ma un'opera come questa, che tende a scoraggiare il lettore medio tanto per la sua mole (48 canti, per un totale di più di 20.000 versi) quanto per la sua innegabile prolissità (la constatazione che solo col canto 9 si arriva alla nascita di Dioniso, dopo ben otto canti di antefatto, parla da sola), ha forse bisogno di essere proposta con un corredo più ricco: un apparato esegetico decisamente ampio, corpose introduzioni capaci di porre nella giusta prospettiva storica le caratteristiche della poesia nonniana più estranee al gusto odierno e tuttavia più utili alla comprensione della poetica tardoantica, e magari il testo greco a fronte. Chi desiderava tutto questo non aveva finora altra scelta che rivolgersi all'edizione diretta da F. Vian per le *Belles Lettres* – di meno agevole fruizione per il lettore non specialista e non francofono, oltre che caratterizzata da un costo proibitivo. Adesso l'edizione BUR, curata da quattro tra i migliori specialisti italiani di Nonno (ai due volumi sinora apparsi, che coprono metà del poema, faranno presto seguito i volumi III e IV ad opera rispettivamente di G. Agosti e di D. Accorinti), risponde in pieno alle esigenze suddette. Ciascuno dei due tomi si apre con un'introduzione generale ampia e approfondita: Daria Gigli Piccardi si occupa della poesia tardoantica e del suo rinnovato approccio alla tradizione epica, dei pochi e problematici dati biografici relativi a Nonno, della compresenza nella sua opera di elementi pagani e cristiani, del significato del Dioniso nonniano come figura salvifica; Fabrizio Gonnelli traccia la storia della fortuna delle *Dionisiache*, prima a Bisanzio e poi nel Rinascimento e nell'età moderna fino a Kavafis e a Calasso. A ciascuno dei nuclei tematici del poema, generalmente costituiti da uno o due canti, è poi dedicata una introduzione specifica. Assai ricche le note (tendenzialmente più ampie quelle del primo volume), che illustrano adeguatamente il testo nonniano nei suoi aspetti letterari, storico-culturali e filosofico-religiosi senza rifiutarsi di affrontare, ove necessario, problemi di critica testuale con adeguata brevità e chiarezza; c'è molto di prezioso non solo per il lettore colto, ma anche per lo studioso di

professione. Utile l'accorgimento, adottato nel primo volume, di contraddistinguere con un asterisco i passi in cui la traduzione italiana si discosta dal testo greco dell'edizione francese riprodotto a fronte. Tradurre Nonno è impresa non facile, e tuttavia i due curatori di questa prima metà del poema dionisiaco l'hanno assolta con grande efficacia. La caratteristica che più immediatamente salta agli occhi è l'accortezza con cui entrambi hanno saputo interpretare il lussureggiante stile aggettivale del poema, evitando i cumuli di epiteti e trasformando gli aggettivi 'narrativi' nella funzione sintattica che essi erano destinati ad assolvere. Ma altrettanto importante è la dattilità con cui essi sono riusciti a riprodurre la costante alternanza di registri stilistici delle *Dionisiache* – maggiore di quanto l'apparente omogeneità linguistica possa suggerire ad un primo approccio –, dal solenne (cfr. Gonnelli in 22.392-396: «O parente delle Naiadi, tu che hai sangue disceso da Zeus, / abbi rispetto dell'acqua santa che da Zeus è scesa. / Di Indiani la tua lancia ne ha uccisi a sufficienza: smetti / di far piangere le ninfe Naiadi che di pianto non sanno; / Naiade dell'acque fu anche tua madre») al sarcastico (cfr. Gigli Piccardi in 2.565-566: «Un bel difensore davvero ha trovato il vecchio Crono, o Tifeo; / si è data un bel da fare la Terra a generare un figlio dopo la guerra di Giapeto»), dal barocco (Gonnelli in 18.250-256: «ma dal petto fino alla piega delle cosce / la sua enorme forma ibrida si induriva in scaglie di mostro / abissale; mentre le unghie delle innumeri mani / erano ricurve in forma di falci rapaci. / E dalla cima del collo, su e giù per il dorso spaventoso, / uno scorpione, la coda incombente sul collo, svariava / ruotando su se stesso, armato dell'acuto pungolo di grandine») a una pur infrequente scrittura più rarefatta che si sarebbe tentati di definire lirica (Gigli Piccardi in 1.140-145: «all'epoca in cui i monti / vagavano battendo alle porte dell'Olimpo indistruttibile, / allorché gli dei alati sul Nilo tranquillo / volavano alto, a imitazione degli uccelli irraggiungibili, / con un remeggio d'ali nel vento a cui non erano abituati / e la volta celeste ne era come percossa nelle sue sette zone»).

In definitiva, due volumi che coniugano nella forma migliore alta divulgazione e *Altertumswissenschaft*. Si attende con sincera impazienza il completamento dell'opera.

Enrico Magnelli



Ruodlieb con gli epigrammi del Codex Latinus Monacensis 19486. La formazione e le avventure del primo eroe cortese, a cura di ROBERTO GAMBERINI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo 2003, pp. LXXX-202, s.i.p.



In un vecchio numero di «Semicerchio» (VIII del 1992, p. 4) un distico del *Ruodlieb* era citato, forse per la prima volta in una rivista italiana di poesia, all'interno di un' esplorazione dedicata alla 'poesia del ritorno'. In effetti questo poema, composto nell'XI secolo e abitualmente presentato come il primo esempio di romanzo cortese, è in qualche modo anche una nuova narrazione del *nostos* eroico: ambientato in contesto germanico medievale anziché in ambito greco arcaico, narra comunque le avventure di un cavaliere che, partito dalla patria per superare inimicizie e ostilità, dopo aver servito un re africano per dieci anni intraprende la strada del ritorno, richiamato in patria da due lettere che gli comunicano la scomparsa di tutti i suoi nemici e il desiderio della madre di rivederlo. Il re africano lo congeda con dodici consigli di saggezza, che prefigurano altrettanti episodi della trama a venire. E la strada del rientro è lastricata di avventure: l'incontro con un malvivente dai capelli rossi che rimane implicato nella seduzione di una donna sposata; il salvataggio del nipote, che lo accompagnava, dagli adescamenti di una prostituta; un pranzo di corte nel castello dove Ruodlieb si esibirà all'arpa e il nipote conoscerà sua moglie, e infine il ritorno a casa, accolto con il massimo onore, l'apertura dei doni munifici che il re africano aveva affidato all'eroe, le nozze del nipo-

te, il consiglio di famiglia per la scelta di una moglie adatta a Ruodlieb, una prima scelta sfortunata con una donna di costumi impuri, e il sogno della madre che prefigura i successivi sviluppi. Di quel che segue resta solo un frammento di pochi versi che racconta come l'eroe catturi un nano che gli promette di svelare il modo per conquistare il tesoro di una coppia regale e sposarne la bellissima figlia Heriburg.

È probabile che il destino si realizzi secondo questa linea, ma non abbiamo un testo che ce lo confermi: tutto quel che possiamo leggere, infatti, 18 frammenti di lunghezza variabile dai 3 ai 621 versi, è stato trovato fra 1803 e 1807 da Bernhard Joseph Docen, bibliotecario della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, nei frustoli di pergamena usati per la rilegatura di un codice. Il suo successore Schmeller ne concluse solo nel 1838 la prima edizione, successivamente arricchita dalla scoperta di altri piccoli frammenti, e da allora il poema ha attirato l'attenzione di una serie estremamente nutrita di studiosi e filologi, tanto che solo nel Novecento ne sono state pubblicate 8 edizioni critiche: una situazione assolutamente inconsueta nella filologia mediolatina ma giustificata dall'enorme interesse letterario, folklorico, linguistico e storico-culturale del poema, oltre che dalla necessità di confrontare più soluzioni per arrivare alla migliore edizione di un testo così straziato dalla tradizione manoscritta, che non solo ha perduto intere parti dell'opera ma ha lasciato molti suoi versi incompleti e mutili.

Il *Ruodlieb*, che diversi ordini di prove conducono a collocare fra la metà e la fine dell'XI secolo in ambito bavarese (forse nel monastero di Tegernsee) è stato definito come la più antica attestazione di poema eroico cortese, largamente anteriore ai primi romanzi francesi e a quelli mediotedeschi, e per questa sua posizione di sorgività originaria, ma anche per la caleidoscopica ricchezza di situazioni e colori, ha meritato finora più di una traduzione in tedesco, inglese e spagnolo. Questa di Roberto Gamberini è invece la prima versione italiana, e contribuirà in maniera che ci auguriamo importante alla conoscenza di quest'opera nella cultura italiana, anche filologica. È una traduzione limpida e agile, affidabile e leggibile. Scegliendo la prosa, evita i rischi e l'ambizione di una resa «paritaria» con la vivacità fonetica dell'originale – scritto in

esametri leonini, cioè con rima interna, piuttosto pesanti e grossolani ma, appunto, rimati: il che significa che il poeta ha dedicato una parte significativa del suo lavoro a individuare le parole in ragione del loro suono oltre che del loro significato, e la prosa non può che rinunciare a valorizzare questo aspetto strutturale del testo. Ma grazie alla libertà che questa scelta gli conquista il traduttore riesce a mantenere costantemente una correttezza esemplare e a reggere un registro narrativo avvincente anche nella frammentarietà, permettendosi di sciogliere spesso con leggerezza nodi semantici di non facile interpretazione: come a V 195, *qui veluti glandes semper flant regis ad aures*, relativo ai troppi consigli che i cortigiani sussurravano al re, tradotto «come <una pioggia di> ghiande», dove la pioggia serve a far capire il senso del misterioso *glandes*, finora variamente interpretato e da Gamberini finalmente svelato, su consiglio di P. G. Schmidt, come allusione a Georgiche IV 81 *nec de concussa pluit ilice glandis*.

L'introduzione costituisce una summa preziosa al vario sapere che su questo poema, negli ultimi decenni soprattutto da Benedikt Konrad Vollmann, è stato accumulato ma certamente poco frequentato dai lettori italiani. Riferisce con rapidità ma anche con accuratezza sia sugli aspetti filologici e linguistici sia sui problemi storico-letterari suscitati dal testo: dalla tipologia di cavaliere (ormai profondamente intriso di tratti morali più che guerrieri e cristianizzato non solo nella forma ma anche nell'ideologia, eppure non ancora impregnato degli elementi mistici che si imporranno in alcuni sviluppi romanzeschi), al ruolo del *rex maior* fino alle ipotesi sull'autore, che vengono presentate con prudenza e completezza senza avventurarsi in soluzioni ulteriori.

Una lettura anche non erudita fornisce infatti sollecitazioni continue alla memoria letteraria, sia per analogia sia per anomalia: come le scene di pesca e di caccia (fr. 10 e 3) con un'erba allucinogena (la buglossa), le scommesse al gioco con gli scacchi (fr. 4), la celebrazione della messa da campo nel fr. 5 e il sontuoso elenco di donativi regii, la curiosissima descrizione del procedimento con cui dall'urina di lince si ricava una gemma misteriosa, il fulgido ligurio, le descrizioni di smalto e oreficeria come la fibbia cesellata della spilla che chiude la camicia femminile a 5, 357 per evitare che si vedano i seni, nel caso siano *maiuscula*; i 12 pre-

cetti del re, vera e propria summa di prudenza contadina e morale cavalleresca; la scena della seduzione della giovane moglie del suo ospite da parte del perfido Rosso (non nominato, come molti personaggi tipizzati di questo romanzo), degna di una commedia, l'assassinio del marito da parte dei due amanti e l'atroce autocondanna della donna, scoperta e perdonata con un passaggio culturale fulmineo ma significativo dal teorico rigore altomedievale alla clemenza cortese: un mondo di cui si godono scorci coloriti nel pranzo al castello del fr. 10 o nella descrizione della castellana di 10, 55 ss. (*que dum procedit, ceu lucida luna reluxit etc.*), che avrebbe consentito una versione in versi neostilnovistici, ma che Gamberini affronta comunque con eleganza: «Quando ella comparve, risplendeva radiosa come la luna. Nessuno, per quanto valente fosse, avrebbe potuto riconoscere se stesse volando o fluttuando o se stesse muovendosi in qualsivoglia altro modo, tanto languidamente, infatti, muoveva il passo al suo incedere»; la scena leggiadra della voliera e della maestra degli uccelli nel fr. 11; il tenerissimo quadro del servitore che aspetta Ruodlieb appostato da vedetta sui rami di un ciliegio, affidando a una taccola parlante gli aggiornamenti per la regina (fr. 12); le nozze (fr. 14) del nipote di Ruodlieb con la figlia della castellana (altri due personaggi senza nome ma con personalità fortissima), segnate dal rituale misterioso dell'affilamento della spada e dal discorso inaspettatamente sfrontato della fidanzata, che rivendica con vigore una parità perfetta di diritti e di posizione («voglio che mi serva notte e giorno con abnegazione: tanto meglio lo farà, tanto più mi sarà caro... vorresti che io fossi la tua meretrice? ... frequenta pure tutti i bordelli che vuoi, ma senza di me! Ci sono tanti uomini al mondo...); o ancora la descrizione dell'uomo e della donna invecchiati, di un realismo impietoso e maturo accanito nei dettagli ma privo di sgradevolezze nella sua retorica umanità (fr. 16); la scena magistrale (fr. 17) dello smascheramento della tresca fra la prima candidata moglie di Ruodlieb e un prete, fra l'imbarazzo e lo sdegno, e il successivo sogno della madre, che anticipa la narrazione futura secondo un modello che, per limitarci anche solo al mondo franco-germanico dell'epoca, ci sembra riscontrabile anche nel *Waltharius* (Hagen) e nell'*Ecbasis captivi* (il lupo), nell'*Edda* (Brunilde e Atli) e nei *Geste des Normans*

di Wace (madre di Guglielmo il Conquistatore). Ma tutta l'opera è ricca di elementi degni del massimo interesse sia nel confronto con altre testimonianze folkloriche (studiate in particolare da Seiler e Fowkes) sia con altra documentazione letteraria coeva e successiva (studiata da Panzer, Godman, Haug e dallo stesso Gamberini, tanto che su questo piano i succosi rimandi asciuttamente concentrati nella nota 160 p. XLVIII avrebbero meritato l'espansione in un vero e proprio capitolo). La stessa ripresa di espressioni metriche sembra seguire una tecnica formulare che la apparenta alle meccaniche tipiche dell'epos di tradizione semiorale e alle sue riprese colte da Omero in poi, ma in questo caso è articolata spesso in tonalità ironiche e ludiche che erano del tutto estranee all'epica classica e che saranno invece tipiche, anche se in misure variabili, del mondo medievale.

Anche sul piano strettamente filologico il *Ruodlieb* è una palestra insostituibile perché, nella necessità di integrare il testo perduto nei margini erosi o tagliati della pergamena, ha consentito a schiere di editori una serie di interventi diagnostici e terapeutici che Gamberini riporta utilmente in apparato, scegliendo poi di solito la soluzione dell'ultimo e migliore editore, cioè Vollmann. Ma molto lavoro sarebbe ancora possibile immaginare anche nella produzione o nell'espansione di un apparato di *loci similes*: Gamberini, sulla scorta dei precedenti editori e di ricerche personali, propone già qualche prezioso rinvio nel succinto corredo di *Note* che chiude l'edizione (precedendo quella degli 11 epigrammi trovati nello stesso codice monacense). Su questa base esile ma solida si potrà costruire un vero e proprio commento, che ci auguriamo sia nei programmi dello stesso Gamberini o di suoi emuli: per suggerire solo qualche direzione di ricerca, a 5, 61 *veluti bellare paratum* si cita *Waltharius* 1282 *pedites bellare parati*, ma in altra sede sarebbe utile ricostruire l'anamnesi completa della formula risalendo a Stazio *Theb.* 7, 321, Corippo *Ioh.* 3, 124 e *Anthologia Latina* 3, 134; oppure a 5, 70, ove per il termine *compatres*, che darà «compari» ma non ha molte attestazioni latine precedenti se non in documenti conciliari, si potrebbero citare i *Quirinalia* di Metello (48, 13 e 48, 11), proprio un testo di quel monastero di Tegernsee da cui si ipotizza che il *Ruodlieb* provenga. Numerose sono le curiosità che il poema suscita anche sul piano

linguistico, vero coacervo di germanismi e grecismi, volgarismi e cultismi, deposito di un latino tanto vivace quanto eterogeneo, irriducibile alla facile gabbia di una costellazione privilegiata di modelli. Su questi fronti molto è stato già esplorato da Vollmann e predecessori, ma ancora di più credo che si possa fare oggi con il sostegno dei nuovi repertori elettronici, che condurrebbero sicuramente a confronti inediti o localizzazioni di focolai culturali fondate su materiali più solidi dei reperti occasionali di una volta; qualche sorpresa potrebbe venire forse anche dalla consultazione, finora inespletata, della schedatura del *Mittelateinisches Wörterbuch*, inedita per tutto ciò che riguarda le lettere E-Z ma consultabile su richiesta nella sede di Monaco. Potranno sembrare itinerari di erudizione, ma dinanzi alla ricchezza di esche offerte da questo romanzo ricerche del genere diventerebbero vere e proprie esplorazioni dei misteriosi laboratori nei quali si consuma la misconosciuta creatività linguistica del medioevo centrale: su questa pista il *Ruodlieb* è suscettibile di fornire altre sorprese ai cultori della letteratura mediolatina, come – ora che finalmente si può apprezzare in italiano – è suscettibile di rilanciare sollecitazioni ai conoscitori di altre letterature medievali e moderne.

Francesco Stella

PETER DRONKE, *Imagination in the Late Pagan and Early Christian World. The First Nine Centuries A.D.*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo 2003, pp. XIII + 261, s.i.p.

Pur vivendo in una società fortemente visuale, tendiamo oggi a privilegiare un rapporto con le immagini molto semplice e immediato, legato all'effimera occorrenza o al costituirsi di segni a scopo utilitaristico facilmente identificabili, e anch'essi di brevissima durata. La tarda antichità (III-VII sec. d.C.), una società basata sull'immagine in modo per certi aspetti simile al mondo odierno, aveva una concezione assai differente della funzione delle immagini: si era interessati soprattutto a vedere ciò che la vista fisica non può cogliere, a esercitare quello che veniva chiamato «occhio intellettuale». Non conosco formulazione più chiara ed efficace di due epigrammi di Agazia (lo storico ed epigrammista vissuto nell'età di Giustiniano e morto nel 582) che de-



scrivono raffigurazioni dell'arcangelo Michele, conservati in due chiese di Costantinopoli (*Antologia Palatina* 1.34 e 1.36). Nel primo, A.P. 1.34, dopo aver osservato il paradosso della rappresentazione concreta di un'entità incorporea, il poeta suggerisce che la cosa non è fuori luogo «dato che l'uomo vedendo la figura, indirizza l'animo suo a superiori pensieri: cosicché non ha più egli incostante venerazione, ma in se stesso inscrivendo l'immagine ne ha timore come se fosse presente. Gli occhi stimolano l'anima, profondamente ché l'arte, con i suoi colori, sa condurre la preghiera dello spirito» (trad. G. Viansino)¹. L'immagine dell'arcangelo, dunque, non ha tanto valore in sé, ma deve essere osservata per la sua capacità di condurre l'anima alla contemplazione di una realtà superiore. Circa un secolo prima tale valore anagogico era stato esplicitamente dichiarato in un essenziale distico da Nilo Scolastico, *Antologia Palatina* 1.33: «audace dar forma a un essere incorporeo: ma l'immagine eleva al ricordo intellettuale delle cose celesti». La vista fisica è solo il primo momento di un processo intellettuale e metafisico: nella tarda antichità si assiste al fenomeno di un ampliarsi delle capacità descrittive delle opere d'arte, che corrisponde a un parallelo aumento di 'astrattismo' in esse. È un'epoca in cui erano di gran voga le *ekphraseis*, le descrizioni di monumenti, edifici, pitture, spesso opere in versi di grande raffinatezza, ma che descrivono la realtà fisica in termini ben diversi da come appariva: gli autori, e il loro pubblico, erano interessati non a ciò che si vedeva, ma a ciò che si non si vedeva, a una realtà superiore, percepibile non con le facoltà sensoriali, ma con quelle intellettive: con quella che in

greco si chiama *phantasia*, la «capacità immaginativa».

Il nuovo libro di Peter Dronke, uno dei massimi mediolatinisti europei, è dedicato proprio allo studio delle concezioni tardoantiche e altomedievali delle immagini e dell'immaginazione, e ai suoi concreti riflessi nella poesia e nelle arti figurative. Il periodo preso in esame è quello che va dal I al IX sec. d.C., dalla scuola alessandrina (Filone, e poi Origene e Plotino) alla rinascenza carolingia e alla grandissima personalità filosofica, teologica (e poetica) di Giovanni Scoto Eriugena, la cui figura di unificatore di idee e immagini che traversano il mondo continentale e quello irlandese, il latino e il greco, il neoplatonismo e il cristianesimo (cfr. p. 232) è costantemente presente in tutto il volume. È difficile dare una definizione complessiva del genere di ricerca cui pertiene il lavoro di Dronke: iconologia, storia delle immagini, storia dell'estetica, letteratura comparata, storia della tradizione retorica, filosofia, storia dell'esegesi, sono tutte discipline che si armonizzano in modo mirabile in queste pagine, accompagnate da una profonda conoscenza della tradizione letteraria e della poesia tardoantica e medievale, anche nei suoi momenti più inaspettati. Se si vuole indicare un modello si può, a mio avviso, pensare solo alla *Letteratura europea e il Medioevo Latino* di Curtius, con cui del resto Dronke dialoga di continuo nel suo libro.

Al primo capitolo (pp. 5-24) è affidata la discussione sul concetto di immagine e di *phantasia* nel mondo greco-latino e nei suoi sviluppi tardoantichi. Nel percorso storiografico un punto centrale è occupato da Plotino, che nel III secolo elaborò una teoria della visione e della conoscenza artistica che sarà alla base delle nuove estetiche dell'arte tardoantica e medievale². La mimesi artistica secondo Plotino è una «imitazione capace di cogliere come uno specchio il riflesso di una forma» (4.3.11), cioè deve cogliere non l'apparenza della materialità, ma l'essenza delle cose, che è quella parte di spirituale che le lega al Nous, al Primo Principio della vera realtà, che è solo spirituale. Quindi il mondo materiale può aiutare a cogliere l'Intelligibile, ma d'altra parte ha valore solo in quanto riflette questo intelligibile. Osservare un'opera d'arte significa dunque trascenderne la forma sensibile e coglierne invece la luce intellettuale. Le idee di Plotino sulla visione

spirituale dell'arte erano state precedute da considerazioni di Filone sul valore trascendente delle immagini (*phantasiai*), di Longino sulla capacità dell'artista di vedere oltre il mondo sensibile (*de subl.* 35-36) e soprattutto di Filostrato, *vit. Apoll.* 6.19, sulla *phantasia* come capacità creativa superiore, che permette all'artista di creare non imitando il mondo visibile, ma facendo riferimento alla vera realtà (e non vanno trascurate le idee sulle immagini visuali che possono raggiungere una realtà superiore, espresse da Cicerone, come ricorda Dronke sulla scia di Panofsky). Tuttavia Filostrato negava un punto chiave, cioè che anche immagini incongruenti possono esprimere la realtà trascendente: è il punto decisivo, il valore da dare alle immagini simboliche, su cui lavorerà la speculazione neoplatonica e che troverà negli scritti dello Pseudo Dionigi l'Areopagita (VI secolo), influenzati fortemente da Proclo, la sua formulazione più compiuta: di qui passerà al medioevo greco (meno studiato da Dronke) e a quello latino attraverso la traduzione e l'interpretazione di Eriugena. Gli angeli – dice lo Pseudo Dionigi –, in quanto immagini di Dio, permettono al divino di discendere nel mondo sensibile e alla mente umana di compiere il percorso trascendente, proprio riconoscendo e creando le immagini degli angeli (cfr. p. 18): è esattamente il concetto espresso negli epigrammi di Agazia sopra citati. Il valore anagogico delle immagini, la complementarietà di simboli appropriati e inappropriati, sono concetti dionisiani che vengono rielaborati nell'esegesi di Eriugena, che si caratterizza anche per la peculiare concezione di un processo immaginativo in cui il sacro e l'artistico procedono in armonia, a formare una *theologia veluti quedam poetria*.

Seguono cinque capitoli dedicati ad esplorare le modalità di riutilizzo e trasformazione di immagini e simboli del trascendente nelle arti figurative e soprattutto nella poesia tardoantica e altomedievale, nella produzione greca, latina, irlandese, siriana. La ricchezza del mondo che Dronke dipana al lettore è stupefacente: si comincia con le immagini della danza nelle sue risonanze cosmiche e sotteriologiche (quella dell'anima nel coro celeste, quella di Cristo che danza nella risalita al Cielo, quella del coro delle stelle che danza accogliendo il Salvatore), un capitolo che prende le mosse dalle ricorrenti figure di danzatrici dell'arte copta tardoantica e passa attraverso i neoplatonici, gli

Inni di Sinesio (di cui in tutto il volume Dronke offre letture in filigrana spesso sorprendenti), Clemente Alessandrino, gli *Atti di Giovanni* (col bellissimo inno di Cristo che guida la danza degli apostoli), Gregorio di Nazianzo, Ambrogio, Proclo, Romano il Melodo, fino al IX secolo con i carmi di Notkero e il *Cristo* di Cynewulf (pp. 25-67). Segue poi un capitolo sul mare come immagine del cosmo e sulle rappresentazioni poetiche e figurative di Thalassa (pp. 70-100), un viaggio che comincia da Eriugena, costeggia Dante e poi ritorna in dilettevole navigazione a Sofocle, Seneca, e ancora a Clemente, Agostino, Ephrem siro, la poesia antico irlandese e quella anglosassone, e poi le *ekphrasis* protobizantine e un bel mosaico giordano. Il quarto capitolo (pp. 101-145) è dedicato alla persistenza delle immagini di Afrodite ed Eros nell'arte (Dronke prende le mosse dal famoso quanto controverso cofanetto di Proiecta, in cui una sposa cristiana è celebrata con la toeletta di Afrodite) e nella letteratura, che si spiegano con la rilettura allegorica di tali figure (si pensi all'interpretazione origeniana dell'amato del *Cantico* come Cristo-logos, chiamato però Eros-Amor, e alla raffigurazione di Eros e Psiche in alcuni sarcofagi paleocristiani), che ne ha permesso la continua presenza nella tradizione degli epitalami cristiani (Sidonio Apollinare, Ennodio, Draconzio etc.); ad esse segue un suggestivo studio sulla persistenza dei motivi pagani nelle rappresentazioni letterarie del mito della fenice e nella sua *interpretatio christiana* di simbolo di Cristo e di uccello del paradiso, per finire con lo studio di alcuni precur-

sori del viaggio al paradiso terrestre di Dante. Il quinto capitolo offre una panoramica di alcuni animali simbolici, dalle rappresentazioni dell'anima come uccello, al cigno (con l'analisi della bellissima *Sequenza del cigno*, ritmo latino del tardo IX sec.), la colomba e la tortora, l'aquila, il leopardo, le sirene, il cervo (pp. 148-184); anche qui Dronke mette il lettore a contatto con un grandissimo numero di testi, alcuni dei quali assai poco noti al di fuori degli specialisti, come la versione latina dell'inno degli *Atti di Tommaso* o un brano del commento di Eriugena al prologo di Giovanni (stampato secondo la sua struttura di prosa poetica, pp. 167-168), o il *Salmo dei Naasseni* (II secolo). Infine l'ultimo capitolo (pp. 185-228), come vorrebbe un percorso ascendente di tipo dionisiaco, tratta delle immagini del Sole e della Luna, dell'interazione dell'*imagerie* pagana e cristiana relativa ai due astri, e delle rappresentazioni della divinità come fuoco e luce: anche qui non mancano le esplorazioni di testi pochissimo noti come gli *Inni orfici*, i papiri magici greci, gli *Oracoli caldaici*, e poi ancora Sinesio, Gregorio, Ambrogio, Pruden- zio, ma anche Anastasio Sinaita, gli *aenigmata* anglosassoni.

Il lettore, anche non specialista, ma interessato alla poesia e alla storia delle immagini, troverà un libro di una ricchezza inesauribile, in cui sono coniugati senso storico e sensibilità letteraria, sostenuti per di più da una prosa vivace e assai perspicua e da un'esposizione simpatetica e affascinante³. Dal punto di vista metodologico l'aspetto forse più innovativo del lavoro di Dronke è la diversa considera-

zione della letteratura e delle immagini pagane e del loro rapporto con quelle cristiane: non viene riproposta la concezione di due poli irriducibili o di due momenti di un consequenziale processo storico di adattamento e di superamento, bensì la visione di un mondo di fecondi scambi e di mutue relazioni, che ha adottato linguaggi, riusato immagini e forme di pensiero, in un continuo movimento di ripensamento della tradizione, che ha portato infine a una compiuta ridefinizione del sistema concettuale e letterario. Un modo di approccio alla letteratura (e al mondo visuale) della tarda antichità e del medioevo che costituirà un imprescindibile punto di riferimento negli anni a venire.

Gianfranco Agosti

¹ Agazia, *Epigrammi*, Milano 1967. Si veda E. Kitzinger, «DOP» 8, 1954, pp. 138-139; R. McCail, «Byzantion» 41, 1971, pp. 241-247 (è probabile che dietro il tono difensivo ci sia la polemica sulle rappresentazioni degli angeli).

² Da ricordare il pionieristico A. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, CA 1, 1945, pp. 15-34. Per lo «hidden meaning» si veda anche G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, New York 1971 (1964), pp. 38-47; e inoltre M. Cagliano de Azevedo, *L'eredità dell'antico nell'alto medioevo*, in *IX settimana di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo*, Spoleto 1962, pp. 466-474.

³ Impossibile qui enumerare tutti i singoli contributi critici a questioni spesso assai discusse: ricordo però almeno le poche ma ficcanti osservazioni sulla profonda religiosità che traspare dal carne *De Salvatore* di Claudiano (p. 126), o l'identificazione palmare della figura di Melchisedek in un affresco da poco scoperto, che getta nuova luce sulla diffusione dell'apocrifo *2Enoch* nell'Occidente medievale (pp. 142-145).

POESIA FINLANDESE

a cura di Lorenzo Amato

Quando il sole è fissato con i chiodi.
Poeti finlandesi contemporanei, a cura di ANTONIO e VIOLA PARENTE, Milano, Asefi 2002, pp. 144, €12,00.

Questa nuova antologia di poesia in lingua finlandese merita una segnalazione speciale non solo per la scelta di autori contemporanei mai tradotti precedentemente in lingua italiana, quanto soprattutto perché tale scelta verte su quei poeti che nel corso degli anni '90 hanno saputo rivitalizzare e rilanciare la poesia in Finlandia dando vita alla cosiddetta 'terza età dell'oro' della poesia in lingua finlandese. Come scrive Viola Parente-Capkova nell'introduzione al volume «questa raccolta non vuole essere una selezione rappresentativa della poesia finlandese contemporanea [...]. Gli autori scelti sono legati fra loro da un comune retroterra culturale: tutti hanno studiato o studiano teoria letteraria, lingue o filosofia, inoltre quasi tutti hanno collaborato [...] con la rivista *Forza Giovane* e hanno partecipato, negli anni novanta, al progetto di 'risurrezione e rilancio' della poesia». Altro assai significativo tratto comune a tutti questi poeti è «l'attenzione particolare per la lingua e per la sua influenza sul pensiero e sull'identità». Gli autori presenti nell'antologia sono Juhani Ahvenjärvi (n. 1965), Olli Heikkinen (n. 1965), Jouni Inkala (n. 1966), Riina Katajavuori (n. 1968), Jyrki Kiiskinen (n. 1963), Tomi Kontio (n. 1966), Heidi Liehu (n. 1967), Lauri Otonkoski (n. 1959), Annukka Peura (n. 1968), Helena Sinervo (n. 1961), Merja Virolainen (n. 1962): tranne Otonkoski, tutti nati nel corso degli anni '60. Pur perseguendo strade poetiche ben distinte, il gruppo di poeti, rilanciando l'antica rivista *Forza Giovane*, seppe differenziarsi dalla poesia dell'*establishment* letterario, ma anche da tutti quei movimenti poetici giovanili *underground* che, collocando la propria esperienza letteraria al di fuori o in opposizione alla società, di fatto si chiudevano a ogni possibilità di dialogo, e quindi di azione, con la società stessa.

Fra i poeti segnalo Riina Katajavuori, che indaga a fondo la lingua e l'identità dal punto di vista della donna-poeta: la sua

ironia emerge in poesie come quella senza titolo tratta da *Chi parla* (*Kuka puhuu* 1994), dove la descrizione di un paesaggio naturale si trasforma in un gioco sensuale di descrizione femminile: «Giaccono languide nella bufera di neve / come una donna sotto la doccia, / queste alture, cosce formose semiaperte, / le lingue decise delle costole / sotto la pelle bianca come neve / scendono spioventi nella gola, / dove uno sciatore solitario / si fa scivolare sulla neve intatta arranca / [...]»

Jouni Inkala, studioso del poeta americano E. E. Cummings, nella poesia tratta dalla raccolta *Qui il suo limite* riflette sul potere evocativo di una poesia che, nata come gioco fanciullesco, come atto di cesello, quasi suo malgrado arriva a rivestire un ruolo attivo in un mondo dal quale è sparita ogni traccia di velo giocoso: «I figli dei vicini giocano, scrivono con le muffole / sui vetri delle finestre / coperti dalla brina della sera, rigo dopo rigo, / presto vedranno attraverso le loro parole. / La crudeltà del mondo si schiarirà. / Presto ne decideranno la sorte, / ne prenderanno possesso».

Olli Heikkinen, ne *Il sole di Yakuzia* (*Jakutian aurinko*) descrive un viaggio attraverso la Siberia fino a Vladivostok da lui mai compiuto: immagini e suggestioni di rara forza emotiva, quali «E la terra è scossa, quando l'oro nero, l'oro verde / viene estratto, le uova di storione messe in scatola / a due mani, in tre turni / si nutre la bocca affamata», oppure «Il ghiaccio si contorce diventando masso / vicino la riva. / Il margine del mondo, veniva detto, / ma adesso si sente anche dell'altro. / I fili dell'alta tensione / friniscono, e vengono portati i binari [...]», derivano infatti da libri di fotografie che il poeta aveva visto in una libreria. Ma in questo modo, come scrive Kari Sallamaa, in «Books from Finland» (anno 2001, vol. I pp. 6-6), «(...) because we are, in relation to other cultures, at the mercy of images and mental images, deliberate anachronism may tune the attention to what is typical».

La ricerca di nuove possibilità espressive e i toni assurdi e surrealistici caratterizzano l'opera di Juhani Ahvenjärvi, una delle cui clausole ha dato nome alla presente antologia: «Non mi conosci più?

/ Sono quel ragazzo dai capelli d'oro che vi bruciò / l'essiccatoio l'estate scorsa. Verniciati di rosso / le case, i cavalli e i campi; rimasi in piedi nudo / davanti al tramonto e tu ridesti, / mi chiedesti in che modo il mio sole / è fissato con i chiodi».

In Merja Virolainen l'interesse per l'identità della donna nella storia, nella mitologia e nel presente si affianca a quello per le tradizioni e l'antica religione pagana della Finlandia. Riporto di seguito una poesia, che, inedita anche in Finlandia, ha visto la luce per la prima volta proprio in questa antologia:

Se mi sciolgo fondendomi nella pioggia,
 e vedi
 alla finestra il caprimulgo,
 quando prima di dormire ti togli
 la camicia bianca,

apri la finestra: sono io,
 ali scottate, svolazzo nei tuoi occhi,
 mi appoggio al tuo collo ardente,
 una risata morbida, bisbigli,
 apro le ali sul tuo petto, le chiudo,
 atterro in un respiro sulla pancia ardente,
 amore, rimango sulle tue labbra

Viola Parente Capkova e Antonio Parente collaborano da anni a numerosi progetti di traduzione letteraria dal finlandese, e hanno pubblicato, tra l'altro, su *Atelier*, *Hebenon*, *Poesia* e *Settentrione*. Presentare al pubblico italiano un movimento poetico che in Finlandia è tuttora vivo e vitale è certamente un'operazione di grande valore culturale per il nostro paese. Ottima la scelta degli autori e delle poesie che, pur in un volume di non grandissime dimensioni, riescono a dare un quadro completo dei diversi interessi e inclinazioni dei poeti di *Forza Giovane*. Notevoli le traduzioni di Antonio Parente, che pur restando sostanzialmente fedeli agli originali, riescono a dare in italiano una resa poetica e linguistica di forte suggestione musicale ed emotiva. Poeti fra loro diversissimi per spirito, lingua e ricerca trovano nelle versioni italiane una voce che sa adattarsi alle loro particolarità lessicali, anche laddove i riferimenti al mondo arcaico finlandese (si pensi alla Virolainen) sono espressi in una

lingua la cui connotazione, più che tradotta, necessita di essere completamente ricreata.

Successivi sviluppi della poetica di Helena Sinervo, Merja Virolainen e Tomi Kontio sono analizzati nelle recensioni che seguono.

Lorenzo Amato

HELENA SINERVO, *Oodeja korvalle* (Odi per l'orecchio), Helsinki, WSOY 2003.

L'ultima raccolta di Helena Sinervo conferma la grande capacità dell'autrice di sviluppare, in modo creativo e originale, l'eredità della poesia finlandese, popolare e non, e di fonderla in maniera elegante e senza forzature con la tradizione culturale europea e mondiale. Il titolo si ispira apertamente alla tradizione classica delle odi e anche ai modi del loro successivo sviluppo nella poesia mondiale. Queste poesie di virtuosa ritmicità sono vere e proprie 'odi per le orecchie', piene di variazioni strofiche e rimiche, usate come mezzo di defamiliarizzazione dell'uso poetico corrente, dove l'assenza di rime è la norma. La precisa e suggestiva composizione delle singole poesie e delle sezioni della raccolta sottolineano l'ampiezza dell'inquadratura offerta dall'autrice: le variazioni del mito di Orfeo si fondono col mito baltofinnico dell'eroe Väinämöinen, capace coi suoi canti magici di richiamare tutto ciò che fosse vivo, e si legano alle allocuzioni della moderna 'cantrice di runi'. Nella poesia *Arkitomat* (I senz'Arca), che dà il nome alla prima sezione della raccolta, si assiste alla culminazione del tema dell'alienazione degli attuali eredi del Noè biblico, ai quali «l'acqua sale già fino all'ombelico». L'Arca di Noè, illuminata, compare soltanto nell'ultima sezione della raccolta, dove «si rispecchia nel liquido amniotico». Lo sconfinamento delle questioni metafisiche in questioni fisiche viene esplicitamente indicato nella sezione della raccolta intitolata *Ruumiissa* (Nel corpo). La decomposizione della dicotomia corpo e anima fa da filo conduttore a tutta la raccolta, e viene rinforzata, in apertura, dalla citazione cartesiana sullo studio illustrativo dell'anatomia del cuore animale invece che umano. Il confine tra uomo e animale viene sottolineato e, allo stesso tempo, messo in dubbio sulle variazioni della metamorfosi di Ovidio; in altre poe-

sie, gli animali associano, piuttosto, le creature che conosciamo dalla poesia surrealista. Nella raccolta, le dimensioni mitiche e intertestuali si fondono con quella comune di ogni giorno, in scena nella Helsinki di oggi, dove i protagonisti sono «le meravigliose donne nel cortile» e un bambino che riconosce «la magia adamantina dei nomi». Leggerezza, ironia e senso d'humour, gioco e magia compensano l'importanza filosofica e l'urgenza degli interrogativi posti dall'autrice.

Sebastian in trauma

Si aggira nella sala degli specchi,
probabilmente un romantico,
esamina la società dalla propria immagine,
una faccia rispecchia tutto il regno animale,
l'ago di un pino tutti i tipi di bosco.

Se non ci credi, esamina anche il genotipo
[del topo;
in ogni specchio un piccolo grida dalla
[fame,
le corde vocali del buio fuoriescono dalla
[bocca,
inviano richieste di soccorso alla rete
[nervosa.

Allunga la mano per soddisfare la fame,
si comporta come fosse a se stesso madre,
entra nella stanza dei bambini dell'immagine
[riflessa
un verso sciocco, il biberon nella tasca
[interna.

(Traduzione di Antonio Parente)

Viola Parente-Capkova.

MERJA VIROLAINEN, *Olen tyttö, ihanaa!* (Sono ragazza, che bello!), Helsinki, Tammi 2003.

La quarta raccolta di poesie di Merja Virolainen, *Sono ragazza, che bello!*, sviluppa i temi già presenti nelle raccolte precedenti, vale a dire l'amore carnale, i ricordi d'infanzia, l'esistenza senza amore e la problematica dell'identità. Le contraddizioni e l'ambivalente irrisolutezza sono tipiche per la Virolainen: le poesie sembrano sfidare il lettore in un modo che potrebbe anche importunarlo. Da queste poesie non c'è da aspettarsi un equilibrato compimento o una sofisticata catarsi. La bellezza di essere ragazza è da considerarsi tra virgolette, in quanto la corren-



te di fondo delle poesie sembra essere piuttosto la «rapacità». Anche se il titolo della raccolta sembrerebbe indicare la fresca energia di una ragazza, si tratta piuttosto di voci, grida e domande di una donna adulta. La credenza in un amore romantico, da batticuore, si giustappone in modo parodico al dogma del cristianesimo, nel quale viene provata e ritualmente ripetuta la credenza in un uomo o un dio unico e giusto. Essenziale è l'impegnativa presa ritmica e anche l'incisivo uso strategico della simbolica fonetica, testimonianza della gioia e dell'amore per la lingua. L'accorto uso ritmico, già presente nell'opera d'esordio dell'autrice dove veniva elaborata anche la tradizione della poesia metrica, indica qui una fortissima voglia di vivere, una dimensione 'fisica' della poesia, si arricchisce di vortici e correnti di fonemi, di assonanze e ciclicità e mostra anche collegamenti alla sessualità. Anche il sesso è oscurato dall'inevitabile solitudine, ma, da questo punto di vista, le poesie cercano di aggiungere anche qualcosa di verosimile: un caos senza fine, una multipla contemporaneità e forse anche assurdità. Sono forse parte dell'essere ragazza le varie esperienze di stravaganza e di non esistenza? La raccolta pone, oltre a queste, anche altre domande, ad esempio come la donna potrebbe trovare opportuni punti di appoggio a cui ancorarsi. Il passato non offre molti attratti e neanche il presente fornisce spazi adatti per le donne che chiedono qualcosa'altro che il riuscire sempre in tutto col massimo dei voti. «Non sarò mai quello che vuoi» afferma l'io lirico verso la fine della raccolta. Questo non significa, però, la fine del mondo ma piuttosto l'inizio di

un mondo tipicamente proprio, tipico
come la poesia stessa della Virolainen.

* * *

Sono ragazza, che bello
appena ascesa in terra
coi capelli sabbiosi di sparto,

c'è un porticciolo cosciente della propria
essenzialità
che sogna di me,

le alghe si ergono incantate,
l'erba storna sorride,
gli occhi dei fiori si aprono,

uno spiffero scrupoloso dimentica
di soffiare sulla bua del pino sulla riva,

arrivo incespicando,
l'inciampo fa sobbalzare cavolaie,
ballerine, sacchi di vermi,
sorgolo al galoppo la rocambola,

sprizza la gioia, punzecchia
in ogni graffio:
no, questo è davvero
troppo, che bello!

Tutto si è raccolto in rosso
per ricevere me, proprio me:

l'acetosa fa spazio
nella sua marsina, s'inchina,
il canneto sussurra di me, bruisce,
le maestà in altoparlanti fogliose
frangono l'infinito discorso ufficiale,

le lepri ondose si precipitano dal mare
per far danzare le ragazze!

(Traduzione di Antonio Parente)

Siru Kainulainen

**TOMI KONTIO, *Vaaksan päästä tai-
vaasta* (A una spanna dal cielo), Helsinki,
TEOS 2004.**

La poesia di Tomi Kontio origina, in
senso letterale e multiforme, dall'area di
confine della città, esplora concetti, li
smantella e rimodella, percorre la distan-
za tra comunicazione, comunità e incon-
divisibilità. E ciò a partire dal titolo stes-
so della raccolta; in finlandese, la parola
vaaksa (spanna) è associata a un famoso
adagio che ammonisce sulla possibile in-
combenza del pericolo. Anche la presen-
za di vari pericoli risulta molteplice nelle
poesie di Kontio, e ciò malgrado la morte
e la 'chiassosa erosione' procedano len-
tamente e inesorabilmente: il senso di ir-
revocabilità è, comunque, da sopportare.
La grande tensione dell'opera, che si
manifesta attraverso una forte corporali-
tà, femminilità, mascolinità e veloci ac-
celerazioni e rallentamenti di ritmo, na-
sce dalla contrapposizione del silenzio
finale con le voci, le immagini della cit-
tà, la vivacità e l'organicità strutturale.
Nelle poesie possiamo trovare rielabora-
zioni della faccia conosciuta della città,
di storie, dettagli, introspezione e narcis-
simo. L'essere vivo implica una gioia
immeritata e una continuità in qualche

modo sempre fragile. Anche dopo un'at-
tenta lettura, il lettore rimane in dubbio
se il cielo, presente già nel titolo, sia la
meta dell'ultimo viaggio, un esplicito
conforto con la sua stessa esistenza oppu-
re un'immagine irrealista dalla quale stac-
carsi pregando. Kontio sfida il lettore con
la sua intertestualità, con un virtuosismo
linguistico che conquista spazi nuovi gra-
zie ad immagini profonde e toccanti.

Dice è lui, qui, sempre.

Non ha rinunciato a nulla, né rinuncerà,
col proprio corpo misura il peso delle parole

e comunque così lieve, è così lieve ciò che
continua

così lieve che neanche il vento può
[afferrarlo,
neppure un sospiro, una voce, le fugaci
[tenaglie della luce

così lieve e così greve rende
ciò che misura con se stesso o con l'altro,
scelto

che i piedi affondano nel nucleo pietroso,
gli occhi nel nucleo penoso

e l'eternità, l'unicità in eterno nei suoi
[buchi oscuri
come se aspettasse, fosse

avesse voglia, volesse.

(Traduzione di Antonio Parente)

Otti Hollender

POESIA FRANCESE

a cura di Michela Landi

CHARLES BAUDELAIRE, **I fiori del male**. Traduzione e cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli 2003, pp. 422.



Baudelaire resta, in Italia e in Europa, uno degli autori più 'tradotti', intendendo per traduzione, in senso lato, anche una annessa opera ermeneutica. Molteplici e differenti tentativi di comprendere – abbracciare – l'opera baudelairiana nella sua costitutiva 'modernità' si sono avvicendati nell'ultimo ventennio, mossi dalla necessità di penetrare quello che si presenta come uno dei fenomeni più affascinanti di eccedenza psicologica di una forma. Tradurre Baudelaire – scommessa che ha tentato in Italia, prima di Prete, grandi nomi: da Bufalino a De Nardis, da Bonfantini a Raboni – significa non solo disporsi a trattare con la peculiare drammaticità di tale forma (restando sul crinale tra referenzialità e metascritturalità), ma anche, e soprattutto, fare i conti con un autore che è, a sua volta, ermeneuta e traduttore, e che fa della critica una metafisica. Non si può insomma cimentarsi con Baudelaire senza aver preso coscienza del fatto che ogni suo testo è già una 'riscrittura', vuoi a partire da un presunto «dictionnaire de la nature», com'egli ama definire l'universo da cui attinge cromaticamente Delacroix, vuoi da un patrimonio filosofico e culturale che il poeta sapientemente rielabora e reinterpreta; il che fa della produzione baudelairiana il massimo esempio della parola intesa come vertice simbolico e sintetico delle concordanze universali. Con tali presupposti, quel-

l'equilibrio tra visione idiosincratica del reale e forma-senso dell'opera d'arte, che in Baudelaire si rivela costitutivamente instabile come un edificio in perpetuo ed imminente crollo, fa della traduzione un paradossale conservazione dell'instabile: un funambolico destreggiarsi tra una percezione individuale sempre ridondante e la sua resa artistica, governata dal nerbo della prosodia e, nondimeno, recalcitrante. Antonio Prete presenta, in una preliminare «Nota sulla traduzione», il dilemma che gli si è prospettato e che, pur presente di per sé in ogni esperienza di traduzione poetica, il caso di Baudelaire accentua per i risvolti metapoetici appena evidenziati: cedere al dispotismo della visione o a quello della forma; dell'immagine culturalizzata o della prosodia. Mentre sostiene implicitamente – con Leopardi, lo stesso Baudelaire e tutta la corrente ermeneutica – che non vi è miglior riflessione sulla traduzione che l'operazione stessa, Prete ammette, sul piano teorico, l'impossibilità di perseguire, *in unum*, la forma e la visione e privilegia, tra i due termini complementari, il primo. Tale 'umiltà' teorica è, a nostro avviso, sconsigliata – e per la prima volta – nella resa: che si rivela senza dubbio, ad oggi, la più equilibrata e la più soddisfacente. È vero che, per ottenere tale equilibrio l'interesse – fin qui prevalentemente centrato sull'immagine e sul referente – deve adesso essere spostato sugli aspetti ritmici e prosodici: la loro incidenza metapoetica, fortissima nella costituzione del senso delle *Fleurs du mal*, è ciò che il traduttore ha ben compreso. Di contro ad una tradizione tesa a privilegiare l'impatto emotivo della visione, la scelta traduttiva di Prete, teoricamente 'parziale', è insomma quella dell'elaborazione stilistica. Egli infatti ha ben intuito, penetrando i segreti della scrittura baudelairiana, che tale scelta non sminuisce, nei risultati, quell'impatto; anzi, ne incrementa la capacità. Infatti, la perdita della componente metapoetica, che fa di molte traduzioni un prodotto di superficialità referenziale (quella che, frequentemente, si ha del Baudelaire vulgato), è, qui, finalmente compensata. Se fino ad ora potrebbero essere segnalati, nella traduzione di Baudelaire, rarissimi casi di mirabile congiunzione tra ritmo e immagine (i quali si riducono a rese idiosincra-

tiche di singoli componenti: l'endecasillabo di Luzi che asciuga gli attardamenti vocalici della *Vie antérieure*, facendone un gioiello della poesia italiana) è questa un'esperienza traduttiva che, estesa ad un'intera raccolta, dimostra come una profonda conoscenza dell'officina poetica unita ad una lunga e paziente frequentazione dell'autore possa fornire non solo felicissime – quanto inevitabilmente sporadiche – risposdenze ma, soprattutto, un tenore costante di alta resa. L'indole 'teatrale' e tendenzialmente narrativa del doppio settenario, che risulta quasi sempre il metro italiano più congeniale all'alessandrino, è ammorbidita e diluita, ovvero adeguata in tal modo a sopportare la scarsa ritmicità del verso sillabico francese; mentre, come nella stessa lingua di Baudelaire giocoforza avviene, l'impatto ritmico si condensa nella clausola rimica (ahimé, costitutivamente povera di variazioni). Mostrando una non comune abilità a rimare (in ciò soccorso dalla maggiore varietà dell'italiano) nonché una profonda intuizione plastica della parola e del testo, Prete per primo riconosce e restituisce la funzione compensatoria della rima nella poesia francese. Baudelaire, infatti, la coltivò con idolatria pari a quella dei suoi altri oggetti-culto, comprendendo che senza almeno quell'impatto, dinamico e salutare, i versi sillabici, pari ai vermi omonimi (*vers/vers*) e ai serpenti striscianti che popolano le visioni del malato d'angoscia, non facevano della poesia il riscatto etico dell'arte ma il simulacro estetico di una pigrizia morale.

Michela Landi

YVES BONNEFOY, **Seguendo un fuoco. Poesie scelte 1953-2001**, a cura di F. Scotto, Milano, Crocetti 2003, pp. 254.

YVES BONNEFOY, **Il disordine. Frammenti**, a cura di F. Scotto, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani 2004, pp. 42.

Nella postfazione a *Seguendo un fuoco*, che ripercorre tutte le sue tappe poetiche da *Douve* alle *Planches courbes*, Bonnefoy ricorda di aver molto scritto «in memoria». Egli cerca infatti di riportare alla presenza, attraverso una parola epi-

fanica e sgravata dal suo differimento concettuale, eventi dalla significanza viva e pungente che hanno costituito, per lui, un momento iniziatico. Di qui un legame profondo, e quasi materiale, al vissuto significativo; un *affectus*, nel suo più autentico designare: *ad-ficere*. Tale 'affezione', filo immaginario dello spazio-tempo che rapporta il soggetto agli eventi o alle presenze oggettive: freccia, voce, viaggio, unisce, religiosamente, il passato che 'colpisce' con il presente della scrittura. Quest'ultimo, cristallizzando tale dimensione vivificante, si fa pietra viva e incandescente, nella quale si iscrivono – e mirabilmente consistono – tutti i passaggi: luoghi, volti, e voci che, pur nella loro transitorietà, rappresentano nella mente dell'autore l'attimo bruciante che prelude ad una fissazione memoriale. Bonnefoy parla, nella stessa postfazione, di «poesia transittiva», come evocazione di una rosa di istanti i quali abbiano segnato, qua e là, dei punti di convergenza, di incontro tra il soggetto e la presenza di quel luogo, di quel fatto. Per questo egli accoglie favorevolmente, e quasi come un ulteriore evento significativo, la proposta di una silloge da parte del traduttore. Si tratta, infatti, di una 'raccolta' di momenti esemplari nei quali «la poesia ha vissuto il suo rapporto con l'evento che la abita». La motivazione dell'autore aggiunge, insomma, un valore intrinseco all'apparente arbitrarietà della 'raccolta' poetica, feconda messe di istanti pungenti, di *memorabilia*. Erompe infatti, da questi testi, quel *punctum* barthesiano che, stagliandosi dalla piattezza bidimensionale del testo come da una fotografia, costella di concomitanze un vissuto lineare, affidandolo all'esemplarità. Come ancora il poeta sottolinea, vi è un impensato che sottende a queste stesse concomitanze: vergini misteri, silenzi infralinguistici evocati come segni di una verità insondata, ed accolti umilmente – misticamente – dal poeta come enigmatica fenomenicità. Molti temi percorrono trasversalmente – costanti e consistenti, a dispetto di tempi e luoghi occasionali – la poesia di Bonnefoy. L'«elementalità presocratica» – diremmo piuttosto eraclitea – che a buon diritto il traduttore sottolinea nella prefazione, si manifesta spesso in una costitutiva sacrificialità della materia, nutrimento ontologico dell'umano. Il poeta invoca, a più riprese, Demetra-Cerere affinché quella desertificazione, pietrificazione e incenerimento della vita organica (alberi bruciati, carbone, terra petrosa) siano compensati dai riti di fecondità che la

poesia presentifica contro la deiscenza e la senescenza di ogni bene vivo. Testimone, il frutto del legno della vita da cui si estrae, viva sostanza, il succo sacrificale che nutre e avviva, nuovamente, i frigidissimi corpi: «Come una mano piglia un grappolo, mano divina, / Da te dipende il vino; da te, che la luce / non sia quest'unghia che laceri» (pp. 162-163). Simulacro del rituale presentativo della parola mediante la spremitura del frutto è, alla stregua della poesia, la pittura (l'invocazione al «Peintre» di *Dedham vista da Langham*, II, pp. 164-168 ha un corrispettivo in prosa nell'omaggio all'uva di Zeusi in *La vie errante*). Qui, la mano dell'artista dall'esterno «laceri» e «macchia di sangue l'immagine», in una vendemmia sacrificale del senso come materia viva (e ci soccorre, qui l'idea del «céleste vendange» baudelairiano, nonché il chicco d'uva svuotato dal fauno di Mallarmé). La sensibilità cromatico-pittorica di Bonnefoy produce un contrasto ontologico tra il grigio – segno della costante e sorda presenza – ed il rosso nella sua sacrificale, violenta pungenza e transitorietà. È quest'ultimo che è capace, mediante la sua viviscenza sublimata, di addensarsi plasticamente nel fuoco interno del sasso vivo: ctonia profondità del vero insondato, pietra che, misteriosamente, si 'spetra' (esemplare il neologismo denominale per parasintesi: «désempierrer», di p.106). Come la pietra trasuda sangue, la parola si fa corpo consistente, minerale e vivo: di contro all'edificazione – materiale e simbolica – con il sasso sordo ed inerte, la poesia, pietra scartata dai costruttori, si affaccia sul deserto del dicibile come una pietra-ostacolo; materia refrattaria che coniuga – come nella filosofia eraclitea – scontro e conoscenza. Mineralità e liquidità, dunque, come due verità inseparabili: testimone il pozzo, la pozzanghera, la fonte; o l'uccello, *liquida vox* che il canto tra le pietre rifugia e conserva (p. 142). L'idea sacrificale del frutto, sorta di liquidità minerale non ancora consistente è duplicata, in *Les nuées (Dans les leurs du seuil)*, 1975, pp. 122-123, da quella della barca che lo trasporta. Si tratta di un viaggio iniziatico della parola viva e ignara, *fructus oris*, verso il suo destino referenziale: stasi, soglia concettuale fondatrice di negazione e di assenza (pp. 122-123). E come non riconoscere, nelle *Planches courbes*, che conclude cronologica-

mente (2001) il percorso poetico di Bonnefoy qui rappresentato¹, l'immagine salvifica del *lignum vitae*? Come la nave dei folli fonda, col suo viaggio iniziatico, la società simbolica (e ciò non può certo sfuggire a Bonnefoy, grandissimo conoscitore di miti), è la barca del sacrificio che il «leurre du seuil», miraggio di una terra e di una pietra liminare, fa salpare. E la barca è, di per sé, legno vivo, piegato dalla volontà creatrice dell'uomo, che costruisce una fluttuante consistenza sul corso del tempo e del senso. Tra la barca – che trasporta, metabolicamente, il senso verso la forma – e l'acqua – sua regressiva inconsistente materialità – vi è, intanto, uno scontro elementare che induce, come in sogno, la conoscenza: «Ora, nello stesso sogno / Sono disteso sul fondo di una barca, / La fronte, gli occhi poggiati contro le sue assi ricurve / Su cui ascolto frangersi l'acqua bassa del fiume».

I frammenti dal titolo *Le désordre*, che Bonnefoy affida a F. Scotto nella primavera del 2003 quali inediti destinati alla rivista «Europe» in occasione degli ottant'anni del poeta (nn.890-891, giugno-luglio 2003) siglano, come afferma il curatore e traduttore nello scritto introduttivo, una «prossimità fra poesia e teatro». Tale prossimità, che proprio lo scorso numero di «Semicerchio» ha studiato (*Il verso recitato. Teatro di poesia nel Novecento europeo*, n. XXIX, 2003/2) è, per Bonnefoy, anche una complementarità. Il vantaggio che la poesia ne trae, è il suo affrancamento dal concetto quale che si fissa e si aggrega nel testo come scrittura, per rifondare una corporeità agente del linguaggio. Bonnefoy, che ha frequentato a lungo Shakespeare e, attraversandolo, ha colto la trasversalità unificante tra le lingue, medita ora sulla presentificazione dell'essenza attraverso una parola che si confronta, corpo a corpo, con l'azione. A buon diritto Scotto osserva, come duplice corollario della dissipazione del nucleo semantico della parola mediante la sua vivificazione gestuale, sia una «indecidibilità del referente» (come in molta produzione tra Otto e Novecento il tema, denotativamente eluso, si dissemina nella predicazione) sia, sul piano stilistico, la marcata tendenza alla sostanziazione dell'infinito. In ciò Bonnefoy conferma, anche sul piano formale, quella indole anti-idealistica e anti-metafisica da lui manifestata (noto il suo *Anti-Platon*) che caratterizza il cosiddetto *style concret* e che si distingue, fra l'altro, per la rinuncia al suffisso astrattivo (*le déchirer* per:

¹ Pubblicato nel 2001 per le Edizioni Mercure de France, *Les planches courbes* è riedito, nel 2003, per la collana «Poésie» di Gallimard.

la *déchirure*), così frequente, invece, nell'italiano. Il «disordine» di questi frammenti è evocato dal poeta nella didascalia iniziale: si tratta di vociferazioni confuse. Un'eterofonia che sale da più luoghi, sollevando, con sé «scontri, enigmi, e il desiderio che questi si risolvano»; desiderio accompagnato dal timore che le voci restino invece «avviluppate per sempre nel 'flutto mobile' del linguaggio». L'immagine visiva che il poeta associa all'immagine uditiva appena evocata, è quella di una quindicina di uomini e donne; un gruppo serrato, dal quale qualcuno si stacca, per poi rientrarvi. I volti, indistinti: «potremmo crederli mascherati» (p. 17). Le figurazioni che via via prendono corpo dalle voci, addensandosi in presenze tematiche, sono per lo più nuove epifanie di entità che, costantemente, si ripresentano nell'itinerario di Bonnefoy: il colore come *substantia* viva ed organica dell'oggetto («Le coffre ouvert dont des couleurs ruissellent. [...] À travers la couleur la forme se brise», p. 18); la consunzione organica, qui soprattutto evocata attraverso la dispersione umorale, lacrimale («Je pleure / Pour tous ceux et pour toutes celles qui ont pleuré, / Pour les morts qui n'en finissent pas de mourir», p. 22) di contro alla desertificazione, alla stratificazione della materia immemorabile e all'aridità minerale (ricorrenza della sabbia e del fuoco). Infine, il sacrificio fondatore: accanto all'evocazione dell'auleta Marsia scorticato dal citaredo Apollo (il tema si ripropone attraverso la metafora delle superfici raschiate), ritorna costantemente anche l'immagine biblica di Ezechiele e dell'Apocalisse; a significare, attraverso la metafora della pergamena inghiottita (oltre che raschiata come un palinsesto) il dolore, in *chartam*, della scrittura che, facendosi voce, si tinge del sangue della parola viva. Di qui le svariate immagini del sacrificio cartaceo: oltre al raschiamento di carta da parati, fogli accartocciati, fotografie bruciate, pagine di giornale infilate, spiegate, strappate. La teatralità del testo infatti non si risolve solo nella drammaticità stilistica *tout court* (sensibile presenza di allocutivi e deittici che, accanto a grida e mormorii, alludono ad un referente generatore sottratto alla denotazione e ad uno sforzo vocale, incessantemente in *fieri*, della nominazione), ma anche nelle implicazioni metapoetiche di una scrittura-consunzione: nella voce come nel fumo. La teatralizzazione del segno come metaletteralità si incontra, infine, nell'immagine dell'acca-ascia (omonime in fran-

cese: *hache*), dove sono assimilate funzione disgiuntiva del fonema (*hache disjonctif*, che si traduce in un'aspirazione interna alla parola ad indicare la presenza di un dittongo: *trahir*) e azione 'disgiuntiva', separatrice dell'utensile. In quel *flatus* primordiale – in quello spazio franco che sta tra i due termini disgiunti – abita forse il disordine prima ch'esso venga composto nel significato, univoca e morta referenzialità: «Mi volevo da ogni lato l'ascia / Che sfaldasse la massa di ciò che è / L'ascia sorda, infinita, / Di cui s'ode il rumore nella valle».

Michela Landi

SEGNALAZIONI

Opere

Il n. 304 di «Encres vives» (Colomiers, dicembre 2003), collana di *plaquettes* diretta da Michel Cossem, presenta una nuova opera di **Chantal Danjou**, dal titolo: *D'ocre et de théâtre*. Autore di una decina di raccolte e di alcuni saggi critici, nonché animatrice di varie attività culturali legate alla poesia, l'autrice si è trasferita da Parigi in un piccolo paese della Provenza, dove ha udito affacciarsi alla coscienza nuove voci. La cultura degli amerindi, che costituisce la principale fonte di ispirazione di questi componimenti, si innesta nella tradizione provenzale, ricreando un passato primitivo e sincretico. Si intrecciano infatti due tradizioni ancestrali, dominate dalla pratica culturale della danza e siglate da una testimonianza di R. Oneida, che Chantal Danjou rielabora immaginativamente: «è dai nostri piedi che ci vengono i pensieri e le poesie, ed è ciò che la terra ci insegna». Accostando, com'è sua consuetudine, testi in poesia e riflessioni in prosa, l'autrice constata, nella riflessione conclusiva, gli esiti di una re-iniziazione culturale che abbatte i pregiudizi antropocentrici dell'Occidente: tutti noi siamo «locataires de notre corps et de la terre».

Segnaliamo, altresì, la seconda silloge di **Didier Ayres**, *Comme au jour accompli* (postfazione di J.-Y. Masson, Paris, Arfuyen, 2003), che giunge dopo *Nous* (éd. William Blake and Co, 1997); con *Les Parvis* (Gallimard, 2003) **Jean Grosjean** ritorna, dopo *Messie*, sul tema biblico, che costituisce un presupposto sia tematico che stilistico. Alla traduzione di versetti del Vangelo di Giovanni segue un commento poetico, nel quale l'autore fa parlare il Figlio in prima persona. Per le

edizioni Le Temps qu'il fait, **Gérard Macé** propone *Mirages et solitudes* che rielabora, trasponendola all'immagine poetica, la sua esperienza fotografica (2004). **Jean-Yves Masson**, poeta e traduttore (a lui si devono molte versioni francesi di M. Luzi), ritorna con *Le Chemin de ronde* (Voix d'encre, 2004), tutto incentrato su percezioni uditive: ascolto di rumori e vociferazioni che costituiscono il «langage de notre appartenance à la terre». *Pris dans les choses* di **Gérard Noiret** (Obsidiane, coll. «Les solitudes», 2003) è il risultato di una meditazione di due decenni, che ha corso parallela a *Le Commun des mortels* (Actes Sud, 1990) e a *Toutes voix confondues* (Nadeau, 1998). Il richiamo tematico a Ponge, consono alla poetica delle cose di Noiret, ha una rispondenza formale nel componimento breve e asciutto. Una militanza della poesia civile sembra proporre **Christophe Hannah** con *Poésie action directe* (Al Dante éd., 2004), mentre lo stesso sguardo disincantato, rielaborato in forma aforistica, è quello di **Patrick Wateau** (*Abruption*, Atelier la Feugraie, 2004) autore, tra l'altro, di un recente saggio su B. Noël (*Bernard Noël, l'expérience extérieure*, Corti).

La collana «Poésie» di Gallimard celebra i grandi nomi, riproponendo sia *Les planches courbes* di **Bonnefoy** (2003), sia il *Cahier de verdure* di **Jaccottet**, seguito da: *Après beaucoup d'années* (2003).

Segnaliamo, infine, l'ennesima antologia curata da **Henri Deluy** nell'ambito della consueta «Biennale internationale des poètes en Val-De-Marne» (*Autres territoires, une anthologie*, Farrago, 2004), che si aggiunge al cospicuo numero di sillogi pubblicate negli ultimi anni in Francia. Il suo criterio preferenziale resta quello della 'scoperta' del talento giovane – già consacrato dall'invito alla «Biennale» stessa – nonché l'attenzione alle tendenze del momento. Il suo pregio è un panorama aggiornatissimo sulla poesia francese.

Tra le opere critiche relative alla poesia contemporanea, ricordiamo il volume collettaneo diretto da Pierre Vilar: *L'Espace, l'inachevé. Cahier Claude Esteban* (Farrago, Léo Scheer, 2003), che rende omaggio a uno dei più grandi poeti della precedente generazione, nonché critico, filosofo, traduttore. Vi figurano testi di autori celeberrimi, quali Guillén, Char, Paz, oltre ai contemporanei Dupin e Hocquard. La rivista «Prétexte» diviene una casa editrice, mantenendo la sua linea, sensibile alla poesia contemporanea.

Escono così due volumi dal titolo: *Pluralités du poème. Huit études sur la poésie contemporaine* (Prétexte, 2003), dedicati ad autori quali P. Commère, Y. Di Manno, J.-M. Reynard, con particolare attenzione alla pluralità di intenti e registri che caratterizza la vocazione poetica più recente. Un panorama del *lettrisme* dall'Ottocento alla contemporaneità è quello che delinea Jean-Pierre Bobillot (*Trois essais sur la poésie littéraire. De Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Al Dante, 2004), con riferimenti al *cut-up* di Burroughs, o alla tradizione francese orale cui attinge Heidsieck.

Traduzioni italiane

Chiara de Luca presenta, per la collana «poeti&narratori» delle edizioni Gedit di Bologna, la traduzione de *La vie promise* (1991) di Guy Goffette (*La vita promessa*, 2004). Corredata di testo originale a fronte e introdotta da uno scritto a cura della traduttrice nonché da una nota alla traduzione, la versione italiana, accurata e sensibile, è frutto di una lunga e assidua frequentazione della scrittura del poeta belga. Ne risulta una parola fedele alla poetica goffettiana: asciutta, nitida ed essenziale.

Per la serie dei «Quaderni del Gallo Silvestre» dell'editore leccese Manni (2004), A. Lollini e A. Prete rendono omaggio al poeta egiziano Edmond Jabès, scomparso a Parigi nel 1991. Dopo il noto volume collettaneo edito da Sansoni nel 1985, che contiene, oltre ad un'intervista all'autore ed un inedito, interventi di Luzi, Bigongiari, Zanzotto, Pasi, Risset, la stessa collana di Manni ha già pubblicato, di Jabès, *Poesie per i giorni di pioggia e di sole e altri scritti*, a cura di C. Agostini, con un saggio dello stesso A. Prete. Questa volta, sono le *Chansons pour le repas de l'ogre*, editate a Parigi da Pierre Seghers nel 1947 (*Canzoni per il pasto dell'orco*, 2004) ad essere proposte al pubblico italiano. Si tratta dei primi testi non sconfessati dal poeta e composti nei primi anni della guerra dove l'orrore storico, reinterpretato in un'ottica culturale e regressiva, ispira giaculatorie rivolte ad una divinità primitiva (Thot?), assetata di sangue umano. Ma la pratica rituale ed espiatoria del canto come glossolalia collettiva di cui il poeta si fa interprete prova, come scrive Jabès in una prefazione del 1985 qui riproposta, che dalla morte ci riscatta lo sguardo puro dell'infanzia. L'opera, di difficile approccio traduttivo in ragione

della forte componente fonico-ritmica, presenta esiti non sempre uniformi, dovuti alle diverse sensibilità interpretative dei due traduttori. La 'paternità' di ciascun testo è, comunque, debitamente segnalata.

Traduzioni francesi

Da qualche tempo dedito anche alla prosa di Montale, Patrice D. Angelini – principale traduttore del Nostro in Francia – presenta, per le edizioni La fosse aux ours (Lyon, 2004), degli estratti da *Prose e racconti* (t. I: *Fuori di casa*, Mondadori, coll. «I Meridiani», 1995), dal titolo *En France*. Come P. Angelini specifica nella sua prefazione, si tratta delle impressioni montaliane ricavate dai viaggi in Francia: dal suo primo soggiorno nelle Alpi dell'estate del 1929, a quello parigino che segue la morte di Mosca, nel 1964. Lo sguardo del poeta, appassionato e critico al tempo stesso costituisce, per i francesi, un punto d'osservazione straniente, che coglie i tratti distintivi di un'«exception culturelle» ancora attuale.

Riviste

I numeri 3-4 di «Balises», «Cahiers de Poétique des Archives & Musée de la Littérature» (Bruxelles, Didier Devillez éd.) costituiscono la prima parte di un tema che interessa due pubblicazioni successive della rivista. Si tratta, attraverso la ripresa tematica di una nota «variation» mallarmeana, di rendere conto di una «crise de vers» (*Crise de vers* 1, 2003), ovvero dello statuto critico che, dal secondo Ottocento – testimone Mallarmé – ha assunto la versificazione nella poesia occidentale. La prima sezione, di carattere teorico e generale, si apre con uno scritto di H. Meschonnic («Vous avez dit une crise de vers?»), mentre nelle sezioni successive si alternano testimonianze di poeti (A. Anedda, Ph. Jaccottet) e interventi critici (su Pessoa, Beckett, Noël e Mallarmé, Mohammed Dib). Nel numero successivo (uscito nell'autunno 2003 ma non pervenuto in redazione), figurano interventi di J. Borel (noto verlainista) e, tra gli altri, dei poeti J. Darras e V. Magrelli.

Sotto l'egida simbolica del basilisco prosegue costantemente e puntualmente la sua attività editoriale «Basilic», Gazette de l'Association des Amis de L'Amourier (nn. 15-17, Nice-Coaraze, settembre 2003-mai 2004): un bollettino di informazione che testimonia della febbrile attività poetica della Provenza e oltre (pensiamo senz'al-

tro al «Centre International de Poésie de Marseille»). Oltre agli aggiornamenti su editoria ed eventi culturali, vi si leggono interventi – spesso in forma di *entretien* – dei più noti esponenti della poesia francese che sono legati, per nascita o adozione, alla Francia del Sud: A. Freixe, F. Bon, Y. Huges, M. Butor, B. Noël.

È al suo debutto editoriale la rivista «Formes poétiques contemporaines» (Les impressions nouvelles éd., sept. 2003), che si propone, in controtendenza rispetto ad una certa militanza imperante nell'area parigina, di esaminare la creazione poetica contemporanea soprattutto da un punto di vista formale. Il suo impianto non è attivista o difensivo come «Action poétique» ma, piuttosto, descrittivo e tecnico. Scopo principale è fornire degli strumenti di lavoro; si cerca, ad esempio, di stilare un repertorio e, in seconda istanza, proporre un'analisi di tutte le forme metriche attuali, confrontandole con quelle tradizionali o con le prime forme del *verslibrisme*. Un dossier monografico è dedicato a J. Roubaud, nel quale si delineano le peculiarità stilistiche dell'autore in rapporto alla tradizione *oulipienne*.

A testimoniare di un diffuso, recrudescente *penchant* per la violenza in poesia, la rivista «Moriturus» (Association Fissile, 2 impasse Troy, 31200 Toulouse) presenta, alla sua seconda uscita, un tema dal titolo *Le sens en sang* (reminiscenza probabile di *Le Sens la Sensure* di Noël, protagonista di questo numero). Il titolo del periodico, ispirato all'omonima opera di un altro autore 'crudele', H. Michaux, è un titolo programmatico che, sulla scia di Bataille, Artaud e lo stesso Noël, si propone di studiare il tema della morte come propulsore drammatico della creatività. I «Sonnets de la mort» di Noël sono, ancora una volta, ispirati alla guerra d'Algeria, capitolo tragico del colonialismo francese, che resta a tutt'oggi una ferita aperta. Con questa produzione, Noël sfida la celebre frase di Hölderlin rivisitata da Adorno: vi sono dunque ancora poeti in questi tempi di miseria; poeti della crudeltà.

Si segnalano, infine, tra le riviste di poesia o dedicate alla poesia: «Grèges», n. 8 (ed. Grèges, 2003); «Le Mâche-laurier» nn. 20-21 (Obsidiane, 2003); «Niocque» 1-9/2-0 (Leo Scheer, 2003), sempre improntata sugli aspetti performativi e corredata di CD; «Nunc», Revue spirituelle 3 (éd. de Corlevour), che omaggia P. Oster.

POESIA GRECA

a cura di Gabriella Macrì

Antologia della poesia greca contemporanea, a cura di Filippomaria Pontani, Introduzione di Maurizio De Rosa, Milano, Crocetti 2004, pp. 735, € 35,95. Con testo greco a fronte.



La poesia greca del ventesimo secolo è presentata in modo molto esaustivo in questa voluminosa antologia, ricca sia nel panorama degli autori che nel repertorio poetico. Si apre con Kavafis, della cui opera è offerto un ampio quadro con una preferenza per le poesie a contenuto più interiore, rispetto alle poesie a contenuto 'storico'. Kostas Kariotakis, anello di congiunzione tra i poeti del Protonovecento e la generazione a lui successiva, è l'esponente più insigne della poesia degli anni Venti: si avvicina al poeta alessandrino per la riflessione sui valori quotidiani e per l'ironica distanza verso la realtà che lo circonda, con in più una dose di autoironia e di sarcasmo. Lo segue Sikelianòs, con una poesia ricca nel fraseggio, dominata dall'accostamento tra passato e presente, nella riscoperta dello spirito dell'antica Ellade rivisitato in chiave moderna; e Várnalis, il primo poeta greco militante, la cui problematica del rapporto tra poesia e società influenzò Ritsos (considerato dai più il suo successore), Vrettakos e Anagnostakis. Gli anni che precedono la seconda guerra mondiale sono connotati dal movimento surrealista, che ebbe nel nobelista Elitis, in Embirikos e in Randos i suoi più validi rappresentanti (quest'ultimo fu il primo ad occuparsi di letteratura e avanguardia). Loro contem-

poraneo è Giorgio Seferis, insignito nel 1963 del Nobel per la letteratura, ormai famoso in Italia, al pari di Elitis, di Ritsos e di Kavafis, per le numerose traduzioni della sua opera in poesia e in prosa.

Il ventennio dopo la seconda guerra mondiale vede i contributi di Miltos Sachturis, Takis Varvitsiotis, Eleni Vakalò, Melissanthi, Takis Sinòpulos, Kriton Athanasulis, Titos Patrikios e altri. Negli anni oscuri della dittatura dei colonnelli (1967-1973) nascono i poeti degli anni Settanta: Nasos Vaghenàs, Katerina Angelaki-Rooke, Nanà Isaia, Ghiannis Varveris, Antonis Fostiéris, Michalis Ganàs sono tra le voci più significative di questa generazione caratterizzata dalla scrittura eterogenea, da un modo nuovo di rapportarsi ai canoni versificatori tradizionali facendo proprie, al contempo, le forme poetiche della nostra epoca, compresa la poesia visiva e sperimentale, con un valore diverso dell'elemento simbolico. Dagli stilemi e dai dettami poetici di questi autori nasce il gruppo degli anni Ottanta (Iulita Iliopulu, Charis Vlavianòs): il verso acquista una dimensione ancora più personale, esprime tematiche più interiorizzate e contraddistinte da un rapporto assolutamente individuale con la scrittura poetica, nella quale prevalgono ancor di più gli elementi autobiografici, e gli autori si sentono meno legati ai canoni della loro tradizione.

Nell'antologia, laddove sia stato possibile, sono state riprese le migliori traduzioni pubblicate finora. Inoltre vengono presentate per la prima volta alcune traduzioni inedite di Sikelianòs, Elitis, Vrettakos, Athanasulis e altri autori eseguite da Filippo Maria Pontani. Sorge spontanea la domanda come mai versioni così belle siano rimaste nel cassetto per decenni e non abbiano incontrato in precedenza l'interesse degli editori italiani.

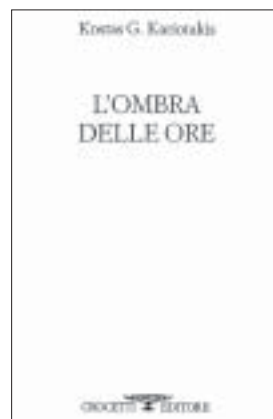
Gabriella Macrì

KOSTAS KARIOTAKIS, L'ombra delle ore, a cura di Filippomaria Pontani, Milano, Crocetti 2004, pp.177, € 14,90.

Kostas Kariotakis è la figura più rap-

presentativa della generazione dei poeti greci degli anni Venti, caratterizzata dalla lezione del simbolismo francese, soprattutto di Baudelaire, quindi dall'identificazione dell'arte con la vita; e, all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre, dal tentativo di creare una poesia militante. Dettami che connotarono il particolare percorso poetico di Kariotakis, anche se il poeta non s'identificò mai con nessuno di essi. La raccolta d'esordio, *Il dolore dell'uomo e delle cose* (1919), suscitò l'interesse della critica, ma con la seconda, *Nepenti* (1921) il poeta si affermò definitivamente negli ambienti ateniesi. Il titolo *Nepenti*, da quanto ci informa il curatore del volume, Filippomaria Pontani, sarebbe un richiamo al *pharmakon népenthès* di Baudelaire (cioè l'oppio), accostamento confermato dalla *Ballata per i poeti senza gloria d'ogni tempo* in cui il riferimento ai *maudits* è esplicito: «Hanno vissuto sconsolati i Poe / hanno vissuto morti i Baudelaire, / ma è data loro l'Immortalità».

Con la terza raccolta, *Elegie e Satire* (1927), si delinea una profonda trasformazione del percorso poetico di Kariotakis: la scrittura è realistica, distaccata, ironica nel suo rapportarsi ai valori sociali; a ridimensionare valori e idee personali contribuiva una sorta di autoironia che sconfina nel sarcasmo. Le vicende personali (la *routine* dell'impiegato statale da funzionario di prefettura, la sifilide, l'incapacità a risolvere il legame con la poetessa Maria Poliduri, sua collega d'uffi-



cio) incoraggiarono questo cambiamento. *Elegie e Satire* è stata avvicinata alla poetica di Kavafis ma, se l'ironia kavafiana è comprensiva verso le debolezze umane, la pungente ironia di Kariotakis tradisce un certo disprezzo per sé e per gli altri: «I travet si consumano e si scaricano / come pile a due a due dentro gli uffici. (Da elettricisti, per sostituirli, / fungeranno la Morte ed il Governo). // Seduti su una sedia, scarabocchiano / fogli bianchi e innocenti, senza scopo.(...) // E a loro resta solo quell'onore / quando risalgono le strade, a sera, / alle otto: la carica li spinge. // Castagne in forno, e pensano alle leggi, / pensano al cambio valutario, e scrollano / le spalle, questi poveri travet». (*Impiegati statali*). L'autoironia non risparmia nemmeno i suoi versi: «Non è più un canto, questo, non è un'eco / umana. Senti: arriva / come l'ultimo grido, a notte fonda, / di qualcuno che è morto» (*Critica*). Kariotakis si tolse la vita nel 1928 con un colpo di pistola, a Preveza, in Epiro, dove era stato trasferito. Il suo gesto concludeva l'identificazione tra l'artista e la sua arte. In *Suicidi ideali*, una delle liriche più intense di *Elegie e Satire*, dopo una descrizione particolareggiata dei preparativi alla morte degli aspiranti suicidi, dichiara che si tratta di gesti inutili di un'idea, quella di togliersi la vita, giacché sono «sicuri in cuore che rimanderanno». Il valore della poesia di Kariotakis è stato riconosciuto, tra gli altri, anche da Giorgio Seferis e Ghiannis Ritsos che gli dedicò alcuni versi. Essa costituisce un capitolo importante nella storia della letteratura greca.

[G.M.]

GHIANIS RITSOS, **Poesie scelte**, Traduzione e cura di Tino Sangiglio, Trieste, Collana di poesia neogreca 2001, pp. 81, s.i.p. Con testo greco a fronte.

Che l'interesse degli studiosi e degli intellettuali italiani verso il poeta greco Ghiannis Ritsos (1909-1990) sia ancora vivo, non può che essere motivo di gioia. A pochi anni di distanza sono usciti infatti due volumi di poesie in cui si propone ai lettori, pur con diverse modalità, l'opera poetica di un grande autore della poesia greca contemporanea, e anche il più tradotto all'estero.

Tino Sangiglio, con la sua antologia di *Poesie scelte*, presenta le varie fasi dell'opera poetica di Ritsos. Non è stata una



scelta facile, considerato che il poeta greco è autore di oltre 150 raccolte di versi. Nella poesia di Ritsos coesiste una grande varietà di registri stilistici combinati con una molteplicità tematica. La sua attenzione è rivolta ai problemi dell'uomo, della società, della storia, dell'arte. Determinante per il suo percorso poetico, incidendo nelle sue farie fasi, è stato il coinvolgimento, ideologico e personale, negli eventi che hanno segnato la storia della Grecia contemporanea («I morti dimenticati sotto la neve. Cornacchie pasciute / con le loro nere lucide ali inchiodavano fino al fondo / il biancore infinito. Qualcuno si fermò: osservava / le orme lasciate dalle zampe degli uccelli sopra la neve / come se cercasse qualcosa, un bottone, una scarpa consunta...» (*Segno distintivo*). Il sovrapporsi della poesia sulle vicende storiche evoca memorie che arricchiscono e rafforzano la coscienza del tempo presente: «E forse, chissà, / forse sei tu a dar ordine, prima che annotti, / di accendere le lampade verdi del cortile della chiesa, / (...) // Sì, tu, / incaricato (da chi?) a introdurre palesemente nella poesia / i cavalli di legno e le chiavi di vecchie valigie perdute...» (*Onestà*). L'allegoria e l'allusione denunciano chi si appropria del potere, anche se esercita una critica alle posizioni della sinistra o alla caduta del socialismo reale.

La raccolta antologica comprende trentotto poesie. Nell'*Introduzione*, molto ampia e completa, il curatore inquadra l'opera poetica di Ritsos, dagli esordi fino al 1984, rapportandola alla storia della Grecia contemporanea. Periodi che vide-ro Ritsos combattere in difesa della libertà: per essa subirà le persecuzioni e il carcere, come antifascista prima, come oppositore al regime dittatoriale poi, compresi gli arresti domiciliari nel 1969,

quando nel campo dei deportati politici dell'isola di Leros gli venne diagnosticato un cancro. Come dichiara Sangiglio, «ne viene fuori il racconto della vita dell'uomo, della sua vicenda terrena, che si agita tra l'irrazionale e il fortuito, tra la violenza e la sopraffazione, tra il mistero, in definitiva, di un'esistenza che egli vive in uno stato di eterna, permanente precarietà». Un percorso e un'opera straordinari, quelli di Ritsos, costellati di numerose raccolte di poesie brevi e altrettante di componimenti lunghi.

[G.M.]

GHIANIS RITSOS, **Pietre, Ripetizioni, Sbarre**, a cura di Nicola Crocetti, prefazione di Louis Aragon, Milano, Crocetti 2004, pp. 174, € 14,90.

Il volume, curato da Nicola Crocetti con una commovente testimonianza di Louis Aragon a *Prefazione*, presenta tre raccolte poetiche composte tra il 1968 e il 1969, pubblicate prima in Francia nel '69 da Gallimard, con traduzione francese, e solo nel 1971 in Grecia. La peculiarità di *Pietre*, scritta tra maggio e ottobre del 1968 nell'isola di Leros, dove il poeta era deportato politico, è l'elemento autobiografico. Le pietre sono quelle del paesaggio di Leros: «Non restarono che le pietre. Dobbiamo arrangiarci con queste, adesso; / con queste, con queste, – ripete. Quando la notte scende / dall'alto sul monte livido e getta nel pozzo le nostre chiavi, / mie pietre, mie pietre, – dice – potessi scolpire uno per uno i miei volti sconosciuti e il mio corpo» (*Con queste pietre*). Esse sono l'unica certezza in una realtà sopraffatta dall'angoscia, dalla morte, dalla solitudine: «Gli uomini dentro le proprie giare – ciascuno nella sua. / (...) Grosse giare ronzano tutt'intorno alle giare di Beckett» (*Fotograficamente*). Il canto di Ritsos è il canto di un poeta umiliato perché non può esprimersi liberamente, ferito dagli eventi che tormentano il suo Paese. Con uno stile prosastico, dal ritmo lento e dal fraseggio a volte lungo invita alla riflessione sulla libertà tradita. Quando descrive le torture, il ritmo versificatorio diventa più veloce, più intenso: «Caduto lì, bocconi; il mento nella terra; il collo / serrato tra i ginocchi dell'altro; – quasi cianotico; le vene gonfie sulle tempie. Immobile. / Un movimento; – l'estremo spasmo? Chiudi gli occhi. No, no» (*Necessariamente*). La raccolta

si conclude con un inno alla vita e a ciò che di più prezioso ha l'uomo, la libertà: «Pietre, pietre scorticate fino in cima. / Accanto, nel basso fondale, s'udì / il secondo, il terzo salto d'un pesce. / Immen- sa, estatica orfanezza – libertà» (*Notte*).

Il valore della memoria, anche collet- tiva (di impronta kavafiana), appare fin dai primi versi di *Ripetizioni*, raccolta inizia- ta nel 1968 a Leros e completata nell'esta- te del 1969 nell'isola di Samos (dove il poeta si trovava agli arresti domiciliari): «Ripetizioni – dice, – ripetizioni senza fine; – che stanchezza mio Dio; / tutto il mutamento è solo nelle sfumature – Gia- sone, Odisseo, Colchide, Troia, / Mino- tauro, Talo, – e proprio in queste sfuma- ture / tutto l'inganno e la bellezza a un tempo – opera nostra» (*Talo*). Le sfuma- ture segnano la storia, e l'ispirazione sto- rico-mitologica della raccolta (con un ri- chiamo ai miti dell'età preistorica e sto- rica della Grecia). La corrispondenza tra eventi del passato e realtà presente è chia- ra senza mai diventare esplicita, per via della censura politica: il mito assurge a metafora della realtà e, al pari di essa, è rappresentato nella sua molteplicità.

Dopo questa pausa di riflessione sulla storia, il *leitmotiv* di *Pietre* (il presente vissuto nella sua cruda realtà) traspare sin dalla lirica introduttiva, *L'ultimo obolo*, di *Sbarre*, la terza raccolta, scritta a Samo nel 1969: «Ore difficili, difficili per il nostro Paese. E lui, fiero, / nudo, indife- so, debole, lasciò che lo aiutassero; / han- no fatto ipoteche su di lui; accampano diritti, esigono; / parlano in sua vece; gli impongono il respiro, il passo; / gli fanno l'elemosina; lo rivestono con altri abiti troppo larghi e cadenti, gli legano una cima ai fianchi». Il senso di morte, l'an- goscia, il pessimismo di questa prima poesia sono confermati dalla maggior parte dei versi di questa raccolta, contradd- distinti dal tono prosastico. In molte di queste poesie si descrivono gli arresti de- gli oppositori al regime (*Mandato di com- parizione*), le torture (*Notti di reclusione*), la vita in carcere (*Imprevisti abituali*), le condanne a morte (*Nonostante tutto, Raf- figurazione*), le umiliazioni subite dai perseguitati politici (*Perquisizione*), gli interrogatori (*Uffici istruttori*). Il ritmo prosastico del verso si fa incalzante, la scrittura, a tratti, ha la peculiarità di una rappresentazione onirica. Ma il messag- gio del poeta, connotato da un sentimen- to di delusione (e come potrebbe essere

diversamente, quando nasce dalla soffe- renza e dalla privazione della libertà?) diventa, alla fine, un invito a sperare, con la *Rinascita* della vita dopo tanto soffri- re: «Da anni più nessuno si è occupato del giardino. Eppure / quest'anno – maggio, giugno – è rifiorito da solo, / è divampato tutto fino all'inferriata, – mille rose, / mil- le garofani, mille gerani, mille piselli odo- rosi – / viola, arancione, verde, rosso e giallo, / colori – colori-ali; – tanto che la donna uscì di nuovo / a dare l'acqua col suo vecchio innaffiatoio – di nuovo bella, / serena, con una convinzione in- definibile».

[G.M.]

RIVISTE

NEA ESTIA, nn.1765-1769, marzo- agosto 2004, € 8,00. Redazione: via Evripidu 84, Atene 10553, e-mail: neahestia@hestia.gr

Fondata dallo scrittore di teatro Grego- rio Xenópulos nel 1927, è tra le riviste letterarie più antiche d'Europa. Pubblicata con una periodicità quindicinale fino ad agosto 1998, da settembre in poi ha avu- to una frequenza mensile. Dal 1927 al 1997 una particolare attenzione è stata dedicata al numero, solitamente volumi- noso, della seconda quindicina di dicem- bre, monotematico e dedicato agli intel- lettuali più importanti della cultura greca moderna (Solomòs, Kalvos, Terzàkis, Sikelianòs, Ritsos, Elitis) ma con sguar- di anche sulla cultura occidentale (il nu- mero di Natale 1968 è dedicato a Chate- aubriand, negli anni successivi ritroviamo J.Joyce, Eliot, Byron, la rivoluzione fran- cese, Cechov e altri). La rivista ospita pagine di narrativa, di poesia, di critica e teoria della letteratura, di filosofia.

Il numero di maggio 2004 è dedicato a George Steiner, quello di giugno a John Berryman, mentre luglio-agosto (che è il numero 1769!) contiene tre poesie di Ghiannis Varveris, un intervento interes- sante su «Il Sonno e i sogni di Kostas Kariotakis», un altro sullo sport (*Giochi e competizioni sportive, valori e regola- menti*) in occasione delle Olimpiadi di Atene, un saggio sull'opera di Italo Sve- vo, scritto in occasione della traduzione greca di *Una burla riuscita e altri raccon- ti*. Come ogni periodico letterario anche *Nea Estia* ospita ogni mese un insieme di

recensioni e di presentazioni critiche (rac- colte sotto il titolo *Minològhio*, si potrebb- e dire 'Le novità del mese') sulle novità letterarie, di teatro, cinema, arti figurati- ve, filosofia.

[G.M.]

I LEXI, nn. 180-182, aprile-giugno 2004, € 12,00. Redazione: Via Dionisi Eghinitu 46, Atene 11528.

Fondata nel 1982 dal poeta Andonis Fostieris (del quale ci siamo occupati nel numero XXIV-XXV di SC) e dal critico letterario Thanassis Niarkos, è stata una pubblicazione mensile fino al 1990, dal '91 è a periodicità bimestrale. Tra le rivi- ste letterarie che hanno fatto storia, ospi- ta articoli degli intellettuali greci e stra- nieri più prestigiosi. Molti numeri sono a carattere monotematico. La seconda par- te della rivista, «La clessidra», ospita cri- tiche teatrali e cinematografiche, recen- sioni, interviste fatte soprattutto a espo- nenti dell'icastica greca. Nei 22 anni di pubblicazione del periodico sono stati tra- dotti e presentati ai lettori greci molti au- tori italiani, tra cui Buzzati, Pavese, Pa- solini, Calvino, Pratolini, Quasimodo, Moravia, Ungaretti. La linea editoriale adottata dal periodico è quella di dedica- re le pagine della rivista alla produzione poetica e in prosa, greca e straniera, evi- tando saggi di critica letteraria che ven- gono solitamente presentati nei numeri monotematici. Peculiare è l'aspetto gra- fico della rivista, con la presentazione, volta per volta, delle opere di un singolo artista, per far conoscere la sua produzio- ne icastica ai lettori della rivista.

Tra gli ultimi numeri è doveroso segna- rare quello, voluminoso ma molto interes- sante di aprile-giugno 2004, interamente dedicato alla letteratura spagnola contem- poranea. La prima parte del volume è ri- servata alla poesia. Ospita, tra gli altri, uno scritto di W.H.Auden sulla Spagna, uno di Rafael Alberti su Picasso e poesie di Vicente Aleixandre, Aurora Saura, Luis García Montero. La seconda parte riguar- da il romanzo spagnolo contemporaneo con due saggi di Fernando Valls, di Jordi Gracia e altri ispanisti spagnoli e greci; tra gli scrittori presentati si possono ricorda- re Rosa Montero, Javier Marias, Ignacio Aldecoa. Le opere riprodotte sono del pittore spagnolo Joaquín Sorolla.

[G.M.]

POESIA INGLESE

a cura di Alex R. Falzon

TED HUGHES, *Collected Poems* (ed. by P. Keegan), London, Faber and Faber 2003, £ 40.00.

TED HUGHES, *Cave Birds. Un dramma alchemico della caverna* (a.c. di E. Livorni), Milano, Mondadori 2001, € 6,71.

È da poco uscito tutto il canzoniere di Ted Hughes, quei *Collected Poems* che arrivano a ben 1333 pagine, e che raggruppa le raccolte principali di questo prolifico poeta: dall'esordiente *The Hawk in the Rain* (1957), che l'ha subito lanciato come una delle voci più stimolanti della sua generazione, al coronamento finale di *Birthday Letters* (1988), uscito nell'anno della sua morte. Tra le sue altre raccolte poetiche, oltre a *Lupercal* (1960), vanno senz'altro ricordate anche *Wodwo* (1967) e *Moortown* (1979). La critica, all'unanimità, ha però eletto *Birthday Letters* come il suo capolavoro assoluto; forse perché è qui che egli *sembra* finalmente riconciliarsi con Sylvia Plath (e con il suo 'mito'; si veda, a questo proposito, la poesia *Moonwalk*, che è senz'altro tra le più belle dell'intera sequenza, dove la sua voce si unisce a quella della moglie defunta, in una specie di inquietante duetto).

Sopra, ho scritto che Hughes «sembra finalmente riconciliarsi con Sylvia Plath» perché, come ci dimostrano chiaramente i *Collected Poems*, egli, invero, non ha fatto altro, sin dagli anni '60, in testi quali l'incompiuto *Eat Crow* (1964) e, soprattutto, in *Cave Birds* (1978) che è, a parer mio, un vero *trionfo* che nulla ha da invidiare alla compiuta bellezza della raccolta *Birthday Letters*, come tra non molto avrò modo di illustrare più dettagliatamente.

Poco dopo il suicidio della Plath, avvenuto nel febbraio del 1963, Hughes passò più di un anno a lavorare attorno a un dramma in versi che doveva essere un adattamento radiofonico delle *Nozze chimiche di Christian Rosenkreutz* (un trattato ermetico dalla forte simbologia alchemica, da Hughes stesso definito «un sogno tribale»), pubblicato in Germania nel 1616 dal rosa-crociano Johann Valentin Andreae. Qui viene descritto il mistico matrimonio tra i regali *sponsa* e *sponsus*

che dovrà condurre ad una rigenerazione spirituale dell'uomo e alla sua perdita innocenza paradisiaca (in altre parole: alla *renovatio* della società straniata dalla Controriforma).

Hughes, però, non riuscì a terminare questo progetto da lui intitolato, non a caso, *Difficulties of a Bridegroom* (ovvero: 'Le difficoltà di uno sposo') e di cui è rimasto soltanto un lungo frammento: il già rammentato *Eat Crow*. Qui, il protagonista intraprende una catabasi di tipo sciamanico che lo scaraventa in un terrificante alidilà dove si sente scalpitare il bestiame e si ode il lamento continuo di un coro femminile dal quale, infine, si stacca un'unica *She* ('Ella') che si offre di fargli da guida e di ricomporgli l'anima martoriata. Il testo che, per l'appunto, non fu mai completato, non contiene l'unione mistica tra gli 'sposi', né – ancor meno – una qualche nota di salvezza finale.

Tutto ciò, invece, è presente nella raccolta *Cave Birds* (scritta nel 1975 e poi rielaborata nel 1978), il cui sottotitolo suona – non a caso – così: *An Alchemical Cave Drama* ('Un dramma alchemico della caverna'). Qui, il protagonista, un uomo gravato da lancinanti sensi di colpa, subisce un processo da parte di una severa assemblea di uccelli, e dovrà difendersi, come nel testo classico chauceriano, da diverse accuse (soprattutto quella di aver offeso la natura femminile, fallendo in tutti i suoi rapporti con le donne: figlie, spose e madri). Nel *Parliament of Fowls* (1386) di Chaucer, tale processo ha luogo proprio nel giorno di San Valentino, e come non ricordare che la Plath si suicidò proprio a ridosso di questa data?

La poesia *Something was happening* ('Qualcosa stava accadendo') tratta del dolore arrecato dalla scomparsa della donna amata e si conclude con l'immagine di colei che potrebbe redimerlo; mentre *A Riddle* ('Un indovinello') ci parla di come il doppio 'mitico' di quella defunta sia, per l'appunto, rinato per diventare la sua enigmatica *sponsa*; la soluzione dell'indovinello ('Chi sono?'), infatti, è colei che, al contempo, è sua figlia, sposa e madre. Nella splendida *Bride and Groom Lie Hidden For Three Days* ('Sposa e sposo giacciono nascosti per tre giorni'), i due

si dissolvono, disintegrandosi alchemicamente l'uno nell'altra, suscitando, così, la loro reciproca rinascita: «So, gasping with joy, with cries of wonderment / Like two gods of mud / Sprawling in the dirt, but with infinite care / They bring each other to perfection» ('Così, ansando per la gioia, con gridi di stupore / come due divinità di fango / sdraiandosi nello sporco, ma con cura infinita / portano l'un l'altra a perfezione'). Come osserva Keith Sagar, nel saggio compreso nell'edizione Mondadori: «la rinascita dell'eroe, quando arriva, deve essere davvero una questione di scoperta della giusta relazione con la donna: uomo e donna che vengono alla vita di nuovo reciprocamente».

Cave Birds ebbe origine quando l'artista americano Leonard Baskin mostrò a Hughes un gruppo di nove disegni di uccelli e il poeta vi si ispirò scrivendovi sopra un breve ciclo di poesie. Baskin, a questo punto, ne rimase così deliziato che produsse altri dieci disegni di uccelli, che ispirarono altrettante poesie; infine, fu Hughes a completare il tutto con dodici altri componimenti, richiedendo a Baskin i rispettivi disegni (anche se poi ha eliminato, oppure aggiunto, dell'altro materiale). In ogni stadio della sua 'iniziazione / purificazione', infatti, il protagonista viene comparato ad un uccello diverso: prima è un galletto spocchioso, poi un corvo deforme e, infine, si tramuta in un falco dorato.

Come suggerisce il sottotitolo (che lo lega ulteriormente a *Difficulties of a Bridegroom*), la raccolta è un «dramma», anzi un «dramma alchemico della caverna» che si riferisce, in gran parte, allo studio che Jung ha dedicato all'alchimia (*Psicologia e alchimia*, 1944), da quest'ultimo paragonata ad uno 'psico-dramma' che purifica, e trasforma, l'operatore stesso, in un processo di elevazione spirituale che lo porta alla propria 'perfezione' (o 'divinizzazione': il protagonista di Hughes, alla fine, è un 'risorto' che, tramutato nell'egizio dio-falco Horus, risplenderà di luce solare). Per cui, in ultima analisi, la caverna dell'alchimista altro non è se non il 'teatro' mentale dove si attua tale processo di 'iniziazione / pu-

rificazione', il cui 'oro' finale irradia una vitale, e rigenerante, energia psichica.

La dottrina ermetico-alchimista, tuttavia, è soltanto una delle (almeno) sei fonti intertestuali che nutrono continuamente questo testo: 1) Platone: tanto il suo resoconto della morte di Socrate (da Hughes ritenuto responsabile per il 'morbo' corrosivo del Logos), nel *Fedone*, quanto il suo 'mito della caverna', nella *Repubblica*; 2) l'arte primitiva: soprattutto gli affreschi preistorici delle caverne, come quelli di Lescaux; 3) la mitologia egiziana: a partire dall'unione sacra tra Iside e Osiride, passando attraverso *Il libro dei morti*, dove le anime dei defunti vengono processate da avvoltoi; 4) la letteratura persiana sufi: ovvero, il poema allegorico *Mantiq al-Tayr* ('La conferenza degli uccelli') di Farid-al-Din Attar, dove i volatili devono attraversare Sette Valli, prima di poter giungere all'agognata Luce; 5) la letteratura inglese medievale: il già rammentato *Parliament of Fowls* di Chaucer, dove si dibatte circa la natura 'vera' dell'amore; e 6) la letteratura alchemica: tra cui i già ricordati testi di Andreae e di Jung, nonché gli studi di Mircea Eliade dedicati a tale argomento. Non mancano, infine, riferimenti all'*Amleto* shakespeariano, all'*Ulisse* di Joyce, come anche alla *Terra desolata* di T.S. Eliot (ma ci sono, anche, echi di Whitman, Hopkins, Yeats, Lawrence e Dylan Thomas).

Per cui, sia la simbologia degli uccelli (corvi e avvoltoi fanno parte integrante anche del linguaggio alchemico), che gli allucinati paesaggi psichici dove ha luogo il viaggio sciamanico del protagonista, corrispondono ad un processo di guarigione dai cui meandri 'sotterranei' il falco dorato infine potrà spiccare il suo volo liberatorio verso il sole.

La già rammentata poesia *Sposo e sposa giacciono nascosti per tre giorni*, che è una lucente poesia d'amore (e che, insieme a *Il Cavaliere*, a *Prima, le dubbiose mappe di pelle* e a *La civetta fiore*, si può considerare tra le più riuscite della raccolta), si può leggere, ed apprezzare, anche estrapolandola dal contesto: qui, l'amore non solo genera vita ma la *ricrea*, in un linguaggio altamente mistico ed erotico che caratterizza pure quell'altro testo dedicato all'Amore Divino che è il *Cantico dei Cantici*. E così, la ferita psichica si rimargina grazie alla miracolosa 'unione degli opposti', o *mysterium coniunctionis*, promossa dai saggi alchimisti.

Cave Birds finisce, tuttavia, con un enigmatico *Finale*: «At the end of the ritual / up comes a goblin» ('alla fine del rituale / spunta uno spiritello'); alcuni critici hanno trovato questa immagine assurda ed incoerente. Ma non è il *goblin* quel *homunculus* che sgorga dal dorato uovo alchemico? Non leggiamo, in *La civetta fiore* che «l'uovo-pietra / spunta tra petali covanti»? Non è, allora, il frutto stesso dell'unione o, se vogliamo, del 'dramma', che Hughes ci ha appena rappresentato? E cos'è, dunque, se non poesia *pura*?

L'edizione italiana (a cura di Ernesto Livorni) è molto accurata e, oltre al testo correlato dall'originale inglese, contiene pure un breve saggio introduttivo ad opera del curatore; e poi: una nota biobibliografica, nonché un saggio coevo di Hughes stesso (*Mito ed educazione*, 1977) ed un'analisi puntuale di *Cave Birds* da parte di Keith Sagar, una delle massime autorità in questo campo. Peccato, però, che manchino le immagini di Baskin che accompagnano i singoli componimenti, perché queste ci avrebbero segnalato, immediatamente, il *tipo* di uccello che vi predomina, aiutandoci, così, anche a comprendere meglio il percorso 'simbolico' tracciato da Hughes in questa sua memorabile raccolta.

PHILIP LARKIN, **Collected Poems** (ed. by A. Thwaite), The Marvell Press and Faber and Faber, London 2003, £ 10.99.

PHILIP LARKIN, **Finestre alte** (a.c. di E. Testa), Torino, Einaudi 2002, € 10,00.

PHILIP LARKIN, **Turbamenti a Wil-low Gables** (a.c. di M. D'Amico), Roma, Nottempo 2003, € 13,00.

Dopo anni in cui è stata fortemente negletta, la poesia di Philip Larkin sta lentamente tornando alla ribalta, e non solo nei paesi anglosassoni, ma anche in Italia, come ora avrò occasione di spiegare. In Inghilterra è uscita, l'anno scorso, una nuova edizione dei *Collected Poems* che, pur essendo anch'essa curata da Anthony Thwaite, si differenzia dall'altra in quanto è molto più ridotta, contenendo unicamente le quattro raccolte 'ufficiali'; per cui vengono, così, a mancare molti dei suoi componimenti giovanili (come la struggente elegia *An April Sunday Brings the Snow*) oppure quelli della maturità

che non furono mai raccolti in volume (come l'indispensabile *The Winter Palace*). Tutto ciò vuol dire che la prossima generazione di lettori lo conoscerà, per forza, in modo piuttosto obliquo e parziale.

L'ultima volta che trattai di Larkin sulle pagine di questa rivista, nel 2001, egli era ormai diventato poco più di un «acquired taste», ovvero «un gusto coltivato», e ben protetto, da quei pochi (come Seamus Heaney e Derek Walcott, all'estero, e Gilberto Sacerdoti e Franco Buffoni, in Italia), che avevano davvero capito tanto la grandiosità quanto la profondità che si celavano dietro le molteplici, ma fragili, maschere assunte da questo poeta (ritenuto, dai più, invece, come un provinciale isolato, e per giunta mortalmente bieco), e che lo hanno difeso da quell'orrida ondata fatta di *politically correct* al cubo che, dopo la sua morte, l'aveva investito, facendone, nel Regno Unito, la sua vittima più eccellente. Sono sicuro che se fosse vivo, lui si sarebbe davvero estasiato del fatto di esser diventato il primo *poet maudit* inglese dai lontani tempi – vittoriani! – di Algernon Swinburne. I suoi critici più agguerriti non avevano affatto capito che Larkin, più che essere misogino, era misantropo e che, più di tutti, non accettava se stesso, e quel che era diventato, avendo svenduto i sogni della sua gioventù (lo scrivere romanzi sotto il benevolo sole del Mediterraneo) per quel proverbiale 'piatto di lenticchie' (da consumare, preferibilmente, alla mensa di qualche sperduta biblioteca universitaria del Nord più brumoso).

Questo è l'argomento delle sue poesie più laceranti: come *Dockery and Son* (dalla raccolta *Le nozze di Pentecoste*, 1964), dove riflette sulla natura attanagliante delle sue nevrosi; mentre nella raccolta *Finestre alte* (risalente al 1974; e che, finalmente, è stata tradotta in italiano) tale argomento viene ripreso più volte: come, ad esempio, in *Condoglianze in bianco maggiore*, dove il colore bianco del *gin and tonic* diventa indice di quella vigliaccheria che è l'assenza di *joie de vivre*; oppure in *Tristi passi*, dove ammette, osservando la notte stellata, alle quattro della mattina, che: «la semplice / e vasta unicità di quello sguardo / sono un ricordo della forza e del dolore / della gioventù; non potrà tornare, / ma in qualche parte resta, per gli altri, intatta». Oppure in *Vers de Société*, anch'essa dall'ambientazione notturna, dove ribadisce che «soltanto i giovani possono essere liberi e soli. / Or-

mai il tempo è poco per la compagnia e stare seduti accanto a una lampada sempre più spesso / porta non la pace, ma altre cose. / Al di là della luce stanno rimorso e fallimento».

Ma ciò che è peggio, è che Larkin avvisava questa assenza di emozione e di calore non soltanto dentro di sé, ma, sempre di più, nel mondo circostante: ovvero, non solo avvertiva l'erosione dell'Inghilterra della sua giovinezza, ma il fatto che le tradizioni di una volta venivano sostituite dai 'non-valori' dell'era del consumismo e dalla totale mercificazione della vita proposta dalla società di massa, da lui prese duramente di mira già a partire dagli anni '50 (in liriche quali *The Large Cool Store*). Tale tematica riaffiora anche in *Finestre alte*, soprattutto in componimenti quali *Andare, andare* («I bambini urlano e chiedono di più – / più case, più parcheggi, / più spazi per le roulotte, più denaro»); oppure in *Omaggio per il governo* («I nostri figli non sapranno che è un paese differente. / Adesso quello che possiamo sperare di lasciar loro è il denaro»).

Già in *The Less Deceived* (1955) aveva denunciato il tramonto definitivo dello spirito comunitario religioso – nella poesia *Church Going* – e ora, in *Finestre alte*, nel sonetto *Venerdì notte al Royal Station Hotel*, arriva a delineare la completa assenza di umanità, lì dove l'unico segno di vita viene dato dalle spettrali luci elettriche che squarciano la Notte: «cupa, la luce scende dagli alti / lampadari a grappoli sulle sedie vuote / che si fronteggiano l'un l'altra [...] / Nei corridoi deserti di scarpe le luci restano accese». Il finale di questa poesia, non a caso, ricorda quello, altrettanto apocalittico, di *Dover Beach* (1867) di Matthew Arnold, dove si presagiva l'avvento imminente della barbarie).

Se tutto questo può far pensare ad un Larkin nostalgico e snob, ebbene, ciò non è affatto vero, perché anche in questa raccolta finale egli ripete parzialmente le lezioni che aveva appreso da Thomas Hardy verso la fine degli anni '40: ovvero il cercare di concentrarsi su esperienze ordinarie e familiari, per poi saperne trarre delle poesie che trascendono dal quotidiano per diventare, così, delle gnomiche riflessioni universali sulla condizione umana. È questo l'argomento principale della mia monografia – *Negative Indicative: Philip Larkin in the Forties* (Pisa, ETS, 2000; la prima ad essere apparsa in Italia), dove evidenzio il passaggio del

Larkin giovanile e simbolista verso le sue future posizioni più minimaliste e anti-moderniste, dovute, per l'appunto, al suo incontro con il canzoniere di Hardy.

In *Finestre alte* troviamo questo aspetto, per così dire 'hardyano', della sua scrittura in molte liriche, tra cui vanno annoverate *Gli alberi* (dove il rinnovamento annuale della Natura a Primavera è visto, però, come un preludio all'inevitabile Inverno), oppure *Vecchi scemi* (che è uno dei suoi massimi capolavori; e dove la vecchiaia ci viene mostrata in tutta la sua cupa disperazione). La raccolta, comunque, si conclude con l'emblematica, e sublime, *L'esplosione* che pur trattando di un disastro in una miniera, contiene quell'immagine finale di «uova d'allodola intatte» che racchiude in sé un messaggio di speranza.

È curioso, tuttavia, constatare come il Larkin-narratore (quello che in gioventù sognava di diventare un romanziere a tempo pieno), venga tradotto in Italia per la prima volta, non grazie ai suoi romanzi più seri e sperimentali – quali *Jill* (1946) o *Girl in Winter* (1947), i cui modelli furono Virginia Woolf e Henry Green – bensì tramite quell'opera giovanile e parodica che è *Trouble at Willow Gables* scritta nel 1943 (anche se è, a modo suo, un testo frizzante). Ce lo descrive Masolino D'Amico, che ha scrupolosamente curato il volume, nella Postfazione al romanzo: «nacque tutto a Oxford nel 1943, quando Larkin aveva circa ventun anni, e si presenta come opera di un'immaginaria scrittrice per ragazze, Brunette Coleman. [...] Fu questo lo spirito nel quale il giovane Larkin si calò con diabolico camaleontismo, divertendosi moltissimo [...] con lo scrivere un romanzo che rispettava tutti i luoghi comuni del genere, ma con in più una insinuante carica di malizia erotica [...]; è uno scherzo irresistibile». La casa editrice Nottetempo promette pure di pubblicare il seguito, *Michaelmas Term at St. Bride's*, dove le eroine del primo romanzo, uscite dal collegio femminile, questa volta affrontano insieme l'altrettanto ardua vita universitaria.

In conclusione, segnalo che, sull'onda dell'attuale *revival* in corso dell'opera di Larkin, dovrebbe presto uscire, entro quest'anno, su *Il gallo silvestre* (la bella rivista diretta da Antonio Prete), una selezione di alcune delle sue liriche giovanili più memorabili, e tutt'ora inedite in Italia, a cura di Francesco Petrocchi, che si è recentemente laureato a Siena proprio con

una brillante tesi sul canzoniere larkiniano. Questo gruppo di poesie (che include le significative *This was your place of birth* e *The Dancer*), purtroppo, appartengono – come ho scritto sopra – a quella serie di componimenti che sono stati scartati dalla nuova edizione dei *Collected Poems*, rendendo, così, la loro traduzione italiana doppiamente preziosa.

IWAN LLWYD, **Da Bangor a Bangor: il viaggio di un bardo** (a.c. di A. LLION), Faenza, Moby Dick 2003, € 10,00.

PETER DE VILLE, **Open Eye**, Cirencester, Tuba Press 2003, £ 6.00.

Iwan Llwyd è nato a Carno, nel Galles, nel 1957; si è laureato in gallese all'University of Wales di Aberystwyth ed è in gallese che ha scritto le sue raccolte più importanti: da *Sonedau Bore Sadwrn* ('Sonetti del sabato mattino', del 1981) a *Owain Glyn Dwr* (scritto con Gillian Clarke, del 2000), di cui i traduttori Andrea Bianchi e Silvana Siviero, in *Da Bangor a Bangor*, ci offrono un'ampia selezione (complessivamente 22 componimenti assai rappresentativi).

Iwan Llwyd viene considerato dalla critica come il poeta gallese più importante della sua generazione e con *Dan Ddylanwad* ('Come ubriaco' del 1997) ha vinto il Welsh Arts Council Book of the Year Award, mentre nel 1990 ha ottenuto la 'corona' al National Eisteddfod con *Gwereichion* ('Scintille'). Oltre ad essere lui stesso un traduttore, saggista e librettista, è anche il bassista-cantautore in ben due *bands* gallesi e, perciò, non sorprende constatare come, nelle sue *lyrics*, egli riproponga tradizioni medievali gallesi commiste a suggestioni attinte dal *rock and roll* e dal *blues* (come nella laconica *Far Rockway*, dove si legge che «ti porterò a Far Rockaway, / Far Rockaway, / nome che accenna un motivo alla chitarra / nella mia testa»; oppure nella spiritata *Route 66* dove, nel descrivere quell'autostrada che attraversa gli Stati Uniti da ovest ad est, scrive che «il viaggio stesso diventò un sogno, / di cadillac e chevrolet, / di notti sveglie in motel polverosi, / di Chuck Berry e Jerry Lee / di cherry pie e burro a colazione»; oppure si prenda l'altrettanto sincopata *Come ubriaco*, dove questa volta descrive gli U.S.A. come la «terra di opportunità e California e strade di Filadelfia, / terra della dea del-

la televisione e di Hollywood e di alleluia, / terra di Bob Dylan e Dylan Thomas, terra dell'esilio del poeta».

Come già annuncia il titolo stesso della raccolta, *Da Bangor a Bangor: il viaggio di un bardo*, Iwan Llwyd, simile in ciò ai bardi di una volta, ama molto spostarsi, sia nei territori celtici nativi ed irlandesi, sia nel continente del Nord e Sud America, visitando *indios* e indiani ma, soprattutto, andando alla ricerca dei compatrioti esiliati, come dimostra nelle poesie *Gallese di Filadelfia* oppure in *Elogio dei fratelli Bod Iwan*, trattando questa volta i gallesi emigrati in Patagonia.

Adel Llion, tuttavia, ci ricorda, nella prefazione che Iwan Llwyd è un «bardo celtico» solo «se per bardo (parola abusata dai romantici) intendiamo poeta politico, poeta al servizio della comunità, sensibile ai miti e leggende, credente nella magia della parola e nel valore dell'arte». Tutto ciò trova una conferma in poesie come *Posso essere un indiano, mamma?*, *Il Cristo di Capocabana*, *Certo che puoi farmi una domanda personale* e *Guerra e pace* (dove il poeta ricorre sia ai versi liberi che alla metrica più tradizionale).

I traduttori, comunque, hanno 'trasposto' le poesie non dal gallese originario, bensì dalle versioni inglesi che sono apparse nel frattempo (e molte delle quali sono ad opera dello stesso Iwan Llwyd); per cui, forse, era meglio avere il testo inglese a fronte, piuttosto che quello gallese, di cui le traduzioni in italiano sono il riflesso di un riflesso, per quanto sincero.

Quella di Peter De Ville (in *Open Eye*, 2003) è un'opera prima che si annuncia come una raccolta davvero impressionan-

te e gustosa, per via dell'uso, spesso ludico ed incisivo, a cui il poeta sottopone costantemente il linguaggio; per cui, non sorprende scoprire che uno dei suoi poeti preferiti sia proprio Byron (ma non tanto nell'ascendenza romantica, quanto in quella 'settecentesca' che aveva fatto del poeta un critico acuto delle mode e dei modi allora imperanti). Con Byron, De Ville condivide, soprattutto, quell'*open eye* (insito a partire dal titolo stesso della raccolta) che è altrettanto 'aperto', e alquanto sferzante.

Nella raccolta, troviamo tale vena, per esempio, in *Academics: English Honours*, nel suo sardonico ritratto del mondo accademico (a cui De Ville pur appartiene); oppure nell'agro-dolce *Dad in Italy* dove, con sottile arguzia, mette a confronto la cultura anglo-sassone con quella italiana. Ma l'influsso byroniano è presente nello spirito *narrativo*, nel *tono* di voce, prettamente *fabulista*, che attraversa un gran numero di queste poesie: come la toccante *Contamination* (ambientata in un cimitero ebraico) oppure nella splendida *Arnold Bennet's Days* che chiude degnamente la raccolta e che sa riproporre, con dovizia di dettagli pertinenti, il clima 'gentile' di un uomo di lettere agli inizi del ventesimo secolo, in una serie di 'vignette' che ne restituiscono le aspirazioni e i timori (non a caso, la poesia si apre con la descrizione di un funerale che è il 'correlativo oggettivo' di quell'epoca ormai votata al tramonto): «On Wednesday afternoon to Burslem where / the mater was reported seriously gone. / Saw her at 8, alone for half an hour. Looked very small, the hollow of the pillows / Made her so...».

Oppure, si prenda la presentazione sogghignante di una cerimonia in sotto-sono che ha luogo in una chiesetta di campagna, *Old Brave World Revisited: at Southwell*, dove il gusto per l'aneddoto si confonde con quello per la 'resa' clinica del rito sociale in atto: «Acorn and vine, some chub-faced peasants / and gap-toothed wives cheeking us with tongues / and pig-faced men and men-faced pigs, / Roger Rabbit, Talking Heads and Disney / Trinity, eight centuries ago».

Peter De Ville, come si sarà arguito, ha una grande immaginazione icastica, che si traduce felicemente nella continua creazione di tutta una serie di immagini vivide e scintillanti, che rimangono impresse nella memoria. Moltissime di queste poesie, in effetti, richiedono più di una lettura, onde permettere loro di sprigionare tutti gli aromi, e tutti gli umori, sotterranei di cui sono intessute: per esempio, si prenda *At Paraggi*, dove si avverte un'aria minacciosa mentre soffia in un villaggio ligure di pescatori; oppure l'incipitaria *Summer Song* che è un inno sensuale alla Natura risvegliata dal sole e dove De Ville 'ricama' anche il tessuto fonico dei versi, ricorrendo sagacemente sia all'aliterazione che all'onomatopea: «The sun begins its long summer swipe; / geraniums shiver, hallucinating blood against the green; / ants tickle-tickle at the knucklebones of trees; / varicose veins, ivy suckers pension off their hosts...».

Peter De Ville, con questa promettente raccolta, dimostra di possedere un maturo talento poetico, pieno di inventiva e di grazia; e tutto ciò non può che essere di buon augurio per le sue prossime 'prove' liriche.

POESIA ITALIANA

a cura di Fabio Zinelli

AA.VV., **Altri Salmi**, a cura di MARIA GERVASIO e LUCA EGIDI, Bologna, Gallo&Calzati Editore (Collana di Poesia *Forestiera* Bologna) 2004, pp. 142 + STEFANO MASSARI, **Salmo dell'Attesa**, VHS.

Il sistema della parola corredata dall'immagine, a complemento delle parole per dire forte ciò che è necessario, è strumento editoriale non nuovo. L'intreccio mediologico è felice nell'efficacia espressiva benché al contempo amara nel senso di cui dà conto. I due modi si coniugano egregiamente e convergono a uno stesso stupore indignato al cospetto delle repliche illimitate che l'uomo dà dello spettacolo di sé su questo *atomo opaco del male*. Il *Salmo dell'Attesa* girato in tre frazioni da Stefano Massari è un cortometraggio (20') che del male ordisce una collezione di prove a carico e lo filma smangiando il fotogramma come sciolto da fiamme infernali in cui l'attore-uomo si aggira in tempi e luoghi diversi ma simili perso nella sua perversione preintenzionale, dedito a sole azioni di distruzione (a)progettuale. Ed è questo senso di primitivismo umano a segnare la poesia diversamente salmodiante di questo libro legato al corto di Massari. Il quale libro è un documento. Contiene uno degli ultimi contributi della poetessa Giovanna Sicari morta l'ultimo giorno dello scorso anno: il suo salmo *Osanna della distanza* (anche in *Epoca Immobile*, Jaca Book, libro tanto atteso dalla Sicari e di pochissimo postumo) è un inno vibrante di pena e allegria: allude vertiginosamente alla morte, e ne ride o meglio la irride. Invoca il perdono per i reiterati peccati (sarebbe meglio dire: i reati) dell'umanità contro l'amore e per la nostra dote paradossale di produrre sciagure. Nell'*Osanna* trova voce limpida il grido rotto della creatura. In questa chiave trova udienza una sorta di *Spoon River* pescarese intonato da Anna Cascella (*Salmo della Lontananza*) in lotta pacificata per la riconquista della propria identità completa. E nello stesso tempo è gridata l'invocazione, una vera e propria preghiera di morte, pronunciata da Salvatore Jemma, o il *Sussurro* bolognese

se di Raffaello Baldini con sberleffo finale che smonta ogni residua (di)speranza. Su tutto aleggia e tuona il salmo a consuntivo intonato da Roberto Roversi al *Dicembre 2003*, sdegno urlato da un ottuagenario ben vivo ai *Masters of War* che si ripiega stanco e imbattuto, tuttora in attesa che, anche tardi, però alla fine faccia giorno. E trovano un posto all'interno di questo coro sommesso e insistente di voci umane le sinestetiche prescrizioni dettate da Bruno Brunini *Dalla Parte Della Notte*, il *Salmo 151 (di Yusuf)* di Giuseppe Conte, e il recitativo di pasqua ebraica di Silvia Bre in cui il passaggio cruento dell'Angelo di Dio si traduce in canto laico e civile. È questa la notizia sull'esistente cui perviene questa croce di fiammelle vive che a turno salmodiano intonando il canto: tutto ciò che sfondava in uno spazio infinito predisposto per l'Uomo da Dio è aggiornato al sentimento sfinite del destino umano avvitato sui propri limiti sconfinati e definitivamente consegnato al dettato civile.

Daniela Matronola

ANTONELLA ANEDDA, **Il catalogo della gioia**, Roma, Donzelli 2003, pp. 115, € 11,00.

Il *Catalogo della gioia* è un libro la cui struttura è raccolta entro il perimetro dell'isola de La Maddalena, luogo in cui la

memoria del soggetto si riflette nei frammenti della concretezza dell'esistenza. Si tratta di un *catalogo*, un indice che combina e propone destini possibili che «chiunque, leggendo, può aggiungere o cancellare». Poesia *combinatoria* incardinata sull'istante della scrittura, in cui, nella mappatura che recupera quanto altrimenti l'essere lascia scorrere, coincidono passato e ricordo. La parola di Antonella Anedda è ungarettianamente scavata nell'abisso dell'attimo vivo, posta sul nudo candore della pagina, il cui corpo circonda, avvolge e, al tempo stesso, schiude al vibrante contatto con il metaspazio della pareysoniana «spiritualità personale», della reattività dell'interno personologico all'esterno relazionale. Una scrittura la cui poetica risiede nel capire, per ricostruire il mosaico dell'esperienza vitale, nel catalogare attraverso un'architettura che è un labirinto geometrico di corrispondenze tra ciò che è di qua e ciò che è di là della scrittura. Lo *stream of perceptions* del soggetto è recensito fisicamente dalla penna, procedendo per ecfasi, enumerando la «felicità terrena» associata al «soffio che fugge dalle labbra», alla «fiducia dei fiori che si flettono quando scende il sole» e del «fulmine» (*Ivi*, p. 55), nella condizione della maternità, come in *Figlia (a mia figlia)*. Poesia scritta sulla «carnicità dello spirito», secondo Matteo Corrias, il cui stile è condizionato fisiologicamente, che possiede un ritmo pressante e irriducibile, fondato sulla dimensione esperienziale, sulla fisicità della parola. Il *catalogo della gioia* è suddiviso in alfabetiche sottounità: I, S, O, L, A, N, C, V, R, M, T, F, P, G e ciascuna di queste unità contiene uno o più pezzi poetici. Come appare chiaro, «le prime cinque iniziali di lettera del catalogo formano la parola: isola»; meno immediato, ma reso parimenti chiaro dalla dichiarazione dell'autrice, il fatto che «da là soffiano tutte le altre lettere» (*ibidem*). Al principio di ciascuna sezione del catalogo è posta una prosa *programmatica* che introduce, usando le parole di Corrias, «alla *sonorità* fonetica del gruppo di poesie in essa contenute: *sonorità insieme* spirituale e fonetica, nella



quale si restituisce alla percezione quanto essa aveva consegnato alla parola. E questo era chiaro (anche e soprattutto perché *dichiarato*), nel programma della già citata sottounità *F* del catalogo: «*F. È la lettera della felicità terrena del soffio che fugge dalle labbra...*»: felicità di madre, si è detto, e insieme soffio fonatorio, *speech act* orolaringale, *quindi* semiotico». Come di fisicità si tratta nell'insistenza sul suono della *o*, fisicità della suggestione viscerale ed olfattiva creata dal dire, dal dire quanto è detto: e la poesia *schedata* entro la sezione è titolata, non a caso, *Odori*. Verificabile per ciascuna sottounità, questa circolarità di percezione riposa nella *carne* della voce, della mano che si abbassa sul piano, del sibilo del cuore nel sonno, delle viscere, del respiro, dell'amore, del pianto, del dolore. Si tratta di un libro di 'carne', di 'carni', dove l'isola, La Maddalena, diventa archetipicamente l'*hortus conclusus* entro il quale, nell'esegesi di Corrias, «chi cataloga osserva, trasceglie, trasfigura». Nel corpo dell'isola si inscrivono luci, oggetti, odori, situazioni atmosferiche, scene quotidiane; proprio questo presente di cose percepite attiva il ricordo, che associa e trasforma sguardi, sensazioni, tele, che «trasmutando tramanda» (Ivi, p. 51). Dall'isola *soffia* il resto catalogo, che all'isola ritorna. L'ultima sezione del libro s'intitola, infatti, *Maddalena*; tra i due estremi del recinto, l'isola verbale e formale (grafico-fonetica) del principio e l'isola reale, si situa il cuore del libro, la massa frammentaria dell'opera, caleidoscopicamente svincolata da ogni statica tropicologia (l'isola / *I S O L A*), e disciplinata dalla forza *contenitiva* dei due poli estremi *Il catalogo della gioia* e *Maddalena*. Il centro del libro è *Frammenti*, in cui, per Corrias, «'il male di vivere' schiude le soglie della persona per guadagnare, apocalitticamente, l'alterità *cosmica* (tra la tragedia di San Giuliano di Puglia e il crollo delle *Twin Towers*)». La zona di maggior peso è *decentrata* verso la fine, nella sezione *Senza vento*: non di una pura riflessione *sulla poesia* si tratta, ma di un coinvolgimento di questa nel circolo della scrittura, secondo una genesi autonoma, stavolta *anaerobica*: l'assenza di vento in questa regione dell'opera si rivela dunque essere una precisa scelta strategica che riannoda vissuto e scrittura (poetica) sulla pagina. La parola mostra solo come la si possa piegare, ma a costo di percepire sconcerto e umiliazione. Cata-

logare la gioia con la poesia significa allora cogliere della gioia quanto la poesia è in grado di cogliere dell'essere *percepito*, riattivato tramite il ricordo e affidato al *vento* del verbo.

Tommaso Lisa

PIER LUIGI BACCHINI, **Cerchi d'acqua**, Milano, Garzanti 2003, pp. 118, € 9,50.

Conclusasi la stagione delle libere passeggiate di *Scritture vegetali*, condotte a erborare e ad appuntarsi in versi lunghi nuove scoperte e inusitati incontri, l'haiku – cerchio d'acqua che per gradi si dilata in moltitudini, ma rimane, comunque, forma chiusa – segna per Bacchini il momento del ritorno in un mondo delimitato, rientro ai giardini del verso breve (dai cui innesti talvolta germogliano con pudore classiche misure endecasillabiche), dove in perfetto rigoglio e tra olezzi sottili spuntano carnose creature dai nomi poco usati. Sophòre dai lunghi corimbi, pallide magnolie, flessili glicini, giacinti giovinetti, tumide peonie, gli emerocalli, terreni fratelli degli infernali asfodeli, fresche e inodori, le sfere delle ortensie, i gigli, trombe dorate e lampade dei morti, la tifa, fallica spiga eretta, la tuia, traligante cipresso che spezza le pietre dei sepolcri, quasi a farne uscire ante giudizio i corpi dei risorti... Con l'alternarsi di fioriture e lente cadute di petali avvizziti, il verziere diviene quasi un micro-«sistema solare», dove ai tramonti e ai levamenti degli astri corrispondono le cicliche fasi vegetative delle piante. Sempre la vita appare sorgere come fenice da morte: così il «rugoso, inferno, olmo» rimette le sue gemme, «vecchione» pascaliano che si rinverzica in butti novelli, così da un «gran pianto» traggono linfa i tronchi virenti del «pianoro», mentre il sole, «oltremontano, o gassoso», pietosamente scalda e consola «questa d'erbe famiglia» e di «vivi». Due note chiare e argute, a dirci, dove siamo: in un giardino d'Oriente, tra le piccole aiuole di Cio-Cio-San, la cui ramaglia ischeletrita dai mille tintinni s'intreccia, però, fino a divenire inestricabile trama, con i lillà già dipinti alla maniera di «paravento» di un luogo dannunziano: l'*hortulus* e le stanze solitarie di Villalilla. L'estenuante cobbola dell'usignolo dell'*Innocente*, che sembra raggiungere compiutezza nel sorgere del rorido Lucifero, qui si riduce a un doppio timbro

musicale: «Timpano / un archetto / – poi la luna», non più che perfetto appunto di scena pucciniana. Resta da osservare lo specioso rapporto dell'essere percettivo per eccellenza, il poeta, e la realtà significata per sensi che lo circonda, motivo metapoetico di alcuni capitoli. Nel minimo sistema dell'haiku anche la scelta del titolo è fondamentale momento diegetico. Bacchini ne sfrutta tutta la posizione di rilievo ad anticipare quanto narrato nel breve giro dei versi, così come a riferire la concatenazione analogica che ha ingenerato la lirica. *Persiane estive*, si intitola il capitolo di cui sono protagoniste le figlie dell'aria, questo poiché i battenti chiusi (impedimento che ottundendo la vista affina l'udito, divenendo così occasione di poesia) filtrano i suoni dell'estate, quel «seghettato» canto di cicale, a loro volta dette «membrane percussive», che rimanda all'immagine del sistema binario buio-luce creato dalle barre delle imposte. In tutto ciò, a proemio dell'opera, una dichiarazione sulla consapevolezza della propria natura di poeta, consistente nel sentirsi strumento, e non strumentista, tramite cui risuona la voce delle cose. Se un vento continuo scuote la valle e trae dalle fronzute rame arpeggi eolii, anche l'orecchio del poeta, «valva plurimillennaria», rimbomba e propaga la voce potente di questo spirito selvaggio, umile sistro umano, la cui poesia non è frutto d'alto cesello, ma indotta melodia del mondo. Torna al ricordo ancora una pagina dell'*Innocente*: passò stagione in cui il «rombo che pare che sia in fondo a certe conchiglie sinuose» fu riconosciuto quale «rumore delle proprie vene»; oggi, al contrario, l'unico sentiero percorribile per fare poesia è quello che conduce a farsi ritorto fossile marino, dove riecheggino i suoni degli evi, versi che magari, così spirati, il poeta neppure si prenda la briga di notare, riconosciuto l'atto del 'significar per verba' qual unico momento attivo, pure non più dovuto.

Francesca Latini

MARIA ANGELA BEDINI, **La lingua di Dio**, Torino, Einaudi 2003, pp. 145, € 12,00.

La poesia religiosa conosce da sempre il tormento della ricerca della parola, lo sforzo terribile di toccare l'indicibile, risolto per forza di metafore o per vertigine di astrazione. Lo stesso nucleo ispira-

tivo è al centro del bel libro di Maria Angela Bedini, ma con un lieve eppure decisivo spostamento di fuoco, dal dopo al prima, dall'oggetto al mezzo espressivo. *La lingua di Dio* che dà il titolo al poemetto è infatti il premio di una lotta sfiibrante, la meta di una *quête* lunga un centinaio di pagine e parecchie centinaia di versi, il precipitato di un magma analogico spesso di difficile e probabilmente inutile decrittazione (un esempio: «beviavamo le porte per l'osso / dell'inverno scivolato sulla testa»), soverchiante, stordente, rivendicato spavalidamente nell'*Epilogo* contro tutti i 'grugniti' dei recensori («Ossimori, insensatezze», grugni il recensore») con ormai matura consapevolezza di scrittore e al contempo con evangelica spietatezza (*Neque mittatis margaritas vestras ante porcos*). La lingua in cui parla Dio (ma parla, Dio?) è insieme la lingua in cui si parla, o si tenta di parlare, di Dio, superando pericoli, impasse, sacrosante diffidenze (poiché, come ammonisce il Salmista citato in epigrafe alla prima parte, l'empio «Ha d'incanti e tranelli la bocca piena, / celsa sotto la lingua distruzioni»; e «che al mio palato la lingua s'impicchi», è lo scongiuro, ancora con le parole del Salmista, che apre la seconda parte). La conquista di questa lingua matura attraverso l'attesa, nell'attraversamento delle stagioni che saranno anche e soprattutto stagioni del cuore ma hanno una loro tangibilissima concretezza, scansa la trappola della memoria, la presa dolciastra del passato, si affaccenda incessantemente, Marta e Maria insieme, tra carta bianca e inchiostro (quanto inchiostro, fogli, matite, quaderni in queste pagine), si puntella provvisoriamente con una personale costellazione di riferimenti culturali (tra Lewis Carroll, Andersen, Dickinson) che diventano fantasmi, voci di un surreale convegno evocate con i loro nomi (Alice, ma anche la regina delle nevi e naturalmente Emily, che scandisce alcuni memorabili versi nella memorabile traduzione di Margherita Guidacci) nel metaletterario *Interludio*, che separa la prima e la seconda parte del poemetto, e nell'*Epilogo*; fino, sempre nell'*Epilogo*, all'approdo prevedibile («Gesù stracciò il nome, s'accovacciò sul palmo della lingua, / il nome lo infilzò dentro il costato»), fino alla litania, al balbettio erotico-mistico («Gesù infossato nelle membra, / tuttobello di dolore, / tuttodolente di bellezza»). L'unione con l'amato si compie

dunque nel finale annullamento di ogni barriera tra l'io e la parola scritta, disperatamente invocato fin dal principio («mia materia chiamata da un volere / dirigi un desiderio schianta lo specchio / in cui il dentro si depone / uccidi dunque i tuoi fuori»), come anche, forse, nella rinuncia alla intenzionale poeticità della scrittura poetica; dopo che per tante, troppe pagine «in sere capitali allo sgomento / in quelle sere danneggiate / dalla chincaglieria di sguardi / il libro subissava di schiamazzi / la carta impallidiva come un uomo / senza sguardi ma lui restava lui / e io rimango io».

Elena Parrini

MARIO BENEDETTI, *Umana gloria*, Milano, Mondadori (Lo specchio), 2004, pp. 124, € 9,40.

«O anima! Non sono poesia le lettere che pianto come chiodi, ma il bianco che rimane sulla carta». Queste parole di Paul Claudel possono essere utilizzate come chiave per entrare nei testi raccolti in *Umana Gloria*. Non si tratta di un'indicazione di forma, quanto di un invito ad accostare con grazia e leggerezza gli innumerevoli silenzi che fanno da contrappunto alle parole, ospitandole e completandole, del libro con cui Mario Benedetti ha finalmente presentato il proprio lavoro al grande pubblico della poesia dstando un'attenzione destinata a durare. È sempre possibile cercare echi e reminiscenze per inscrivere un autore in griglie determinate e si potranno anche qui rinvenire le tracce di una tradizione che aderisce all'asse Petrarca-Leopardi-Sereni, ma in questo poeta schivo la trama intertestuale si dà più che altro nella modalità del riferimento indiretto, della discreta rielaborazione, sintomo di un'assimilazione profonda più che della necessità di esporre le proprie coordinate culturali. È invece nei silenzi che giace la moltitudine di significati sorgivi che va colta, a metafora della teoria del tempo che viene formandosi nella lettura. Perché il tempo è il tema centrale del libro, e ne è la materia. Dal dolcissimo epicedio di apertura e lungo tutto l'arco delle otto sezioni di cui è composta la raccolta, si articola una ricerca di pienezza intesa come impossibile ricongiungimento tra presente e passato; dicotomia, questa, foriera di altre apparenti contrapposizioni (e in particolare quella geografica tra città e cam-

pagna) che hanno il loro equivalente emotivo nella tensione tra una genuina vocazione al desiderio di farsi cantore di ore gaie («Io vorrei tanti colori, sognare una festa, / scrivere di noi solo favole», *Le vecchie donne...*) e i frantumi di un presente che sembra non accettare interferenze al di fuori di quelle insorgenze memoriali che costituiscono il tessuto connettivo del libro. Ma Benedetti sa che la perdita si articola sempre su un doppio binario, dove all'impossibilità del ritorno a un passato scomparso si affianca quell'altra lacerazione data dalla nostalgia del non provato (*Unico sogno*); il senso delle cose va quindi cercato nelle storie che esse raccontano, e ciò sembra essere il cuore pulsante che richiede e al contempo provoca l'esplosione di epifanie di *Umana gloria*. È così che gli oggetti, i fenomeni, la natura stessa, sono sempre colti nelle ripercussioni che hanno sull'uomo: «Il colore delle barche / cerca di costruire le sue ragioni anche per me che soltanto le guardo» (*Brest*). Ed ecco ricomparire la necessità dell'*altro*, il senso che si mostra solo nel completamento con ciò che è dato *in absentia*, e da qui la necessità di saper legger i silenzi. Ma il percorso possibile sin qui accennato non dà ragione della realtà formale della scrittura, la cui componente più caratteristica è quella del pieno raggiungimento di una voce carismatica e riconoscibile, adulta e dimessa, in grado di suonare marce solenni senza alterigia o cadenza marziale: riducendo al minimo il ventaglio terminologico, dilatando il verso fino alla flessibilità della prosa, Benedetti punta sull'incisività del movimento sintattico. Si tratta di una scelta non di comodo, dove la rinuncia alla ricchezza lessicale della lingua poetica – e con essa alle vie di fuga conseguenti a una concezione anche impercettibilmente ornamentale della poesia – comporta un rigore compositivo di più difficile mantenimento. Da qui la disomogeneità dei testi, che a tratti pagano un appannamento delle proprie intime ragioni dando l'impressione di un'urgenza eccessivamente diluita. Ciò accade in specie quando l'insistente sovrapposizione tra passato e presente determina una sorta di anfilosi dell'apparato percettivo che può persino impedire di cogliere il reale, continuamente costretto a cedere il passo all'immagine altra, come in un gioco di statue di vetro in cui della figura in primo piano non si cogliessero i lineamenti e si perce-

pisce solamente la forma di ciò che le sta dietro: è la memoria invasiva, il *letargo di talpe* che fa sì che «si può stare male per un profumo ancora tutto da spiegare» (*Giorno di festa*). Meglio allora le rare testimonianze di presenza, gli indizi scoperti di una pace possibile, concentrati nella quinta sezione dal significativo titolo *Qualcuno guarderà il bene*: «si vedono colline, un'allegria da ogni parte. / Si sta come a volte si è pensato di potere stare» (*Quadri*). L'occorrenza rivelatrice del sintagma che funge da titolo la si ha nell'ultima poesia della sezione *Sassi, posti di erbe, resti*, dove a *Umana gloria* si accompagna un *povera* che è misura della profonda compassione che pervade ogni parola di questo poeta divenendone, da caratteristica esistenziale, la principale cifra stilistica; ancora una volta l'equilibrio si sposta su ciò che manca, sulle parole non (ancora) dette. «Povera umana gloria / quali parole abbiamo ancora per noi?»

Lorenzo Flabbi

ELISA BIAGINI, *L'ospite*, Torino, Einaudi 2004, pp. 136, € 12,00.

«Voglio far parte d'altro non di me, / dimenticare gli angoli, le forme / staccarmi le mani / un colpo secco. / Un percorso nuovo, sa di foglie marce / mi vuole divorare, digerire: / sondo col piede e affondo, / abbandono anche i denti, cascano intorno come semi / e i capelli pesanti e lanosi. Non sono segni per trovarmi: se li mangia la terra. / Persa nel verde, diventata un tronco». Questo testo, che ha per tema il desiderio del soggetto di partecipare ad altro, altro vegetale, ricusa la percezione geometrica dell'altro spazio e l'acuzie dei ricordi («dimenticare gli angoli»); ricusa la potenzialità d'azione delle mani che il soggetto vuole staccarsi di netto; i cammini sono insidiosi ed hanno qualità *biologica*, con quelle «foglie marce» in procinto di divorare e digerire. Il rapporto tra soggetto e terreno è esplorativo: il piede affonda nella terra come nell'acqua. L'io fisico si sgretola in una dismissione di sé: i denti cascano come semi, e come semi cascano i capelli. Questi frammenti di corpo non sono tracce per ritrovare il cammino: li inghiotte la terra senza che nulla sia dato ipotizzare sulla loro fertilità; una cosa è certa: questi semi non aiuteranno i piccoli eroi delle fiabe, gli scaltri Pollicino o Hansel e Gretel, ché qui per eroi di fiabe non c'è spazio. Del

fiabesco mancano non solo i personaggi e le possibili soluzioni, anche i toni: tutto è irrevocabile, l'esser «persa nel verde», diventar tronco che ha tutto della disumanizzazione e nulla della sensualità dell'esser fatta «virente» di un'antica Ermione. La compenetrazione vegetale-animale dell'io non è confortante né evocativa, forse perché pare una singolare quanto consumata *digestione*. La poesia è stata scritta prima del 1993, quando Elisa Biagini esordiva con *Questi nodi*, raccolta che l'editrice fiorentina Gazebo volle pubblicare assai «meritoriamente», come ebbe a dire più tardi Francesco Stella presentando l'autrice nel *Sesto quaderno italiano* curato da Buffoni. Da subito, questa poesia ha posto come temi fondanti l'io – un io non pago di sé, della propria umanità – e una cifra stilistica fortemente organica, biologica. Sulla strada de *L'ospite*, la Biagini aveva poi affidato a una *plaque*te compiutissima, *Uova* (Genova, Zona 1999), i nuclei poetici a maggiore caratura emotiva e rappresentativa: la pelle-involucro, confine e limite, organo sensibilissimo e «buccia di pianeta» che espone il corpo; esso stesso in pericolo d'implosione, a rischio di «cadere in me, in quel / livido che è // il mio stomaco»; l'oggettualità figurativa di versi scorticati nella tensione interno/esterno («è come guardare la mia spina dorsale / attraverso un oblò»). Densissimo è in *Uova* il problema identitario, il rapporto del sé con un sé diverso nella corporeità della lingua, rapporto biograficamente sperimentato in un lungo soggiorno statunitense, tra l'io-in-lingua-italiana e l'io-in-lingua-inglese: «Ho scritto di me in altra lingua / e sognato doppiata / pesato in modo diverso, altre molecole / e la distanza non è mai la stessa». Legata a quest'indice di poetica che è la continua tentazione di altro patita dall'io, è anche la 'sostanziale' assimilazione, reciproca, prevaricante, tra cibo e corpo, coazione all'assunzione e digestione di molecole di alterità: «You wrote me in the food, / and now they carry me in the supermarket: / I can read my palms like nutrition facts», di cui un'eco italiana nell'*Ospite*: «Mi hai scritta col tuo cibo: / ero ogni voce dentro lo scontrino / [...] // ero materia ancora, // (e ancora oggi / ogni volta, / mi vedo a pezzi, nel supermercato)». In questo sinistro *Happy meal* la consustanzialità tra corpo e alimento, che denuncia, politicamente, quella tra corpo e merce, apre una delle plaghe fondamentali dell'*Ospite*: il corpo-da-mangiare, il

nutrito in *identificativa* qualità di nutrimento. È il corpo scritto forzatamente e ritualmente dall'altro, dall'*Ospite*, col cibo. Il corpo-che-mangia è anche corpo-da-mangiare, secondo un rapporto di reciproco cannibalismo, in odore di autofagia. Così lascia intendere una delle due epigrafi al libro, quella da Langston Hughes, invito ad affondare i denti nel cuore: «Bite into the sandwich of your heart». Il corpo-cibo smaschera una reificazione; lo stesso fronteggiarsi interpersonale è rapporto 'cosale'. Il rapporto di ospitalità denunciato dalla genetiana 'soglia del testo' è reciprocamente inquieto e teso, l'ospite è «terribile», secondo i due versi di Anna Achmatova, che costituiscono l'altra epigrafe al volume: «E tu, l'ospite terribile lasciasti entrare / e con lei, faccia a faccia, rimanesti». Tale *ospitalità* scopre trabocchetti tremendi nel *vis-à-vis* poetico tra l'io e il tu chiamati a non comunicanti conversarsi. Il codice qui, più che linguistico, appare corporeo e alimentare. È attraverso la gestione di cibo e corpo proprio e altrui che il tu ospite svela i suoi assilli. Nella struttura dialogica guadagna la scena la rappresentazione di una morte: è la storia, il processo dell'elaborazione preventiva di un lutto. Lutto anticipato e privo di cordoglio, la funzione attiva e passiva di *ospite* non è ancora venuta meno, la pervicacia della catena alimentare-affettiva non è stata superata, e l'esito è un inquietante stravolgimento fiabesco: «Nonna, mano di lupo, / apri / la tua voce, apri / la mia gola per / riempirmi anche meglio / di cibo». La morte e la sistemazione del corpo sono atti coniugati al futuro: «le ossa torneranno in una scatola / forse quella che usi per i fili / o i biscotti, / oppure in una scatola da scarpe / numero 37, / per le ossa corte e le vertebre: / [...] o ci farò orecchini da usare tutti i giorni / e averti accanto ai denti». La vicinanza non pacificata tra denti propri e ossa altrui, amuleto di un'aggressività pregressa, può sconfinare nel bisogno di assunzione del corpo dell'altro per eliminarlo digerendolo, dargli biologica sepoltura che ne cancelli (metabolizzi) residui e tracce: «per far pulito / e presto, ti / mangerò, // ti scomparirò / come la riga nera / della vasca, per / riportarmi al / sempre bianco». Ma se manca ancora il lutto dell'*Ospite*, se, cioè, il dialogico tu personaggio femminile e familiare vive tuttora, c'è però la morte di un centro sensibile del soggetto poetico: la tentata soppressione di una realtà emotiva e affettiva

va dovuta all'invasione che l'ospite ha compiuto nei territori interiori del soggetto. Invasione scarnificante, che cerca di tessere a proprio arbitrio i fili del materiale genetico: il tu, la figura dell'altra continuamente convocata sulla pagina, ha 'lavorato' il soggetto in modo da vederne l'interno: «mi hai fatta / a maglia, / per / questo il mio biancore, il / non reggermi in / piedi, no anemia: // per vedermi meglio / dentro, per entrarvi, / attraverso queste maglie / troppo larghe». Dunque, il lutto è già avvenuto, è l'abuso compiuto sul soggetto poetico, abuso espresso a volte con la metafora di strumenti sadici – «Non tieni più ago in mano, formeresti il tracciato del mio cuore» – eppure consueti, proprio a rappresentare la compressione nel quotidiano, la minuzia di gesti ripetitivi e preordinati secondo il disegno stabilito dalla 'ricamatrice'. E sempre alla coazione del quotidiano appartengono gli oggetti che anticipano la proiezione immaginativa della morte: «andrai coi / piatti rotti / nella cassa e / le tazze, spezzate / come te [...]». Tanta è l'insistenza con cui l'io interpella l'altro, quanta l'assolutezza con cui è negata ogni risposta. Entro le mura di quella vita-prigione casalinga, *hortus conclusus* paradossale, *locus* in nulla *amoenus*, regna l'incomunicabilità. Elisa Biagini muove dalla fenomenologia delle cose e dei rapporti umani senza fermarsi, cammina entro il perimetro della domesticità, della cucina, delle singole stoviglie, senza cercare equilibri né risposte. Piuttosto, il quotidiano offre similitudini e metafore non dimesse, ma dure, scalpellate, inesorabili come sentenze o agghiaccianti per i loro risvolti macabri, similitudini e metafore di un'implacabile oggettualità figurativa: «si sfilano via i nervi / come i gambi del sedano»; «se ti apro la / scatola del / cranio come / a cercare dei / fili da / rammendo»; «hai gli occhi / gocciolati / nell'acqua / dei piatti, occhiali grandi ormai / come scodelle»; «mi specchio nel / tuo cuore di / zuppierra». Un ordito fitto che ha punti di luce cruda nella banale opacità degli oggetti implicati: ad ogni pezzo di corpo corrisponde una cosa, o un vegetale. La sedimentazione di similitudini e metafore si addensa esemplarmente in un testo che inscena la reciproca diffidenza e la mediazione oggettuale per la quale, soltanto, può passare la relazione interpersonale, scheletrica come quella di aguzzi burattini fatti in casa: «Noi ci tocchiamo / con le forchette dei // bracci-rami nostri / ta-

gliati, // allineati come / tovaglioli, // ci accarezziamo / con delle presine». Le cose della minorità quotidiana sono gli unici strumenti di una interrelazione personale – sia essa sadica, sado-masochista, rivendicativa o solo appena tentata – comunque disseccata, tragicamente prosciugata d'umori e di *liquor*. Dove domina l'incomunicabilità, l'esistenza, miniaturizzata, può ridursi emblematicamente a presine, orli, piani dei tavoli, zuppiere. Su questa negata dinamica della comunicazione si esercita uno sguardo autoptico: rivolto su di sé e sui corpi della morte. D'altro canto, *autopticamente*, Elisa Biagini si era espressa nei testi accolti nel *Sesto quaderno italiano* e con espressio-nistica inclinazione titolati *Morgue*, letteraria risposta alla omonima serie fotografica di Andres Serrano, versificate icone di pietosi reperti d'obitorio, nelle quali l'autrice aveva saggiato la propria capacità di fare asceti del *pathos*. Di contenerlo raggrumandolo in metafore rapprese, fino al «cuore di buio» che sigillava la raccolta. Ora, nell'*Ospite*, in versi dalla disposizione affilata, brevi ma capaci di fare «tagli lunghi», tagli fatti con i «fogli di carta o fili d'erba» che appena li tocchi «è subito sangue»; in versi che scarnificano e sospendono anche un articolo, una preposizione o un apostrofo in fine di verso, ha luogo un voluto impoverimento, essiccamento del lessico, una sua profana reclusione claustrale. E davvero angusto è il recinto – irreligioso *tèmenos* – casalingo e gastronomico che segna il terreno su cui la «Nonna, mano / di lupo», sacerdotessa tremenda, esercita la sua violenza di nutrice. Questa scrittura, che sembra freddare il rancore, mostra di aver a lungo ruminato la lezione della poesia femminile americana – quella di Sylvia Plath e di Anne Sexton tra le prime – soprattutto per il legame insolubile tra lettura dei corpi e affondo nell'interiorità, tra registrazione/interpretazione dello stato fisico ed esibizione metaforica e non di uno stato (disagio) psicologico. L'emotività si sveste del carattere passionato per concretizzarsi in pezzi di corpo e in utensili e per farsi meglio ghermire nella sua compattezza. Lo stare in equilibrio su versi che sono lame d'immagini, il portare allo scoperto la tensione interpersonale, lo sgranare in relitti calcinati un corpo ormai *post-umano*, il muoversi ossessivo entro i confini di una cucina o di una bara – «e quando ti sarai / spenta di fiamme, / in una scatola che / non ti è cucina» –, o

di una casa che è già sepolcro – «in quella / scatola di casa / già una bara» – sono elementi che rendono questa una *poesia degli orli*. Una poesia che mentre esplora le bordure sottili della biancheria di casa riesce a correre ai confini, una poesia che *tende* i confini. Che lavora con fili prescelti dalla trama: separa le fibre e quelle più dolenti tira tanto da far arricciare il tessuto. È un lavoro che, sfrangiando i margini, permette di individuare i fili che debbono essere portati allo scoperto e messi in luce. È un tirare le conseguenze cercandone le proiezioni scheletriche che abitano il profondo. Rimestando una materia vegetale e corporea minutamente parcelizzata, in una sorta di lucreziana dissipazione. I suoi corpi sono sempre smembrati e asciutti: niente fluidi, ma minime porzioni di corpo – unghie, denti, rotule, vertebre e ossa disarticolate, l'oscurità livida dello stomaco, la superficie della pelle –. Sono pezzi bianchi e splendidi, duri: da sgranare. Bianchi come calcinati. Abbaglianti e assottigliati come troppo candeggiati. Il suo procedere poetico muove secondo una poetica della sottrazione o della rimanenza. Ciò che resta, autonomo e definito come nella perfezione di un calcareo orlo-contenitore d'uovo, si potrà conservare in una cassetta qualsiasi: denti e vertebre andranno, a portata di mano, nella scatola dei fili o dei biscotti, o ci si faranno orecchini da far tintinnare vicino alle mascelle per ricordare l'avvenuta *damnatio*. Oppure, ciò che resta potrà essere offerto, menu esclusivo ed obbligato, e crudele sublime sepoltura, ad un disfaccimento che è necrofila autofagia, punitivo, definitivo e nudo pasto di sé.

Cecilia Bello Minciocchi

ROBERTO CARIFI, *Il gelo e la luce*, Firenze, Le Lettere 2003, pp.75, € 11,00.

Il discorso poetico di Carifi sceglie da sempre la pronuncia alta e ambiziosa della relazione con l'assoluto, coerente con l'heideggeriano binomio di poesia e verità dell'essere. Sottratta a ogni minimalismo della comunicazione e dell'uso quotidiano, caricata di una cifra di oscura sacralità, la parola poetica in Carifi sembra avere il compito indifferibile di alludere a un'oltranza mai interamente nominabile. Al lettore che, ammirato dalla limpidezza espressiva e dalla coerenza simbolica di questo universo poetico, tenti di sintonizzarsi con la sua interrogazione



dell'assoluto, *Il gelo e la luce* oppone però un carattere arduo e introverso, lontano da ogni compiacimento, esibendo quasi le stimmate di un discorso iniziatico sul senso della poesia e dell'esistenza: una serrata tensione interpretativa giocata sul paradosso e sull'ossimoro («il muso acerbo del passato / dentro i tuoi occhi rossi di memoria»; «sorda come la luce che si scioglie in neve / quando ritorni tenera alla fonte»); un paesaggio allegorico di figure e luoghi tipici della poesia ontologica (il custode, la sentinella, la tessitrice, la soglia, la porta, il confine); la rigorosa formulazione di aree semantiche 'archetipiche' (alla «chiusura» rimanda ad esempio la ricorrente area semantica del gelo-pietra-notte-morte); una dizione secca e dichiarativa, mai sfrangiata in *enjambements*, che concilia un'apodittica tonalità di oscura certezza con l'ambiguità dei suoi contenuti. Ma nell'ultima sezione del libro, *Luci e preghiere*, il volto un po' algido e pretestuoso di questa sacrale oscurità sembra sciogliersi (come il gelo in luce, appunto) in un serrato e commosso colloquio tra l'io e l'assoluto che, con accenti di una nuova e felice autenticità, rivela l'indistricabile legame tra ricerca dell'io, di Dio, della parola, del *Nihil*: «E come il fiore abbandonato e nudo / senza perché nell'abbandono / e come l'acqua che nulla chiede al mare, / Dio delle cose mute e delle cose buone, / Dio dell'amore che non afferra, / della stella accesa e della stella morta, / Dio del pianto e della luce, / senza nome e in ogni nome amato / lasciami come un fiore abbandonato / senza perché nell'abbandono». Cosicché queste ultime, intensissime poesie sembrano illuminare non solo il dittico – il gelo e la luce – che titola il testo, ma l'intera poetica di Carifi, che flette la parola

in preghiera, formula antica e perfetta della ricerca di armonia cosmica, «perché non c'è preghiera che non sia / voce dal nulla al Nulla».

Caterina Verbaro

TIZIANA CERA ROSCO, *Il sangue trattenere*, Borgomanero (NO), Edizioni Atelier 2003, pp. 48, s.i.p.

Molti i pregi di questa piccola ma organica raccolta. Una poesia intensa e contrastata, davvero 'di spirito e carne' (per non citare le abusate categorie di 'sacro' e 'profano', tormento ed estasi, eros e pathos...); in cui colpisce l'elemento della libido sia verso la vita e la creazione, che verso l'annullamento liberatorio del sé. Il rilievo dato al *sangue* – simbolo polisemantico per eccellenza – alle varie parti anatomiche e in genere alla corporeità della dimensione fisica è pregnante (un'attenzione che sembrerebbe confermata anche dal titolo della prima pubblicazione dell'autrice, *Calco dei tuoi arti*): la poesia di Cera Rosco è innanzitutto nella forza che entra nelle membra, le fa agire. Ma non si tratta del fatto che sia la carne a prevalere sullo spirito o viceversa: piuttosto, nella dialettica degli opposti, è la carne a tendere verso uno spirito che amandola la sfugge, in un continuo desiderio di chi non può appartenerci totalmente, come la Maddalena 'frenata' nel suo slancio di amore verso Cristo. Una tensione che si risolve in una liturgia sensuale e sessuale, che vede i ruoli di una lei e di un lui calarsi nel contrasto insanabile tra sessi, in eterna ma mai scontata lotta (ben dichiarata da un «Facciamo messa», che suona come invito erotico-catartico). La celebrazione del rito dell'amore si fa così celebrazione eucaristica, quasi misterica, in profonda e dolorosissima comunione nel corpo («una ferita chiara e ben curata / tra il mio corpo e il tuo»). Infatti il tema romantico dell'Amore – anche umano – come vera Passione, è reso 'attuale' dallo stemperarsi in versi di fisicità piena, ricchi di verbi e immagini, di gruppi consonantici forti (con, ad esempio, il ritornare insistito di lettere 'dure', come la gutturale sorda, o vocali 'drammatiche', come la *a*: «dal cavo cola polpa cruda controluce»). Neologismi, fusioni esasperanti («la bellezza-zamiele»; «lo voglio inspessire questo quadro / – marmopuledro la tua telapetto – ...»; «lascia cainizzare i verbi»), echi e remi-

niscenze dalle Scritture, 'profanate' in un contesto squisitamente affettivo e terreno («l'inguine che fora il tuo costato», «la mia bocca ha sete / della linfa segreta dei viventi»), interrogative 'assolute' («dov'era il limite preciso della limpidezza di Dio? / Dov'ero io?») contribuiscono alla resa espressiva, anzi espressionistica, di una pena antica, e forse meritata, un dolore che si rinnova nel giorno, nei giorni, nel tempo: una Domenica che è piuttosto un Venerdì Santo, che prolunga la Passione fino ad un moderno affresco di *Ecce foemina*, nella donazione completa ma mai perfetta di sé, sacrificio dissacrante. Allo stesso tempo, la bellezza di versi pregevolmente 'alti' («– con quell'assioma nello sguardo / mi farai luce? / unguento per il dio? –»; «Ti guardo dalle vetrate / da dietro la sepoltura // autentica, come uno scarto / come un lungo lavoro d'esperienze») e versi di esistenza ispirata forza, 'religiosamente' umana («La luce non è presto. / la luce non è appena stata. // Senza abbagli / lievitano i chiodi del mio male»; «Ché ti ho visto Cristo in questo corpo / la sindone dura dei capelli sciolti / tessava il tuo viso legato alla mia nuca. // – C'era saliva nel nome che mi hai dato?»). Verosimilmente segni, questi, di un amore per la poesia della 'frattura', di tutti i tempi (soprattutto al femminile): la poesia amorosa ed erotica, religiosa, visionaria e mistica, in una tradizione perfettamente reinterpretata.

Caterina Bigazzi

ANNALISA COMES, *Ouvrage de dame*, Firenze, Gazebo Edizioni 2004, pp. 44, s.i.p.

Interessante fin dal titolo, questa silloge della poetessa-performer-traduttrice, allieva fiorentino-romana di Amelia Rosselli. Un titolo scelto in accezione polemica – venivano così designate, spiega la citazione d'apertura da Simone de Beauvoir, le opere delle donne che scrivevano restando nel proprio piccolo mondo privato, per passatempo – a cui fa in effetti riscontro, lungo l'arco della silloge, un ritornante raffronto tra il rapporto prodotto poetico/attività femminili, esperienza combattuta e sofferta, emancipazione sempre mancante di risolutive sicurezze, e forse per questo più orgogliosamente da imparare, da conquistare. «Eppure io ti ho insegnato / a portare questo lungo coltell-



lo / nella notte / tra le pareti di libri / le parole che sanno interessare / punto a croce / qui nello sguardo / più strettamente...»: la scrittura ha una sua dimensione artigianale, come il ricamo, la tessitura o l'acquerello; nella fattispecie, una sua dose d'esercizio, di databile (e presumibilmente ironica) 'taccuinà': «i versi sono versi / e la lingua mente o brucia / e non sa promettere / che un fascio di esercizi / nel quaderno verdesalvia / millenovecentonovantanove». Perciò, se è vero che per un destino ingrato la pratica della scrittura è destinata a convivere con quella dei doveri domestici, a condividere il tempo con l'amore e gli affetti, contrastati, mai scontati («la mia origine è pigra / e il tempo che scorre / la scrittura, che piega l'anima / ne offre corona / e il resto alla tua presenza...»), «sono il commiato / e il cantuccio per nascondermi, / per fingere gli affetti / gli oggetti che sono in ginocchio / e l'ordine dell'aldiqua / non l'ago della bilancia, / non il conto della spesa / le sporte residue...»); se i versi sono brevi (e spesso le poesie sono fatte di una sola frase), quasi rubati al resto del giorno, ai gesti di quotidiana dedizione, è pur sempre nella poesia che l'autrice – e la donna – trova veramente, più che la celebre 'stanza tutta per sé', riscossa senza trionfo, se stessa, prima di tutto, comunque fedele al suo «compito di abbellire l'anima».

Caterina Bigazzi

GIANNI D'ELIA, **Bassa stagione**, Torino, Einaudi 2003, pp. 120, € 12,00.

Sequenze della *Bassa stagione* «ai bordi del millennio», nella forma, endecasil-

labi riuniti in terzine, del «poema a diario» che era del precedente volume einaudiano di D'Elia, *Sulla riva dell'epoca* (2000). Elegia di fine estate sulla riviera marchigiana e *mala tempora* della storia d'«Itaglia», «bassa stagione» dei destini individuali e collettivi si intrecciano secondo la linea ideologica e poetica Leopardi-Pasolini, la linea della dicotomia, e dell'oscuro nesso, natura/storia, corpo/coscienza, dando vita a una ginestra che somiglia infatti al primaverile glicine pasoliniano: «Ma nella notte marchigiana, cova / ancora, a marzo, perché a maggio esplode, / l'antica ginestra leopardiana, nuova...». Pasolini, evocato nelle sequenze conclusive, è presente in tutto il libro, non soltanto per eco e citazioni (una fra le tante: «le T bianche su fondo nero dei Tabacchi», che rinvia a *Poesia in forma di rosa*, *La ricerca di una casa*: «Ed ecco un 'Tabacchi', ecco un 'Pane e pasta'...»), ma come un accento, come un vero e proprio *habitus* stilistico del quale D'Elia sembra appropriarsi per un personale culto, come se di Pasolini intendesse perpetuare la voce. Ma è un Pasolini senza febbre, crepuscolare, «lontano dai sessi solitari e ossessi, / ma anche dalla passione dell'ammacco», che di natura contempla la «meraviglia»: «natura, transumana liberazione», più della perenne agonia. Non tanto la lama tagliente del pensiero e nemmeno l'ebbro abisso del corpo, quanto piuttosto l'obiettivo posato sulla realtà, il piacere di vedere e la sua risoluzione in parole, la descrizione, personale cifra di questa poesia. D'Elia descrive col virtuosismo di un secentista il catalogo delle forme di natura: «negli anfratti d'ombre / / lucide d'alghie verdi e cozze nere, / dove il granchio zampetta anchilosato / risalendo lo scoglio abbarbicato // sopra le specie parassite in schiere / incollate al calcare come gomme / del naturale prodigio che avviene; // valve d'ostriche, conchiglie, lumache, / o il piccolo paguro che va in fretta»; l'odorosa metamorfosi: «ogni pomodoro fatto a pezzi, ogni / peperone, ogni patata, carota, / mezzaluna di cipolla, ha lo speciale // suo segno nell'odore e nel colore / del frammento della cosa iniziale / che frigge e cuoce come un tritume astrale...». Ma ciò che più conta è fissare in icona verbale il «nuovo della storia in corso», le immagini del presente. Ed ecco che nel libro nulla manca del tragico tritume della cronaca: un pensiero su Craxi ad Hammamet e «il quarto / posto di Irvine al Gran Premio del

Belgio», «Ulivo e Movimenti in girotondo» e «un bel Pancho toscano», la morte di Edoardo Agnelli e il Grande Fratello televisivo, e ancora Sofri, «la faccia di Briatore», la rima «Bin Laden» / «l'Ade», e «schiere di Costanzi», «la gang dei berluscones», ecc. ecc. Ma nelle sequenze culminanti D'Elia misura le sue terzine con lo spettacolo più riuscito e, dicono, più gravido di conseguenze «in corso»: *Ground Zero* (in rima con «andare in giro», richiamato in apertura e in copertina), mette tutta quanta in versi la videocassetta dell'11 settembre. Questa che si vuole poetica della realtà e della vita ha i suoi interni testuali, immagini: «Come un coltello, nell'orgoglioso panetto / del grattacielo, l'aereo, nel burro / di cristallo cemento, assassinava *infedeli*», che discendono dalla retorica giornalistica: «E l'aereo s'è infilato nella seconda torre come un coltello che si infila dentro un panetto di burro. [...] La prima è implosa, ha inghiottito se stessa. La seconda s'è fusa, s'è sciolta. Per il calore s'è sciolta proprio come un panetto di burro messo sul fuoco» (O. Fallaci, *La rabbia e l'orgoglio*, in «Corriere della Sera», 29 settembre 2001). Si sente la mancanza, in questo libro di D'Elia, del Pasolini ultimo di *Trasumanar e organizzar* (una via nuova dopo la fase «ingiallita» delle sequenze a terzine definitivamente chiusa da *Poesia in forma di rosa*) e dell'*Abiura dalla «Trilogia della vita»* (e di *Salò*), dell'«abiura» contro il potere che *usa* le immagini, la retorica. Clausole da sottoscrivere ma un poco 'facili' come questa di D'Elia: «obliata è la santa anarchia del diverso // che s'opponne al mondo così com'è stato / pensato da qualche bastardo del passato...», non sono riconducibili alla radicalità «che Pasolini addita...»: «Poiché le istituzioni sono commoventi: e gli uomini» (*L'enigma di Pio XII*), «Destra divina che è dentro di noi, nel sonno» (*Saluto e augurio*).

Giacomo Iori

GABRIEL DEL SARTO, **I viali**, Borgomanero (NO), Edizioni Atelier 2002, pp. 96, s.i.p.

I viali: punto di osservazione privilegiato, ma anche una dimensione personale, intima. Strade di viaggi che in fondo non partono, poesia dello stare: «Senza fretta i viaggi si possono fare / bellissimi anche seduti / davanti al portone di casa». Una

raccolta, dunque, fatta di atmosfere domestiche (la calma degli interni, la colazione, l'attesa di un figlio, i preparativi...) e di 'stagioni' (l'avvento del Natale, Pasqua, la fine dell'estate o l'inverno e il succedersi dei mesi sui colli, o nella natia Ronchi), ma anche di contrasti acquerellati tra i due aspetti («Radiosa, quest'ora, / e violenta di luce / [...] – piuttosto / la mia tristezza cresce, tristezza casalinga»). Il bisogno naturale è quello del 'tu' a cui rivolgersi, frequente, per cercare talvolta la complicità del lettore («No, ti dico, è davvero questo lo scandalo / della vita...»), o altre volte per prendere un distacco amaro, come lo è il passare del tempo senza che la salvezza accada davvero. Da qui l'andamento prevalentemente discorsivo; e l'uso di versi lunghi, o versi che spezzano la sintassi della frase, non riesce a frenare lo scorrere facile del pensiero, in forme assodate («un vento tenue respiro / verso la morte», «nell'immobile gemito delle cose», «l'inarrestabile desiderio»). Eppure, talvolta, la sobrietà prelude all'arrivo della *gnome* finale: qualche poesia comincia in tono volutamente dimesso per rivelare poi alla fine una saggezza dal tono maturo, inaspettato, almeno per un giovane poeta, e un po' tesa. Se ne evince un lessico di quotidianità e insieme contemplazione: nella dimensione dell'autore possono con naturalezza convivere espressioni come «Questo mese si mette bene», «Dalle suore / ci andavo anch'io a fare il mare», «La spesa, / bollette non pagate», «con la partita IVA in tasca», e intuizioni del tipo «Le mie dispersioni / mi perdono, non favoriscono», «oltre la frontiera rimane solo una canzone di un coraggio / superiore – / nel cuore bellezza non cumulabile», o anche «trascorse mattine invernali tese di estetica limpidezza / provvisoria». Insomma, ci si imbatte in oggetti comuni visti e intravisti ma anche termini più generici e concetti astratti come *destino*, *contemplazione*, *dolcezza*, *nostalgia*, *tenerezza*, *passione*. Ma più che nelle parole, sembra che la poesia di Del Sarto viva – e riesca – nello stretto connubio di memoria e osservazione, dentro 'viali' da comunicare, che non devono restare vuoti, per «ritrovare / qualcosa, un dialogo perso coi vivi / o un sorriso fra di noi, oltre la tempesta...»; in poesia, perché «Lungo i viali – accade anche ad altri / in altri luoghi – mi appaiono, / come in un sogno ad occhi aperti, / più chiare le forme dei ricordi».

Caterina Bigazzi

IVANO FERRARI, **Macello**, Torino, Einaudi 2004, pp. 88, € 11,00.

Dopo *La franca sostanza del degrado*, la raccolta del 1999 che lo aveva segnalato come poeta crudo e sincero, capace di sprofondare nella descrizione della contraddittoria incomprensibilità del presente (la 'franchezza' essendo la caratteristica del degrado ma anche il suo aspetto meno 'nascosto' ed enigmatico), Ferrari torna ai suoi temi di esordio. *Macello*, infatti, era il titolo della più contratta silloge di versi pubblicati nella raccolta antologica *Nuovi poeti italiani 4* (uscita sempre presso Einaudi nel 1995) e rappresenta l'evocazione più intima e l'*image* fondamentale della sua proposta poetica. «Omicidi instancabili / tra incenso e carogne barattate / con l'attesa corruzione dei sogni, / mentre evaporo (grassaggio) / cedo le parole: / dimostrate mi la mia morte / che conosca ciò per cui vivere»: il mondo si configura come l'enorme sala di un macello pubblico (luogo che Ferrari conosce per avervi lavorato per qualche tempo, a Mantova), dove le morti si susseguono scandite dal passaggio incessante del tempo che monotono si sussegue in un paesaggio che non conosce che sangue e dolore. In questo ambiente asettico e spaventoso (che tra lager, manicomio e prigione mima la 'scena primaria' del Novecento e la sua atroce pienezza di morte) le 'vittime sacrificali' vanno al macello senza una divinità cui fare riferimento. Non più spoglie opime in attesa di gratificare il dio della propria devozione, ma blocchi di carne destinati a scomparire nelle fabbriche del consumo generale di massa; i buoi e le vacche che compaiono e scompaiono, vengono macellati e trasformati in anonime porzioni per il mercato, rappresentano la dimensione 'naturale', ontologica dell'Essere storico. Ad esse non viene rivolto che lo sguardo dell'indifferenza e il loro passaggio sulla terra non è che il tragitto tra la stalla e la scarica elettrica che le tramortisce configurandole come cosa, pura oggettività destinata a scomparire. Non sappiamo se *Macello* sia allegoresi del presente piuttosto che sua metaforizzazione (come Giuseppe Genna vorrebbe dimostrare, in un testo leggibile solo sul web, attraverso una ricerca sulle fonti ed i temi della raccolta), ma sicuramente in esso il percorso della poesia è confitto interamente nella sua rarefatta matericità: i corpi sono astrazioni pure (almeno quanto – se non

di più – le convenzioni poetiche che presiedono alla scrittura della raccolta). «Sventrate intere famiglie / oggi / lunedì di intensa macellazione. / Una vacca ha partorito un vitello / negli occhi la paura di nascere / il foro in mezzo il nostro contributo / a tranquillizzarlo»: nella piana rievocazione-attualizzazione della morte, gli occhi glauchi del vitellino nato-morto si configurano come sostanza 'affrancata', liberata da giudizi morali, campo neutro dello scontro tra vita e morte: la 'pacificazione' attraverso lo sgozzamento e la macellazione impedisce ogni intervento attivo dell'attore-autore sulla scena rendendolo puro testimone. La poesia è ratifica ascetica e purificatrice della morte, inevitabile quanto la vita – se ad entrambe non si sfugge, protestare contro di esse (sembra sostenere Ferrari) non serve che ad aggravarne la funesta perentorietà. «Ficco dita nelle narici dure / del toro decapitato / cerco intimità e pensiero / in quel vigore moncato / quando potrei avere colme / le mani di mammelle»: il toro (simbolo di continuità tra passato e presente, tra il mito e la descrizione della Storia, tra la reggia di Cnosso e il talismano picassiano di *Guernica*) è un feticcio al quale attingere un vigore sperato e richiesto e che però risulta *moncato* (neologismo che unifica probabilmente le parole 'monco' e 'mancato') nonostante la forza del 'pensiero' che dovrebbe alimentarlo in quanto risulterà alla fine privato della tenerezza e della fecondità delle 'mammelle' che producono e diffondono il latte della vita. Sulla scena (apparentemente sigillata dall'assenza di speranza) della Morte-in-Vita della possibile allegoria di Ferrari, si aprono talvolta delle brecce beanti di possibilità di vita 'diverse': «Tra il fecciaio / e l'inceneritore / crescono dei fiori / margherite evacuate dalla terra / soffioni che sembrano sputi / papaveri notevolmente pallidi». Questi fiori resistono e perseverano, nonostante la loro assoluta precarietà, in una condizione di vita che li colloca in un territorio ostile, rinnovando la loro fragile esistenza in una dimensione di derisoria transitorietà. Resistono anche al 'disdicevole odore della morte' (per dirla con l'Auden di *Spagna 1937*); la dimensione scatologica di gran parte della poesia di Ferrari non sembra cancellarne e impedirne la creatività: «La merda è colorata / creativa / gratificante (ogni tre ventroni un carretto) / è rumorosa, suadente, intrigante / gelida / quando si ammucchia ostinata nelle grate del-

lo scarico / è docile, è fieno dei ricordi d'infanzia / (la vuotiamo in una vasca di cemento) / [...] la merda (la grande vasca va svuotata ogni tanto) / protegge la mia intimità e la vostra / svestita / da qualsiasi pregiudizio». Nella sua non-pregiudizialità e nella sua docilità espressiva, questo 'elogio della merda' è una vera e propria dichiarazione di poetica: è la sua dimensione 'umana, troppo umana' che passa per la catarsi della scrittura.

Giuseppe Panella

ERMANNANO GUANTINI, **Variazioni**, con un disegno di Paola Ricci, postfazione di Massimo Sannelli, Verona, Cierre Grafica (Collana «Via Herákleia», n. 20), 2003, pp. 48.

Già dai primi tre versi di questa raccolta d'esordio di Ermanno Guantini (di cui occorre ricordare il recente ebook *Pura quiete ritrae*, in www.lettoricreativi.com) è dichiarata l'area di senso dell'azione poetica: il tema amoroso: «sfiorare la tua pelle, al gioco / consonante degli amanti». Non inganni l'aspetto 'leggero' dell'incipit. Questa di Guantini è – come suggerisce la densa postfazione di Massimo Sannelli – una delle non rare raccolte di quei *poetae novi* ai quali ascrivere la costruzione di un vero e proprio *trobar clus*. (Con coscienza agito, pur senza programmi o programmazioni à la Oulipo). Il libro spende tutto l'arco delle mutazioni e dei giochi sonori entro quella che diresti davvero area (o *alone*) di senso, più che tema organizzato in frasi o testualizzato in cifra incisa stabilmente. È l'alternato condensarsi e dissiparsi dell'alone amoroso a sorprendere il lettore, più che una narrazione o una vena epigrammatica. È poi percettibile un doppio e unitario registro di forme, nella ricerca di Guantini. Forse non è un caso che la raccolta si divida in due sezioni: *Variazioni*, di nove poesie; e la più ampia *Senza altri nomi*, costituita da tre sequenze rispettivamente di sette, cinque e nove poesie. Ebbene, il doppio registro corrisponde da un lato a retorica e lessico sceltissimi, quasi (paradossalmente?) 'nobili', con costrutti di sorprendente e voluto e divertito anacronismo (da Novecento ermetico o pre-ermetico: «contenzioso d'imminente / discesa», «collo reclinò», «la neve trasmuta la pelle», «un'icona mutila di sensi», «saviezza d'incensi»; bella l'anfibologia «detriti eletti»); e dall'altro a una anti-

retorica della elencazione, del calembour, dell'infinita assonanza, della vertigine barocca di ritmi: «estimi // industriali. folaghe / si alzano al volo, duri / nella depressione / parco; operai»; o «un'arsura / che sa d'una resa, / dovuta alla rima / delle cose. oggi / arabesca, fina // la tua lagrima» (dove «lagrima» è daccapo arcaismo). Non è immaginabile separare il 'colto' «arabesca» dalla trama che ne raccoglie il suono: «resa», «rima», «cose», «fina». Ecco perché il registro stilistico va, allo stesso tempo, definito doppio e unitario: è realizzata senza scosse una coesione e coerenza di 'alto' (inversioni e lessici primonovecenteschi) e 'ricerca' (meccanismi delle avanguardie del secondo Novecento, e vocabolario tecnico). Per quanto riguarda la *inusualità* delle tarsie di Guantini («cesure / come assenti, / estimi»; «tra le mani, pastelli / benservito: / e opache») un autore di ipotizzabile riferimento è forse Milo De Angelis. Mentre per un certo uso e ritmo dell'elencare, e per l'occorrenza del «noi» e di altri fenomeni di 'creazione di identità' tramite semantizzazione di singole parti grammaticali (il «che», l'«in»: pensiamo all'incipit di una poesia come quella a p. 29: «che cadon late / fise nel brillio, / atri che ci giocavamo / ben riposti, posti in cieli / e cicli, in cadenze / e pose. // in propositi e nenie; scie // l'occhi chiose. muse») sento particolarmente opportuno pensare all'opera di Giuliano Mesa (in primis *I loro scritti*, Quasar, Roma 1992), poeta sicuramente letto e apprezzato da Guantini. Ciò detto, è altrettanto necessario sottolineare come la *capacità di tarsia* che l'autore mette in campo non è pura sommatoria di elementi 'appresi' (da un Novecento-orizzonte) bensì identità, stile individuale e individuabile. A prova, si legga la bella poesia di p. 24 (dall'incipit memorabile: «a suono: nel danno, dicevi»), dove la produzione di senso è affidata alla sapienza delle rime.

Marco Giovenale

MIA LECOMTE, **Autobiografie non vissute**, con una nota di Predrag Matvejević, Lecce, Manni 2004, pp. 67, € 10,00.

Milanese di nascita e romana d'elezione, Mia Lecomte frequenta da critica i territori sdoganati della letteratura comparata e in specie della letteratura italiana della migrazione, industriosa promo-



trice delle nuove realtà italofone della poesia. Da poetessa, Mia Lecomte intesse un paesaggio in bilico («sdrucchiola a volte / obliquo alla cima») tra la precisione dell'elemento fisico e toponomastico (esemplari i componimenti della seconda e più recente sezione – *Metamorfosi Engadinesi* (2002-2003) – della raccolta) e l'intercettazione dell'«altrove nello stesso istante»: «C'è sempre un'altra giornata. / L'orso fermo sulla fontana, / siede quieto da qualche parte / lontano dalla fontana, / altrove nello stesso istante / l'orso quieto sulla fontana / siede fermo da qualche parte / lontano dalla fontana. / E c'è questa fontana e / anche l'altra fontana / col suo orso più fermo / e lo stesso al suo posto, più quieto». In linea con il senso del luogo mobile e poliedrico delle esperienze postermetiche (il senso, precisa Roberto Galaverni in *Dopo la poesia*, di un «qui a cui si sovrappongono o su cui si proiettano altri orientamenti e altre luci»), le *Autobiografie non vissute* alterano sagome e profili attraverso le ipotesi associative della percezione: «ma non il bianco che credi, / che dietro di sé sembra neve / o è neve rotonda e sciupata, / non è bianco come quella balena / la balena prigioniera del bianco / ma ricorda la sua smorfia distesa / nel profilo sbiadito di un uomo / il suo bianco certamente inesatto, / non il bianco della bestia che credi, / ma l'idea che di lei ti sei fatta / giusto in margine / a quell'uomo per caso». Sono ipotesi mentali di attesa e di nostalgia, di desiderio e di rimpianto, oniriche e fiabesche talora (la passata esperienza di autrice di testi per l'infanzia riscorre intera nella lirica *Fiaba*, nelle sue invenzioni leggere di principi azurri e concubini magici, nel «bisogno /

quand'è più fondo al fondo / di farli rimanere»), acuminata nella tensione tra «l'appartenenza / e la perdita» sempre: «Al largo del mio naufragio. / Dal giorno che mi è venuta a salvare. / Sagoma ancora / simbolo e ipotesi / del navigare. / Tenuta al largo del mio naufragio. / Da me.» Oggetti, ambienti e corpi cedono ad uno sguardo paziente («senza fretta dilagare / la pazienza del ghiacciaio / di era in era») e assimilatore («Questa Roma di luce / sguardo e schermo / in scacchiera / a riflettergli l'ala / miserevole e cruda / tutta piaghe da sotto, / piccolissime piume / sillabate nel petto / intagliate soltanto / da matite appuntite»), generoso di rifrazioni sentimentali ('sentimentale' era il 'Breve atlante' delle *Geometrie reversibili*, la prima raccolta della Lecomte) e sempre recettivo alla «eco a caduta dal passato» che «balena in incaglio sul futuro»: «E allora / di nuovo tutti i tuoi addii / ad anticipare gli addii / la tua nostalgia del futuro / ad anticipare il futuro / nato di nuovo / con una vita conclusa / che avevi già vissuto / e ricominci ora a rimpiangere». Conducono le deflessioni di senso delle *Autobiografie non vissute* non clamorose infrazioni di lingua e di stile ma morbide imposizioni di contiguità tra pieni e vuoti, scarti e repliche: «Vita è quello che rimane / quando si è perduto tutto. / È il cane a tre zampe / tutte e tre dritte e forti / e una quarta strappata dall'inguine, / è la quarta zampa del cane / che nessun altro cane ha voluto / e non smette di piangere l'inguine / e tutte e tre quelle altre, dritte e forti». L'iterazione di parole o di nessi dalla semantica aspra, creaturale; l'espansione modulare del nodo poetico; la ripresa a distanza, quasi in riemersione carsica, di un'immagine sono figure – associative, coesive – di ricomposizione delle distanze. Poesia che «ad un'apparente distanza» pare sostituire – lo formula benissimo Predrag Matvejević – «un gioco di incidenze eminentemente intime, corporali, calde», la poesia della Lecomte è nel fondo 'poesia dell'altro', che è *significant other* nelle liriche erotiche della terza sezione, *Periodo ipotetico* (2002); è compagno (perduto) di poesia nella serie ispirata dal poeta Dario (Bellezza si presume) che apre l'ultima e più antica (1996-1997) sezione, *Litania del perduto*; è 'fratello' nei tanti risvolti evangelici e scritturali amplificati da *Scritture* («E il verbo si fece carne / si fece carne lieve / luogo cuore» ma poi in torsione: «E il verbo si disfece nella carne / si disfece il

verbo grave / nodo luogo / occhi mani / acque ferme, amare acque») e dal *Pater* che, assommando etica e poetica, suggella la raccolta: «Padre, insegnami ad amare / solo quello che mi è dato da amare / un desiderio senza pugni serrati / ma con le dita socchiuse / per far scorrere il mondo». Eros («erotismo sottile, tanto raffinato quanto sorprendente») è sempre Matvejević a scrivere) ma anche, direi, l'amore estroverso dell'agape, della carità d'ascolto del vissuto e del non vissuto: «Aiutami ad ascoltare senza tutto il terrore / il lamento della vita non mia / il silenzio incessante e discreto / del tuo amore da sempre per sempre».

Federica Capoferri

PIERRE LEPORI, *Qualunque sia il nome*, prefazione di Fabio Pusterla, Bellinghina, Casagrande 2003, pp. 126, € 15,00.

Per accedere alla seconda raccolta pubblicata dal poeta luganese (n. 1968), è utile ripartire da quel *Canto oscuro e politico* che ha visto la luce nel *Settimo quaderno di poesia italiana* curato da Franco Buffoni (Milano, 2001), e che il critico proponeva di considerare come riuscita *ouverture* a un'opera, di fatto, in larga parte già scritta, ma ancora in attesa che l'autore, impegnato sul doppio fronte di teatro e giornalismo, si accettasse come poeta. L'ambizioso ossimoro del titolo/programma (comprendente la «rivolta contro me stesso» e il progetto di «dimittere i padri») esprimeva uno slancio vitale 'autentico' non completamente immune dal rischio di 'sovraesposizione' per eccesso di detriti prometeici. La controparte era affidata a un manipolo di poesie in cui il racconto dei giorni si dava nei termini di un disegno nitido in cui «tutto è traslucido e perso». Il grido della rivolta è ora ritrovato sulla scena del monologo 'civile', in particolare nella sezione *Fratelli II (Il senso della battaglia)*. Ma mentre l'invettiva assesta colpi di buona efficacia dal ventre del corteo in rotta di collisione con «legioni di preti e moralisti, di medici / e saggi consigli», e per accedere al quale bisogna «sfregare / per anni e notti la politura degli insulti», la dissonanza introdotta dalla ripresa del *refrain* ungarettiano («Quale diversità / per noi, / fratelli? [...] il reggimento del negare / prende voce di corteo»), sembra costituire alla lunga più un limite opera-

tivo (anche se non inutile, forse anche più facilmente sdoganabile perché in bocca di un rappresentante di un'italianità altra?) che una vera e propria uscita dal problema stilistico e rappresentativo posto dal genere della poesia 'civile'. L'obiezione, legata a un problema di registro, potrebbe essere accademica. Si vuol dire che l'opzione lirica delinea comunque il contorno di un canzoniere (anche se ideologicamente negato, vedi la citazione da Pavese: «singole poesie e canzoniere non saranno un'autobiografia ma un giudizio») e che questo 'tiene' meglio quando, invece di forzare lo spazio lirico in direzione della parola scenica, assorbe (ma sarebbe meglio dire espone le proprie venature 'per incastro', come uno strato minerale, vedi l'attacco: «Lungo la valle potresti / aggrapparti all'idea ch'è la roccia a parlare», in consonanza con la poetica del ticinese Pusterla che firma la prefazione del libro), nel circuito linguistico del testo lirico 'di tradizione', i traumi e gli urti del presente. Insomma, su premesse liriche, se è vero che «gridare dentro non è / gridare per tutti», il 'grido da dentro' consegna più volte un poeta di sicuro interesse quando la lotta delle generazioni («perché ogni generazione è un cate-naccio»), e l'accadere della violenza – con la sua figura intrinseca, la sterilità – fosse anche soltanto per eco 'privato' della violenza della storia, avviene nel chiuso teatro del testo che ha nell'io dell'autore la prima condizione di ascolto, dove è possibile «piantare un grido / esattamente al centro del gorgo come un ramo», al «lato caldo della luce».

Fabio Zinelli

GIULIANO MESA, *Nuvola neve. Nove nuvole in forma di versi*, Napoli, Edizioni d'if, «Gli armadilli blu», 2003, pp. 139, € 10,90.

La poesia di Giuliano Mesa si è data due possibilità coesistenti e contemporanee, che potrebbero essere la nuova forma dell'oscillazione antica tra *trobar leu* e *trobar clus*: in Mesa, *mimēsis* (*Nuvola neve*, ora, e prima il poemetto extravagante *Da recitare nei giorni di festa* e gli scritti per *Tiresia*, con la musica di Di Scipio) e non *mimēsis* (tutto ciò che sta nella ricerca dei loro – non miei – scritti e in gran parte dei *Quattro quaderni* del 2000: dove i *Passaggi* sono anche imitazioni/narrazioni, a conferma della coesistenza delle

due possibilità). È troppo facile dire che la riproduzione o la non riproduzione della realtà ha a che fare con un desiderio di politica, accettato, represso o sublimato. La questione può essere meno semplice: per esempio, bisognerebbe verificare se la riduzione della *mimēsis* è in rapporto con una soggettività più marcata (che non vuol dire soggettività dell'individuo G.M.: è sempre questione di altri scriventi e dei «loro scritti»). La poesia realistica, complementare, si carica di dati precisi, ma sembra impersonale. Se «il mondo è pieno di occhi» (*Quattro quaderni*), l'identificazione di quegli occhi con un io è un errore; se l'io non è – come *non* è – tutto il mondo, il suo sguardo non sarà – non potrà essere – né mondiale né assoluto. L'abitudine di identificare strettamente l'altro con il (solo) lettore impedisce di superare l'apparenza: anche lo scrittore è *altro*, soprattutto quando si impegna nell'organizzazione delle proprie forme, in vista di un *libro* (un percorso) di poesia. Gli archetipi critici ci sono già: «Kunst schafft Ich-Ferne» (Celan, *Der Meridian*), «Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht» (*Briefe an Hans Bender*), e soprattutto il secondo frammento dovrebbe essere preso come segno di un'agape metafisica, oltre il senso comune: basti pensare a chi lo pronuncia. C'è la distanza e si dà la stretta di mano, in modo apparentemente ossimorico; e nella lettera a Bender la critica di un *poiein* astratto che «aveva, con tutte le sue attinenze vicine e lontane, tutt'altro significato che nel contesto attuale» (trad. di Bevilacqua). *Nuvola neve* esce come libro «per bambini», o «per ragazzi, poi per giovani, poi per chissà chi...». (così deve essere; nel 1940 Pavese scriveva a Gertrude Stein, ringraziandola per *The World is Round*: «Of course, like all children-books, it is for grown up people»). Mesa scrive *in limine*: «La domanda per chi scrivo? non è riuscita a imporsi. È una domanda che uno scrittore non dovrebbe porsi mai. Ponendosela, pone se stesso in una condizione di *docenza*. O di *comunicazione*. E *sottopone* il lettore». Non si tratta tanto di un libro sulle nuvole – instabili, vaghe, informi («una non è mai una, mai uguale, / non è mai detta l'ultima parola / per dire alla nuvola il suo nome») – ma sulla metrica (sulle *metriche*, se «gli schemi sono argini, che possono delimitare solo esteriormente il fluire ritmico... molti metri-

cologi, prima di contare le sillabe, dovrebbero ascoltare un po' di *free jazz*»). Più esattamente: *sulla funzione metrica di ogni parola*, in vista di un organismo composito e *free* («...batti e ribatti, *tàta-tàta...* / Dico che ha vinto, il cucco, ma ancora non lo so...»; i «*tàta-tàta* dentro le strofe, i versi, le parole...»). Solo la competenza tecnica, quando arriva al *non plus ultra*, può distrutturare se stessa per rigenerarsi, come ricerca delle *altre* tecniche (e per inciso: è necessario e urgente uno studio sulla fortuna e il ruolo *pratico* degli *Spazi metrici* di Rosselli nella poesia degli *altri*). Purché l'orecchio non manchi, quindi; ma intorno a Mesa sembra di vedere una lunga, e anche vergognosa, *manca di orecchio*. In generale, chi ha studiato tutto può permettersi di non essere più niente, e di semplificare al massimo, oscillando tra lingua chiusa e lingua aperta; chi sa e sa fare poco, sa e sa fare solo quel poco – e «*sottopone* il lettore».

Massimo Sannelli

GIAMPIERO NERI, *Armi e mestieri*, Milano, Mondadori 2004, pp. 63, € 9,40.

Il nuovo libro di Giampiero Neri ingloba una precedente *plaque*, *Erbario con figure* (Lietocolle, 2000), disseminandone però alcuni testi tra la prima sezione, *Persona seconda*, e la terza, *Botaniche*, e collocandone la centrale *Sequenza* a formare la chiave di volta della nuova raccolta insieme alla contigua sezione *Finale*, anch'essa già pubblicata (Dialogolibri, 2002). La complicata manovra rappresenta un segno di discontinuità significativo rispetto all'ultima silloge mondadoriana di Neri, *Teatro naturale* (1998), che riunificava le uscite precedenti allineandole come capitoli di un unico libro; né, certo, importa soltanto ai fini della burocratica registrazione del critico o del recensore. Il ripensamento della propria poesia, di cui si fa implicitamente la storia nel momento in cui se ne confeziona *ex novo* l'abito pubblico, sembra infatti qui rispecchiare il progressivo ridursi della distanza difensiva posta tra sé e il passato, tra sé e il mondo (le «spine» della Opuntia, pianta tenace e combattiva ma a rischio di ingiallimento per sovrabbondanza d'acqua – facile paradosso per chi dal caso o dall'«immaginario occhio di Dio» è stato comandato a mettere radici e resistere in un deserto dei tartari, tra «sabbia e ven-

to» – che occupa la sezione *Botaniche*), l'incipiente, impercettibile incrinarsi dell'oggettività enunciativa del frammento, ora più frequentemente screziato da accenti meditativi che fanno da controcan-to ad antiche voci ora rimodulate, a presenze ricorrenti nuovamente inquadrare e svelate: così nel terzo quadro di *Sequenza* lo «scrittore di provincia» che, «cercando la verità nel paradosso», «guardava / alla figura di Giuda», progettando un'opera teatrale, precisa i contorni dello «scrittore di provincia» della prosa VII di *Liceo*, che «si dedicava a ricerche di interesse storico, ma non aveva abbandonato i vecchi progetti letterari», e che allora leggeva del «valoroso Casca», traditore e sconfitto anche lui, come Giuda (la generale sconfitta della cultura sarà poi registrata una volta per tutte, mutuando una proverbiale chiosa manzoniana a proposito di una «famosa biblioteca» ormai «dispersa», in *Finale*); mentre in *Armi e mestieri*, la sezione finale che dà il titolo al volume, acquista una collocazione spazio-temporale, rassegnandosi alla narrazione e alla storia («In quelle nebbie, una mattina di novembre / aveva visto l'amico di suo padre / davanti alla scalinata del Terragni. / Nell'abbracciarlo, la bicicletta era caduta a terra, / «doveva essere l'ultimo» / era stato il suo necrologio») il gesto dell'«amico di mio padre» che, «lasciato cadere la bicicletta / sulla strada», lasciava cadere anche un commento sospeso («se tutto doveva finire», mi aveva detto / abbracciandomi...») in *Altri viaggi*, la sezione che chiudeva *Teatro naturale*. Con il «suono» inconfondibile di sempre, dunque, con minime ma decisive sfasature narrative, di un dramma personale e storico – l'uccisione del padre da parte di un gruppo di partigiani, la guerra civile – di una tragedia senza urla fin qui moltiplicata e rifratta in frammenti di specchio (commenti, *flash* atemporali, immagini), per una preventiva presa d'atto dell'insostenibilità epistemologica ed etica di un unico punto di vista, certo, ma forse anche perché, come recita una massima celebre, né la morte né il sole si possono fissare a lungo in faccia, si tenta adesso una ricostruzione, un primo, provvisorio riordino; ma «Di quel teatro all'aperto / delle sue figure disperse» è ormai difficile «ritrovare i fili», e la sezione *Finale*, che di questo percorso memoriale costituisce, come già si è detto, la seconda stazione, si chiude su una straziata nota ungarettiana, rimodulata e anzi

capovolta ma ancora riconoscibile («Di quelle vaghe ombre / dei nomi cui corrispondevano / il tempo cancellava la memoria. / Come sassi lanciati sull'acqua / che affondano dopo breve corsa / le figure si allontanavano / svanivano nell'aria trasparente»), come a voler dire che è quasi troppo tardi. Resta che questa poesia pone non apertamente, ma chiaramente alcuni interrogativi, lascia intravedere, in misura fin qui inedita, una «penosa metamorfosi» (*Non un lento abbandono*, in *Botaniche*), socchiude la porta di una casa interiore i cui fantasmi sono ora, per concessione o abdicazione del proprietario, riconoscibili e provvisti di un'identità non solo figurale (la bambina Elena che abita e alla quale è dedicato uno dei testi di *Sequenza* è, chiarisce l'autore in nota infrangendo dall'interno anche l'estrema, fragilissima barriera dello pseudonimo, «mia sorella Elena Pontiggia»). Giusto, dunque, che l'immagine della casa di famiglia suggelli, in versi increspanti da una commozione appena trattenuta, la rubricazione conclusiva dell'inevitabilità della storia, quella di tutti e quella di ognuno, e dell'inutilità di ogni fuga: «Il grande terrazzo al primo piano era vuoto, / la casa sembrava disabitata / deserta di quelle care ombre / che il tempo aveva cancellato».

Elena Parrini

NEIL NOVELLO, **Rosa meridiana**, Novi Ligure, Joker 2004, pp. 46, € 8,00 (www.edizionijoker.com).

Tracciando, a partire dal titolo, nel *Meridiano* di Celan la coordinata «topico/tropica» dell'incontro con l'Altro nella lingua, Neil Novello ha voluto disegnare «qualcosa di circolare, che ritorna a se stesso attraverso entrambi i poli» (così appunto Celan, la cui ripresa, contro il corso della storia, del grido di «Viva il re!» dalla bocca della Lucile Desmoulins büchneriana, fornisce il motto perfetto per ogni sortita in dialetto). Al Sud della lirica troviamo i paesaggi calcinati («strati 'mpucati», «strade infuocate»; «i juarni i salu», «i giorni di sale»), ma insieme notturni con gelo, neve, nebbia, per il moto ossimorico continuo delle metafore (*lustru ara notte* 'Luce alla notte'; «cori i notto 'mmienzu u sulu», «cuore di notte in mezzo al sole»), ossimoro che azzera i quadranti nella tautologia: «Ma sicca a jumana sicca» ('Ma secca la fiumana sec-

ca'); «Viva tu rusata neglia e viva» ('Bevi tu rosata nebbia e bevi'). Al Sud della lingua incontriamo serie compatte di archetipi folclorici (per es. il vecchio soldo di sale alle labbra del morto in *Camposanto*), veicolati da una lingua (un dialetto che, delle Tre Calabrie, esprime un tipo dell'entroterra cosentino, il roggianese di Roggiano Gravina), che è di per sé un serbatoio glottologico di arcaismi (per es. nella morfologia: la terza persona singolare con conservazione della denale finale, *vestidi*, 'veste', il condizionale, come spesso nel Sud, dal piuccheperfetto latino, *'nsunnera* 'sognerei'); e buona parte del fascino esercitato da Pierro su Contini, non dimentichiamolo, è nell'essere Pierro il poeta di quella che per i dialettologi è la 'zona Lausberg'. Il *fatto* di Novello è il lutto per la madre che porta il nome-*senhal* di Rosa, centro geometrico del libro («Rosa i nua miridiana», 'Rosa di noi meridiana'), in un dialogo continuo con un nulla al di qua del nulla, il «Nenti i Rosa» (il 'Nulla di Rosa'; l'effetto è invasivo, attraversando la parola, specularmente, il nulla dei vivi, come nel 'solito' Celan di *Psalm*: «Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, blühend: / die Nichts-, die / *Niemandsrose*», nel libro, appunto, della 'rosa di nessuno'). Il *Santu nenti* ('Santo nulla') assume simboli e nomi cristiani, in una fioritura di immagini il cui 'fuoco' si astuta solo in ceneri barocche (contrasta, semmai, il lutto 'formale' del sonetto: quattro volte ne è evocato lo 'strofismo', ma senza rime e misure). Barocamente si può invertire l'ordine logico delle azioni: «fiancu tu ara scarda» ('fianco tu alla scheggia'), «A vuli peddra i jidita jurisci piatali» ('A volere pelle di dita infiorare petali'), mentre ogni moto possibile di furore e ribellione si spegne contro l'astratto: «tu a vitticà u timpu» ('tu a frustare il tempo'); «Va e scighi l'abbannunu» ('vai e strappi l'abbandono'), «L'uocchio rumma nta specchiu disiartu» ('l'occhio tuona in specchio deserto'). Subentra un sentimento di immobilità, riflesso, sul piano retorico, da frasi nominali (anche di soli sostantivi «Aru scuornu a jacca aru viersu vasu.» 'Allo scorno la ferita al verso bacio'. «Uocchi a frunta carna nta zanga» 'Occhi la fronte carne al fango'), e nella sospensione 'aspettuale' legata all'utilizzo di gerundi in clausola, a chiusura di verso e di frase («Terra matri: rosa i vita prigannu», 'Terra madre: rosa di vita pregando.'; «Nu pujinu i jancu sulu / ghè

fuacu aru parmu, / culannu.», 'Un pugno di bianco sole / è fuoco al palmo, / colando.'). Si prolunga, insomma, nella sintassi, quella «densità sonora» che «si chiude su se stessa [...] quasi a proteggere la visione», secondo la formula con la quale Vitaniello Bonito (poeta a sua volta, in *Campo degli orfani*, Bologna, Book 2000, della storia del lutto materno), nella postfazione del libro, tocca dell'implicazione affettiva legata alla scelta del dialetto. Il *fatto* di avere scelto il dialetto, poggia dunque sulla 'finzione' (ma è un patto dell'autore con se stesso) di non dovere battere per portare le cose alla lingua, né la lingua alle cose, essendo già le cose nella lingua. Il testo dialettale asciugato di ogni venatura polifonica, è allora tutto per la voce sola dell'autore. La ragione ultima del successo del libro è dunque nello scrivere a cielo aperto (a ferita aperta) nel cerchio vivo del suo chiuso monolinguismo (sempre con Celan: «Al bilinguismo in poesia io non credo. Doppiezza di linguaggio – sì, questo esiste [...] Poesia ciò vuol dire, fatalmente, *unicità* della lingua»).

Fabio Zinelli

FABIO PUSTERLA, **Folla sommersa**, Milano, Marcos y Marcos 2004, pp. 176, € 13,50.

Cinque anni (1999-2003) ha impiegato Fabio Pusterla a dissolvere il «grumo di parole», a «dar ordine al caos» dell'ultima raccolta, *Folla sommersa*, che si compone di alcune *plaquettes* già precedentemente uscite in eleganti vesti illustrate; lasso di tempo involutivo, non più che scorcio di un secolo breve, violato, subitaneamente confermato nella sua congenita nequizia dai primi anni del terzo millennio. Canto per una terra sconsolata; civil canto per cui «il poeta in quanto poeta» è chiamato a render testimonianza di una storia iterata: l'imperituro abuso dei salvati sui sommersi. Ed è la Svizzera ancora, patria montana, valle alluvionata, che inesorabilmente smotta mutando volto geologico nell'arco di baleni come d'evi, a ritagliarsi una parte speciale, in figura dell'orbe intero, nel poema di Pusterla, figlio non ingrato di un paese che ha da tempo abdicato perfino alla tradizionale sua livrea di 'repubblica borghese' rinfacciata, passò stagione, da irriducibili coscritti – pure il grido in sesta rima di un ignoto «schiavo prigionero» s'al-

za tuttora a condannare «libertà» che conculca «uguaglianza» –; terra cresciuta, maturata, affrancatasi dai tratti di un’infanzia vichiana, dal bisogno di portare odio al comunista; non luogo di soggiorni risananti, né conviviale ritrovo di amici (sebbene sì Svizzera come terra dell’eletta brigata di un maestro di lingua e di vita, Contini, o di colloqui poetici con sodali – Orelli, Sinigaglia, Maria Corti, Emery, Snozzi, Patocchi –), ma speculo di un mondo corso da nuove guerre, da migrazioni nuove battuto. È, «questa» (e qui, nel deittico che addita a un ideale *viator* il microcosmo montanino quale *exemplum*-scempio, si risente la potenza allocutoria del linguaggio biblico, la forza sentenziosa di un Ungaretti alla ricerca d’identità) la «terra di nessuno», colla materia, argilla, che nella sua malcerta stabilità raffigura le variabili sorti di un genere umano frombato in mezzo a triboli e robinie. Da quest’orto richiuso dove il rovo è dappertutto, non «vigna del Signore», ma progressivo avanzare di tabe, echeggia da sempre un monito a chi tra questi bronchi si trovi inviluppato – «Eppure si doveva camminare» – rilievo che combina la favola di Renzo, del povero baggiano in fuga, il suo «cammina, cammina» di Pollicino iniziato alla cognizione del dolore (*Promessi sposi*, XVI), con l’imperativo ideologico dei secolari sfruttati. Andare, dunque, perché questa non è terra dove posare, ma di trapasso, dove «si va come» (e non «si sta come» – anche l’ungarettiana analogia che predica la transitoria natura dei mortali, arse foglie caduche, è ‘corretta’ a dire ulteriormente la labilità dei giorni dell’uomo che come ombre declinano –) «superstiti e fuggiaschi». Zolle alpestri, che mai fomentarono brame di conquista – la lapide napoleonica del 1805 riferisce sì di un transito di truppe per strade che dovevano essere «di speranza e di gloria», ma non più che un passaggio: «hic» non «manebis optime» –. «Pensare altra meta», allora, menando «sulle spalle un fascio» antico di «improbabili speranze», incamminarsi sempre, comunque, con la tenacia di una «salamandra nera», irriducibile bestiola che, venendo anch’ella «da un posto / senza ritorno, inghiottito», «cammina su strade piovose», «cammina nelle città, radendo muri, elemosine». Nessuna realtà possiede la forza esemplificativa di questo piccolo cosmo alpino, nel deprecare le fragili stirpi dell’uomo, dove se i vetri delle venti case di Gondo – numerabili

come i pochi tetti di Rio Bo –, da un solo sguardo abbracciate, a sera, agli obliqui raggi del sole, abbarbagliano secondo le più tradizionali note elegiache di un Gautier o di un Pascoli dipintori di paesaggi segantiniani, la quotidiana consuetudine, il fenomeno giornaliero può essere fatalmente interrotto da una catastrofe impreveduta. Repentina, allora, la metamorfosi dell’ambiente, che da montano e boschivo, tutto un declivio di velluto verde, è travolto, spazzato, levigato, reso arido, uguale, indefinito e desolato *aequor*, un’uniformità sgomenta, dalla fiumana inarrestabile di un corso d’acqua ingrossato. Sono, queste, le periodiche alluvioni che cancellano i borghi elvetici, le effimere peste dell’uomo sulla terra; ma sono, questi, pure, i segni tangibili di altre meno evidenti cancellazioni fisiologiche, le cicliche rimozioni della storia, che, ogni ottanta anni, dissipa la memoria del proprio passato. Per tale ragione il mondo è comunque destinato a perdere il ricordo di Paul Hooghe, «l’ultimo lanciere caduto su nessuna spiaggia» (fratello di sventura, seppur non morto in battaglia, del «primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna» di altro conflitto universale, di altro poeta lombardo), «sommerso» poiché inesorabilmente la storia abbisogna di spazio ed, imparziale, oblia gli iniqui come i giusti; difficile opporre un argine alla piena che dilaga e trascina via con sé fatti e ricordi, ancor più arduo quando, sorto dal nulla, «un altro» si metta a gridare che «è stato un gioco / uno scherzetto innocuo», negando «forche» e «fosse» del vergognoso regime fascista. Come la terra montana è esempio del lento scivolamento nel buio, così dall’atomo alpino, dalle sue semplici creature, deriva la ‘lezione’ salvifica, che apprende all’uomo la sua perdita innocenza. E può essere il volo a freccia, o ascensionale degli aironi, a instillare un desiderio di elevazione, l’illimitata *pietas* di un bianco felino, rimasto un’intera giornata presso il compagno massacrato sulla strada, a suscitare l’attenzione di due ragazzi appena sportisi alla vita, oppure l’alacre volontà dei castori, costruttori indefessi di dighe abbattute dai torrenti, «modesta colonia» di anime belle mai sfiorate dal dubbio dell’infinita vanità del mondo, a rianimare nell’uomo il connaturato ottimismo della volontà, così da spingerlo ad abbinare, altrove, su spiagge erose, ciottoli e ghiaia, trasumanante fatica dispersa poi dall’onda. Dall’arcano regno animale, scen-

dono a notte, all’alba, magiche presenze, l’inquieto stambecco, che del suo transito lascia solo la labile traccia di un «profumo selvaggio», un umile e bruno dono di sterco, e ingenera aspettative nella fervida immaginazione di un infante («*E lo potrò vedere, carezzare sul muso?*»), la gioia di un rito da compiere – porre le mani sulla bestia – per riceverne calore e oracoli, come già dai campani, dalle pupille delle capre «Dalpe», vedute con gli occhi creduli d’incanti, cantate con la lirica lallazione della piccola Giovanna dall’amico Orelli. Ma se perfetta immagine del ciclico dissolvimento è questo franare di fanghiglia, altra metafora riuscita appare l’athanor di una storia barbara e brutale (*Sul fondo della provetta*): come al fondo di futuribili, genetici matracchi, in cui si sperimenta e si sconvolge l’ordine della vita, rimangono fecce e posature che non riescono a salire di grado, così sedimentati, a terra, di nuovo, ancora sommersi, restano tutti coloro che, «drosofile» di un’alchimia degli eventi, non sanno risalire i bordi di questi vasi lutei in cui l’umanità è sepolta; tanti ancora gli inabissati senza speranza: coloro «che battono strade più impervie», come il «liceale annoiato» che disattende al suo dovere di testimonianza, gli alpini del ’43, mandati senza possibilità di ritorno in Russia, «fuscelli» dispersi al vento della guerra e della propria ignoranza, non tuttavia diversi dai loro eredi, contenti a un ‘quia’ che non può più, non deve ormai, bastare; il decimo porco estromesso dal branco, nondimeno come coloro che non odono l’umano, troppo umano, grugnito di questo. Come sperare aiuto in un mondo dove «una» «ne basta» «di vite, a sfarne troppe», in questo rovesciato reame di Eusebio? Pure, a qualcuno è dato trovare provvidenziale rifugio nella terrena Giosafat: a chi non si faccia «più illusioni», a chi, come «gli stornelli di Berna», che possono riparare nel timpano del duomo affrescato con le storie del Giudizio universale, così da sottrarsi all’infernale bufera (curioso il *lapsus* nella nota d’autore, per cui Pusterla muta l’identità dantesca e peccaminosa degli alati in quella di evangelici passerai, i salvati di Matth. X, 31, guarentigia di divina sollecitudine per l’uomo), si svesta di più opime forme, e, nella sua gracilità, approfitti dei pochi sbrecchi («sbricchi» direbbe «la povera Piera», nei suoi «anadrammi») dischiusi nella maglia.

Francesca Latini

ANDREA RAOS, **Aspettami, dice**, Roma, Piersaldo Editore 2003, pp. 123, € 10,00.

Nato nel 1968, Andrea Raos ha esordito con la raccolta *Discendere il fiume calmo*, nel *Quinto quaderno italiano* diretto da Franco Buffoni (Crocetti, 1996). Di Raos va inoltre segnalata la realizzazione nel 2001 di un'antologia italo-giapponese di poesia, intitolata *Il coro temporaneo*. Il presente volume contiene il lavoro di un decennio. La struttura lascia spazio a componimenti di varia natura: sonetti, poesie, anche brevissime, dal verso irregolare, brani di prosa ad altissima concentrazione. Questa *irrequietezza delle forme* non cede mai a spinte informali, sorvegliando l'autore ogni accostamento di materiali sul piano del singolo testo e della raccolta. Il tono è di concentrato distacco, la musicalità cercata per vie traverse, in virtù di rime interne o inaspettate, assonanze, ripetizioni. La chiusura formale e il tenore iperletterario della lingua non permettono intrusioni del quotidiano: l'universo dell'esperienza è vagliato per estrarne una fibra purificata. Ogni scoria è distanziata per ottenerne un'espressione cristallizzata, in grado di diffrangere in suoni e significati diversi un flusso emozionale grezzo. Le correnti dell'astrazione tagliano lo slancio lirico, non per parodiare, ma per purificarlo da elementi biografici e contingenti. Esiste il rischio che il virtuosismo esaurisca l'attenzione dell'autore nella costruzione di un raffinato artefatto verbale, privo della capacità di rinviare *al mondo*. Ma più spesso Raos raggiunge l'obiettivo, senza rinunciare alla figurazione della realtà, nel riorganizzare la visione stessa, a movimenti e scorci imprevedibili. L'oggetto diventa secondario, il lavoro espressivo si concentra sulle modalità prospettiche. L'irrequietezza della forma si rivela, tematicamente, come un incessante bisogno di *spostare lo sguardo sul mondo*, cercando di coglierne la ricchezza di superfici. Il dato contingente e biografico conta meno della possibilità di *trasformarlo*, sottoponendolo ad un'angolatura inedita. È la densità emozionale di certi eventi traumatici a scatenare l'esigenza di scorci anomali (si prenda la sezione *Distruzione, eco*, marcata dall'esperienza del lutto paterno). Si esprime qui una caratteristica importante nel panorama della poesia italiana contemporanea: la volontà di smarcarsi dal *manierismo*, divenuto una sorta di oriz-

zonte 'naturale' della scrittura. Con tale termine si indica una *rinuncia* all'idea di possibili innovazioni sul piano stilistico e tematico. Vi si affianca un'arrendevolezza nei confronti dei repertori metrici e stilistici della tradizione. Per il manierista odierno, i confini della lingua poetica sono variamente tracciabili, ma definitivamente associati: raramente si è disposti, con sana arroganza, a *ridisegnarli* secondo linee di fuga impreviste. Questa sommaria definizione di manierismo deve essere completata da un'ulteriore definizione che troviamo in un denso scritto di Stefano Dal Bianco, *Lo stile classico* (in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, 1995). Il manierismo odierno ha soprattutto a che fare con la presunzione dello *stile individuale*. Nell'ottica classicista di Dal Bianco, salvaguardare la forza dello stile e la sua «istanza di comunicazione» implica uno «*stile in quanto rifiuto dello stile*». Indipendentemente dal partito preso, l'indicazione di Dal Bianco è importante. E con Raos ne abbiamo una controprova. In lui il rifiuto dello stile individuale è animato da un sotterraneo sperimentalismo che non cerca di saltare la mediazione con l'eredità letteraria. Non vi è nessuna tentazione da parte sua di acquisire una lingua naturale, capace di aderire ad un'essenzialità delle cose filtrata da una sensibilità autonoma. Le forme sono utilizzate in modo ipotetico, e così la lingua, poiché non è assodato che la poesia porti oltre se stessa, a un riconoscimento di esperienze fondamentali. Tale scetticismo non implica l'accettazione di un gioco iperletterario ma l'impegno costante per il ritrovamento di una visione della realtà attraverso gli strumenti offerti dalle istituzioni poetiche, considerate non punto d'arrivo ma d'avvio del processo espressivo individuale. Un buon esempio si legge nel sonetto della sequenza *Nessun frammento*, scritta sullo sfondo delle guerre nella ex-Jugoslavia: «Salendo alta nell'aria, questa voce, / Facendosi più calde, meno rare / Le correnti, si unisce alla precoce / Sera, si incrina e increspa contro il mare; // [...] // La ferita dando ogni forza all'erba / Che ne accoglie le membra e si distacca / Poco a poco una pelle che non serba // Più acqua o proteine, in cui la sacca / Dell'uretra si scassa e quanto innerba / La lacca delle urine gela in biacca». La scansione dell'endecasillabo *a maggiore*, che rende ancora più precipitoso l'uso dell'*enjambement*, è punteggiata da

rime ed assonanze interne, a rendere la dimensione sonora più ipnotica e uniforme. Ma in questa ricerca di parallelismi fonici gioca in senso opposto, verso l'irriducibile molteplicità del discorso, lo spettro ampio ed eterogeneo del lessico, compreso tra il vocabolo medico «uretra» e quello letterario «innerba». Nella tensione tra identità sonora e diversità lessicale, si fa strada una figurazione concreta e crudele del corpo offeso. È in tale intensità e simultaneità di effetti che questa poesia raggiunge il più alto grado di concentrazione, tenendo assieme le più misurate esigenze ritmiche con le più incandescenti esigenze figurative.

Andrea Inglese

FRANCESCO SCARABICCHI, **L'esperienza della neve**, Roma, Donzelli 2003, pp. 144, € 11,00.

Francesco Scarabicchi (Ancona 1951) approda alla collana di poesia di un importante editore nazionale. Il suo percorso era comunque di tutto rispetto: le sue principali opere, poetiche e di traduzione, sono uscite per L'Obliquo, raffinato editore di Brescia, mentre da PeQuod uscì, nel 2001, un'autoantologia accompagnata da una nota di Pier Vincenzo Mengaldo. Più che una consacrazione, si tratta quindi della possibilità offerta a un vero poeta di poter raggiungere un pubblico allargato. La sua lirica non è affatto 'facile'. Sebbene il dettato si possa far risalire alla tradizione di un monolinguisimo latamente 'petrarchista', perlustrato nelle sue possibilità conoscitive più nascoste, il lettore è chiamato ad uno sforzo di concentrazione notevole. Vi troviamo un lessico ridotto, rastremato fino a comporsi, per esempio, dei soli elementi legati al tempo meteorologico e al tempo della giornata: «Questa pioggia che senti / giovane lungo i muri // picchia, se fai silenzio, / ai nostri vetri, // bagna inferriate e foglie, / crolla dalle grondaie, // allaga il buio, / cancella ponti e polvere // e scomparire». Altrove Scarabicchi, puntando a quella *brevitas* che appare essere un caposaldo della sua poesia, scrive: «Quando tempo del tempo muore eterno, / alba di mute porte, nomi che parleranno». È allora di grande interesse quanto afferma l'autore nella nota finale del libro: «l'ho composto come una sorta di epistolario in versi [...] perseguendo l'utopia di una parola che niente altro dica se non la neces-

saria verità di quanto accade nell'anonimato e negli invisibili interstizi del tempo irreperibile della vita di tutti, nominando, come suggerisce un verso delle *Mis-sive*, 'quel che al sole resiste e al freddo inverno', concentrando un'attenzione sensibile nei confronti del presente». Le *Mis-sive* costituiscono una delle sezioni di cui si compone quest'opera, uno dei punti in cui si manifesta più forte questa utopia della parola, la quale diventa chiaramente l'aspetto più nuovo introdotto dalla scrittura del poeta marchigiano. È qui che la poesia di Scarabocchi conferma quanto non sia che apparente la sua 'facilità'. Ma è altrettanto vero che qui il lettore di poesia riconoscerà la vera forza del libro. Si torna dunque a parlare di Utopia, un luogo che non c'è nella realtà, ma che si manifesta sempre come una scommessa per la letteratura. L'Utopia conduce anche a discutere di etica in poesia. L'Utopia può farsi carico dell'eticità della poesia quando, definendo apertamente il proprio raggio d'azione ideale, contemporaneamente riconosce anche i limiti – spaziali e temporali – propri della scrittura poetica.

Alberto Cellotto

GIOVANNA SICARI, *Epoca immobile*, Milano, Jaca Book 2004, pp. 120, € 12,00.

Nella poesia di Giovanna Sicari l'amore è duro, la tenerezza non arrendevole, il grido potente nella disperazione. Pubblicato poco prima della scomparsa della poetessa, *Epoca immobile* riesce in quanto i versi mettono a nudo un cuore. L'estremismo insito in quella prima intenzione di Baudelaire è realizzato attraverso una musica che è urto e carezza. Innevata dalla violenza e dalla benedizione, la poesia della Sicari si sovrappone alla malattia, all'amore e alla morte. «Trova il nuovo grande come bara / l'amore folle che guarisce, affonda in una morte / che non ricorda». La voce è inconciliata quando raggiunge una pace temporanea, è inquieta quando sogna un futuro immobile perché troppo ben conosciuto. «Solo una scia d'amore vorrei cantare / quando non sono né donna / né carne, né volo, né acqua / quando non sono quella // e il nulla pietrifica in una condizione / d'inferno: sconforto di tutti i giorni / dove tutto e niente sono / la cosa cieca della cosa viva». Nulla pietrificato, sfinge infernale che annienta l'identità ma che non per

questo cessa d'essere vita. Essere la cosa cieca della cosa viva significa forse aver perso tutto tranne il qui e ora che chiede di «potersi arrendere, [...] gentili / nel vertice di quelle cose che si fanno senso, fortuna, salute». L'estrema tensione a volte si rifugia in una tenerezza che somiglia al coraggio: «Amore del rifugio e dell'acqua / soltanto sei un'anima, un uccello / una pianta, un filo di morte, / una vita». Coraggio di restare nudi anche di fronte alla propria morte, non maledicendo cioè la vita: la maledizione sarebbe un travestimento per ingannarsi, per convincersi della vanità dell'esistenza. Ma qui Giovanna Sicari non arretra, «perché mi offrirò intera senza tagli / perché il cielo c'è e mantiene». Ricorda Alioscia Karamazov: «Ora il fratello Alioscia dice – non pentitevi / mai del bene che fate [...] Fratello Alioscia è per te l'ultima chance / buonasorte da non mancare». La chance riposa nella dolcezza di uno sguardo che non è né quello della logica euclidea di Ivan Karamazov, né quello della passione assassina di Dmitrij, ma che li comprende, rendendoli preghiera. La chance, l'ultima, non ritratta il bene fatto, non consegna la vita alla punizione sterminatrice della morte. Non si ritratta il bene fatto, anche se è debole o forse proprio perché lo è. La logica della morte, il suo ghiaccio necessario e la passione che esige vita diventano nella Sicari decreto: che «venga la gioia con fulmini e alluvioni. – / Questo è tutto».

Lorenzo Chiuchiù

ITALO TESTA, *Gli aspri inganni*, LietoColle 2004, pp. 38, s.i.p.

«Tout entouré de mon regard marin». 'Tutto avvolto dal mio sguardo marino' suona un verso (la traduzione è quella di Maria Teresa Gaveri) de *Il Cimitero marino* di Paul Valéry che a suo modo può ambientare l'atmosfera de *Gli aspri inganni* di Italo Testa. Il sole, o comunque la luce, la terra, il vento – forme simboliche dominanti nel poema del poeta francese – galleggiano in sospensione, nuotano in quello stato di torpore che prelude al prendere sonno, nei dieci componimenti dell'autore italiano. Il comando d'esordio «devi» farebbe intravedere una intonazione imperativa dominante nel testo, come è stato sottolineato nella postfazione; in realtà, già dal secondo componimento in poi, l'ordine affievolisce nel-

l'esortazione «lascia» ripetuta inesausta per tutto il libro, alludendo piuttosto a un consiglio, un suggerimento. Consiglio verbale che può essere però subito negato dalla sua stessa veste ossimorica: 'lasciare' è 'permettere' e, contemporaneamente, 'desistere' o 'smettere'. E, difatti, «il rovescio / si installa negli occhi, oscura / il confine delle cose». Il sonno si apre al rovescio della camera oscura, all'inganno del «resoconto terrestre»: «lascia aderire / alle forme dell'inganno le membra». Il sonno è una forma di abbandono: abbandonare una realtà per abbandonarsi a un'altra, attraverso «le lente bracciate» del nuotatore, metafora di chi sta tentando di addormentarsi o, ugualmente, di esistere. E proprio in virtù di questa metafora lo spazio liquido del nuotatore può anche risultare la bacinella d'acqua in copertina di libro, spazio già sufficiente a contenere la navigazione, tutta mentale, del pensiero. Si insinua una volontà di persistere nel portare a compimento un tragitto attraverso le esortazioni perenni della trama testuale: «misura il respiro», «lascia variare i silenzi», «ascolta il soffio / di un sonno astratto». Come il movimento dell'onda, sono frequenti le impennate e le ricadute: «cadi e l'ala non sorregge i passi / che nell'azzurro il corpo in volo traccia». Ma allora, «a chi appartiene l'acqua?», elemento motore della vicenda poetico-esistenziale. «Fluttua il polline / dei versi per squilibri d'acque limpide». Torna ancora una volta alla mente Valéry – solo che in lui erano il ritmo, e, attivata da questo, una parola etimologica e sensoriale, a dettare la stesura dei versi – col suo congedo marino: «Envolez-vous, pages tout éblouies!», 'Volate via, pagine abbacinat!' Congedo che in Testa si risolve nella direzione di un «sogno che si dirada e assiepa fogli / in un turbinio di lettere e stelle».

Giuseppe Bertoni

PAOLO VALESIO, *Ogni meriggio può arrestare il mondo/Every Afternoon Can Make the World Stand Still. Thirty Sonnets 1987-2000*, traduzione di Michael Palma, introduzione di John Hollander, Stony Brook, New York, Gradyva 2002, pp. 68, \$ 13,00.

Come evidenzia John Hollander nell'introduzione, questa di Paolo Valesio è una prova a carattere metapoetico, che riconosce e usa la tradizione del sonetto

– italiana ed inglese soprattutto – a reagente del problema del rapporto traduzione/tradizione. È una lingua di dialogo che ha l'ambizione di essere colta e leggera, scritta nel marmo ma con pudicizia. È la lingua di chi è partito e da questa distanza percepisce il mondo. Troppo divertito è il gioco e l'amore delle parole in Valesio, per limitarsi al confronto con il *monumentum*, che una lingua romanza quale l'italiano e la forma del sonetto in particolare implicano. Qui è l'ardire e la modernità della sua ultima raccolta, il cui carattere innovativo consiste nell'attraversare tale limite, per inaugurare *soglie* personali, aperte ai luoghi/*loci* dei libri e della vita. Il sonetto è usato in forma narrativa, come esplicitato nella nota di appendice al testo: «The choice and organization of these three sequences (with their published and unpublished components) outline a story that constitutes the foundation and the novelty of the present volume». Roma assume un valore simbolico di riconciliazione e di porto: «that place of the impossible and the compatible that is Rome». Nella cornice complessiva *Trastevere and beyond* viene infatti a indicare una conclusione aperta, dopo la prima (*Thresholds*) e la seconda sezione (*The Sacred and the Profane*) – è inoltre nel *Sonetto Transiberiano*, 2: *Villa Medici* che ritroviamo l'endecasillabo eponimo della raccolta: «ogni meriggio può arrestare il mondo». Sono poesie costruite intorno al centro di un concetto classico di durata e di forma, sulla base di un moderno principio di non identità tra voce poetica e autore. Autenticamente moderno è il collegamento tra sogno e frammento dell'immagine fotografica e filmica, con il suo riferimento al doppio: «ci umaniamo / solo quando noi stessi raddoppiamo» (*Il doppiaggio*), così come l'assunzione di un dualismo logico e visivo: «Ieri notte ho sognato una poesia / Non ricordo nemmeno una parola, / ma solo che non era opera mia [...] ne seguivo il contorno e forma pura: / era compatta sotto la mia mano» (*Sogni quasi-poetici*). È proprio attraverso spostamento e proiezione dell'io che Valesio realizza la figura più autentica della sua poetica: il *dardo* (si veda qui *L'Erosione Temporale*, *Sonetto Trasteverino*, 3), *kairos* aperto ad uno spazio-tempo post-moderni – di sincronie e sintropie – alla ricerca di un 'centro': «la parola dardo allude all'etimologia del termine italiano *giaculatoria* designante una

parola breve, e proveniente com'è noto dal latino *iaculum* 'dardo, giavellotto' (dunque *giaculatoria* è come una preghiera che si scaglia)». Il riferimento alla preghiera inserisce i *Dardi* pubblicati nel 2000 e più in generale la poesia valesiana nell'ambito del sacro. Un sacro che Valesio medita e individua nel rapporto di salute con la terra, scommettendo – oltre il registro del sublime – sulla forza sempre vitale di *eros*. Scrive Valesio: «Ma per fortuna non tutto, nell'opera d'arte, è tenuto nel registro del sublime. Dove andrebbe a finire, se no, il rapporto risanante con la terra? Un certo bambino, le prime volte in cui udiva la parola *giaculatoria* in penombre ecclesiali, ravvisava in essa (con un arbitrio etimologico infantil-popolare) la molto colloquiale parola di quattro lettere designante il deretano, e si sentiva perplesso... Da grande avrebbe filologicamente notato che l'etimologia di *giaculatoria* e di *eiaculazione* è la stessa: e avrebbe cominciato a capire come nella dimensione desertica della modernità, il sesso possa temporaneamente (e illusoriamente) giocare il ruolo di surrogato del sacro». Il virtuosismo di Valesio sul tema della tradizione invita a leggere: «Il sonetto è morto! Evviva il sonetto!» e ad instaurare un «rapporto risanante» con la poesia in lingua italiana oggi. Se – come scrive Hollander – la sequenza narrativa dei sonetti del libro è un'operazione paragonabile a quella realizzata da Dante Gabriele Rossetti in *The House of Life* è anche vero che questa raccolta risponde a una precisa questione della lirica italiana: quella della sua grazia e del piacere di ritrovarla.

Francesca Cadel

Poesia contemporanea. Ottavo quaderno italiano, a cura di FRANCO BUFFONI («Testi di Testo a Fronte»), Milano, Marcos y Marcos 2004, pp. 288, € 14,50.

Superata la soglia dei cinquanta poeti – con questo ottavo quaderno siamo esattamente a quota 51 – la fortunata formula dei quaderni italiani può essere a pieno titolo considerata la più adeguata a render conto del panorama poetico italiano contemporaneo (dal '91 a oggi), e il suo inventore e gestore può affermare: «È stata una grande soddisfazione – in questi anni – constatare come molti tra i 'giovani' proposti continuassero poi con costanza lungo l'arduo tragitto della ricerca poetica originale e sapessero mettersi in luce con successive raccolte autonome di poesia. E come altri esordissero con successo anche come critici, saggisti e narratori» (Franco Buffoni, *Premessa*). Il successo naturalmente si misura con l'alta percentuale di poeti poi acquisiti da grandi case editrici (Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi, Alessandro Fo, Elisa Biagini...), ma anche, soprattutto, con la continuità della ricerca espressiva e, appunto, con la realizzazione di libri importanti (si citano almeno i casi di Claudio Damiani, Massimo Bocchiola, Edoardo Zuccato, Antonello Satta Centanin alias Aldo Nove). Ben vengano dunque sul mercato editoriale e nell'agone letterario questi sette nuovi poeti: Fabrizio Bajec, Vanni Bianconi, Nicola Bultrini, Andrea De Alberti, Tommaso Lisa, Annalisa Manstretta, Luigi Socci, accompagnati rispettivamente da Antonella Anedda, Fabio Pusterla, Claudio Damiani, Flavio Santi, Gabriele Frasca, Umberto Fiori e Aldo Nove. Il risultato anche stavolta sembra di alto livello – e si perdonerà il critico se si esprime con prudenza, ma si tratta pur sempre di sette libri autonomi da assimilare. Colpisce soprattutto la laica icalità di Luigi Socci, conetaneo del 1966, le cui ascendenze comico-gnomiche sono perfettamente individuate da Satta Centanin-Nove (Palazzeschi-Caproni-Buffoni): «Questa poesia non è / per te né per nessuno / non lascia alone / ha l'aut. min. ric. / non odora di chiuso / e poi / non si fa i fatti miei / ha tutte le carte in regola / è ochei. // Questa poesia è bielastica / può essere una esse / o volendo un'ixelle, / questa poesia si stende / come una parte del corpo, / una pelle. // Questa poesia non quadra / il cerchio casomai / si acumina in un rombo, / questa poesia non è / per te che sparirai / prima che tocchi il fondo». Analoghe e altrettanto apprezzabili doti aforistiche si riscontrano in Nicola Bultrini, marchigiano, quasi coetaneo di Socci ma gravitante intorno all'ambiente romano. Il prefatore Damiani (la cui poesia agisce direttamente su quella del prefato) sa individuare con sicurezza la lezione cardarelliana, soprattutto al livello del progetto ritmico-sintattico («Ama la mia sposa / bagnarsi di sole. / Poi si fa bella a sera, / e la sua ombra riluce / notturna. // Mio figlio gioca / invece, anche con l'aria...»). Notevole, poi, la voce di Anna-

ni' proposti continuassero poi con costanza lungo l'arduo tragitto della ricerca poetica originale e sapessero mettersi in luce con successive raccolte autonome di poesia. E come altri esordissero con successo anche come critici, saggisti e narratori» (Franco Buffoni, *Premessa*). Il successo naturalmente si misura con l'alta percentuale di poeti poi acquisiti da grandi case editrici (Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi, Alessandro Fo, Elisa Biagini...), ma anche, soprattutto, con la continuità della ricerca espressiva e, appunto, con la realizzazione di libri importanti (si citano almeno i casi di Claudio Damiani, Massimo Bocchiola, Edoardo Zuccato, Antonello Satta Centanin alias Aldo Nove). Ben vengano dunque sul mercato editoriale e nell'agone letterario questi sette nuovi poeti: Fabrizio Bajec, Vanni Bianconi, Nicola Bultrini, Andrea De Alberti, Tommaso Lisa, Annalisa Manstretta, Luigi Socci, accompagnati rispettivamente da Antonella Anedda, Fabio Pusterla, Claudio Damiani, Flavio Santi, Gabriele Frasca, Umberto Fiori e Aldo Nove. Il risultato anche stavolta sembra di alto livello – e si perdonerà il critico se si esprime con prudenza, ma si tratta pur sempre di sette libri autonomi da assimilare. Colpisce soprattutto la laica icalità di Luigi Socci, conetaneo del 1966, le cui ascendenze comico-gnomiche sono perfettamente individuate da Satta Centanin-Nove (Palazzeschi-Caproni-Buffoni): «Questa poesia non è / per te né per nessuno / non lascia alone / ha l'aut. min. ric. / non odora di chiuso / e poi / non si fa i fatti miei / ha tutte le carte in regola / è ochei. // Questa poesia è bielastica / può essere una esse / o volendo un'ixelle, / questa poesia si stende / come una parte del corpo, / una pelle. // Questa poesia non quadra / il cerchio casomai / si acumina in un rombo, / questa poesia non è / per te che sparirai / prima che tocchi il fondo». Analoghe e altrettanto apprezzabili doti aforistiche si riscontrano in Nicola Bultrini, marchigiano, quasi coetaneo di Socci ma gravitante intorno all'ambiente romano. Il prefatore Damiani (la cui poesia agisce direttamente su quella del prefato) sa individuare con sicurezza la lezione cardarelliana, soprattutto al livello del progetto ritmico-sintattico («Ama la mia sposa / bagnarsi di sole. / Poi si fa bella a sera, / e la sua ombra riluce / notturna. // Mio figlio gioca / invece, anche con l'aria...»). Notevole, poi, la voce di Anna-

lisa Manstretta (1968), che conduce uno splendido dialogo amoroso attraverso la lingua limpida del paesaggio (scrive Fiori: «A guidarci verso il fondo più segreto e più solido del nostro essere, allora, non sarà la psicologia; saranno la geologia, la storia», p. 210). La sua semplicità – ardua conquista – fa pensare al poeta-agronomo bassotedesco Peter Kuhweide tradotto da Giovanni Nadiani, o all'inglese Selima Hill. Siamo comunque, seppur dentro confini strettamente lombardi, a sud e a nord di Milano, in un'atmosfera poco italiana, ariosa e libera, discretamente ironica, leggibile, godibile: «La gente contadina ama le cose familiari / fa piani a lungo termine / non segue i sentieri polverosi dei nomadi / pensa per generazioni. / Tu sei stato lontano / in un'altra lingua per anni / e voli via con l'aeroplano / mentre sto seduta a leggere in cucina. / Sorridi, però, e gli occhi / si vedono rimes-

se accoglienti / per attrezzi e bestiame». Riprendendo l'ordine alfabetico del libro (e passando alla generazione dei ventenni), Fabrizio Bajec apre il libro con la difficile raccolta *Corpo nemico* (Anedda parla di un «itinerario aspro e raffinato»), ricca di asperità che sembrano mimare lo scontro con il corpo, la sua inospitalità. Vanni Bianconi, svizzero e cosmopolita, traduttore dall'inglese e dal gaelico, esordisce qui con *Faura dei morti* (*faura*, attestato anticamente sull'arco alpino – spiega Pusterla – significa 'bosco sacro', protezione vegetale dai pericoli della montagna). Si tratta – si cita ancora dalla limpida introduzione di Pusterla – di una «Poesia esistenziale, dunque, o frammento di *Bildungsroman* contemporaneo, in cui le vicende individuali non sono esibite, e neppure alluse: di tali vicende, inghiottite dal vortice, sopravvive appena un riflesso linguistico, un'esitazione sintat-

tica, un precipitato lessicale». Con altrettanta chiarezza e generosità Flavio Santi (come sempre attento a giustificare anche teoricamente il proprio intervento critico) ci introduce alla raccolta di Andrea De Alberti, il quale «organizza i suoi testi con una compagine precisa e puntuale di dedicatari», come se ogni parola, ogni verso non dovessero andare sprecati, cadere nel vuoto dell'incomunicabilità: questa poesia e «trasmissione di saperi e di vite». Tommaso Lisa, infine, sembra proseguire con questo suo «microcanzoniere barocco» (la definizione è di Frasca) certo lavoro sulle forme e sulla lingua avviato da Scarpa Nove e Montanari in *Covers*, alla ricerca di una posizione originale nel panorama postmoderno (non senza argute strizzate d'occhio a Magrelli, a Sanguineti o allo stesso Frasca).

Simone Giusti

RIVISTE ITALIANE

a cura di Simone Giusti

ATELIER, trimestrale di poesia critica letteratura, anno VIII, n. 32, dicembre 2003, *L'invenzione della realtà*; anno IX, n. 33, marzo 2004, *La resa dei conti*; anno IX, n. 34, giugno 2004, *Il testamento degli eredi*. C.so Roma, 168 28021 Borgomanero (NO) (www.atelierpoesia.it).

Una scheda breve non rende adeguatamente conto della nuova avventura critica intrapresa dalla redazione di *Atelier*. Dopo l'importante lavoro di censimento e confronto avviato sui poeti dell'ormai battezzata generazione del Settanta, è il momento di un'inchiesta sullo stato della critica letteraria italiana. Particolare attenzione è rivolta a un manipolo importante di critici (soprattutto, ma non solo, 'critici-giovani') chiamati a intervenire sulla base di un questionario: Andrea Cortellesa, Roberto Galaverni, Niva Lorenzini, Giampiero Marano, Massimo Onofri, Massimo Raffaelli, Emanuele Trevi, Stefano Verdino, Paolo Zublena (n. 32, dove si leggono anche la bella intervista a Pier Vincenzo Mengaldo e quella a Edoardo Sanguineti in posa epicurea e stoica 'al tempo stesso'). Il questionario è ripreso da Alberto Bertoni, Stefano Colangelo, Daniele Piccini (n. 33, l'inchiesta è affiancata da un'indagine parallela, ma 'a freddo' di Luigi Severi, Paolo Lagazzi, Stefano Lecchini, Mauro Ferrari, e da un inquadramento estetico del canone novecentesco con interventi di Giuliano Ladolfi, Marco Zulberti, Salvatore Ritrovato, Giorgio Gazzolo). In clima di dichiarazioni a mezzavoce, ma sottolineate ad arte, di sfiducia dei critici nei poeti (cordialmente ricambiati dai poeti e dai critici-poeti), l'occasione per rispondere era ghiotta, e infatti il tradizionale mugugno si apre ad opportuna, fosse pure effimera, ricarica di intelligenza. Chiudono idealmente questo primo round, ospitati dal n. 33, gli atti del convegno *Novecento e oltre: prospettive della poesia contemporanea* (tenutosi a Firenze e a Stresa tra il dicembre 2003 e il febbraio 2004): intervengono: Giuliano Ladolfi, Stefano Guglielmin, Andrea Ponso, Daniele Piccini, Gabriella Sica, Paolo Febraro, Salvatore Ritrovato, Enrico Francese, Daniele

le Gigli, Marco Merlin. Gli interventi sono naturalmente l'occasione per ripassare efficacemente il tema generazionale a osservazione dei poeti trentenni e quarantenni, aggiungendosi *in re*, un incrocio interessante con l'inchiesta dei fascicoli precedenti: quello dell'idea di generazione critica, applicato stavolta ai poeti trentenni in quanto critici più attendibili dei loro fratelli maggiori quarantenni. Tra i poeti segnaliamo: Pier Luigi Bacchini, Flavio Santi (n. 32), Gianni Priano, il belga Guy Goffette (n. 33), Alessandro Rivali, Massimo Sannelli e la breve antologica di Charles Olson (1910-1970).

[F.Z.]

IL BANCO DI LETTURA, n. 27-28, 2003-2004. Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione (un fascicolo € 5,00). Redazione: Via Cosani, 43 - 34070 Turriaco (GO)

Il numero si apre con un adeguato e opportuno ragionamento sul poeta e la guerra di Maria Pia Argentieri, che ha per altro il merito di riportare all'attenzione dei lettori l'antologia *Le cinque guerre. Poesie e canti italiani* presentati da Salvatore Quasimodo, a cura di Renzo Laurano e Gaetano Salvati, Nuova Accademia 1965. Nella rivista la poesia trova spazio nei saggi critici – in particolare, Francesco Piselli legge il sonetto *Une dentelle s'abolit* di Mallarmé, e Tino Sangiglio dedica un 'dittico' alla politica e la teologia di Kavafis – e nella pubblicazione di testi: Achille Serrao, Melo Freni, Plinio Perilli, Guido Zavanone, Giulia Anania.

ERBA D'ARNO, n. 90-91, autunno-inverno 2002-2003 (un fascicolo € 8,00, abbonamento € 28,00). Redazione: Piazza Garibaldi, 3 - 50024 Fucecchio - www.ederba.it

Pur mantenendo una prevalente e meritata attenzione per la narrativa, il trimestrale «Erba d'Arno» continua a pubblicare nei suoi eleganti volumi poesie e critica di poesia. Ed è una poesia, quella se-

lezionata dalla redazione, che ha il merito di non rispondere alle regole non scritte della critica e dell'editoria militante contemporanea – che troppo spesso tende a far circolare i soliti nomi e le solite poetiche – per prediligere semmai testi più vicini alle predilezioni e ai gusti dell'editore e dei suoi lettori. È così che qui troviamo poesie descrittive e memoriali assai dignitose, adeguate allo stile narrativo dominante nella rivista. A dimostrazione del fatto che la poesia non è solo materia da rivista di poesia e che le riviste di poesia non sono solo dei cantieri o laboratori in cui cercare consensi o editori più grandi: qui la poesia è (ancora o di nuovo?) un genere letterario; la rivista un libro da leggere di tanto in tanto, a seconda delle sue lunazioni e in un territorio delimitato.

Oltre ai testi di Franco Riccio, Daniele Ronco, Francesco Paciscopi, si segnalano gli interventi critici di Stefano Verdino, Maria Antonietta Grignani e Luigi Oliveto sul libro *Siena mi guarda* di Mario Luzi e del fotografo Pepi Merisio.

IL FOGLIO CLANDESTINO DI POETI E NARRATORI, a. XI, n. 51, ottobre 2003 (s.i.p.). Redazione: Casella Postale 67 - 20099 Sesto San Giovanni (MI) - www.ilmfoglioclandestino.it

Vera e propria *fanzone* di poesia, questa rivista si distingue per il suo piglio combattivo più che militante, teso cioè non tanto ad aggredire criticamente la realtà contemporanea quanto semmai a trovarvi uno spazio, un luogo di condivisione e di relazione, dove vivere all'insegna di alcuni numi tutelari: Pessoa e Cioran innanzitutto. Le 64 pagine spillate al centro, con copertina in toni di grigio su cartoncino colorato, sono evidentemente stampate in proprio e hanno una gradevole aria sovversiva. La scelta dei testi sembra rispondere quindi a un'esigenza primaria, emotiva prima che culturale: una pagina dei quaderni di Cioran, scelte antologiche (e traduzioni) di poesie edite: dell'argentina Alejandra Pizarnick, tradotta da Maria E. Spikermann; di Ingeborg Bach-

mann, con traduzione di Peter Patti; di Leonardo Sinisgalli, a cura di Luca Ariano. Poi ci sono le poesie rubate, sottratte con discrezione e senza scopo di lucro agli editori titolari dei diritti: Carver, Pessoa. C'è un sonetto di Peter Russel, uno dei poeti prediletti – e redattore, prima della scomparsa – dal *Foglio clandestino*, ci sono altri inediti e editi di poeti esordienti o dilettanti che siano.

HEBENON. RIVISTA INTERNAZIONALE DI LETTERATURA, a. IX, terza serie, n. 2, giugno 2004. Torino, Associazione Hebenon (un fascicolo € 11,00, abbonamento € 22,00). Redazione: Via De Gasperi, 16 - 10010 Burolo (TO)

Con decorrenza semestrale (e con gradita puntualità) escono i bei volumi di «Hebenon», oltre 180 pagine ben curate nonostante la non straordinaria qualità di stampa. Come al solito, la prima parte del fascicolo contiene la serie dei poeti stranieri: i poeti cechi, a cura di Antonio Parente (Kabeš, Nàpravnik, Řežniček, Šiktanc, Topol), i poeti greci, a cura di Crescenzo Sangiglio (Stavros Zafiriou, Sakis Serefas, Spiros Vrettos), i poeti cubani, a cura di Carlo Carlucci (Martinez Rivas, Pablo Quadra, Cajina Vega), i poeti finlandesi, a cura di Antonio Parente (Merja Virolainen). Si tratta di una sezione ricca e accurata, la cui struttura a volte rigidamente nazionale e poi autoriale rischia tuttavia di rendere la lettura difficile, indirizzata solo agli addetti ai lavori delle singole «discipline». In questo senso, quindi, risulta particolarmente apprezzabile il pezzo di Carlo Carlucci sui tre poeti nicaraguensi, dove i testi sono presentati all'interno di un efficace racconto critico. La poesia italiana è rappresentata da cinque inediti di Giacomo Bergamini, a cura di Antonio Curcetti, e da una piccola antologia di editi e inediti dello scrittore piemontese Piero Ravasenga (1907-1978). A quest'ultimo autore è dedicato ampio spazio nella sezione Riproposte (a cura di Piero Flecchia), dove accanto alle poesie si pubblica e commenta un inedito saggio dantesco. Infine, la seconda metà della rivista è occupata dalle Pagine di Letteratura Comparata, a cura di Enrica Salvaneschi, la quale continua qui dal numero precedente un interessante percorso a tappe su «Archetipi e no»: quattro saggi di autori differenti legati ciascuno da un breve commento della cura-

trice, che lascia poi a Daniele Bonanno il compito di tirare le provvisorie conclusioni. Questo l'elenco dei saggi: Michele Croese, *Fra Dante e Montale: occasioni di una corrispondenza* (davvero troppo generoso nell'attribuire relazioni intertestuali); Flavia Frangini, *Maurice Maeterlinck e The Wings of the Dove di Henry James*; Silvio Curletto, *Similitudini botaniche: il colchico e l'unione dei contrari*; Renzo Olivieri, *Storie di revenants: Leonore tra Oriente e Occidente*.

KAMEN'. RIVISTA DI POESIA E FILOSOFIA, a. XV, nn. 23 e 24. Piacenza, Editrice Vicolo del Pavone (un fascicolo € 8,00, abbonamento € 14,00). Redazione: c/o Amedeo Anelli - Viale Veneto 23 - 26845 Codogno

Uno rosso e l'altro blu, gli ultimi due numeri di Kamen' ribadiscono, dopo quindici anni, la puntualità e la serietà della redazione di Codogno, nonché la vocazione all'ibridazione delle due culture, scientifica e letteraria. Nel 23 leggiamo la seconda parte (I parte sul n. 22) di un impegnativo saggio di Viktor Žirmunkij sulla versificazione di Majakovskij (che probabilmente sarebbe reso più accessibile da una diversa disposizione delle traduzioni dei testi poetici citati dal critico, allineati tutti in fondo all'articolo anziché collocati a fronte o al di sotto dell'originale); un'antologia di poesie editate di Rodolfo Quadrelli, con una nota di Amedeo Anelli; un'intervista a Edoarda Masi. Il più corposo n. 24 si apre con un apprezzabilissimo omaggio al novantenne fenomenologo Dino Formaggio, del quale si riproducono importanti pagine della sua *Fenomenologia della tecnica artistica* (1978), di *L'idea di artisticità* (1962) e, soprattutto, del suo ultimo libro autobiografico *Riflessioni strada facendo. Un cammino verso il sociale* (Milano, Mimesis 2003). Dino Formaggio, operaio aiuto meccanico nel 1928, maestro di scuola elementare, intanto artista per proprio diletto, poi professore liceale e universitario, infine, nel 1990 professore emerito, sembra il perfetto paradigma dell'ambizione di questa rivista, che vuole tenere insieme, pedagogicamente, la filosofia (e la tecnica, secondo il modello rinascimentale-illuminista) con l'arte della parola. La sezione Poesia è dedicata stavolta a Sandro Boccardi, lombardo anomalo, fedele alla linea dei suoi conterranei ma conta-

minato da un vento occidentale di Liguria (secondo la nota critica di Guido Oldani, pienamente condivisibile); Boccardi è più musicale e cantabile, e, in certi passaggi, nella sua poco intimista attenzione agli elementi naturali, più meridiano che lombardo. Chiudono il numero, nella sezione dei Materiali, le risultanze di una ricerca sulla «meccanica del tempo» di Sergio Serapioni.

NUOVA CORVINA. RIVISTA DI ITALIANISTICA, n. 15, 2004. Budapest, Istituto Italiano di Cultura (s.i.p.). Redazione: Olasz Kultúrintézet - Bródy Sándor u. 8-1088 Budapest - www.italcultbudapest.hu

Il numero, un elegante libro di 180 pagine, è interamente dedicato alla celebrazione del settimo centenario della nascita di Francesco Petrarca, a cui sono dedicati i numerosi saggi di studiosi ungheresi e italiani. Si segnalano all'attenzione dei lettori italiani almeno il saggio di apertura del curatore del fascicolo Luigi Tassoni (sulla «memoria testuale»), l'inedito di Piero Bigongiari dal titolo *Alcune considerazioni sull'energia figurale petrarchesca*, il prezioso ragionamento di Adelia Noferi intorno ai commenti petrarcheschi, l'articolo su *Le versioni ungheresi del Canzoniere di Petrarca e la loro critica*, di Judit Jòzsa.

PAGINE. QUADRIMESTRALE DI POESIA INTERNAZIONALE, a. XV, n. 40, gennaio-aprile 2004. Roma, Zone Editrice (un fascicolo € 7,00, abbonamento € 22,00). Redazione: Associazione Culturale Zone - Via Arnobio, 11 - Roma - <http://zor.org/pagine>

L'ampio raggio d'azione – supportato dalla collaborazione di esperti – e il taglio divulgativo conferiscono un aspetto davvero internazionale a questa rivista. Il fascicolo (52 pagine di grande formato) si apre con una proposta di Antonella Francini, che traduce e introduce i virtuosismi jazzistici del poeta afroamericano Yusef Komunyakaa. Ancora, tra gli stranieri si segnalano: la poetessa spagnola Ana María Navales tradotta da Emilio Coco, la poetessa israeliana (in lingua inglese) Karen Alkalay-Gut tradotta da Andrea Sirotti, la poetessa ucraina Lina Kostenko tradotta da Lorenzo Pompeo. L'attenzione alla poesia internazionale lascia le sue

tracce, infine, nel resoconto della Festa della poesia in Mali, a cura di Marie-José Hoyet. Particolarmente interessante l'iniziativa di pubblicare «poesia di straniero in italiano», dando seguito sulla rivista (o viceversa?) alla collana editoriale diretta da Mia Lecomte per lo stesso editore Zone. Su questo numero si legge una scelta di testi editi (Guanda 1977) del poeta brasiliano Murilo Mendes. La poesia italiana è rappresentata da una piccola schiera di poeti affermati, per quanto non sempre adeguatamente conosciuti: Pier Luigi Bacchini (con testi editi e inediti premessi da una breve nota autoriale), Lino Angiuli, Guido Zavanone, Anna Maria Mazzoni. Martina Banchetti e Sabrina Bellini sono le due «voci nuove» proposte dalla redazione, mentre Giulia Anania è presente con una prosa poetica. Tra le numerose note critiche si segnala quella irritata di Gianfranco Palmery, antitaliana e antimoderna nel criticare i giorni nostri «plumbei» per la poesia. La critica appare motivata e giusta in particolare nel segnalare l'inefficacia dei professionisti dell'italianistica, ma sembra smarrirsi poi nel finale, rivelando un idealismo davvero troppo italiano. Notevole anche la nota di Achille Serrao sulla poesia dialettale del Molise, fondata sull'ancora poco conosciuta antologia *Poesia dialettale del Molise. Testi e critica* di Luigi Bonaffini, Giambattista Faralli e Sebastiano Martelli, Isernia, Marinelli, 1993. Prima delle recensioni, infine, Roberto Pagan introduce alla poesia di Claudio Grisancich. Chiude idealmente il numero l'intervista di Dorian Fasoli a Paolo Lagazzi.

PER LEGGERE. I GENERI DELLA LETTURA, a. III, n. 6, primavera 2004. Lecce, Pensa Multimedia (un fascicolo € 18,00, abbonamento € 36,00). Redazione: Facoltà di Lettere - Via Roma, 47 - 53100 Siena

«Per leggere», semestrale di edizioni, commenti, letture, discussioni e informazioni sul testo letterario, è giunto al sesto numero: Tiziano Zanato, *Letture del canto XVIII dell'Inferno*; Marcello Ciccutto, *Letture di Decameron VI.1*; Nicoletta Fabio, *Dialogo di Ercole e Atlante di Giacomo Leopardi*; Beatrice Stasi, *La trama dei Quaderni di Serafino Gubbio operatore*; Paolo Squillaciotti, *Amerigo di Francesco Guccini*; Fabio Magro, *Ombra ferita, anima che vieni di Giovanni Rabo-*

ni. «Intorno al testo»: *Sul nuovo testo della Comedia di Dante*, Enrico Fenzi intervista Federico Sanguineti.

TESTUALE. CRITICA DELLA POESIA CONTEMPORANEA, a. XX, n. 34-35, 2003. Verona, Anterem Edizioni (un fascicolo € 7,75, abbonamento € 20,66). Redazione: C.P. 71 - 28040 Lesa (Novara)

Fin dal nome della testata questa rivista manifesta le sue origini strutturaliste e, per usare una metafora reperita nell'editoriale del presente fascicolo, la sua predilezione per una critica e una poesia 'laboratoriali': «La nostra rivista aveva ed ha l'ambizione (...) di fare della teoria comprovandola il più rigorosamente possibile sui testi: che è infine l'unico modo 'scientifico' di operare per 'capire'» (p. 3). E il contenuto sembra tener fede agli impegni. Il fascicolo si apre con la meritata ripubblicazione di un classico della moderna metricologia: il saggio *Verso proiettivo* di Charles Olson (trad. di Roberto Cogo), già noto in Italia soprattutto grazie ai novissimi. Seguono: Andrea Tontini, *Linguaggio scientifico e scrittura poetica: riflessioni su Porta, Caproni, Zanzotto*; Francesco Muzzioli, *Le 'nuove frammentazioni' di Franco Cavallo*; Katia Cappellini, *La scrittura della crudeltà in Tommaso Landolfi*; Marina Larocchi, *Arthur Rimbaud: 'Larme'*. Abbandonato il terreno solido della critica 'scientifica', Giulia Nicolai svolge un ragionamento per frammenti intorno all'opera di Magritte (*Spazio/Tempo - Oriente/Occidente VII*). Di seguito, Vincenzo Guarracino propone una serie di *Paradigmi e immagini*, frammenti di critica che a partire da un breve testo poetico conducono rapidamente alla conclusione icastica, tracciando un profilo, indicando una chiave di lettura; Gio Ferri rende pubbliche alcune sue lunghe lettere ad amici poeti e non solo.

TRAME DI LETTERATURA COMPARATA, a. III, n. 7, 2003. Cassino, Laboratorio di Comparatistica del Dipartimento di Linguistica e Letterature Compare, Università degli Studi di Cassino (s.i.p.).

Redazione: Via Bellini, 1 - 03043 Cassino (FR) www.dllc.unicas.it/riviste/Trame/trame_index.htm.

Accanto alla rivista di traduttologia «Testo a Fronte» il laboratorio di comparatistica di Franco Buffoni promuove e cura questo raffinato semestrale di letteratura comparata, rappresentativo sia della feconda attività di ricerca che il dipartimento conduce intorno alla letteratura moderna e contemporanea, sia della vocazione militante dei suoi redattori e del direttore, poeti essi stessi, traduttori e animatori culturali esperti nelle principali letterature occidentali. Nelle sei sezioni che compongono il numero è molto lo spazio dedicato alla poesia, a cominciare dalla succinta antologia tematica sui labirinti letterari di Luca Manini (poesie di Serafino Aquilano, Pierre de Ronsard, Lady Mary Wroth, Johann Michael Dillherr, Antonio Del Rey). Natalie Malinin presenta un'ampia scelta di traduzioni (con testo a fronte) di poesie di Naboko; Roberto Baronti Marchiò traduce invece i testi della poetessa americana Martine Bellen; Amanda Salvioni traduce *La conquista del agua* di Xavier Oquendo Troncoso. La sezione «Officina» si chiude con sei poesie in versi e in prosa di Guido Mazzoni. «Poiein» ospita in questo numero una autoanalisi di Stefano Dal Bianco dal titolo *Il suono della lingua e il suono delle cose*. Tra i saggi di «Dimore» si segnalano: Valerio Magrelli su Valéry, Fernando Marchiori su *La formula della distrazione: intertempo e varco animale*, Luisa De Nardis su Marina Cvetaeva, Paola Loreto sui *prose poem* di Robert Bly, Laura Di Pofi su *Stili e temi della Terza Emigrazione Russa in Zinovij Zinik*, Sauro Fabi su Edwin Morgan e Vladimir Majakovskij, Tommaso Lisa sulle *Figure dell'eccesso*. Chiude il fascicolo di 392 pagine, dopo le recensioni, una breve relazione di Flavio Santi su *Scrittura dell'oscenità, oscenità della scrittura*, tenuta all'Università di Cassino in occasione del secondo incontro del ciclo dedicato ai *Testimoni autografi*.

TRATTI. FOGLI DI LETTERATURA E GRAFICA DA UNA PROVINCIA DELL'IMPERO, a. XX, n. 65, Primavera 2004. Faenza, Mobydick (un fascicolo € 10,00, abbonamento € 25,00). Redazione: Corso Mazzini, 85 - 48018 Faenza (RA) - www.mobydickeditore.it

Si conferma, alle soglie del ventesimo compleanno, la più importante rivista di ricerca creativa del nostro frastagliato -

non impervio, anzi pianeggiante – panorama letterario. La sua redazione insiste caparbia e civile a voler leggere e selezionare i metri cubi di inediti ricevuti, con l'impegno di rispondere a tutti e di pubblicare i migliori. Inoltre, continua il lavoro critico di discussione intorno alla poeticità contemporanea, accompagnato dal solito e ormai affermatissimo lavoro traduttorio.

Il numero – vestito più sobriamente, in un austero monocolor nero su cartoncino bianco – si apre con una poesia difficile da estirpare dalla memoria: *l'Italia mia* di Claudio Grisancich, l'affermato e parco poeta triestino del quale si pubblicano cinque inediti, con una nota di Anna De Simone: «zínque ore a far gnente / int-un treno a vardar / l'italia che via passa / de trieste a milan...». E l'incipit segnala almeno due preferenze ormai radicate della redazione: la vocazione dialettale (ovvero, per le poetiche neodialettali); la predilezione per la lingua e i temi quotidiani (proprio perché, come scrive Remo Rapino nella sua nota alle tre lettere-poesie ad un poeta [Pasolini]: «Scrivere poesia, oggi più che mai, è sempre un atto politico, nel senso più largo del termine, in quanto atto civile nella e per la polis, gesto ampio e ribelle contro i luoghi comuni, la retorica servile, l'estetica delle apparenze»).

Questo l'elenco dei poeti italiani: Luciano Benini Sforza, Monica Pavani, Daniele Piccini, Stefano Raimondi, Remo Rapino, Silvia Sola (poeta undicenne che farebbe la gioia di Arrigo Bugiani e dei suoi libretti di Mal'aria), Enrico Brambilla Arosio, Paolo Longo. Colpiscono, rispettivamente, il progetto metrico di Rapino, il suo ritmo civile, e la conquistata semplicità di Paolo Longo. Nella sezione Altri luoghi Riccarda Novello presenta al pubblico italiano la poetessa austriaca Marie-Thérèse Kerschbaumer. Mario Benedetti traduce, in collaborazione con lo stesso autore, un manipolo di poesie di Dejan Ilic, mentre Giovanni Leghissa e Tatiana Silla, ancora in collaborazione con l'autore, ripropongono un autore noto ai fedeli di Mobydick, Hans Raimund. Di quest'ultimo si segnalano anche le straordinarie pagine autobiografiche nella sezione Dialoghi: *Scappate. Strappate. Riflessioni su me stesso* (e nella stessa sezione si vedano anche le riflessioni di Giancarlo Baroni, Luciano Cecchinell intervistato da Maurizio Casagrande, Antonio Cerella, Francesca Ventura). Le Terre mobili sono interamente ingombrate dal saggio *La memoria e il tempo nella poesia di Pierluigi Cappello* di Anna De Simone. Chiudono il fascicolo le Letture a cura di Franco Foschi e Giorgio Faggin. I disegni, ma sem-

brano incisioni, sono di Ornella Fiorini.

LE VOCI DELLA LUNA. TRIMESTRALE DI INFORMAZIONE E CULTURA LETTERARIA E ARTISTICA, n. 28, marzo 2004. Sasso Marconi (Bo), Circolo Culturale Le Voci della Luna (un fascicolo € 3,50, abbonamento € 8,00). Redazione: C.P. 107 - 40037 Sasso Marconi (BO) - www.levocidellaluna.it

L'editoriale ribadisce l'intento principale di questi fascicoli (60 pagine spillate al centro): «Ancora una volta bisogna ripartire dall'urgenza di una diffusione delle basi teoriche del pensiero delle donne che però si concretizzi in azioni reali, che superi anche la limitazione delle parole. Anzi, la scrittura dovrebbe essere la prima fase di un lavoro di filiazione critica di intervento sul reale» (p. 3). Lo strumento poetico è poi chiamato a supportare l'idea di fondo: a ciascuna poetessa (o poeta, al plurale poete, qui a p. 5) spetta una brevissima introduzione critica e poi lo spazio di una, due, massimo tre pagine. Due le proposte straniere: Vicki Feaver (trad. di Brenda Porster e Giorgia Sensi) e Anise Koltz. Si propongono tre giovani poetesse argentine e una serie di 'voci di donne' italiane. Chiudono il numero saggi e interviste.

POESIA DI LINGUA SPAGNOLA

a cura di Martha L. Canfield

ALEJANDRA PIZARNIK, **La figlia dell'insonnia**, a cura di Claudio Cinti, Milano, Crocetti 2004, pp. 196, € 14,98.

Da quando è morta suicida (anche se oggi si dubita che il gesto sia stato volontario) a soli trentasei anni nel 1972, Alejandra Pizarnik, una delle voci più intense e originali del Novecento argentino, non ha smesso di destare interesse, adesioni appassionate e vivaci polemiche. Ne è prova lo studio con cui Claudio Cinti chiude la raccolta antologica da lui curata per i tipi di Crocetti. Cinti sembra respingere la tesi del suicidio, ma la cosa che lo irrita di più è il fatto che la critica letteraria abbia voluto insistentemente sovrapporre la vita dell'autrice e soprattutto la sua fine all'esegesi della sua poetica. Non è accettabile che tutta la sua poesia si possa spiegare come un percorso disegnato che conduce inevitabilmente alla morte cercata. Con attenta conoscenza della vasta bibliografia in proposito, oltre che dell'opera in causa, ma con una tale veemenza da perdere qualche volta quella freddezza di giudizio che in genere si pretende dal critico, Cinti attacca studiosi autorevoli come Guillermo Sucre e scrittori rinomati come César Aira, tra altri, perché secondo lui l'idea del suicidio dovrebbe risultare «opaca», o meglio ancora «gonfia di riflessi inesistenti» in un'autrice che «inscrive con naturalezza e sin dall'inizio il discorso sulla morte, quale elemento del proprio *quehacer* [daffare, attività, lavoro] nel corpo stesso della poesia» (p. 166). Cinti cita molte dichiarazioni della Pizarnik, rilasciate in diverse interviste, nonché alcuni testi di dichiarata intenzione teorica: «Penna in mano, penna sulla pagina, scrivo per non suicidarmi» (testo senza data raccolto in *Prosa Completa*, Barcellona, Lumen 2002); oppure: «La poesia non è una carriera, è un destino [...]. Sicché affermo che essere nata donna è una disgrazia, come lo è essere ebrei, essere poveri, essere neri, essere omosessuali, essere poeti, essere argentini, ecc. ecc. È chiaro che l'importante è ciò che facciamo con le nostre disgrazie» (questionario in «Sur», n° 326, Buenos Aires, 1971). E si sarebbe d'accordo con Cinti nel respingere una linea di lettura che egli definisce morbosa, se

essa impedisse di vedere la fermezza dell'edificio poetico in questione, la solidità del pensiero filosofico che lo fonda, l'originalità del suo verbo. La presente antologia d'altra parte testimonia con efficacia anche le varianti stilistiche dell'autrice, che sa concentrarsi in brevissime liriche dove spesso la metafora unica segnala la congiunzione drammatica tra il mondo osservato e l'intimità costantemente lacerata; oppure sceglie il *poème en prose*, o la forma della sentenza, o la forma della confessione. Vediamone alcuni esempi: «Questo lillà si spoglia. / Cade da se stesso / e occulta la sua vecchia ombra. / Morirò pressappoco così» (p. 73); «Ed è sempre il giardino dei lillà dall'altro lato del fiume. Se l'anima domanda se è lontano le si risponderà: dall'altro lato del fiume, non questo ma quello» (p. 77); «E soprattutto guardare con innocenza. Come se nulla fosse, il che è vero» (p. 81); «Parlo come si parla in me. Non la mia voce che si ostina ad assomigliare a una voce umana ma l'altra voce che attesta che non ho smesso di abitare nel bosco» (p. 91).

Cinti trova la sua chiave di lettura nella ricerca di una «perfezione poetica» che per la Pizarnik è uguale alla libertà, all'amore e anche alla morte, intesa quest'ultima come spazio dell'assoluto, a contrasto con ciò che vive, che è perennemente incompiuto, e sofferente, quindi alla ricerca di compiutezza, calma, silenzio, assoluto, termini che alla fine si confondono con la morte. O nella morte trovano la propria immagine riflessa. «Scrivere una poesia», dice ancora Alejandra, «è riparare la ferita fondamentale, lo squarcio». E poi: «Desideravo un silenzio perfetto. Per questo parlo». Illuminante l'accostamento alla poetica del boliviano Jaime Saenz (p. 178) e giusti i riferimenti alle letture amiche e complici di coloro che in vita sono stati in effetti molto vicini all'autrice: Olga Orozco, Julio Cortázar, Octavio Paz.

Le traduzioni sono precise, talvolta discutibili, ma spesso indovinate nel cercare termini non letterali ma risultato di un indubbio lavoro d'interpretazione.

La figlia dell'insonnia è un'opera che lascerà sicuramente traccia nella memoria dei buoni lettori di poesia. Era dovuto questo riconoscimento a un'autrice dello

spessore della Pizarnik e proprio perché arriva con un ritardo di qualche decennio (ma non sarebbe purtroppo l'unico caso nel mercato editoriale italiano), un riconoscimento speciale va al curatore nonché all'editore, Nicola Crocetti.

[M.L.C.]

HUGO DIZ, **Palabras a mano. Poemas escogidos - Tomo I - 1969/1983**, Rosario (Argentina), Editorial Ciudad Gótica 2003, pp. 286.

Questo è il primo dei due volumi antologici dell'opera poetica di Hugo Diz: argentino, nato a Rosario nel 1942, giornalista e curatore del Festival Internazionale di Poesia di Rosario che quest'anno arriva alla XII edizione. Come ricorda Martín Prieto nella sua prefazione (*Hugo Diz: poesía y política en la tradición de la vanguardia*, pp. 9-22), l'autore è inscindibile dalla storia di una rivista memorabile nella letteratura argentina, «El lagrimal trifulca», realizzata insieme a Francisco ed Elvio Gandolfo e pubblicata tra il 1968 e il 1976. La rivista proponeva una poetica molto definita, che riunendo il modernismo brasiliano, il cosiddetto «*exteriorismo nicaraguense*» e l'antipoesia del cileno Nicanor Parra veniva a rinnovare il panorama della poesia di quegli anni. Ed è proprio in questa linea che si definisce la poetica dello stesso Diz, vale a dire, nel distacco dall'effusione lirica mediante l'ironia, nella preponderanza dell'oggettività sulla soggettività e nella preferenza per il tono narrativo piuttosto che lirico. La poesia di Hugo Diz – se si sorvola sulle pubblicazioni molto giovanili, che girano attorno alle tematiche dell'amore, della morte e della fugacità («Conta / soltanto il morire. // Muore una luce / la sua intensità / il suo splendore. / / Oppure è la notte / che resta in agguato?») –, già le prime raccolte si presentano con le caratteristiche caldegiate dalla rivista, come poesia *engagée*, militante, di testimonianza e di denuncia. I testi dei *Poemas insurrectos* son del '71, e il *Manual de utilidades* del '72, ossia degli anni durissimi del ritorno di Perón, la lotta armata e la feroce repressione operata dalla dittatura militare, con la drammatica sequela dei *desaparecidos* e dell'esi-

lio di massa. Lo stesso Diz ha raccontato che una volta venne contattato da Santucho, capo storico del gruppo guerrigliero ERP, per il quale Diz non nascondeva le simpatie, per manifestargli il suo apprezzamento, personale e di tutto il suo gruppo, per le sue poesie, che avevano fotocopiato e distribuite in un particolare volantaggio nella città di Tucumán. Si capisce che non manchino omaggi a poeti dichiaratamente marxisti e militanti, come César Vallejo o Ernesto Cardenal, e perfino a poeti guerriglieri, alcuni di loro tragicamente morti, come il peruviano Javier Heraud o l'argentino Haroldo Conti. Niente a che fare quindi con la poesia fine a se stessa, auspicata dalle avanguardie storiche, bensì una poesia strumentale, «che serva a qualcosa» (Cardenal), e che «magari riesca a risvegliare il popolo» (Conti). Non manca tuttavia una venatura di lirismo, in particolare quando si canta l'anelito di libertà o la follia d'amore, creando una continuità che, seppure marginalmente, attraversa tutta la poesia di Hugo Diz («Non il volo, / non il canto, / non il piumaggio invidiava, / ma l'aria, le nuvole, / il riposo in cima agli alberi, / la libertà che regna / al suo interno / finché le ali / affaticate / smettono / di muoversi», da *Historias veras historias*, 1974, p. 70).

I momenti più alti dell'impegno politico si trovano invece nel citato *Manual de utilidades* (scritto in parte nel '72 ma pubblicato nel '76), dove la cifra espressiva predominante è l'ironia (v. *La nueva ley*, o l'amaro *Métodos*), dentro il quale spicca il poemetto *Secuencias de mayo* (pp. 113-129), che ricrea la rivolta rosarina del maggio 1969, finita nel sangue. Seguiranno le poesie dedicate al golpe in Cile (v. *Chile 1973*, 1973), e alla guerra del Vietnam (*Hurra Vietnam*, 1974). Fra questi ultimi versi sono particolarmente toccanti quelli che ritraggono la piccola Thi, «dieci anni freschi e rustici / dieci anni freschi ingenui», vittima di una feroce violazione finita nel sogno liberatorio della fucilazione (p. 162).

La vena lirica dell'autore, come già accennato, sotterranea e isolatamente emergente in tutti questi anni, esplode infine in *Cancioneros del jardín de Robinson* (1983), con lo sviluppo di una nuova voce che dichiara con semplicità e grazia la sintonia con la natura e con tutti i tipi di animali, sintonia gioiosa, talvolta malinconica, sempre sul filo della comunione ecologica o del misticismo laico. Si veda, ad esempio, questo *Paesaggio*: «Il fuoco / del sole / nella notte / viene / len-

to / e canta / vecchio salice / pianto / e sogno / piegato / e notturno» (p. 190); oppure *Verso l'alto*: «Risale per le scale / dell'aria, gradino per gradino, / l'acqua dei fiumi. // Di sole in sole, il raggio lancinante / sogna il suo sogno vaporoso. // E viene, il ciclo sulle spalle, / cavaliere / d'altre acque, l'eterno ritorno» (p.184). Il volume si chiude con *Tre canzoni a Josefa*, splendido omaggio alla madre, con l'uso del delicato, rispettoso e insieme affettuoso pronome *usted*, che una volta si usava dare ai genitori e che qui serve a creare questa atmosfera di distanza e fiducia, ubbidienza e voglia trasgressiva, propiziata dalla presenza materna come da ogni indiscussa figura tutelare: «Il giorno arrivava insieme a voi / e al canto dei galli / della casa».

[M.L.C.]

ÁNGELA GARCÍA, **Farallón constelado / Sternige klippe**, Rimbach (Germania), Verlag in wald 2003, pp. 105.

Con *Farallón constelado* siamo alla terza raccolta poetica di Ángela García, colombiana, classe 1957, fondatrice e direttrice insieme a Fernando Rendón del Festival Internazionale di Poesia di Medellín dal 1991 fino al 1999, anno in cui si trasferisce a Malmö, in Svezia, dove risiede e dove attualmente coordina il locale Festival di Poesia. I libri precedenti sono stati pubblicati in Colombia: *Entre leño y llama* (1993), e *Rostro de agua* (1997), mentre rimangono inediti altri tre, scritti tra il 2000 e il 2002. La presente raccolta, che esce in traduzione tedesca con testo a fronte, curata dall'ispanoamericano Tobías Burghardt, testimonia un periodo esistenziale di continui spostamenti e di esperienze e di conoscenza e verifiche con popoli molto diversi, dal Portogallo all'Italia, all'Argentina, al Venezuela, nonché alcuni paesi africani. Spesso compare l'angoscia dell'estraneità («A Cabo da Rocha lontano dalla terra materna / volti familiari tra questi sconosciuti [...] / Tu – ti riconosco – cerchi il tuo paese / in questa lingua schiva»); ma predomina la fratellanza creata mediante la parola poetica, vissuta quasi come parola evangelica, come messaggio di solidarietà, di ricerca di valori etici al di sopra dei confini geografici, etnici o culturali. Quello che comunica la poesia di Ángela García è il sentimento che ha dato origine senz'altro al Festival stesso di Medellín. Al di là di questa chiave di lettura, la raccolta offre molti nuclei tema-

tici (forse a scapito dell'omogeneità dell'insieme). È dominante il tema della ricerca di un volto definitivo – o una voce, forse una lingua –, con la constatazione tuttavia che mentre il cambiamento è sempre vitale, la permanenza risulta destino fatale, e soltanto l'amore dà continuità all'essere definendone il volto: «Nel passare davanti allo specchio / ogni mattina mi sorprende il mio volto: / è il solito! / non dovremmo arrivare all'alba / con un volto diverso? // Dopo una parola nuova / le labbra dovrebbero cambiare tessitura! // Soltanto l'amato raggiunge un tale prodigio / il volto muta le fattezze / davanti alla visione dell'unico altro / che la genera // O la morte che ci annovera alla notte / e volto e nome scompaiono / e la vita ci riporta sotto diverse spoglie». Il tema dell'amore, pure questo molto presente, gira attorno alla figura dell'Amato, visto come immagine interiore presente attraverso i vari tempi del vissuto, e come roccaforte che insieme protegge isolando ma anche veicola la comunicazione con l'esterno: «L'Amato è doppio / l'assente e il presente / il visibile e l'evocato // Il primo è leale con la sua vicinanza / il secondo con la sua perfezione // A questi sono fedele con tenerezza / l'amore ci rapisce / A quello sono fedele con il desiderio / l'amore ci costringe // All'uno dico: / vivo con te / e ti amo // All'altro dico / vivo senza di te / e ti amo // È difficile sapere quale dei due / è quello inventato». Altro tema presente è quello della ricerca del sé, legato all'esperienza degli spostamenti già accennata, ma in chiave di introspezione e di analisi interiore: ad esempio un componimento come *Variazioni sul desiderio*, sviluppato in tre parti, e tutto giocato sul ritornello «ciò che voglio essere», per concludere «ciò che voglio essere / è la mia dote», ma dove il dramma esplicito deriva dall'assillo di lingue senza corpo, di «fonemi» o «segni» senza somiglianza, vicini nello stesso tempo all'immagine del sole e dello scuro. E c'è ancora nella raccolta un piccolo gruppo di poesie che rimandano a culture indigene della Colombia e a miti cosmogonici da esse derivati.

[M.L.C.]

JUANA ROSA PITA, **Cantar de isla**, Selección y prólogo de Virgilio López Lemus, La Habana, Letras Cubanas 2003, pp. 165.

Quarantadue anni fa la poetessa cubana Juana Rosa Pita (1939) partiva da Cuba

alla volta di Miami: iniziava così la sua storia di esilio e poesia, perché da quel momento lei lanciò la sua sfida poetica alla storia. *Cantar de isla* è la prima antologia della sua opera poetica e, contemporaneamente, un primo importante riconoscimento in patria. La poesia ha consentito dunque all'autrice quell'accesso al mare di Cuba e all'isola stessa, che lei ha sognato e cantato in questi lunghi anni d'esilio. Il curatore dell'antologia, il poeta e critico letterario cubano Virgilio López, celebra questo ritorno, sottolineando che *Cantar de isla* è un rituale dell'amore dove Juana Rosa Pita riesce a tessere i sentimenti con le emozioni, l'incanto con il disincanto, l'ironia con l'umorismo, ma sempre con la bussola rivolta all'orizzonte delle origini, della patria d'origine. Si distaccano, in questa raccolta, le poesie contenute nei quattro libri che sono i punti cardinali della poesia di Juana Rosa Pita: *El arca de los sueños* (1978), *Viajes de Penélope* (1980), *Plaza sitiada* (1987) e *Tela de concierto* (1999). Dall'iniziale ricerca di un proprio linguaggio per situarsi nella poesia come soggetto, l'autrice prosegue il suo cammino nell'universo femminile attraverso Penelope e la tela dei suoi sogni e desideri per sfociare con *Tela de concierto* nel più maturo sguardo di chi, nell'essenzialità e pienezza della solitudine, trova la propria isola, senza frontiere né limiti geografici e culturali. Juana Rosa Pita ha costruito con i suoi versi un universo personale di vitale importanza nel panorama della poesia cubana contemporanea. La sua forza espressiva risiede nella tela di segreta bellezza della sua poesia perché lei, come Penelope, che vive nei suoi versi, è una tessitrice ciclica, padrona del verso e custode del segreto divenire della poesia. *Cantar de isla* è un viaggio alla ricerca del paradiso perduto. Tra i motivi più ricorrenti della sua 'traversata' poetica troviamo anche il mito, che costituisce per la poetessa una fonte storica più puntuale del dato positivo. In opposizione alla presunta obiettività dei libri di storia, la verità mitica rivela, ai suoi e ai nostri occhi, il lato nascosto e segreto delle cose, ciò che gli storiografi dimenticano, sottovalutano o non dicono. Essendo insoddisfatta della storia ufficiale, Juana Rosa Pita la riscrive attraverso la poesia che, come lei stessa dice, è l'altra storia, la creazione infinita che rivela il vero senso delle cose dietro il caos apparente. «Con la poesia di Pita ci troviamo di fronte a una delle più significative poetiche contemporanee che ha deciso di

stabilirsi nell'ambito del mito, vale a dire, adottare come propria una prospettiva mitologica che arresti e sovverta quest'epoca che di preferenza è scientifica e tecnologica», diceva Jesús J. Barquet nella prefazione a *Los viajes de Penélope*, settima raccolta dell'autrice, pubblicata a Miami nel 1980. *Cantar de isla* è scritto con le vene e mi piace proporvelo così per scambiarsi ossigeno e scorrere nel corpo della poesia latinoamericana con l'energia e la grazia dei suoi versi.

Brigidina Gentile

LE RIVISTE LETTERARIE

GINEBRA MAGNOLIA, anno 1, n. 1, 25 dicembre 2002, Taller Visual - Caylloma 451 of. 210 - Lima, Perù.

Recente pubblicazione peruviana di creazione e analisi letteraria, apre il suo primo numero, dedicando ampio spazio, articoli e traduzioni, ai postulati dell'OU-LIPO (ouvroir de littérature potentielle), movimento fondato nel 1960 da Raymond Queneau e dal matematico François Le Lionnais, e alle rielaborazioni della pratica ludica della parola portate avanti dall'OUPLEPO (opificio di letteratura potenziale), altro gruppo di rinnovazione artistica sorto in Italia nel 1985. Si segnala in particolare l'interessante versione dell'*Elogio dell'Opera Poetica Limitante Entropiche Profondità Omelicali*, in cui si mantengono coerenza testuale, ordine e ritmo, pur perdendo, ovviamente, l'acrostico italiano, in cui con le iniziali di ogni parola del testo si formano i nomi dei poeti appartenenti al gruppo.

Nella seconda parte lo spazio si divide tra le poesie di giovani poeti peruviani, Ana Maria Gazzolo, Giovanna Pollarolo, Rossella Di Paolo e traduzioni di poeti del calibro di Louis Aragon e Wisława Szymborska. Particolare attenzione merita, infine, il saggio di Camilo Fernández Cozman sulla poetica di José Watanabe, di cui analizza l'uso della parola, la struttura e l'organizzazione dei titoli e delle raccolte poetiche.

GINEBRA MAGNOLIA, anno 1, n. 2-3, ottobre 2003, av. Venezuela 2097 casa 3 - Jardines Virú / Callao 2 - Lima, Perù.

Dopo una lunga pausa, «Ginebra magnolia» esce con un numero doppio, interamente dedicato, come dice il sottotitolo, a una panoramica della poesia del

Sudamerica, e più precisamente alla poesia cilena. È un'impresa pregevole che raccoglie cinquant'anni di tradizione poetica e 25 poeti in circa 250 pagine. Reinhard Huamán Mori e Cinthia Torres Nuñez, curatori della rivista, negano qualsiasi intento antologico e rivendicano come criteri di scelta dei nomi e delle opere, l'arbitrio e il capriccio. Vi sono inclusi poeti noti come Nicanor Parra, Pedro Lastra, Rolando Cárdenas; poeti della neoavanguardia come Rodrigo Lira, Héctor Hernández; poeti giovani come Armando Roa, Alejandra del Río, Javier Bello, solo per citarne alcuni. Ogni autore è introdotto da una brevissima nota biobibliografica, mentre ampio spazio è lasciato ai testi poetici, moltissimi dei quali inediti o rari, come la riproduzione di una plaquette che Jorge Tellier aveva realizzato nel 1981, durante un suo ricovero in ospedale. Cinque soltanto sono i testi critici fra i quali merita particolare attenzione la lunga e dettagliata introduzione di Thomas Harris Espinosa allo sviluppo della poesia cilena, dalle generazioni formatesi prima del colpo di stato del 1973 (che portò molti intellettuali all'esilio o al silenzio, quando non alla morte) fino alle generazioni di poeti che, nonostante il clima di violenta repressione, hanno cominciato a esprimersi nella seconda metà degli anni settanta. Più breve, ma non meno densa, è la nota in cui Martha L. Canfield analizza l'opera di Pedro Lastra, poeta, critico e docente di letteratura, mettendo in luce punti focali della sua poesia di matrice surrealista, quali la fratellanza e l'esilio, quest'ultimo elevato a destino esistenziale ovvero a metafora dell'esistenza.

Reinhard Huamán Mori analizza il rapporto fra testo, intertesto e ipertesto nell'antipoesia di Nicanor Parra, e Armando Roa Vial rende omaggio a Rolando Cárdenas e alla sua *Elegía del futuro suicida*. Il giovane poeta Andrés Ajens affronta, cercandone i processi di significazione, *La poesía chilena*, provocatoria pubblicazione del 1978 di Juan Luis Martínez, che non conteneva altro che le copie dei certificati di morte di Neruda, Gabriela Mistral, Huidobro e Pablo de Rokha, un sacchettino di terra della Valle Central e trenta schede con la bandiera cilena. Autore mai antologizzato, viene qui citato, ma sotto la sua scheda biobibliografica anziché la sua opera troviamo la sceneggiatura del documentario *Señales de ruta de Juan Luis Martínez* che Tevo Díaz gli ha dedicato nel 2000 e con il quale ha vinto il Festival dei documentari di Santiago.

Antonella Ciabatti

POESIA STATUNITENSE

a cura di Antonella Francini

LOUISE GLÜCK, **L'iris selvatico**, traduzione e postfazione di Massimo Bacigalupo, Varese, Giano Editore 2003, pp. 158, € 14,00.

La pubblicazione de *L'iris selvatico*, primo libro di Louise Glück tradotto in italiano, ha preceduto di poco la nomina a poeta laureato degli Stati Uniti per il 2004 della sua autrice, autorevole rappresentante della poesia americana contemporanea (v. *Semicerchio* XXIV-XXV, pp.155-56). Si tratta del settimo volume di questa poetessa e di uno dei vertici della sua carriera, uscito nel 1992 e premiato l'anno seguente con il Pulitzer. Massimo Bacigalupo, che cura con delicatezza la traduzione delle 54 poesie che lo compongono, illustra nella postfazione la trama del libro: siamo in Vermont, nel giardino di Louise Glück, e lei, la giardiniera, si muove fra i suoi fiori e le sue piante tra l'inizio della primavera e la fine dell'estate, in momenti diversi della giornata, preferibilmente al mattino e all'ora del vespro o nelle notti stellate e al chiaro di luna. Ci sono anche il marito John e il figlio Noah, che praticano il giardinaggio alla loro maniera, e sono perciò esclusi dal singolare rapporto che Louise stabilisce con la natura trasformandola in un mondo parlante, altamente metaforico, dove s'intrecciano conversazioni sulla vita e sulla morte, sulla fugacità dell'esistenza. Gli interlocutori sono i fiori stessi, la giardiniera e Dio, il creatore imperfetto d'imperfette specie tormentate dal male di vivere e da un infinito anelito verso l'eternità. È un libro narrato sottovoce, bisbigliato. Le parole, intense oltre l'apparente semplicità, hanno la leggerezza della brezza che spira nel New England nella bella stagione: leggere ma sicure, vergate con grande maestria, tanto da suonare come indelebili pronunciamenti. La prima voce che sentiamo è proprio quella dell'iris selvatico che narra la sua nascita («Alla fine del mio soffrire / c'era una porta...»); l'ultima è quella elegiaca dei gigli, alla fine dell'estate e della breve stagione dei fiori, che narra il terrore della morte e la gioia d'aver vissuto («Poi ché percepisco / che ora sto morendo e so

/ che non parlerò più, non / sopravvivere alla terra...»); «Non m'importa / quante estati vivo per ritornare: in quest'unica estate siamo entrati nell'eternità...»). Si vede così che il giardino è una felice metafora con cui Glück tratta di questioni metafisiche. Le voci dei fiori si confondono con quelle della donna, e le loro speculazioni giungono identiche; l'arco di tempo di un'estate richiama quello dell'esistenza – della sua (incluso l'esaurirsi del matrimonio con John), e dell'umanità da quando, biblicamente, fu esiliata dal Paradiso terrestre, abbandonata a se stessa da un Dio indifferente. La giardiniera rimprovera al «padre irraggiungibile» d'aver abbandonato le sue creature in un giardino-replica di quello dell'Eden nella prima poesia di un ciclo poetico interno al libro intitolato *Mattutino*: «Lasciati soli / ci esaurirò a vicenda. Seguirono / anni d'oscurità; facemmo a turno / a lavorare nel giardino, le prime lacrime / ci riempirono gli occhi quando la terra / si appannò di petali...». Un'altra serie, intitolata *Vespri*, riprende il tema del rimprovero, in toni colloquiali, a un dio assente: «Nella tua assenza prolungata, mi permetti / l'uso della terra, aspettandoti / un profitto dall'investimento. Devo comunicarti / di aver fallito nell'incarico, soprattutto / per le piante di pomodoro. Penso / che non dovrei essere incoraggiata a coltivare / pomodori. Ma se sì, dovresti trattenere / le piogge torrenziali, le notti fredde che qui arrivano / così spesso...». Dio le risponde, ad esempio, nella poesia *Ninnananna*: «Non pensare più a queste cose. / Ascolta il mio respiro, il tuo stesso respiro / come le lucciole, ogni piccolo fiato / una fiammata in cui appare il mondo [...] Occorre insegnarti ad amarmi. Agli esseri umani / occorre insegnare ad amare / silenzio e oscurità». Ma chi è che parla? Dio o la natura tramite tutti quei fiori del giardino di Louise, trasfigurati in metafisiche presenze? Con queste suggestive ambiguità, con questa carica metaforica dispiegata nel giardino di casa, Glück si ritaglia un posto autorevole nella tradizione più alta della poesia americana, in quel filone mistico-metafisico che corre ininterrotto dalla Bradstreet a Di-

ckinson, da Stevens al contemporaneo Charles Wright, il quale ha ugualmente trasformato il suo giardino in un luogo spirituale. Si lega anche a Theodore Roethke, altro grande poeta americano esperto di botanica che trasformò le serre del padre, giardiniere del Michigan, in un mondo più che terreno dove il mistero della vita e della morte si ripeteva a ogni stagione. Come scrive Bacigalupo, cui va il merito d'aver fatto conoscere in Italia uno dei libri più belli e importanti della poesia americana contemporanea, queste poesie «avvicinano il lettore a un'esperienza chiaroveggente del mondo».

Antonella Francini

ANTHONY HECHT, **The Darkness and the Light**, New York, Alfred A. Knopf 2001, pp. 67, \$ 10,50; **Melodies Unheard: Essays on the Mysteries of Poetry**, Baltimora, Johns Hopkins University Press 2003, pp. 304, \$ 24,95.



The title of Anthony Hecht's latest volume, *The Darkness and the Light*, suggests a fine balance between positive and negative values, between good and evil. The cover itself is neatly divided between light and dark: the upper portion shows a detail from a luminous fresco by Tiepolo, *Angel Preventing the Sacrifice of Isaac*, while beneath it a dark photograph, in murky greys and blacks, shows silhouetted soldiers engaged in battle.

However, once one enters the world of the poems contained in the volume, the sensation is inescapable that it is the forces of darkness that prevail. Indeed, even the Bible scene from the cover-painting, we soon find out, is far from being as radiantly joyful as the painter's style may suggest. In *Venetian Vespers*, Hecht had paid homage to Tiepolo's skill in rendering the «splendor of the insubstantial»; however, the episode that the artist depicts here, for all the frothy brilliance of his style, is full of grim substance, the full weight of which is explored in a sequence of three poems in the volume, under the general title *Sacrifice*.

These poems are just three among many in the volume which present Biblical stories, treated in a variety of manners, ranging from a philologically faithful reproduction of the vocabulary and manner of the original text, to ironic updating. In the case of *Sacrifice* Hecht combines the two modes; the first two poems in the sequence present the episode from the points of view of Abraham and Isaac, with unembarrassed recourse to Biblical vocabulary and, in the case of Abraham, an unsettling adoption of the structure of a psalm of praise. The third poem, entitled simply *1945*, presents a brief but powerful narrative that echoes the Bible story resonantly and disturbingly. It recounts an apparently minor episode during the German retreat from France in which a farming family hid their precious bicycle from the risk of German depredation in the orchard; the climax of the story comes when a German soldier, knowing the family must possess such a vehicle, points his rifle at the eldest son and shouts aloud «what was certainly meant / To be his terminal order: BICYCLETTE!»

It was still early on a chilly morning.
The water in the tire-treads of the road
Lay clouded, polished pale and chalked
[with frost,
Like the paraffin-sealed coverings of
[preserves.
The very grass was a stiff lead-crystal gray,
Though splendidly prismatic where the sun
Made its slow way between the lingering
[shadows
Of nearby fence posts and more distant trees.

This recalls other moments in Hecht's poetry, where the sensitivity to the visual splendours of the world seems to offer momentary but significant relief, if not

redemption, from its horrors – perhaps never more significantly than in the final section of his Holocaust poem, *Rites and Ceremonies*. However, in this case, this moment of suspension has grim narrative significance; the poem proceeds: «There was leisure enough to take full note of this / In the most minute detail as the soldier held / Steady his index finger on the trigger». The gun is never fired. The boy, like Isaac, is spared. However, the poet tells us that the family's «long silence» was to continue «agonized, unviolated» for years to come. No accusing finger is pointed by the poet; the searing trauma is left to speak for itself.

As the Tiepolo fresco seems to suggest, and as the excruciating clarity of the descriptive passage above confirms, light itself is by no means invariably positive in its associations. One especially powerful poem, a kind of summation of Hecht's skill in creating evocative landscapes, is entitled *Despair*. It consists of three stanzas, each depicting a landscape suggestive of a particular emotion; the first two depict «Sadness» and «Gloom», with, respectively, a dim, fog-swathed scene and a subway of «tiled and aging light». However, the landscape of «Despair» is mid-afternoon in «the worn bank of a dry arroyo», with a «startled lizard ... exposed / To the full glare of relentless marigold sunshine».

However, it would be unfair to suggest that the volume is as unrelentingly bleak as these quotations might suggest. Elsewhere, effects – or tricks – of the light do offer moments of genuine consolation or even glimpses of transcendental possibilities. These can occur in the most unlikely settings, as in the opening poem, where «oily patches» on the water of an industrial port suggest the «surfaces of Florentine bronze», and offer a «miracle of colors» to the viewer. In the poem *Memory*, a claustrophobic Victorian-style interior is given the blessing of a «dusty gleam of temporary wealth» when, «on sunny days toward midsummer / The brass andirons caught a shaft of light / For twenty minutes in late afternoon...» It is true that these transformative moments seem to occur most often in memory, but they are no less precious for that. Indeed, as a poem sardonically entitled *Lot's Wife* puts it, «Who can resist the charms of retrospection?»

Who, indeed, when retrospection offers such marvellous visions as «The iride-

scent labyrinth of the spider, / Its tethered tensor nest of polygons / Puffed by the breeze to a little bellying sail»? As these lines suggest, Hecht has lost none of his love for the elaborate pleasures of the 'high style'. Indeed, the fastidious might even feel there are moments when his love of elaboration takes him too far, with such playfully punning phrases as «a weakened, weekend father», «The ring-a-ding *Ding-an-Sich*», «The annual rings and wrongs that wring my withers...» However, Hecht, like his early master, Auden, has never denied the essential ludic component in poetry, which also implies a readiness to abide by the formal rules (Frost's tennis-net), however arbitrary they may occasionally seem. As the British poet Glyn Maxwell has put it: «The work of Anthony Hecht shatters the cosy notion that a fragmented, fractured age should be reflected in the forms of its art, that ugliness and shapelessness demand payment in kind». Although not untroubled by post-Adorno moments of guilt at engaging in poetry after Auschwitz, Hecht has always finally come down in favour of the healing qualities of great art; the high style may have its faults of over-indulgence but it is also a product of civilisation and, at its best, of genuine thought and feeling. Richard Wilbur, in a fine *Ballade* for Hecht's eightieth birthday, described him as a poet «in whose darkest verse one sees / How style and agile intellect / Can both instruct and greatly please».

These qualities are fully in evidence also in his recent book of essays, *Melodies Unheard*. In addition to offering some superb close readings of poems by Hopkins, Frost and Bishop, he devotes several essays to the possibilities offered by particular forms, such as the sonnet and the sestina, and concludes the book with two wide-ranging essays, *On Rhyme* and *The Music of Forms*. In these essays we can see the supreme craftsman pondering on the tools of his trade; Hecht's technical mastery – since the death of James Merrill – is rivalled only by that of his contemporary, Richard Wilbur. The book ends with a tribute to the art of criticism itself, which, if exercised with «care, tact, and delicacy», can help us to understand the ways that the music of forms works upon us. Dismissing a claim by William Stafford that analysing poetry is «like boiling a watch to see what makes it tick», Hecht states with confidence that the bet-

ter poetry is, «the sturdier it becomes under inspection». There is no doubt that Hecht's own poetry, so solidly founded in experience and thought and so caringly embellished with all the grace and splendour that the forms of poetic tradition offer, proves his point perfectly.

Gregory Dowling

EZRA POUND, *Canti postumi*, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori 2002, pp. 298, € 9,40.



While Massimo Bacigalupo will not be new to readers of Pound, his selection from manuscripts for *The Cantos* brings welcome news in the form of choice passages from papers at Yale's Beinecke Library and several other sources, arranged in eight phases of the poem's composition, including the Italian cantos from 1944-1945. Pound's way of piling up drafts for his ongoing harvest of gists was abundant and practical, but seismic shifts of the historical ground beneath him made of his granary a grand array of ruptures. Not only did World War I and its aftermath largely erase the cultural context for the first thirty cantos; the collapse of Mussolini's regime in World War II, the detention at Pisa, the *de facto* incarceration in Washington, and the prolonged twilight after Pound's return to Italy, made even his witness as *ego scriptor* an affair of fresh starts and geological renewals. Therefore the beauty of an augmented view of this discontinuous poem, the Alps in Basil Bunting's phrase, which by the same token embraced perforce the synclines of uncontrollable upheaval. Pound's text as printed incorporates these; his workshop

shows their finer jumble, and indeed a huge talus rock slide of stuff he wanted to pick through on his re-ascents of the slopes. As someone who has looked at the Beinecke's manuscripts for the first thirty cantos, I can attest to Bacigalupo's acumen in picking out good stones. The early, supplanted *Three Cantos* appear here – posthumous in that they were reprinted only after Pound's death – as do telling selections from the global, aborted *paradiso* of 1944-1945, Scotus Eriugena and Cunizza consorting with Gautama and Confucio – «Il Sole grande ammiraglio conduce la sua flotta / nel suo gran péripolo, / conduce la flotta sotto i nostri scogli» – bits of their phrasing soon to be jolted by trauma into the English of the *Pisan Cantos*. The selection of drafts for *Rock-Drill* preserve Pound's own title for their appearance in Italian, «Prosaic Verses» or «Versi Prosaici».

Texts appear in English and Italian on facing pages, with care for the niceties of bilingual navigation (for example, the inverted commas added on p. 141 in translating Pound's comment on an 1815 account in the *Gazzetta di Genova* of Napoleon's fall and return, paralleling Mussolini's in 1943, which alert Italian readers to Augustan allusion: «which to the genovese mind showed zeal; but / scant knowledge of the ways of the human heart»). The endnotes and introduction guide readers, whether *poundisti* or curious visitors, over this crevasse-rich terrain with a sure hand.

A personal note, which some of my readers may register as communal. Working through these selected drafts, I found spiky addresses to the current Usa Metternich-like war to impose order willy-nilly on others, and impose it while being carried on the backs of other nations to the tune of an astounding debt and selling the world most of its weaponry. The ignorance of such facts and their precedents was Pound's subject. Some of these gists, then. From the years in Rapallo and Venice, 1928-1937, on the effects of debt commercialism or 'Geryon': «under his shadow is quiet, cometh their stupor, / then death of the spirit» (p. 102); from the war years: «all that we know of things is their sequence / what precedes and what follows» (p. 128), which one may stitch to the *non-thing* poetic of p.166, «Dante / sense / not the thing but the time»); from Pisa in 1945: «as some Jersey City by Lethe ... / the continuity of the gun sales»

(p. 204); and finally from the *Rock-Drill* phase in Washington: «a bad thing to have an abstract idea of a senator, / worse for a writer, but a bad thing for anyone» (p. 226). While Bacigalupo did not set out to underline such relevancies, his selection lets anyone find them for themselves, and in so doing know more than one sequence at a time. He has opened a new trail into the Alps.

John Peck

ELIZABETH ROBINSON, *Apprehend*, New York, Fence Book 2003, pp. 89, \$ 12,00.

Though Elizabeth Robinson is by no means a new figure in the landscape of American poetry – she has published six full-length books of poetry in the last decade and some nine chapbooks since 1987 – in the last several years her work has received the considerable attention that is its due. Since 2000, she has published two well-received collections, *House Made of Silver* (2000), and *Harrow* (2001); two additional books have been published as recipients of major prizes – *Pure Descent*, National Poetry Series Prize winner in 2001, and *Apprehend*, winner of the 2003 Fence Modern Poets Prize. With these books, and with her work as an editor of *26 Magazine* and Ether Dome Press, Robinson is beginning to be recognized as one of the most important writers of her generation (the generation born in the 1960s) and as a force in contemporary American poetry.

In *Apprehend*, Robinson employs spare music and taut, lyric lines in a continual revision of narrative structures and a thoughtful investigation of readership. Many of the poems here recast the familiar stories of fairy tales and childhood rhymes, always with a slant, a new shape; «an old story, told yet again». Robinson writes in *Hansel and Gretel*, «is subject to certain deformations». These are poems that reexamine the elements, at once familiar and fantastic, of these old stories – monsters, dragons, candy houses, glinting jewels; at the same time, Robinson's deft use of plain and precise language to continually modify and transform these figures forces the reader to reconsider her own expectations, her desire for a certain narrative, the consolation of a well-known tale; «the nature of treasure,» Robinson writes in *Treasure Chest*,

«being to appear transparent / as it reflects». Telling a known story, these poems remind us, is always an act of reading, interpretation, and adaptation; here, then, reader and writer are allied in compelling ways, the acts of reading and writing linked.

One excellent example of Robinson's elegant borrowing of a familiar story is the long poem *Hansel and Gretel* mentioned above. In graceful lines, Robinson recounts it as a tale of hunger, and one that might be understood anew. Near the middle of the poem, we get the following synopsis of the story: «Two children, mad with hunger, / impose themselves on a gentle old crone. / They hustle her into her house, / and finding her larder bare, / they attack the house itself and try to consume it». Robinson's *Hansel and Gretel* is a tale in which the once-clear distinctions between villainous and virtuous, child and witch, reader and report have become murky. «The wicked stepmother,» Robinson tells us, «is merely hungry and absent-minded»; later in the poem, the poet conflates Hansel and the witch in image: «the boy stretches into such a posture / that, seen from above, / he forms the profile of the witch's face». When Robinson addresses the reader, her tone is not without accusation and implication: «You have grown weary / of this story's slow progress. // You look at a fantastical candy house, / its reflection warped and wavering. / You turn from its reflection in / an unnamed body of water. / You turn, go, and sink your teeth in».

Another reader address later in the poem further complicates the relationship of the reader to both the text and the speaker of the poem: «You, Reader, come closer / and extend your fingers / through the bars of the cage// so I can feel their pleasing tenderness: / be our mirror. // For you / are neither boy nor girl / but the certain // unity of the sweet abode- / a spun sugar house...».

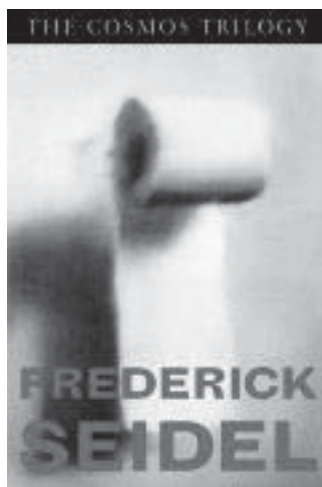
Throughout *Apprehend*, Robinson suggests the instability of received narratives, inserts the possibility of alternative lines reader or narrative might follow; *Panoply* begins, «You can sit here: / there are three bowls from which to select,» and continues, «Here you may rise / to keen the terms of escape. / The window defines the house / but spurns its duty to view». In *Three Little*, the first poem in the collection, Robinson considers the aftermath of the tale, the consequences and our possi-

ble readings of them: «Tomorrow we sweep out the cinders and the black clods of wood. / The door is still locked. Our secure house is more gesture than matter. // Were there three of us sheltering there. / That wind was relevant. We had a bel-lows. / The record would have shown we sought confusion. / So did we inhale».

We may recognize many of the narrative threads and images in *Apprehend* – the three bears, the three pigs and the huffing wolf, Chicken Little's falling sky, the Little Match Girl – but these are not the stories of our childhoods. Rather, they are intense explorations of the limits of narrative, the volatility of language. The poems in *Apprehend* resist the passive reading one might think likely for well-known stories and require that the reader grapple with a text rich with fluid, shifting images, one that confounds expectation and demands attention.

Nancy Kuhl

FREDERICK SEIDEL, *The Cosmos Trilogy*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2003, pp. 208, \$ 15,00.



Inesauribile fonte d'ispirazione per la poesia statunitense, la *Commedia* rispunta ora in questa trilogia cosmica di Frederick Seidel, il quale inverte il viaggio dantesco procedendo dagli spazi celesti della prima silloge, *The Cosmos Poems* (2000), verso il purgatorio tutto terrestre della seconda, *Life on Earth* (2001), e l'inferno nella New York contemporanea della terza, *Area Code 212* (2002), titolo che ricalca il prefisso telefonico di Manhattan. La trilogia annunciata dal titolo è composta infatti di tre volumi già publi-

cati precedentemente dal poeta e qui ri-proposti come un'unica sequenza dagli inequivocabili richiami danteschi. L'operazione non è nuova (nella poesia Usa si contano ormai diverse riscritture del grande testo medievale), ma quella di Seidel è senz'altro fra le più interessanti e azzardate per l'inversione di rotta del viaggio, scandito dai 33 testi (o canti) delle prime due parti e dai 34 dell'ultima, ciascuno svolto in otto quartine in versi sciolti di varia misura. Pur rinunciando alla terza rima, la scelta formale di Seidel richiama lo schema fisso del modello a cui si è ispirato e crea visivamente una continuità fra le parti. Crea anche, specie nel terzo volume, una ricca trama fonica con rime e rime al mezzo, assonanze e allitterazioni che rendono fluido lo scorrere dei versi. La poesia finale, intitolata semplicemente *One Hundred* (Cento), è ricollegabile al canto introduttivo della *Commedia* benché qui, a cose fatte, serva piuttosto a rivelare al lettore che ancora non si fosse accorto di nulla il gioco che il poeta americano è andato abilmente giocando fra amaro umorismo e metaletteratura: «There was a door because I opened it. / It was the muse. It had a human face. / It had to have to make the three parts fit. / *The Cosmos Poems* was fire that filled the space // With fire in *Life in Earth* [...] Fly / Me to the bottom where I have been. I have been // Completing *Area Code 212*. / I've been in heaven in Manhattan on / The bottom. Hell is what to live can do». Il poeta ha alzato le vele della navicella del suo ingegno e diretto il volo, non verso le stelle, ma dritto nel «bottom», nell'abisso buio e senza uscita della decadente e corrotta contemporaneità di cui New York è simbolo. La poesia, rappresentata da Virgilio e Dante, nominati solo in quest'ultima poesia, guida il poeta americano verso scenari di morte, uniche mete nella sua visione apocalittica del terzo millennio: «My life is life emerging from the slime // And writing poems. Virgil took my hand. / We started up the steep path to the crest. / He turned to warn me. Did I understand / I would be meeting Dante? I confessed / I hated cold. To flee the urban light / Pollution in the sky and see stars / Meant getting to a crest of freezing blight / And human nature inhuman as Mars, // And things far stranger that I can't describe». Si noti il gioco di rima in questi versi («Slime», limo, melma, «blight», degrado, «light» e «describe») che sottolinea la circolarità del viaggio:

l'ascesa alle vette poetiche consente di contemplare l'entità di un degrado che neanche 'l'alta fantasia' è capace di descrivere. Sarà utile sapere che l'argomento di questo centesimo 'canto' (e dei due che lo precedono) è l'attentato alle Torri Gemelle, ormai divenuto un topos della poesia americana di questi anni, l'immagine estrema del definitivo tramonto della civiltà tecnologica e dei mali incancreniti della società occidentale. Collocato qui, a chiusura del volume e dell'inferno di Seidel, assume appieno il suo ruolo metaforico nel rappresentare drammaticamente la fine di un ciclo storico. New York come Sodoma e Gomorra dunque, e un impietoso e freddo, quasi compiaciuto sguardo poetico sulla disfatta e sulle persone intrappolate nelle torri che si gettano nel vuoto verso la morte, replicando, anch'esse, la traiettoria inesorabile del libro: «They scream higher / and dive down, crying, corpses on a pyre, // and rise back to the hundredth floor and turn / Their cell phones on. We call to say goodbye. [...] Everyone will die». E ancora, ecco il topos del volo in una beffarda parodia dei voli danteschi sullo scenario infernale dell'undici settembre: «I am flying to Area Code 212 / To stab a Concorde into you, / To plunge a sword into the gangrene. / This is a poem about a sword of kerosene. // This is my 21st century in hell. / I stab the sword into the smell. / I am the sword of sunrise flying into Area Code 212 / To flence the people in the buildings, and the buildings into dew».

Nella trilogia di Seidel la *Commedia* è dunque un punto d'appoggio autorevole che fornisce l'architettura al suo libro più ambizioso e numerose immagini di cui il poeta americano si appropria per scrivere il suo poema della non-speranza. Chi conosce l'opera di Seidel sa che decadenza e corruzione sono i suoi temi, trattati con freddo umorismo attraverso situazioni estreme, talvolta fantascientifiche e teatrali. Autore di dieci volumi di poesia, Seidel esordì nel 1963 con un libro che risentiva molto dell'influenza di Robert Lowell, uno dei suoi primi estimatori. Ma già con il secondo, nel 1979, trovò la sua voce e dichiarò la poetica a cui è rimasto fedele in un verso spesso citato dai suoi critici, «I took for my own motto / I rot before I ripen» («Feci mio il motto / imputridisco prima di maturare»). Perfino nel volume paradisiaco di questa trilogia, il poeta, che viaggia in astronave e si avventura nello spazio attaccato alla cordi-

cella della navetta come un astronauta, non può fare a meno di osservare, dall'alto del cosmo, la sua terra in fiamme e virare verso il pessimismo. Delle tre sezioni la prima, scritta su commissione per il Museum of Natural History di New York quando nel 2000 fu inaugurato il nuovo planetario, è la meno riuscita. Seidel ritrova invece tutto il suo stile nelle due sezioni seguenti, più a suo agio nel purgatorio e nell'inferno terrestri. A fine lettura si apprezza molto di questo volume, nonostante si tratti di poesia di non facile approccio, dalla sintassi spesso ambigua e intessuta di immagini talvolta chiuse, enigmatiche. Ma ci s'interroga anche sulla freddezza e sul distacco con cui viene illustrata la disfatta della nostra civiltà come se l'arte non sappia che registrarla con sardonica ironia. Ci si chiede se davvero la poesia oggi non possa far altro che invertire il viaggio dantesco e togliere all'umanità ogni speranza o se, invece, si debba trovare ancora in quella tradizione un'alternativa alla poetica del pessimismo *tout court* che domina spesso il contemporaneo. *The Cosmos Trilogy* solleva una problematica cruciale per la cultura del XXI secolo, e il suo valore risiede, oltre che nella suggestiva trama, soprattutto nelle domande che impone.

[A. F.]

L'intervento su aspetti e correnti della poesia americana meno noti in Italia è dedicato in questo numero alla Language poetry. Richard Deming, che firma l'intervento, insegna letteratura inglese alla Yale University. Il titolo del suo contributo allude al libro How to Do Things with Words del linguista J.L. Austin, le cui teorie sono state importanti per alcuni esponenti della «poesia della lingua».

Come fare cose con la poesia: breve storia della *Language Poetry*

A più di trent'anni dalla sua comparsa, quella particolare scuola di poesia conosciuta negli Stati Uniti come *Language poetry* è ormai 'finita', sia come momento coerente nel tempo che effettivo esempio d'avanguardia. Eppure i suoi effetti e la sua influenza, non solo continuano ad essere evidenti, ma sembrano aumentare. Questo perdurare suggerisce che, sebbene la *Language poetry* possa non essere più valida come avanguardia, la sua influenza e le questioni che solleva hanno

senza dubbio cambiato il panorama della poesia americana.

La *Language poetry* ebbe grosso modo origine a San Francisco e a New York, dove era legata a un ampio e variegato gruppo di scrittori inclusi, per citare alcuni nomi riconoscibili, Charles Bernstein, Bruce Andrews e Bob Perelman all'est, e Ron Silliman, Barrett Watten e Lyn Hejinian all'ovest. Cominciò a manifestarsi all'inizio degli anni 1970 attraverso una rete di riviste (*This*, *Hills* e *A Hundred Posters*) che ebbero vita breve e di piccole case editrici come The Figures e Tuumba Press, ma la sua apoteosi venne celebrata sull'influente pubblicazione diretta da Charles Bernstein e Bruce Andrews, *L=A=N=G=U=A=G=E*, uscita per la prima volta nel 1978. In quella rivista diversi poeti legati direttamente o indirettamente al movimento presentarono saggi e dibattiti di poetica ponendo un'enfasi particolare sul registro politico della lingua della poesia. Nell'introduzione a *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, il volume che raccoglie i successi della rivista, Andrews e Bernstein spiegano che il loro intento in quanto direttori della pubblicazione era quello di creare un forum che «desse enfasi a una gamma di scritture attente alla lingua e ai modi di creare significati, senza dare per scontato né il lessico, né la grammatica, le norme, la forma, la sintassi, il programma o l'argomento».

La *Language poetry* nasce dal momento storico e culturale fra la fine degli anni 1960 e l'inizio degli anni 1970 quando il pensiero marxista e la teoria letteraria sotto forma di strutturalismo, e quindi post-strutturalismo, arrivarono nelle migliori università americane – Harvard in particolare, dove studiavano molte delle figure centrali della *Language poetry* (inclusi Hejinian, Bernstein e Robert Grenier, per citare qualche nome). Queste nuove idee divennero cruciali per alcuni giovani scrittori nella formazione del loro pensiero circa il significato culturale e le funzioni sociali dell'arte e dell'estetica. Una delle influenze più importanti fu la critica di Jacques Derrida al modo in cui la filosofia occidentale privilegiava la voce. Derrida, in libri come *Della grammatologia* e *La scrittura e la differenza*, riteneva meramente illusoria l'autenticità che, secondo molti, offriva la lingua. Avvicinarsi di più alla lingua parlata non aumenta il suo valore di verità. La scrittura, insisteva Derrida, concede indeter-

minatezza e gioco. Nel saggio *On Speech*, da molti indicato come il punto di partenza della *Language poetry*, il poeta Robert Grenier scrisse a lettere maiuscole, «IO ODIO LA PAROLA», per sottolineare che pensare alla voce quando si legge una poesia nega la sua presenza come sistema di segni sulla pagina, separati da un qualsiasi effettivo parlante. Grenier, consapevolmente o no, sembrava evocare lo scetticismo di Derrida sulla presenza autoriale per aprirsi alle possibilità disponibili nella scrittura.

L'opera di Derrida, come pure quella di Roland Barthes (in particolare il suo saggio *La morte dell'autore*) esemplificavano una gamma di metodologie teoriche che cercavano di mettere in dubbio la vecchia idea secondo cui il centro di un testo letterario è in realtà un parlante immaginato che esprime le sue esperienze emotive. Presupporre una soggettività lirica e affermare che una poesia tratta in primo luogo di emozioni significa perpetuare l'autorità dell'autore senza mai rivolgersi all'attività della lettura in quanto, essa stessa, un coinvolgimento tramite il quale si crea o si arriva a un significato. Barthes nel suo fondamentale saggio sostiene che «il testo è un tessuto di citazioni tratte dagli innumerevoli centri della cultura». Asserisce inoltre che un autore che desidera «esprimersi» ha bisogno «almeno di sapere che la 'cosa interiore' che pensa di 'tradurre' non è altro che un dizionario già formato, le sue parole solo spiegabili con altre parole, e così via all'infinito». Barthes invoca una morte metaforica dell'autorità dell'autore cosicché l'enfasi possa spostarsi sul processo di lettura e prendere in considerazione i modi in cui viene costruito il significato nella negoziazione fra lettore e testo. Questa posizione si scontrava con il concetto di poesia allora prevalente, ancora apparentemente pervaso degli ideali di un prolungato romanticismo. Non si vuole qui suggerire che Barthes o Derrida, o un qualsiasi altro teorico, siano direttamente responsabili della nascita della *Language poetry*, sebbene la loro influenza sia chiara. Ma si vuole tuttavia indicare che essa fu partecipe di un più ampio *Zeitgeist* intellettuale reagendo contro i concetti di 'forma organica' e 'voce autentica' che dominavano poesia e poetiche. Sarebbe inoltre errato dire che la *Language poetry* è prettamente accademica – tutt'altro. I 'poeti della lingua', almeno all'inizio, si trovarono in contrasto con i valori esteti-

ci ritenuti legittimi o perfino istituzionalizzati nelle accademie. Spesso il problema derivava dal fatto che i valori avevano una storia assai lunga e pochi li consideravano nozioni ricevute; erano per lo più visti come caratteristici o addirittura costitutivi della poesia come genere.

Alcuni di questi valori sono brevemente espressi dal filosofo inglese del secolo XIX John Stuart Mill che, come è noto, in uno dei suoi primi saggi descrisse la poesia lirica come poesia che «confessa se stessa a se stessa in momenti di solitudine», attribuendole così la natura del soliloquio. Possiamo dire che questo concetto pervadeva le diverse tendenze e tradizioni della poesia lirica degli Stati Uniti negli anni 1960 e 1970. In primo luogo esisteva un ristretto gruppo di modelli poetici accettati e pubblicati nei libri e nelle riviste più visibili, formando ciò che Charles Bernstein avrebbe poi chiamato la «official verse culture» (cultura poetica ufficiale). Uno di questi gruppi, conosciuto come il gruppo dei «deep image poets» (i poeti dell'immagine profonda), associava le idee sull'immediatezza dell'immagine poetica di Ezra Pound ai principi della psicologia del profondo per rappresentare intensi stati spirituali usando immagini evocanti archetipi junghiani dell'inconscio psicologico. *A Man Writes to a Part of Himself* di Robert Bly ne è un ottimo esempio: «What cave are you in, hiding, rained on? / Like a wife, starving, without care, / Water dripping from your head, bent / Over ground corn...». La lingua della poesia è piuttosto semplice, forse prosaica, anche se la risonanza delle immagini richiede attenzione per percepire il loro significato psicologico e la loro allusività. La poesia dell'«immagine profonda» tratta dunque di immagini, non di lingua, e si basa sulla centralità della vita emotiva del poeta e sull'asserzione che la «deep image» è universalmente significativa in termini di verità emotive e spirituali. Rimanere coinvolto nel modo in cui la lingua funziona distrarrebbe il lettore dalle immagini, impedendogli o impedendole di sperimentare il contenuto emotivo. Il risultato sarebbe una poesia non riuscita.

Dominante in quegli anni era anche la scrittura dei poeti confessionali, fra cui Robert Lowell, Sylvia Plath e Anne Sexton. Essi davano forse più importanza dei poeti della «deep image» alla retorica dei testi, ma soltanto perché costruivano consapevolmente personaggi singolari. In

Daddy di Plath una donna inveisce violentemente contro il padre defunto e il marito vivente, paragonandoli ambedue a Hitler e descrivendoli come vampiri psicologici. Questo è l'esempio più noto di poesia con una situazione drammatica implicita dove un narratore immaginario offre una specie di monologo sul suo ambiente psicologico e sociale. L'enfasi ricade ancora sull'emozione rappresentata e la poesia serve da forum per la performance del poeta davanti a un lettore passivo, silenzioso e presumibilmente comprensivo.

Il dibattito più importante che i vari raggruppamenti poetici del secondo dopoguerra affrontarono negli Stati Uniti riguardava i meriti del verso libero rispetto alle forme tradizionali. Alcuni ritenevano che solo le forme collaudate costituissero la poesia; tutto il resto era considerato semplicemente frammenti di prosa. Altri pensavano che il verso libero permettesse di scrivere poesia spontanea e pertanto più autentica. Perfino gli eredi della tradizione modernista istituita da Pound, William Carlos Williams, Mina Loy e H.D. – Robert Duncan, Charles Olson, Allen Ginsberg e Denise Levertov – insistevano sulla centralità della presenza del poeta ritenendo che un verso doveva essere modellato su «un'unità di respiro» («a breath union»), secondo la definizione di Olson nel suo importante saggio *Projective Verse*. Così la poesia sarebbe risultata più spontanea e 'autentica' perché il suo ritmo avrebbe avuto la cadenza del parlato naturale. Benché l'opera di questi scrittori fosse molto spesso davvero provocatoria per quanto riguarda il senso letterale, il poeta continuava a essere accettato come la voce strutturante – unico e presente come figura eroica che annuncia (e in alcuni casi addirittura *declama*) le poesie.

Se tutta questa concentrazione sulla voce e sull'emozione costituiva il pensiero dominante in poesia, allora è facile capire perché la *Language poetry* creasse scompiglio. La *Language poetry* si batteva contro la soggettività e impiegava frammentazione, *non sequitur*, collage e doppi sensi per dissipare una coerente persona lirica. Si legga per esempio l'inizio della poesia *For Love Has Such a Spirit that If It Is Portrayed It Dies* di Charles Bernstein:

Mass of van contemplation to intercede
[crush of

Plaster. Lots of loom: 'smoke out,' merely
Complicated by the first time something
[and don't.
Long last, occurrence of hell, altitude,
[attitude of.

Benché il titolo suggerisca che è una poesia d'amore, il testo destabilizza ogni percezione di un narratore centrale e coerente, spostando l'attenzione sull'artificio della costruzione. Ma una poesia d'amore tradizionale è forse meno artificiale? Questa è solo una delle domande che solleva la *Language poetry*.

Anche se sono riscontrabili principi e caratteristiche che fanno pensare a una rete di affinità, non esiste qualcosa come lo stile della *Language poetry*, il che rende fuorviante citare uno specifico poeta come rappresentante di tutta una scuola. La *Language poetry* mise fra l'altro in dubbio ogni possibilità di stabilire uno stile comune in un determinato periodo («period style») perché i poeti stessi facevano affiorare in superficie i principi artistici delle tradizioni e delle epoche precedenti. In altri termini i 'poeti della lingua' tendevano a essere uniti nel desiderio di mostrare le componenti ideologiche di certe tendenze concettuali della poesia lirica. Tali concetti erano diventati 'naturalizzati', come li definirebbe il critico marxista Louis Althusser, il che indica un processo per cui le idee culturalmente costruite sono rese 'naturali', appunto, come se fossero semplicemente la realtà incontestabile delle cose.

Nel suo insieme, la *Language poetry* fu influenzata da alcune istanze dei Formalisti russi, i quali enfatizzavano la forma letteraria e asserivano che il contenuto era semplicemente l'occasione per una determinata forma. Le opere letterarie, sostenevano questi scrittori, non erano fatte di emozioni o della chiara percezione di un io narrante naturale e intuitivo che comunicasse direttamente con la vita interiore del lettore. Sottolineavano che una poesia, ad esempio, fatta di parole, piuttosto che di emozioni, rivolsero la loro attenzione ai vari artifici, alle leggi e alle strutture che governano il funzionamento di un

testo. Non erano interessati a rivelare la vita interiore del poeta, ma piuttosto a quello i movimenti del tutto tecnici di un testo insegnano al lettore circa i modelli linguistici. In ultima analisi, tutti i linguaggi sono segnati da questi modelli; la poesia, o il discorso letterario in generale, appartiene a un grado linguistico elevato per cui la lingua ordinaria è strappata dal suo abituale contesto della comunicazione quotidiana, viene «deformata» o estraniata dalle nostre solite aspettative e ci viene richiesto di pensare a come funzionano le parole nel creare un significato leggibile.

I 'poeti della lingua', ponendosi in diretto contrasto con il 'modello organico' che tentava di minimizzare o nascondere l'artificialità o materialità della poesia, ritenevano che i meccanismi dell'ideologia fossero almeno altrettanto invisibili negli Stati Uniti della fine del secolo XX. Perciò questi scrittori volevano rendere gli artifici della poesia e i puntelli ideologici della soggettività lirica evidenti il più possibile. Siccome molti di loro condividevano l'interesse per il materialismo storico, i 'poeti della lingua' trattavano la materia della poesia in quanto tale, *materia*. Così facendo intendevano strappare le parole dal loro contesto sociale naturalizzato e troppo definito affinché i meccanismi attraverso i quali viene creato il significato potessero essere più evidenti. Questi poeti tentarono – e per lo più vanno ancora in quella direzione – di rivelare che i meccanismi e le strategie semplicemente assunti come l'essenza 'naturale' della poesia erano in realtà valori estetici socialmente costruiti. Lo scopo di questi tentativi era dare più forza al lettore, affinché potesse essere più attivo e investito di un maggior ruolo sociale nel rendere una poesia funzionante.

In conclusione, può darsi che sia impreciso, come fanno molti, pensare alla *Language poetry* in termini di semplice poetica d'opposizione. Piuttosto, e questo spiegherebbe il suo perdurare, essa ha ampliato, e continua a ampliare, le possibilità della poesia. Che la poesia tradizionale e la *Language poetry* possano oggi

coesistere è un fatto inconfutabile. Se molti lettori conservatori non la considerano poesia perché è troppo astratta, troppo teorica, troppo frammentaria, troppo linguisticamente destabilizzata, la scommessa della *Language poetry* è prepararsi ad assumere la responsabilità delle proprie tendenze estetiche. La 'scrittura della lingua' può non essere il genere di poesia prodotta da scrittori come James Merrill o Elizabeth Bishop, ma questo non vuole neanche dire che non sia poesia. È, quasi per sua definizione, un tipo diverso di scrittura, basata su assunti diversi che richiedono criteri diversi di valutazione. Infatti è fondamentale chiedersi quali siano i criteri per definire il valore estetico, ed è questa la continua provocazione della *Language poetry*. I poeti americani non possono più presupporre l'universalità dei loro standard e dei loro valori in poesia. Una rottura degli schemi poetici potrebbe essere in effetti uno sviluppo positivo, e la poesia americana potrebbe perfino divenire completamente diversa, nelle sue complesse collisioni e collusioni, come spesso gli Stati Uniti possono esserlo, loro malgrado. Quanto alla lettura e ai lettori che devono confrontarsi di continuo coi loro tentativi di creare significato, di percepire addirittura il senso, potremmo anche avere l'opportunità di vedere non solo come ognuno di noi ha dato forma ai propri valori, ma anche come i valori sono in ultima analisi modellati dalle nostre continue scelte, consapevolmente o no.

Richard Deming

Opere citate

Andrews, Bruce e Charles Bernstein (a cura di), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Carbondale, IL, Southern Illinois UP 1984.

Roland Barthes, *Image—Music—Text*, Trans, New York, Hill 1977.

Robert Bly, *Silence in the Snowy Fields*, Middletown CT: Wesleyan UP, 1962.

Ron Silliman, (a cura di), *In the American Tree*, Orono, ME, National Poetry Foundation 1986.

POESIA TEDESCA

a cura di Paolo Scotini

GERTRUD KOLMAR, **Das lyrische Werk**, a cura di Regina Nörtemann, Göttingen, Wallstein Verlag 2003, 3 voll., pp. 1232, € 98,00.



Sono dovuti passare sessant'anni dall'uccisione di Gertrud Kolmar nel campo di sterminio di Auschwitz perché tutte le sue poesie fossero raccolte in un'edizione critica impeccabile come quella curata da Regina Nörtemann, che in tre volumi ricostruisce con perizia filologica il percorso lirico di una scrittrice da considerarsi tra le più belle voci poetiche del novecento tedesco.

Già nel 1955 era apparso *Das lyrische Werk* a cura di Hermann Kasack, che riuniva al postumo *Welten* (1947) i *Gedichte*, *Preußische Wappen* e *Die Frau und die Tiere*, volumi usciti rispettivamente nel 1917, nel 1934 e nel 1938. Riedita nel 1960, la raccolta era poi stata seguita da *Das Wort der Stummen* (1978), ciclo scoperto all'inizio degli anni settanta, dai *Frühe Gedichte* (1980) e da *Weibliches Bildnis. Gedichte* (1987): tutte edizioni che avevano il merito di offrire al pubblico una poetessa a lungo trascurata nel dopoguerra e rivalutata soprattutto negli anni ottanta grazie a Gert e a Gundel Mattenklott, ma che oltre a essere lacunose perpetuavano una grande confusione nell'attribuzione ora all'uno ora all'altro ciclo poetico delle singole liriche, nella loro successione e finanche nei titoli,

che spesso non rispettavano le intenzioni dell'autrice. Regina Nörtemann emenda questa selva di errori filologici, e avvalendosi del lascito diviso tra il Literatur-Archiv di Marbach, il Leo Baeck Institut di New York, il Zentrum Judaicum di Berlino e alcuni lasciti privati, restituisce per la prima volta tutti i cicli nella composizione e nella grafia originarie, con un nutrito apparato di note e varianti e un esaustivo commento. Ne esce un profilo che rende giustizia della complessità di un'autrice che fino ai tardi anni ottanta aveva patito di un duplice oscuramento ideologico, tanto nella Germania occidentale quanto in quella orientale. Nella Repubblica Federale si era infatti consolidata l'immagine di una scrittrice impolitica ispirata dal mondo familiare della casa paterna di Berlino, dalle vicissitudini di un diario intimo e dal rimpianto di una maternità negata, mentre nella Repubblica Democratica, dove Uwe Berger aveva pubblicato in «Sinn und Form» tre liriche di *Das Wort der Stummen* (1972), la specificità ebraica di molte delle sue poesie creava un certo imbarazzo politico legato ai tesi rapporti tra Berlino Est e lo Stato di Israele. Negli anni novanta, venute meno alcune delle riserve ideologiche che ritardavano un confronto trasparente e complesso con la Kolmar, l'interesse per le sue opere in versi ma anche in prosa, a lungo ai margini della critica letteraria, si fa più che mai vivo, culminando in questa edizione che dedica un ampio commento alla valenza politica delle liriche degli anni trenta.

La poesia di Gertrud Kolmar è dapprima un sensibile esercizio poetico che con levità riattiva la prosodia ottocentesca del *Volkslied* e della ballata, raccogliendo le suggestioni di Clemens Brentano e Joseph von Eichendorff, ma poi si volge ai toni più personali e diaristici nelle fantasie di un io lirico che sempre cerca il volto di un altro, ora bambino, ora uomo (*Frühe Gedichte*. 1917-1921). Elementi, questi, che rimangono il basso continuo di una poetica che matura nell'incontro con Rainer Maria Rilke e Paul Valéry, e che si volge lentamente, negli anni della Repubblica di Weimar, dall'io al mondo delle cose e delle loro immagini (*Das preußi-*

sche Wappenbuch), o al mondo dei fiori cui Gertrud Kolmar restituisce l'aura e lo stupore violati dal linguaggio della pubblicità, come in *Die Rose des Kondors* (*Gedichte 1927-1937*). Con la stessa intensità si volge poi al mondo degli eventi epocali mal risolti e dei loro attori controversi (*Robespierre*), e infine, tragicamente, al mondo della politica sempre più scellerata del Terzo Reich (*Das Wort der Stummen*).

Poetessa della lingua tedesca che fu dei romantici, Gertrud Kolmar cerca il suo pubblico nella Germania dell'assimilazione, e lo trova anche grazie al cugino Walter Benjamin, che a partire dal 1928 la introduce alle riviste letterarie più note. Regina Nörtemann ricostruisce le tappe di queste pubblicazioni, e illumina il percorso forzato di una ghetizzazione sempre più stretta della cultura ebraica, relegata di anno in anno in un circuito chiuso di riviste per proscritti. È in questa traiettoria dell'esclusione che Gertrud Kolmar si avvicina alla lingua della sua gente, scrivendo poesie in ebraico di cui non è rimasta alcuna traccia. L'edizione critica parla anche di questo vuoto, di queste parole assenti, le ultime, scritte alla fine di una *escalation* di violenza che Gertrud Kolmar registra, tutt'altro che impolitica e domestica, in *Das Wort der Stummen* con i versi di *Anno Domini 1933*, *Im Lager*, *Wir Juden*, *Die Gefangenen*: brani di un'epopea inumana del «Terzo Reich cristiano-tedesco», da cui la poetessa si ritrae nell'incontro muto e estatico con *Der Engel im Walde*, nella stessa raccolta. Il bosco che accoglie l'angelo è ancora un bosco tedesco, ma è quello della poesia, oltre la contingenza, oltre la realtà del tempo storico e della sua violenza. *Der Engel im Walde* ritorna nell'ultimo ciclo, *Welten* (1937), solo che ora l'angelo è privo di ali, «il suo volto è dolore», e nel suo silenzio non volge lo sguardo ai dolenti.

Una dichiarazione di silenzio è l'ultima poesia della raccolta, che qui compare per la prima volta con il titolo *Kunst* anziché *Zueignung*, e in chiusura anziché in apertura al ciclo *Welten*. La poetessa dalla «penna argentea» traccia le linee dei suoi monti sulla carta bianca che è la sua terra, la sola, ma i monti sono «kahl»,

spogli, nudi, desolati. Svaniti sono i corpi, gli odori e i colori, tutto tace e tutti la lasciano sola. Soltanto uno, «ein Wartender», uno che aspetta, incoronato da due basilischi in una luce crepuscolare, le si fa incontro: «Ein Wartender, / Dem zwei grüngoldene Basilisken den Kronreif schlangen, / Stand im Dämmer auf, glomm und neigte sich, sie zu grüßen». Che sia la speranza di un incontro che libera, o il timore di una minaccia che annienta, che sia una promessa di amore o un presagio di morte, è in questo paesaggio di desolati monti che Gertrud Kolmar scrive l'ultima delle sue parole in tedesco che giungono fino a noi.

Stefania Sbarra

CHRISTIAN UETZ, *Das Sternbild versingt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 2004, pp. 96, € 7,00.

Nato a Egnach (Svizzera) nel 1963, Christian Uetz ha alle spalle studi di filosofia, comparatistica e filologia classica che, alla lettura delle sue opere, si rivelano in tutta evidenza molto densi e proficui. Prima della raccolta di poesie *Das Sternbild versingt* l'autore aveva già pubblicato, sempre per la Suhrkamp, i racconti di *Don San Juan* (2002) e, prima ancora, i due volumi di liriche, *Luren, Reeden e Nichte* (Nulla, al plurale) raccolta dal titolo più che emblematico del gesto e delle tematiche tipici di questo autore. L'opera con cui Uetz ha raggiunto una certa notorietà è però il volume di prose *Zoom Nicht*, del 1999, premiato allo Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb.



Anche nella raccolta *Das Sternbild versingt* (una traduzione meramente esplicativa potrebbe essere *Il canto della costellazione si estingue*) i due cicli di poesie di cui si compone il volume sono preceduti e inframezzati da 'poesie in prosa' la cui funzione poetologica è troppo dichiarata ed esposta per non essere interrogata, non senza qualche sospetto, in sede preliminare. Scrive Uetz: «ICH KOMME NICHT ZUR EXISTENZ. Ohne Wort komme ich nicht zur Existenz, und mit dem Wort komme ich auch nicht zur Existenz, sondern zur Nichtexistenz». Il dolore del 'nascere all'esistenza' è il dolore dell'insufficienza della coscienza e di Dio (il quale oltretutto, sottolinea Uetz, dopo Nietzsche non esiste affatto), dell'insufficienza di tutti i riferimenti metafisici 'classici', che non solo non servono affatto ad accendere l'esistenza dell'uomo, ma che non introducono neanche a quella «nonesistenza» dal sapore mistico (il lessico di Meister Eckhart è presente in tutta evidenza nello stile della prosa di Uetz) che nel tormentato e troppo spesso compiaciuto autogenerarsi delle argomentazioni di Uetz rimane l'ultimo appiglio di una qualche consistenza concesso all'uomo: «Und genau im Nichts des Worts ist die Nichtexistenz vergegenwärtigbar. Doch geschrieben oder gelesen oder gedacht ist es wie den Tod anderer sehen, nicht aber selber erfahren, solange ich nicht selber tot bin. Es geht aber ums Leben, und es kommt vom Wort. Ich komme ums Leben, wenn ich nicht zu Wort komme».

Nell'itinerario dei giochi linguistici di queste dichiarazioni introduttive Uetz enuncia la sua poetica e, al tempo stesso, il tema centrale delle liriche di questa raccolta. Si tratta di poesie apparentemente erotiche o amorose, che hanno i loro importanti e talvolta troppo dotti riferimenti in Celan, nel Rilke dei *Gedichte an die Nacht* e delle ultime poesie, ovviamente nel Novalis degli inni alla notte, nel mito wagneriano dell'amore, così come, a livello linguistico-filosofico, in Heidegger, nella mistica tedesca, nella poesia medievale (il titolo del secondo ciclo è «Minne sang») e così via. In realtà, il tema più scoperto di queste poesie è l'impossibilità dell'amore, che diventa il presupposto irrinunciabile del (ri)fluire dell'energia erotica nel pulsare del linguaggio e della parola poetica, il che, per il poeta minacciato persino della perdita della «Nichtexistenz», è questione appunto di vita

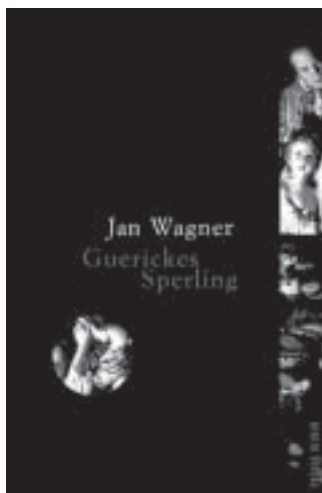
e di morte. Trasportato da questa energia erotica, Uetz rielabora e trasforma in modo talvolta drastico il lessico tedesco, lavorando le parole ai fianchi, inondandole del calore di quel respiro che è la poesia (ancora Celan), fino a che il flusso del discorso poetico si addensa e inciampa su una parola, le cui sillabe vengono caricate o forzate in senso onomatopeico in modo che dalla parola scaturisca un nuovo significato. Ad esempio, in una delle poesie più belle della raccolta le associazioni sonore conducono alla nascita del neologismo «irrgernwann» (al posto di «irgendwann»), dal quale può poi scaturire la chiusa della poesia: «Und irrgernwann wird der Traum wahrer als der Raum, // das Erregen stärker als das Leben, die Zeitlosigkeit tiefer als die Zeit, / und die Wunde barer als die Welt». («E prima o poi – errando dolcemente – il sogno diverrà più vero dello spazio // l'eccezione più forte della vita, / l'eternità più profonda del tempo, // e la ferita più scoperta ed evidente del mondo»).

Non poche sono però le poesie a proposito delle quali il lettore ha l'impressione che il gioco linguistico sia semplicemente fine a se stesso, come trasportato da una vibrazione autoerotica del linguaggio in cui le svolte cui conduce l'addensarsi del flusso poetico si rivelano acrobazie verbali e fonetiche portatrici di messaggi piuttosto scontati sull'illusorietà dell'unione amorosa e della fusione delle anime, o sull'origine comune di amore, poesia e tensione religiosa (esemplare in tal senso è *Du dichtendes Gebet*). Forse si tratta in questi casi ancora di poesie che andrebbero ascoltate in una delle *performance di spoken poetry* per cui Uetz è famoso, e che invece, sulla pagina di un libro, hanno un effetto talvolta persino irritante. Una spiegazione potrebbe stare nelle affermazioni che chiudono la breve prosa introduttiva del volume: così come per Uetz è inutile vedere la morte di altri, perché per il poeta la questione vitale consiste nel «prendere la parola», così forse è inutile essere 'lettori' di questa poesia, che andrebbe piuttosto esperita nella sua realtà di bisogno vitale dell'autore.

Gianluca Migliano

JAN WAGNER, *Guerickes Sperling*, Berlin, Berlin Verlag 2004, pp. 84, € 16,00.

L'immagine che chiude il volume di



liriche *Guerickes Sperling*, seconda prova poetica di Jan Wagner, è quella della spedizione di Shackleton in Antartide nel 1915, quando l'equipaggio della nave affondata trovò scampo in una scialuppa su cui restò per cinque mesi: «es frißt sich von den rändern bis zum herzen / der scholle stetig vor. dort kauern wir, / vom ruß verklebt, wie lettern nach dem schwärzen. / die blanke fläche. dieses blatt papier.» (si consuma dai bordi fino al cuore / la lastra di ghiaccio, senza sosta. qui stiamo, / incollati dalla fuliggine come lettere dopo l'annerimento. / la superficie bianca. questo foglio di carta.) La variante 'polare' della metafora del paesaggio come foglio scritto ci presenta implicitamente la poesia nella situazione di un naufrago alla deriva, in attesa di essere ritrovato, un'immagine che potrebbe essere anche vista come rimando al celaniano «messaggio nella bottiglia» dell'allocuzione per il premio della città di Brema. Ma dove Celan evidenziava soprattutto un'urgenza di dialogo (l'importanza del messaggio e della speranza di trovare un interlocutore), nell'immagine di Jan Wagner, nato nel 1971 e già noto per il suo precedente volume *Probebohrung im Himmel* (2001), l'accento sembra cadere sulla condizione di abbandono a se stessa della scrittura poetica, una condizione di cui la sua produzione lirica è espressione emblematica.

Poesia di viaggio e d'occasione, poesia stagionale, descrizioni di quadri (il ritratto di Massimiliano I di Dürer in *granatapfel*), riflessioni su personaggi storici (*kolumbus, saint-just*): le composizioni di Wagner attraversano tutta la canonica gamma tipologica dell'esperienza lirica, anche se proprio in tale varietà sem-

bra emergere già in prima istanza una certa casualità del momento tematico-contenutistico. La copertina nera, su cui spiccano i volti inquietanti del quadro *The Experiment* di Joseph Wright of Derby, richiamando alla mente il passero sacrificato alla scienza nell'esperimento di Otto von Guericke a cui si riferiscono il titolo del volume (*Guerickes Sperling*) e la poesia omonima, sembra suggerire un'indagine sugli abissi del moderno sulle orme di Durs Grünbein. Sarebbe tuttavia errato – per quanto forse editorialmente proficuo – inserire la poesia di Jan Wagner nella scia neo-benniana inaugurata da Grünbein, seppure non manchino nella breve raccolta richiami più o meno espliciti al tono riflessivo-sarcastico del poeta di Dresda, come in *hauch*, dove il «respiro» del titolo intende allo stesso tempo l'alito/anima di un morto per incidente, e il profumo (Chanel 5) di una donna che a margine osserva l'accaduto.

È in realtà difficile, ma forse anche indebito, cercare nel breve volume di Wagner una definita linea poetologica che, al di là degli interessanti e complessi accostamenti simbolici e di uno sguardo straniato su un reale che è anche e soprattutto 'storia', tocchi essenziali nodi sociali o esistenziali. Le composizioni di Jan Wagner vivono invece di un giuoco tutto interno alla poesia stessa e di valore eminentemente musicale.

Tale musicalità si sviluppa anche e soprattutto nella ripresa di forme e strutture liriche tradizionali che porta l'autore a cimentarsi, oltre che con moduli rimici e ritmici noti, con modelli più esotici per la lirica tedesca, come l'haiku (il ciclo *ein japanischer offen im norden*), la catena di sonetti (*görlitz*), la canzone sestina (*der veteranengarten*). Tale poesia nasce, come è evidente, sotto il segno dell'eclettismo e di una apparente naturalezza del rapporto con la tradizione, sebbene forme chiuse, strutture ritmiche più o meno complesse non abbiano qui valenza sostanziale. Esse non affermano, ma al tempo stesso non negano, testimoniando piuttosto la volontà di recuperare una certa 'piacevolezza' della lettura, affrancando la poesia da un eccessivo carico di responsabilità. La composizioni di Wagner mirano al piacere di riconoscere il flusso delle melodie o di identificarne i toni discordanti, di scoprire le sottili divergenze che sorprendono – almeno inizialmente – il lettore, ad esempio nel raffinatissimo giuoco delle rime imperfette (come nella poesia intro-

duktiva *botanischer garten*: «kahl-kühl»; «wachs-gewächs»; «verdreh-te-drähten») o spezzate per tmesi.

In questo senso la lirica di Jan Wagner può essere ricollegata, quale variante 'seria', alla tendenza diffusa nella poesia tedesca contemporanea che connette il recupero di strutture liriche tradizionali a una ritrovata immediatezza espressiva e che è di norma legata a contenuti comico-umoristici, come testimoniano ad esempio i lavori di Steffen Jacobs. Ma anche tale immediatezza dell'espressione, che pure sembra superare l'autismo di un certo avanguardismo di ritorno, non può facilmente eludere la questione di 'cosa' debba essere comunicato, senso e motore di ogni comunicazione. E ciò significherebbe in ultima analisi anche ridefinire spazi, potenzialità, limiti della poesia, destinata altrimenti a rimanere bloccata tra i ghiacci, nella condizione di isolamento e precarietà esistenziale dei naufraghi di Jan Wagner.

Paolo Scotini

RIVISTE

AKZENTE, Zeitschrift für Literatur, Heft 1, Februar 2004; Heft 2, 2004; Heft 3, Juni 2004, € 7,90, Postfach 860420, D-81631 München.

Il primo numero della rivista monacense si apre ricordando la figura e il ruolo del suo fondatore, il germanista Walter Höllerer, che, scomparso lo scorso anno, si era trovato negli ultimi tempi al centro di svariate polemiche per essere stato un tempo iscritto alla NSDAP. Come a suggerire la fiducia del direttore Michael Krüger nel ruolo della 'verità' della letteratura rispetto alla retorica massmediatica, il quaderno propone alcune liriche di Durs Grünbein tratte dal ciclo *Fleisch und Stein*, una poesia filosofico-erudita che scandaglia biografie di artisti e pensatori, qui Vermeer e Spinoza. Molto spazio trova anche il poeta israeliano-tedesco Elazar Benyozetz, autore in lingua tedesca di aforismi e liriche incentrate sul motivo della memoria dello sterminio sul filo di una poetica del montaggio e della citazione criptica, con echi da Benjamin e dall'Antico Testamento, ma anche versi del giovane Herming Ziebritzky (nato nel 1961) e la poesia cronachistico-telegrafica di Kornelia Koepsell, con il ciclo *Im Ring*.

Il secondo quaderno della rivista uscito nel 2004 è dedicato, per quanto riguarda la poesia, a Emily Dickinson, qui presentata in una scelta di traduzioni a cura di Gunhild Kübler, che sta preparando un'edizione completa delle liriche della poetessa americana, mentre il numero di giugno ruota attorno allo scrittore e critico Witold Gombrowicz, ricordato e osservato da una duplice prospettiva tedesco-polacca, tra cui figura la voce del poeta Adam Zagajewski.

Monica Lumachi

SCHREIBHEFT, Zeitschrift für Literatur, Nr. 61, Oktober 2003, € 10,50, Rigodon-Verlag, Nieberdingstr. 18, D - 45147 Essen.

C'è una poesia e una letteratura che ancora non ha rotto i ponti con il moderno, che persiste nella sfida formale come momento di relazione – più o meno critico – con il reale. Se in Germania questa tendenza appare in questi anni particolarmente agguerrita, ciò si deve anche alla presenza della rivista «Schreibheft», snodo di raccordo tra una tradizione della modernità che viene riesumata in tutte le sue facce, e la ricerca poetica contemporanea. Paradigmatico in questo senso è il numero 61 della rivista, che è possibile suddividere in due blocchi principali: il primo dedicato alla riscoperta di autori eccentrici o comunque dimenticati come Michael Georg Conrad, Hans Flesch e Paul G. Erhardt, e l'altro riservato a interventi di poeti contemporanei. Oltre alla composizione poetico-fotografica *Bunte Tuben I-XVI*, di Brigitta Falkner, costruita su anagrammi, vengono presentati altri tre autori sotto il titolo comune di *Kopfmeinkopf*. Tra essi colpisce in particolare, accanto alla poesia *neobeat* – ma sempre estremamente viva e affascinante – di Paulus Böhmer e alle composizioni foniche neofuturistiche di Urs Allemann, la forza linguistica di Anja Utler (nata nel 1973) nella sua rilettura del mito di Marsia (*marsyas, umkreist*).

Ma la parte forse più interessante – e in cui si arriva ad un rapporto diretto tra 'nuova' e 'vecchia' modernità – è quella dedicata a Gertrude Stein, presentata con traduzioni e interventi critico-creativi di Ulf Stolterfoht e Barbara Köhler, due voci tra le più rappresentative e suggestive della ricerca poetica contemporanea.

[P. S.]

SINN UND FORM, Beiträge zur Literatur, H. 1, 2004; H. 2, 2004, H. 3, 2004, € 12,50, Tucholskystr. 2, D-10117 Berlin.

«Trümmerhaft oft / die Überlieferung, / die ihn anspricht, / die er durchwandert». («Un cumulo di macerie spesso / la tradizione, / che a lui si rivolge, / che lui attraversa»). È un verso tratto dalla poesia di Walter Helmut Fritz dedicata a Hans Georg Gadamer, pubblicata sul secondo numero di «Sinn und Form» del 2004, un omaggio che sottolinea il ruolo di Gadamer – «punto di orientamento intellettuale», come ha ricordato di recente il direttore Sebastian Kleinschmidt – per la rivista, impegnata a portare avanti, all'indomani della caduta del muro e con questo delle 'certezze' ideologiche, un dialogo filosofico, teologico ed estetico attorno alle possibilità di recupero di una trascendenza nell'epoca «postsecularizzata» (Habermas). Tra gli interlocutori di questo numero spicca in particolare Durs Grünbein, con un ciclo di poesie dedicate a Dresda e Berlino, rispettivamente la città natale e luogo di residenza del poeta, ma soprattutto luoghi simbolo della micro- e macrostoria tedesca; ciclo che Renatus Deckert, in un denso commento dal significativo titolo *Der Nachgeborene auf dem Barockwrack (Il postero sul relitto barocco)* legge nel complesso della produzione grünbeiniana, confrontandolo con altre, diverse rielaborazioni poetiche dei luoghi di Dresda (Braun, Czechowski, Mickel, Tragelehn). Se il grigiore quotidiano del socialismo reale e la centralità del tema delle macerie di un passato glorioso caratterizzano le poesie dedicate alla propria città, in cui il sarcasmo grünbeiniano non concede alcun spazio al mito della 'Firenze sull'Elba' rasa al suolo dalle bombe alleate nella notte del 13 febbraio 1945 («Doch Erinnerung, der Vorrat Luft da an Legenden, / Ist längst aufgebraucht, und jede Heimkehr wird bestraft» si legge in *Dreizehnter Februar*), Berlino è la cifra dell'oggi, punto di transito (*Transit* è il titolo di una poesia) aperto a ogni possibilità.

Grünbein è già presente nel primo numero del 2004 di «Sinn und Form», dove compaiono materiali legati al ciclo *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland (Della neve o Cartesio in Germania)*, 2003), insieme a liriche di Harald Hartung e di Nico Bleutge (nato nel 1972 a Monaco). Nel terzo quaderno uscito quest'an-

no spiccano invece le poesie di un altro giovane poeta di Dresda, Christian Lehnert, incentrate attorno al motivo della memoria quale riesumazione archeologica di oggetti affioranti da un paesaggio vulcanico, una immaginaria Pompei della memoria dove «tutto è traccia».

[M. L.]

ZWISCHEN DEN ZEILEN, Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik. N. 22, Dezember 2003, € 17,00, Urs Engeler, Postfach, Dorfstrasse 33, CH - 4057 Basel.

Ancora nel segno della traduzione il numero 22 della rivista di poesia e poetica diretta da Urs Engeler, che viene ad aggiungere un'ulteriore e importante tassello al discorso contemporaneo su questa fondamentale attività di mediazione e interpretazione.

Al centro del volume sono le traduzioni dei sonetti di Shakespeare da parte di Franz Josef Czernin e di Felix Philipp Ingold, non a caso due tra i poeti contemporanei più impegnati anche in campo teorico. Particolarmente interessante appare l'esperimento di Ingold di ritradurre Shakespeare a partire dalle varie e discordanti traduzioni in lingua russa, soprattutto alla luce degli alti risultati lirici che emergono da questa traduzione 'di seconda mano', in cui un sonetto appare in tre-quattro varianti completamente dissimili e che pure mantengono un'affascinante legame con l'originale.

Alle versioni da Shakespeare si affiancano poi le libere traduzioni da John Donne di Benedikt Ledebur, che presenta anche alcune proprie odi che propongono una rifunzionalizzazione attualizzante di questa forma classica.

In questo senso il volume della rivista si pone quindi implicitamente anche come un momento di riflessione sulla questione dell'utilizzo, nella poesia contemporanea, di forme chiuse, più o meno ereditate dalla tradizione (si veda a questo proposito anche la recensione al volume di Jan Wagner in questa sezione e il numero XXIII di «Semicerchio»: *Antropologia del sonetto*).

Appesantiscono invece il numero i due saggi teorici – di Thomas Poiss su Czernin e di Ledebur sull'Ode – e che pure sono purtroppo paradigmatici nel ricorso a un indigeribile *ductus* diventato lo standard della germanistica tedesca.

[P. S.]

POESIA E ROCK

a cura di Alex R. Falzon

“MASKED AND ANONYMOUS” (2003):

DYLAN & IL CINEMA

I. I paragrafi che seguono si prefiggono un duplice scopo: non solo di recensire il film *Masked And Anonymous*, in cui Bob Dylan, dopo circa 17 anni, recita una parte determinante (anche per via della colonna sonora stessa del film); ma di contestualizzare tale film all'interno dell'ormai lunga carriera cinematografica del cantautore statunitense. In altre parole, verrà delineata una breve cronistoria del rapporto che, a partire dagli anni '60, ha legato Dylan al mondo dei Fratelli Lumière.

Anzi tutto, c'è da dire che ho visto *Masked And Anonymous* sul DVD inglese di recente uscita (arrivato dall'Inghilterra, dove il film, per l'appunto, è 'passato' solo in DVD e VHS, saltando quindi un'eventuale apparizione in sala); e temo che lo stesso destino gli spetterà anche in Italia: per cui dovremmo accontentarci di non vederlo mai sul grande schermo; e ciò è un vero peccato: perché ogni film che viene visionato sul piccolo schermo del video perde, inevitabilmente, non solo in spessore, ma anche in profondità. La colonna sonora, tuttavia, era già uscita da un anno (anche in Italia), in contemporanea con l'uscita del film negli Stati Uniti; avrò, comunque, occasione di tornarci sopra tra non molto.

I films di Dylan si dividono, in larga misura, in 'musicali' e 'non-musicali'; in larga misura perché *Renaldo and Clara* (1979; scritto e diretto da Dylan stesso) è un ibrido tra questi due generi.

I films 'musicali', poi, sono tutti dei documentari: o, se vogliamo, sono delle registrazioni live di memorabili concerti in cui Dylan ha partecipato; e qui penso a *Concert for Bangla Desh* (uscito nel 1972) che, in un certo senso, segna il suo grande ritorno sulle scene, dopo la sciatta performance del 1969 all'Isola di Wight, di cui si salva solo il brano *Minstrel Boy* (incluso poi sul doppio album, *Self-Portrait*, del 1970), dove un Dylan del tutto privo d'ironia, si domanda: «Who's gonna throw this Minstrel Boy a dime?». Nel *Concert for Bangla Desh* (registrato al Madison Square Garden di New York, nell'agosto del 1971), Dylan, invece, accontenta i vecchi fans ripropo-

nendo canzoni dell'era della protesta (quali *Blowin' in the Wind* oppure *A Hard Rain's A-Gonna Fall*) che da tempo aveva tolto dalla propria scaletta.

Negli altri 'film-concerto' in cui appare – e cioè *The Last Waltz* e *Hard Rain* – egli svolge, rispettivamente, un ruolo 'corale' e 'centrale'. In *The Last Waltz* (1977, diretto da Martin Scorsese e da molti considerato il miglior film musicale in assoluto), Dylan è solo uno dei tanti ospiti del concerto d'addio della Band (come Van Morrison, Dr. John, Neil Young, Muddy Waters, Joni Mitchell, eccetera), per quanto sia l'ospite finale; e canteranno insieme quei brani – davvero incandescenti – da *I Don't Believe You* a *Forever Young*, passando attraverso l'estatica *I Shall Be Released* – che, negli anni, hanno vitalizzato la stretta collaborazione tra Dylan e The Band. Il film *Hard Rain* (1976), come si è detto, è dedicato interamente ad un concerto di Dylan, tratto dalla sua *Rolling Thunder Revue* (apparso poi anche su vinile, sempre nel 1976), e dove Dylan comincia stravolgere le canzoni classiche del suo repertorio (cosa che, oggi, fa abitualmente nel corso del *Never Ending Tour*, avviato nel lontano 1986, sconcertando i suoi fans di 'primo pelo'): in questo caso, sto pensando ai gustosi, e nuovi, arrangiamenti di *Magpie's Farm*, nonché di *Lay, Lady Lay*. Da questa fortunata tournée è scaturito quel 'diario di bordo' (il *Rolling Thunder Logbook*, per l'appunto, del 1978), ad opera del grande drammaturgo Sam Shepard che, nel 1986, contribuì a scrivere, a quattro mani con Dylan, l'unico pezzo – davvero stupendo, lungo 17 strofe – dell'album *Knocked Out Loaded* (altrimenti trascurabile); *Brownsville Girl* non solo è una delle sue canzoni più belle degli anni '80, ma è anche estremamente 'cinematografica', con le sue molteplici allusioni al western di Henry King (*The Gunfighter*, del 1950, con Gregory Peck).

Sempre in questa categoria del 'film-concerto' (con Dylan che vi occupa un posto centrale), si può annoverare *Hard to Handle* (1986; diretto da Gillian Armstrong) dove Dylan, in Australia, si esibisce insieme a Tom Petty e The Heartbreakers (e dove spiccano sia una *In the Garden* molto spirituale, potenzializzata dal

coro femminile, ed una *It's Alright, Ma, I'm Only Bleeding* dalla forte carica corrosiva, e dove lui 'sputa' fuori le parole con la raffica virulenta di una mitragliatrice impazzita). E poi, sempre in questo gruppo di films, non vanno tralasciate *The 30th Anniversary Concert Celebration* (1993; prodotto da Jeff Rosen) e, infine, *MTV Unplugged* (del 1994).

In *The 30th Anniversary Concert Celebration*, di nuovo al Madison Square Garden, un folto gruppo di musicisti ha reso tributo all'allora trentennale carriera di Dylan (che ha chiuso lui stesso la serata con una versione acustica di *Girl From the North Country*); la maggior parte degli artisti invitati, comunque, forse perché un po' intimiditi dall'impressionante canzoniere di Dylan, si sono limitati a riprodurre delle covers senz'anima; per cui, in mezzo a tale 'deserto' creativo, hanno lasciato la propria impronta solo una manciata di essi: tra cui Lou Reed (la cui sardonica *Foot of Pride* sembra proprio un brano uscito dalla sua penna); Eddie Vedder e Mike McCready (che hanno cantato insieme la funerea *Masters of War*, con un ritmo così allucinato che, non a caso, ricordava quello di una campana suonata 'a morto'); e poi bisogna menzionare l'intramontabile, ma sempre dinamico, Neil Young (in una trascinate versione di *Just Like Tom Thumb's Blues*), senza tralasciare Johnny Winter (la cui performance di *Highway 61 Revisited* è pura dinamite che, per una volta, infonde gioia).

Infine, c'è *MTV Unplugged* (uscito su DVD solo quest'anno): si tratta di un concerto, registrato negli studios sulla *East Coast* della Sony, nel 1994: un concerto più che dignitoso (e che il *New York Times* giudicherà uno dei suoi migliori dagli anni '60; ma il 1994 fu un 'anno magico' per tutto il Dylan live); grazie anche al batterista, Winston Watson, che mostra di avere un orecchio davvero infallibile per il ritmo, e che sa sempre come accentuare ogni brano con il suo proprio battito sanguigno. Tra i brani memorabili, si possono menzionare la sottovalutata *Shooting Star*, la magnifica *Dignity* (uno dei migliori pezzi dell'ultima produzione di Dylan), nonché una ipnotica *Desolation Row* (che avrà senz'altro suscitato più di un fantasma, soprattutto per chi, all'epo-

ca, aveva più di quarant'anni).

I documentari 'non-musicali' centrati su Dylan: sono, essenzialmente, due: *Don't Look Back* (diretto da D.A. Pennabaker) e *Eat the Document* (co-diretto da Pennabaker e da Dylan stesso), entrambi del 1967, ma filmati qualche anno prima e, quindi, con un Dylan elettrizzante ed in pieno 'stato di grazia'. *Don't Look Back*, girato in un bianco e nero sgranato, in sintonia con lo stile *cinéma vérité* voluto da Pennabaker, segue, insegue, e perseguita Dylan durante la sua *tournee* inglese del 1965 dentro e fuori i camerini dei teatri, le camere d'albergo, le sale dove incontra i giornalisti (e se li mangia), gli uffici dove si firmano i contratti, i taxi ed delle auto che lo portano ai concerti, in modo serrato e claustrofobico, registrando tutto e tutti, dimostrando – se non altro – l'enorme pressione a cui era sottoposto. I brani cantati in concerto (tra cui l'inebriante *Gates of Eden*, l'agghiacciante *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, l'incantevole *Love Minus Zero*, eccetera, sono davvero troppo brevi; benché questo film contenga ciò che è senz'altro il primo *video-clip* della musica rock (di cui Dylan, all'epoca, andava tracciando la futura grammatica e sintassi): *Subterranean Homesick Blues*. La breve canzone (che è un primo tentativo da parte di Dylan di fondere il *folk* al *rock*, unendo Chuck Berry a Woody Guthrie, e recentemente ripresa dai Red Hot Chili Peppers), si sente mentre, nel cortile dell'albergo Savoy londinese, sullo sfondo, Allen Ginsberg e Ringo Starr passeggiano da destra a sinistra e, in primo piano, Dylan regge, e poi lancia, dei cartelli contenenti le parole-chiave del testo, mostrate in sincronia con la loro apparizione nel brano.

Eat the Document, invece, doveva essere – nelle intenzioni di Dylan – una specie di 'anti-*Don't Look Back*' (e ciò è implicito già nel titolo); cioè: doveva essere 'in positivo' ciò che l'altro film era 'in negativo', e doveva, perciò, lasciare più spazio alla creatività, all'inventiva e all'improvvisazione (in una serie di 'scene' esistenziali e di 'quadri' surreali). Dylan volle, ed ottenne, il controllo assoluto del film ma, non essendo del tutto sicuro circa gli obiettivi finali, non ne rimase affatto soddisfatto; per cui, alla fine, il documentario venne mandato in onda una volta sola da una stazione televisiva newyorkese e, da allora, è sparito dalla circolazione.

Renaldo and Clara, scritto e diretto da Dylan stesso, venne presentato al festival

cinematografico di Cannes del 1978 ed è, come ho scritto sopra, un incrocio tra il documentario 'non-musicale' e il 'film-concerto': in quanto alterna riprese – effettuate nel 1977, durante la *tournee* con la *Rolling Thunder Revue* – con l'aggiunta di parti 'narrative' e 'sceneggiate' (in altri termini: si tratta della tentata realizzazione degli intenti – allora mancati – insiti in *Eat the Document*). Il film, che originariamente durava più di quattro ore, venne stroncato ovunque, anche se Paul Williams – uno dei critici più autorevoli di Dylan – lo chiama (in *Bob Dylan: Watching the River Flow*, del 1996), un grandioso film epico incompreso, volutamente non-lineare ed enigmatico, il cui stile 'decostruzionista' era un po' in anticipo rispetto ai tempi. Teniamo *Renaldo and Clara* a mente, perché, tra non molto, ci aiuterà a capire meglio *Masked And Anonymous*, che ne è l'odierna re-incarnazione.

II. Il 'Dylan-attore' (il che, di per sé, è già abbastanza ossimorico, in quanto lui, comunque, si porta sempre addosso le molteplici maschere sfuggenti che ruotano attorno al suo nome 'Dylan', esso stesso – in origine – uno pseudonimo), si focalizza attorno a tre films: *Pat Garret and Billy the Kid* (1973; diretto dal grande, ed eccentrico, Sam Peckinpah), la cui melanconica colonna sonora si deve interamente a Dylan (è qui che appare, per la prima volta, quell'indimenticabile *spiritual* che è *Knockin' on Heaven's Door*); e poi *Hearts of Fire* (1987; diretto da Richard Marquand, e la cui colonna sonora solo in parte è di Dylan); e, infine, il già rammentato *Masked And Anonymous* (2003; diretto da Larry Charles, un cineasta indipendente e svincolato dall'ideologia meretrice di Hollywood).

A dire il vero, la carriera di 'Dylan-attore' ebbe inizio con un vero e proprio fuoco d'artificio, negli anni '60, allorquando, bazzicando fuggacemente la Factory newyorkese di Andy Warhol, andò a finire in uno dei suoi films muti sperimentali (*Fifty Fantastics*, conosciuto anche con il titolo *Fifty Personalities*, girato tra il 1964 e il 1965). Anzi, già nel 1963, Dylan era apparso, con una breve parte (da 'ribelle incompreso') sulla televisione inglese, in un testo teatrale, *Madhouse on Castle Street* (con David Warren, quello di *Morgan matto da legare*, 1966), trasmesso dalla BBC, e nei cui titoli figurava la sua *Blowin' in the wind*, allora fresca di composizione; la pellicola, purtroppo, è stata, nel frattempo, distrutta.

In *Pat Garret e Billy the Kid*, uno dei tanti films *western* in cui Peckinpah mette a nudo i miti della frontiera, Dylan ebbe una parte tanto breve quanto intensa: quella dell'emblematico 'Alias' (anche se il nome, e il personaggio, figuravano già nel romanzo di Rudy Wurlitzer da cui fu tratto il film), in cui, alla fin fine, grazie alla sua recitazione nervosa e scattante, Dylan se la cavò piuttosto bene, suscitando il plauso della critica, nonché dei *fans*. Ma fu il film stesso a non farcela affatto, perché il produttore (Gordon Carroll, che non aveva fiducia in quella 'testa-matta' che per lui era Peckinpah), glielo massacrò: eseguendo un altro montaggio che, tra l'altro, aveva riarrangiato la colonna sonora, scartando – in tal processo – brani già scritti (come la tutt'oggi inedita *Goodbye Holly*) oppure introducendoli in sequenze che Dylan non aveva previsto creando, così, delle 'atmosfera' sonore ben diverse da quelle anticipate. Se non altro, Dylan imparò una dura lezione da questo film, da lui successivamente messa in pratica per il suo *Renaldo and Clara*: ovvero, che a Hollywood è impossibile realizzare un film creativo e che, se vuoi fare a modo tuo, devi controllarne ogni minimo elemento: dalla casa di produzione alla distribuzione.

Il prossimo film con Dylan, questa volta protagonista, *Hearts of Fire*, si rivelò essere un vero fiasco su tutti i fronti, incluso quello della colonna sonora (con soli due brani scritti da lui; e non tra i suoi migliori). Il film di Marquand – regista di *Guerre Stellari* – venne girato in Inghilterra e qui Dylan interpreta la parte di una cinica ex-rockstar che si contende l'amore di una aspirante cantante ('impersonificata', si fa per dire, dall'insipida Fiona Flanagan), gareggiando con una moderna rockstar (interpretata dall'altrettanto scialbo Rupert Everett); il film sparì subito dalla circolazione e non venne nemmeno distribuito negli U.S.A., se non nel mercato degli *home videos*, nel 1990. L'unica cosa buona che sortì dal soggiorno inglese di Dylan, fu la realizzazione di un documentario, di 50 minuti, *Getting to Dylan* (1987), diretto da Christopher Sykes per la BBC, il cui pezzo forte fu l'intervista filmata di 25 minuti, nel corso della quale il cantante affronta serenamente il tema della propria fama ed iconografia.

Tra gli anni '80 e '90, Dylan ha anche partecipato alla produzione di una dozzina di *video-clips* per promuovere i suoi nuovi album (a partire da *Sweetheart Like*

You, realizzato nel 1983); ma, poiché ha sempre collaborato a malincuore a questi progetti – proprio lui che, come abbiamo visto prima, aveva creato questo genere con *Subterreanean Homesick Blues* – non merita soffermarvi sopra più di tanto.

III. Il rapporto tra Dylan ed il pubblico si può ormai riassumere seguendo questa ‘fisionomia’ tripartita: 1) innanzitutto, ci sono i ‘non-fans’: cioè coloro che lo ritengono un cantante sorpassato e non capiscono come mai venga considerato da alcuni come una leggenda vivente; 2) poi ci sono i ‘dylanisti’, ovvero coloro che hanno comprato molti suoi albums e che hanno partecipato anche a qualche suo concerto; e, infine, 3) ci sono i ‘dylaniani’: cioè coloro che ne possiedono l’intera discografia (ufficiale e pirata) e che collezionano ogni concerto, libro, filmato e souvenir che lo riguarda (scambiandosi sul *web*, dove viene chiamato *His Bobness*).

Ebbene, il DVD *Masked And Anonymous* piacerà moltissimo ai ‘dylaniani’, poco ai ‘dylanisti’ e per niente ai ‘non-fans’ (i quali, comunque, non sono neanche consapevoli della sua uscita). Il film, sin dalla sua *première* al Sundance Festival del gennaio del 2003, quando metà della sala si svuotò, ha attratto soprattutto critiche negative che si sono tutte concentrate sul fatto che si tratta di un enorme *vanity trip* (o ‘viaggio’ egocentrico e narcisista) da parte di Dylan, che ne ha scritto la sceneggiatura originale, insieme al regista (anche se, nei titoli, il suo contributo appare sotto il duplice pseudonimo di ‘Rene Fontaine e di Sergei Petrov’). Ebbene, in un certo senso, tutto ciò era forse inevitabile: con questo voglio dire che qualsiasi film che contenga una personalità forte, originale e geniale (come quella di un Dylan o, poniamo, di un Orson Welles, Carmelo Bene o Federico Fellini), non può non trasparire da ogni fotogramma del prodotto finale; e *Masked And Anonymous*, in effetti, ci offre la visione – anche politica – che Dylan ha della società contemporanea (e, per ciò, ne siamo grati).

La colonna sonora, come ora esplicherò, non vi svolge una parte meramente decorativa e superflua, bensì un ruolo primario e utilissimo alla comprensione stessa della pellicola. Poco tempo prima che Dylan venisse coinvolto nel suo primo, vero, intervento cinematografico (mi riferisco a *Don’t Look Back*), gli fu chiesto, nel corso di un’intervista, se prevedeva

mai di recitare in un film e, alla sua risposta positiva, gli fu domandato di che cosa si sarebbe trattato; allora, Dylan rispose che tale film sarebbe stato, semplicemente, «una lunga canzone». Ebbene, ecco che cos’è, *in nuce*, *Masked And Anonymous*: per i ‘dylaniani’, questo DVD sarà come *abitare* all’interno dell’universo canoro di Dylan per l’arco di circa due ore. Tuttavia, fuor di metafora, ciò è vero anche ad un livello letterale: e ciò succede perché la trama del film si dipana, ed ‘illustra’ (se vogliamo), principalmente, tre canzoni di Dylan (che appaiono anche nel film), e sono: *Senor (Tales of Yankee Power)* (1978; per via del fatto che gli Stati Uniti, nel film, sono governati da una dittatura militare d’origine ispano-americana mentre il paese, stremato, è anche lacerato internamente da una guerra civile); e poi *Drifter’s Escape* (1968; per via del personaggio elusivo, Jack Fate (!), recitato da Dylan, che sta ai margini della Legge); e, infine, *Down in the Flood* (1971; per via del tono apocalittico, da imminente Giudizio Finale, che pervade tutto il film). In altre parole, *Masked And Anonymous*, che è altamente autobiografico, è l’erede diretto sia di *Eat the Document* (1967) che di *Renaldo and Clara* (1979), da cui riprende molti stilemi e ‘situazioni’ di fondo (e ciò spiega anche l’utilizzo, da parte di Dylan, di un regista ‘indipendente’ come Larry Charles, non legato agli schemi tradizionali hollywoodiani).

Se non altro, il DVD merita di esser visto non solo per quel Dylan granitico ed impassibile (il testimone degli Ultimi Giorni), ma per quel folto gruppo di attori davvero eccezionali (che hanno accettato di partecipare per una ricompensa ‘simbolica’): da Jessica Lange a John Goodman, da Jeff Bridges a Penelope Cruz, e da Mickey Rourke a Bruce Dern; e poi: Ed Harris, Val Kilmer, Christian Slater, Chriss Penn, eccetera, eccetera, che appaiono fugacemente, spesso in ruoli comici, e che lasciano tutti la propria impronta indelebile. Dunque – e qui bisogna davvero essere dei ‘dylaniani’ patentati per poter cogliere questo aspetto del film – tutti questi personaggi (sia quelli ‘cattivi’ che quelli ‘buoni’) contengono un elemento (sia positivo che negativo) relativo alla vita, alla filosofia, nonché all’arte di Dylan e, come in un gigantesco puzzle, spetta allo spettatore, che ne fa parte integrante, ricollegare tutti i vari pezzi; tuttavia, il film solleva una moltitudine di domande che, volutamente, non trovano una immediata risposta.

Masked And Anonymous è un film inquietante ed intrigante e, talvolta, lo ammetto, può esasperare chi ‘dylaniano’ proprio non è (né vuole esserlo). Mi ha ricordato la *Cinico TV* di Cipri e Maresco: ma solo, ed *unicamente*, perché il film di Dylan, come i loro corti, raffigura un paesaggio desolato, ‘guasto’ e per niente *organico*; in ambedue i casi, non solo troviamo che Dio è morto, ma lo è anche l’Uomo, del tutto alienato e degradato, ridotto ad un oggetto tra gli oggetti (non a caso, è la frase: «This God-forsaken country» / ‘Questa nazione dimenticata da Dio’ quella che udiamo, in *voice-over*, all’inizio del film).

Vorrei chiudere queste riflessioni su Dylan e il cinema riportando due notizie: la prima riguarda Martin Scorsese (che aveva incluso *Like a Rolling Stone* nella colonna sonora del suo episodio in *New York Stories*, del 1989), il quale sta progettando una biografia filmata su Dylan, facendo ampio uso di materiale filmico già esistente, e che percorrerà la vita dell’artista fino all’uscita dell’album *Blonde on Blonde* (il primo doppio LP nella storia del rock, lì dove Dylan porta al culmine la sua ricerca di un suono ‘sottile e mercuriale’ e che, forse, è il suo capolavoro assoluto). Dylan ha accettato di farsi intervistare nel corso della lavorazione di questo documentario di Scorsese, la cui uscita è prevista per il 2005.

L’altra notizia riguarda Todd Haynes (il regista di *Velvet Goldmine*, 1998) che sta lavorando su *I’m Not There: Suppositions On A Film Concerning Dylan*. Dylan gli ha concesso di utilizzare la sua musica per la colonna sonora, ma non vi apparirà personalmente; anche perché il ‘personaggio’ di Dylan verrà interpretato da ben sette persone diverse (tra cui un bambino e una donna). *I’m not there*, come ogni ‘dylaniano’ ben sa, si riferisce a quel brano, per ora inedito (anche se è tra i *bootlegs* più ricercati di Dylan), tratto dalle sessioni musicali che Dylan fece con The Band nel 1968, a Woodstock, sfociando nei cosiddetti *Basement Tapes* (di cui solo un quarto è affiorato ‘ufficialmente’). *I’m not there* è un capolavoro imperdibile (ma già quel genio perverso di Dylan ci aveva negato, fino a tempi assai recenti, altre magnifiche sue canzoni quali *Blind William McTell*, *Angelina*, *Series of Dreams* e la già rammentata *Dignity*). Chissà, forse il film di Todd Haynes lo convincerà finalmente a pubblicare ‘ufficialmente’ le *intere* registrazioni dei *Basement Tapes* (magari ripulite e in ordine)?