

# SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

*Il nostro domicilio filologico è la terra*

*Erich Auerbach*

LXI (2019/2)

Pacini Editore

*Direttore responsabile*

Francesco Stella (Univ. di Siena)

*Coordinamento redazionale*

Gianfranco Agosti (Sapienza Università di Roma), Cecilia Bello Minciocchi (Sapienza Università di Roma), Alessandro De Francesco (Cambridge), Antonella Francini (Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze), Mia Lecomte (Linguafranca), Niccolò Scaffai (Univ. di Siena), Paolo Scotini (Prato), Andrea Sirotti (Liceo Internazionale N. Machiavelli, Firenze), Lucia Valori (Liceo "Pascoli", Firenze), Fabio Zinelli (École Pratique de Hautes Études, Paris)

*Comitato di consulenza*

Prisca Agustoni (Letteratura brasiliana, Univ. Juiz de Fora), Massimo Bacigalupo (Letteratura angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Gregory Dowling (Letteratura inglese, Univ. di Venezia), Martha L. Canfield (Letteratura ispanoamericana, Univ. di Firenze), Antonio Carvajal (Letteratura spagnola, Univ. di Granada), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. LUISS Roma), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Sapienza Università di Roma), Pietro Deandrea (Letterature post-coloniali anglofone, Univ. di Torino), Anna Dolfi (Letteratura italiana, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia italiana, Scuola Normale Superiore, Pisa), Gabriella Macrì (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton University), Camilla Miglio (Letteratura tedesca, Sapienza Università di Roma), Pierluigi Pellini (Letteratura italiana contemporanea, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University)

*Hanno collaborato anche:* Fabiano Bellina, Diego Bertelli, Maria Chiara Brandolini, Nancy Anna Ceravolo, Speranza Cerullo, Alberto Comparini, Pietro Deandrea, Alessandro De Francesco, Federico Francucci, Filomena Giannotti, Lorenzo Mari, Seiji Marukawa, Paola Mocella, Rosanna Morabito, Serena Pompili, Marco Prandoni, Federico Edgar Pucci, Francesca Santucci, Sara Svolicchia, Valentina Tanzi, Riccardo Vanin, Gabriele Zanello.

*Si studiano:* Giorgio Faggin, traduzioni poetiche dal neerlandese in firulano e italiano, Jacques Dupin, Paul Celan, testi classici greci e latini in recenti traduzioni italiane, Omero, Virgilio, Catullo, Daniele Ventre, Alessandro Fo, Canti di Ossian, Melchiorre Cesarotti, Miloš Crnjanski, poesia serba, poesia medievale latina, *Gesta Regum Britannie*, Francis Ponge.

## METRICS OF TRANSLATION

Nederlands / Furlan / Italiano Giorgio Faggin traduttore di poesia (2016-2019) di Marco Prandoni e Gabriele Zanello	3
<i>La nuit grandissante</i> di Seiji Marukawa	13
«Il fine giustifica i metri». Recenti traduzioni dei classici in metrica barbara di Filomena Giannotti	20
«Esser più fedele allo spirito che alla lettera». Cesarotti traduttore di Ossian di Fabiano Bellina	32
I poemi dell'appartenenza di Miloš Crnjanski di Rosanna Morabito	43
<i>Digital Humanities</i> e intertestualità. Il contesto di composizione dei «Gesta Regum Britannie» di Paola Mocella	63
L'ekphrasis negli scritti sull'arte di Francis Ponge di Serena Pompili	74
<b>Recensioni</b>	81
<b>Riviste / Journals</b>	104
<b>Abstract</b>	111

*Si recensiscono le opere di:* Dante Alighieri, Luca Baldoni, Maria Borio, Gherardo Bortolotti, Janet Frame, Giovanna Frene, Forrest Gander, Tommaso Giartosio Anthony Hect, Pierre Malengreau, Michele Mari, Michel Orcel (trad.), Jacopo Raimonda, Jacques Réda, Italo Testa.

*Direzione:*  
piazza Leopoldo, 9  
50134 Firenze, Italia

*e-mail:* semicerchiorpc@libero.it

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena e al *Coordinamento Riviste Italiane di Cultura* (CRIC)

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

*Amministrazione:* Pacini Editore Srl, via Gherardesca, 1  
56121 Ospedaletto - Pisa, Italia - tel. +39 50 313011  
www.pacineditore.it

*Abbonamenti:* Pacini Editore  
abbonamento annuo: euro 40,00  
singolo fascicolo: euro 22,00

ISSN 1123-4075  
ISBN 978-88-6995-xxx-x

*Realizzazione grafica*



Via A. Gherardesca  
56121 Ospedaletto (Pisa)  
www.pacineditore.it

*Fotolito e stampa*  
IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di gennaio 2020

Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 4-2-1991

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione dei riferimenti di copyright, l'editore è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione sono sottoposti a blind peer review (valutazione anonima).

In copertina:  
Illustrazione sul calcolo digitale dal manoscritto London, British Library, 13 A 11, f. 33v.  
Autorizzazione della BL.

*Redazione:* presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne, Università di Siena, via Roma 56 - 53100 Siena (Italia).  
Responsabile di redazione Elisabetta Bartoli.

La rivista è parzialmente consultabile in Internet all'indirizzo: <http://www.unisi.it/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** uncinata (« »), salvo che nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief*, ove si usano gli apici semplici ( ' ');
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7. 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 ([...]).

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: MARIO LUZI, **Tutte le poesie**, Milano, Garzanti 1971 (1983), pp. 758, € 20,00.

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.

---

# Nederlands / Furlan / Italiano

## Giorgio Faggin traduttore di poesia (2016-2019)

---

di Marco Prandoni e Gabriele Zanella<sup>1</sup>

### 1. Vertalen/Voltâ/Tradurre

Vertalen

Ik lees nu al zo'n zestig jaar het boek  
Dat mij dicteert wat ik moet schrijven op leven en dood.  
Ik heb geen andere keus.

Anderen hebben het klaargelegd in een grot  
Van Lascaux, in een heideggerhut, in de zingende wandelgangen  
Van Grieks en Armeens en Hebreeuws.

Weer anderen hebben het opengedaan in het donker  
Van kleitabletten en kloostercellen, het spijkerschrift  
Van mijn afkomst, in hoekig Latijn.

Ik luister en luister, nog altijd klink ik verkeerd  
In de helder beschilderde zuilenhallen van Zeno, nog altijd  
Heb ik mijn toekomst verleerd.

Nu schiet mij een anoniem grafschrift van Brodsky te binnen.  
Je moet in je leven proberen de tijd te evenaren,  
De tijd te imiteren.

Vermijd extremiteiten zoals schreeuwen  
En schrill stemgeluid. Probeer zo te zijn als de tijd.  
En wind je niet op. Als je sterft ben je net als tijd.

Tradurre

Leggo ormai da sessant'anni il libro  
 Che mi detta ciò che devo scrivere su vita e morte.  
 Non ho altra scelta.

Altri l'hanno approntato in una grotta  
 Di Lascaux, in una capanna Heidegger, nei corridoi  
 canori  
 Di Greco e Armeno ed Ebraico.

Altri ancora l'hanno aperto nel buio  
 Di tavolette d'argilla e celle di convento, la scrittura  
 cuneiforme  
 Della mia origine, in latino spigoloso.

Io ascolto e ascolto, ancora con la mia nota stonata  
 Nel portico dipinto in modo luminoso di Zenone,  
 ancora  
 Ho disimparato il mio futuro.

Adesso mi viene in mente un epitaffio anonimo di  
 Brodskij.  
 Nella tua vita devi provare a eguagliare il tempo,  
 A imitare il tempo.

Evita estremi quali gridare  
 E una voce stridula. Prova a essere come il tempo.  
 E non ti agitare. Quando muori diventi tempo.

(Traduzione di Franco Paris)

Con questo componimento il poeta fiammingo Leonard Nolens omaggiava il suo traduttore: Giorgio Faggin (Isola Vicentina, 9 agosto 1939)<sup>2</sup>. Autore di fondamentali studi di storia dell'arte neerlandese e di letteratura e lessicografia friulane, Faggin ha iniziato a tradurre a cinquant'anni, alla stessa età in cui si erano rivelati poeti gli amici scrittori goriziani Franco de Gironcoli e Celso Macor, come anche il filosofo olandese Johan A. dèr Mouw: la scoperta di una vocazione. Da allora, Faggin ha trovato nel tradurre la sua forma prediletta di esegesi, mediazione e ricreazione dei testi e delle letterature che più ama. Proprio dal lavoro comune autore-traduttore con Nolens, Faggin racconta di aver compreso «che anche il traduttore di poesia deve possedere un rigore pressoché scientifico e che deve al poeta che traduce un rispetto incondizionato, sia pure entro i limiti consentiti dalle risorse e dal genio della propria lingua»<sup>3</sup>.

La lingua o, meglio, le lingue di Faggin: molte, parlate con scioltezza, dal tedesco al francese al catalano. Su

tutte, però, quelle che troviamo elencate nella copertina del recente volumetto *Neerlandica: Nederlands / Furlan / Italiano*<sup>4</sup>. Le versioni dal friulano e dal neerlandese sono intese a far conoscere letterature e autori spesso poco noti a livello internazionale. Quelle in friulano – dal canone occidentale, ma anche da vernacoli italiani e letterature non *mainstream* – ad accrescere il prestigio della lingua, metterne alla prova la disponibilità espressiva nel dialogo con altre lingue della penisola ed europee, nel solco di grandi poeti/traduttori, da Pasolini a de Gironcoli e Cappello<sup>5</sup>.

Nel presente contributo ci soffermiamo brevemente su campioni prelevati dalla consistente produzione di Faggin traduttore nell'ultimo quadriennio: le antologie *Gli Ottantisti*, *Biele lenghe*, *Neerlandica* e *La brise dal mâr*, e i volumetti monografici dedicati ai poeti olandesi Martinus Nijhoff e Adwaita (pseud. di Johan A. dèr Mouw). *Gli Ottantisti*, compreso nella collana Quaderni dell'Accademia Olimpica di Vicenza, presenta il movimento che rivoluzionò a fine Ottocento il linguaggio poetico neerlandese, quello dei *Tachtigers*<sup>6</sup>. *Biele lenghe. Versioni poetiche in friulano*<sup>7</sup> seleziona, tra gli oltre trecento testi tradotti in più di vent'anni<sup>8</sup>, versioni poetiche da cinquanta autori europei del XIX e del XX secolo. Il volume costituisce un'ampia rassegna d'interessi culturali e linguistici, ma anche un *excursus* articolato fra diversi orientamenti stilistici e fra molte letterature europee, con particolare attenzione a quelle in neerlandese e in catalano. Tra gli ambiti osservati da Faggin con maggiore interesse si segnala però anche quello della poesia nei dialetti dell'Italia settentrionale<sup>9</sup>. *La brise dal mâr*<sup>10</sup> ne è una sorta di prosecuzione, con la differenza che quest'ultima plaquette raccoglie versioni poetiche inedite di cui viene presentato anche il testo originale (una prassi consueta, alla quale il vicentino ha rinunciato soltanto in rari casi). La presenza più nutrita è quella degli autori in italiano (da Michelangelo a Giudici) e in neerlandese.

Dal neerlandese sono anche le versioni del chansonnier di Rotterdam J.H. Speenhoff e dell'aforista fiammingo Julien de Valckenaere (*Neerlandica*) e due numeri della collana di poesia *Lyra Neerlandica* dell'editore Raffaelli di Rimini, dedicati rispettivamente a Martinus Nijhoff<sup>11</sup> e Johan A. dèr Mouw/Adwaita<sup>12</sup>. Oltre al modernista Nijhoff, tra le voci poetiche più incisive della poesia neerlandese del Novecento, andrà segnalato l'acume di Faggin nel presentare autori di cui intuiva come prossima la riscoperta nel contemporaneo: così è senz'altro per Dèr Mouw/Adwaita, di cui nel 2019 si ricorda il centenario del debutto e della morte<sup>13</sup>, e in parte anche per il minore Speenhoff, sui

cui spettacoli di cabaret per le truppe dei Paesi Bassi neutrali al tempo della Grande Guerra la critica ha recentemente richiamato l'attenzione<sup>14</sup>.

## 2. Sonetti di Brahma e un poema in italiano

L'ultima fatica di Faggin è la resa italiana di un'antologia di Johan A. dèr Mouw (1863-1919), spirito per certi versi affine a Ralph W. Emerson, noto poeta e filosofo americano. Nel componimento *Brahma* (1847), Emerson esprime l'unità del tutto, senza distinzioni – frutto della fallacia dell'esperienza umana del molteplice – tra principio spirituale universale (*brahman*) e individuale (*ātman*), passato e presente, gloria e infamia, luce e ombra. Lo stesso concetto, frutto di una conoscenza liberatoria, è espresso dal nome, suggello di una nuova identità, scelto da Dèr Mouw come poeta: Adwaita, che in sanscrito – lingua da lui praticata sin dagli studi classici presso l'Università di Leida – evoca una categoria grammaticale e significa 'non duale', come nel pensiero di uno dei sistemi brahmanici, il Vedānta<sup>15</sup>. Se però Emerson di sé poté scrivere di essere nato poeta, altrettanto non si può dire di Dèr Mouw che, dopo una vita dedicata alla speculazione filosofica e scientifica e all'insegnamento, visse un periodo di profonda crisi che lo portò a tentare il suicidio. Rinacque, cinquantenne, poeta di Brahma.

In una sorta di dittico, il poeta ricorda il brutto anatroccolo di Andersen, che un giorno disse ai cigni del lago «assassinatemi» («pik me maar dood»: Faggin rende con un solo, terrificante, verbo il grido di disperazione), per poi scoprirsi bello come loro nel riflesso dell'acqua. «Sempre, quando leggevo questa favola, / pensavo che io stesso fossi lui» («En 'k had altijd, wanneer ik 't sprookje las, / een vreemd gevoel, dat 'k zelf zo'n zwaantje was»: Faggin non ripete «io stesso fossi un cigno - quel piccolo cigno», ma condensa l'identificazione: «io stesso fossi lui»). Così si era sentito Dèr Mouw, fino alla tardiva rivelazione:

Ja, laat heb ik het ontdekt: Ik ben een zwaan:  
mij heeft uit poel van dof, smartelijk leven  
het stilgegroeide Godsgevoel geheven,  
aardse gehechtheid heb ik weggedaan;

mijn vleugels zijn weer wit en waard te slaan  
in Brahmans licht; want wat van slijk bleef kleven,  
met blijde tranen heb ik 't weggewreven:

nu mag, nu durf, nu kan, nu moet ik gaan,

ik die, uit angst van aarde, hijgend wou vluchten  
naar bevrijding in storm, in sterreluchten,  
in koele smartenloosheid van natuur,

tot waar, van eeuwigheid in Brahman dronken,  
de ekstaze ziet als wolk van sterrevonken  
stuiven 't Heelal uit 't eigen Wereldvuur.

Sì, tardi lo scopersi: Sono un cigno:  
dall'imo di una vita triste e cupa  
mi sollevò di Dio il silente cuore  
e i legami col mondo abbandonai;

ho di nuovo ali bianche, pronte al volo  
nella luce di Brahma; liete lacrime  
hanno deterso ogni resto di fango:  
ora oso, posso e devo camminare,

io che impaurito cercavo uno scampo  
nella tempesta, nella luce astrale,  
nella fredda, impassibile natura,

finché, in Brahma inebriata d'infinito,  
l'estasi vede, scintillio sidereo  
il cosmo deflagrare nel suo fuoco.<sup>16</sup>

Degli Ottantisti Adwaita preserva la predilezione per la forma del sonetto<sup>17</sup> in pentametri giambici e per una lingua – divenuta a inizio secolo koinè poetica – raffinata, duttile nell'esprimere ogni sfumatura emotiva dell'io ma anche strumento di ricerca filosofica, capace di afflato cosmico, mistico, come in Herman Gorter, Albert Verwey, Frederik van Eeden, P.C. Boutens. Ciò che tuttavia rende unica la poesia di Adwaita è l'impasto stilistico, che contamina 'tragico' e 'comico', trivialità e spiritualità, rifiutando qualsiasi opposizione. In Faggin ritroviamo la limpidezza formale di un «verso» che, come un pesciolino, «fluttua, trascendente» («zo drijft mijn vers in mij, zelf deel aan God»<sup>18</sup>). Il traduttore è sapiente nel rendere con naturalezza espressioni auliche e vicine al parlato; scrive in endecasillabi con un massimo di adesione semantica all'originale, senza forzature; ci trasmette l'emozione di un'acquisita consapevolezza, salvifica.

Kent iemand dat gevoel: 't is geen verdriet,  
't is geen geluk, geen menging van die beiden;  
't hangt over je, om je, als wolken over heiden,  
stil, hoog, licht, ernstig; ze bewegen niet.

Je voelt je kind en oud; je denken ziet  
 door alles, wat scheen je van God te scheiden.  
 't Is of een punt tot cirkel gaat verwijden;  
 't is, of een cirkel punt wordt en verschiet.

Je denkt: Nooit was het anders; tot mijn Wezen  
 ben 'k al zo lang van sterfelijkheid genezen.  
 Je weet: Niets kan mij deren; ik ben Hij.

Tot zekerheid je twijfel opgeheven,  
 Zo hang je als eeuwig boven je eigen leven:  
 je bent de wolken en je bent de hei.

Tu conosci quel senso: non è pena,  
 né contentezza, né una cosa e l'altra;  
 pende su te, è una nube sul prato,  
 muta alta lieve seria; senza moto.

Ti senti bimbo e vecchio; il tuo pensiero  
 entra in ciò che da Dio ti separava.  
 È come un punto che diventa cerchio;  
 un cerchio fatto punto e che svanisce.

Rifletti: sempre fu così; il mio essere  
 da tanto tempo non è più mortale.  
 Sai che tutto va avanti e che sei Lui.

Il dubbio è divenuto sicurezza,  
 senti l'eterno sopra la tua vita:  
 quella nube sei tu, ed anche il prato.<sup>19</sup>

Le due raccolte poetiche dell'attempato debuttante, *Brahman I* e *II* escono, postume, nel 1919-20. Sono anni in cui la poesia internazionale è rivoluzionata dalle avanguardie. Accanto a futuristi, dadaisti, espressionisti, nel 1916 ha esordito Martinus Nijhoff (1894-1953). Negli anni Trenta Nijhoff si cimenta con poemi narrativi notevolissimi collocabili nell'alveo del modernismo, tra cui *Awater*<sup>20</sup> e *Het veer (Il traghetto)*. Quest'ultimo<sup>21</sup> narra di Sebastiano, dopo il martirio.

Toen de avond viel, maakte Sebastiaan  
 het koord dat zijn twee polsen om de boom  
 geboeid hield langzaam los, rukte één voor één  
 de pijlen uit zijn dij, zijn borst, en wierp  
 hen achter zich in 't gras; ontbindend voorts  
 de witte lendedoek, wies hij zijn wonden  
 bij een naburig vijvertje en bevrijdde  
 zijn lichaam van bezoedeling en bloed.

Rondziend in 't wijde land, de duinen links

met stijgend licht daarachter uit de zee,  
 rechts de stad in de verte met haar torens,  
 rood vuur en viaducten langs de kim,  
 koos hij het klimmend pad dat langs een dijk  
 de vaart bereikte, en bij dit blanke water,  
 breed bed van vrede, uit dieperliggend land  
 opgekneld als een zware scheur, vol gloed,  
 vol spiegeling, met riet bezoomd, verwijlde  
 een uur of wat, geleund tegen de muur  
 van een klein boerenhuis, Sebastiaan (vv. 1-19).

Quando scese la sera, Sebastiano  
 sciolse adagio la corda che stringeva  
 i polsi al tronco, si levò le frecce  
 dalle cosce e dal petto e le gettò  
 dietro di sé nell'erba; poi si tolse  
 il bianco perizoma, si lavò  
 nel ruscello le piaghe e ripulì  
 dal sangue il corpo e dalle impurità.

Guardò la vasta terra, qua le dune  
 che la luce dal mare illuminava,  
 là la città lontana con le torri,  
 un incendio e viadotti all'orizzonte;  
 e prese la stradina che saliva  
 lungo la diga e giungeva al canale,  
 bianca distesa d'acqua che, pacifica,  
 i campi sormontava, chiarezza  
 specchiante, con le canne; e lì sostò  
 un po' di tempo, appoggiandosi al muro  
 di una casetta agreste, Sebastiano.<sup>22</sup>

Il Sebastiano della tradizione cristiana, ripreso nel Novecento già da D'Annunzio/Debussy e Rilke, è trasportato in un paesaggio olandese contemporaneo: dune, mare, polder, canali, dighe, una chiatte che trasporta da una sponda all'altra «bestie, umani, carri, / bici, un'auto» («passagiers, vee, wagens, fietsen, / en auto's», vv. 24-25). La narrazione scorre piana e silenziosa, lenti i movimenti con cui il martire si scioglie dalla corda, stacca le frecce, ripulisce il corpo. Faggin, che si confronta con la medesima felicità con la forma chiusa del sonetto e con quella aperta del poema narrativo, mantiene la scorrevolezza dell'originale, con endecasillabi collegati da *enjambements* e una scelta lessicale puntuale per tutte le realtà della vita moderna, senza abbellimenti. I pentametri giambici sciolti neerlandesi presentano delle antimetrie che vivacizzano particolari momenti del racconto. Le ritroviamo anche nel testo italiano, come al v. 11: «rechts de stad in de

verte met haar torens», con il dattilo in prima posizione a sottolineare l'indicazione della città sullo sfondo; in italiano «là la città lontana con le torri».

Sebastiano è pronto a prendere il traghetto con cui salperà verso la sponda antistante, per sprofondarsi nell'ultraterreno a cui ha orientato tutta la vita, fino al martirio. Scorge però in una casetta di campagna un uomo intento a leggere e una donna che guarda fuori, sofferente, mentre ode e vede cose misteriose: sta partorendo. Capisce allora che in quel silenzio, gravido di un nuovo inizio, si cela un segreto portentoso che a lui, nella sua ricerca rigorosa di trascendenza, è sfuggito:

Die stilte was de stilte niet des doods,  
 het hemels licht niet, dat Sebastiaan  
 toen pijlen hem doorboorden had aanschouwd;  
 het was geen rust, geen immer helderder  
 gezang, waarvan de brede eentonigheid  
 weer stilte wordt, gelijk een zee, gelijk  
 een korf vol bijen of een bos vol wind;  
 die stilte daar was aards en warm, was zwanger,  
 hoop, aanvang, was een ademhaling die  
 zich inhoudt bij de diepste teug, geluk  
 dat zich een hand voor ogen legt en zwijgt  
 en peinzend zich bezint, een oponthoud  
 waarin, als in een slaap, het vrije bloed  
 de dag verzoent en onbelemmerd droomt  
 van nieuwe dagen deze dag gelijk.  
 Stilte als een eerste dag, en daarin stond  
 Sebastiaan, de schaduw, zeer bevreemd  
 dat hij, toen hij in leven was, zijn hoop  
 gesteld had op een hoger heil dan dit  
 thuiskomen in een slapend vruchtbegin;  
 dat hij begeerd had naar de geest terwijl  
 het wonderbaarlijk lichaam in de tijd  
 hem gans bewoonde; en dat wie sterft eerst ziet  
 hoe dieper 't bloed is dan de hemel hoog (vv. 56-79).

Non era quello un silenzio funereo,  
 l'eccelsa luce che Sebastiano  
 trafitto dalle frecce aveva scorto;  
 non un canto di pace che divenga  
 sempre più chiaro e la monotonia  
 diventi muta, un mare, un alveare,  
 una selva che vibra per i venti;  
 quel silenzio era caldo, era terreno,  
 turgore, fede, inizio; era un respiro  
 a lungo trattenuto, contentezza  
 che non vuole guardare e resta zitta  
 e riflette pensosa; aspettativa,  
 dove, come dormendo, il sangue libero

propizia il giorno e indisturbato sogna  
 nuove giornate simili a quel giorno.  
 In quel silenzio primordiale stava  
 l'ombra di Sebastiano, stupefatto  
 perché, quand'era in vita, s'attende  
 un bene assai più alto di codesto  
 suo ritorno ad un germe intorpidito;  
 perché aspirava all'anima ed invece  
 un corpo prodigioso e temporale  
 era l'essere suo; perché morendo  
 si comprende che il sangue è più del cielo.<sup>23</sup>

Eccezionale è il virtuosismo del traduttore nel rendere l'abbandono – sognato, frustrato – all'unione mistica con l'assoluto: «muta, un mare, un alveare», crescendo esaltato dall'allitterazione e dalla rima interna, mentre nell'originale si ripete l'avverbio *gelijk*, 'come' («gelijk een zee, gelijk / een korf vol bijen»). Pregnante, in italiano come in neerlandese, la consapevolezza che ora – troppo tardi? – punge Sebastiano dello splendore di «un corpo prodigioso e temporale», «een wonderbaarlijk lichaam in de tijd», epifania sottolineata dal doppio accento ritmico che batte su *wonderbaarlijk* e *prodigioso*. La massima sapienziale «il sangue è più del cielo» condensa potentemente l'espressione dell'originale «hoe dieper 't bloed is dan de hemel hoog», lett. «come sia più profondo il sangue che non alto il cielo».

### 3. Le più recenti traduzioni in friulano

Il titolo della più recente raccolta di traduzioni in friulano, *La brise dal mâr*, è mutuato da quello di una delle poesie presentate nel volume: *Brise marine*, lirica scritta da un Mallarmé ancora ventitreenne e carico di trasporto per *Les fleurs du mal*, composta da sedici alessandrini in rima baciata, una forma metrica con la quale Faggin ha consolidato dimestichezza soprattutto attraverso la traduzione friulana di Baudelaire. Altri traduttori hanno preferito rendere questi versi con gli endecasillabi, optando per un verso che riveste nella tradizione poetica italiana una funzione analoga a quella ricoperta dagli alessandrini nella poesia francese. Faggin, invece, ha fatto ricorso ai doppi settenari, cercando di perseguire in tal modo l'equivalenza metrica e ritmica, ma evitando, d'altra parte, una cantabilità che risulterebbe stucchevole.

La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres.  
 Fuir! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres  
 D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!  
 Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux  
 Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe,  
 O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe  
 Sur le vide papier que la blancheur défend  
 Et ni la jeune femme allaitant son enfant.  
 Je partirai! Steamer balançant ta mâtüre,  
 Lève l'ancre pour une exotique nature!

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,  
 Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!  
 Et, peut-être, les mâts, invitant les orages,  
 Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages  
 Perdus, sans mâts, sans mâts ni fertiles îlots.  
 Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots.

Al è vilîf il cuarp, e o ài let duçh cuançh i libris.  
 Sçhampâ! sçhampâ lajù! No sintio inevreâts  
 i ucej jenfri la spiume discognošude e i cij?  
 Nuje, e ni i viêj zardins rifletûts tai miei vôi  
 nol fermarà chest cûr che s'inmuele tal mâr  
 oh gnots! e ni il clarôr desolât dal lampion  
 parsore dal sfuei vueit che lu pare il blancôr  
 e ni la mê cristiane che j dà di tete al frut.  
 Sì, o partirai! Navîl che i arbuç tu trindulis,  
 jeve l'ancre tô inviers paîs oltrans!

Un Fastili, pašût di sperancis crudêls,  
 j crôd ançhemò al mandî postrem dai façolets!  
 E i maestrîs, vadi, ch'a clamin lis saetis,  
 a saran chej che un vint ju sburte sui neâts  
 pierdûts, cence maestrîs e verdis isulutis...  
 Ma tû, cûr gno, oh scolte il çhant dai marinârîs!<sup>24</sup>

La somiglianza di misura e di pulsazione si riconosce fin dal primo verso, memorabile nel suo irrompere vigoroso e inatteso, nella sua incisività scenica, nei suoi legami intertestuali più o meno impliciti: «La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres». Per questo incipit la traduzione preserva il ritmo giambico («Al è vilîf il cuarp, e o ài let duçh cuançh i libris»), sacrificando, di necessità, soltanto l'esclamazione che divide tra loro le due affermazioni che lo compongono; in suo luogo risalta, invece, *cuarp* 'corpo', che rende l'originale *chair*: una scelta né obbligata né tantomeno gratuita, ma che invece può essere letta come rinvio, seppure in filigrana, al passo evangelico rispetto al quale il verso si propone come riscrittura oppositiva: «La mia *anima* è

triste fino alla morte» (Mt 26,38a). Dopo la denuncia del sentimento di noia e di vuoto, i versi successivi esplicitano la volontà di assecondare il richiamo del viaggio, che si configura innanzitutto come evasione dal proprio ambiente e dalla quotidianità, come rifiuto dei legami familiari e delle convenzioni sociali. A scandire il rigetto, la triplice occorrenza della negazione *ni*, mantenuta anche in friulano (potenziata dalla congiunzione *e*), e naturalmente il pronome indefinito *Rien* (*Nuje*, 'niente'). A ribadire il sogno della partenza, invece, la doppia esclamazione («Fuir! Là-bas fuir!», reso con «Sçhampâ! sçhampâ lajù!») e i verbi di movimento (come *partirai*, che nel friulano è potenziato, ancora con gestualità teatrale, dall'avverbio *Si*), ma anche l'immagine degli uccelli, tradizionalmente associata al desiderio di libertà. Il carattere irreversibile della scelta, infine, è sottolineato da *ne retiendra* (*nol fermarà*).

Sul piano del contenuto, nulla del testo originale viene compromesso dalla traduzione: l'avvilirsi degli stimoli sensuali, la mancanza d'interesse per la lettura, lo spegnersi dell'ispirazione interiore, il desiderio di viaggiare e di abbandonarsi alla brezza marina per ravvivare, in lontananze esotiche e seducenti, una creatività usurata e stanca; e si intuisce senza difficoltà che il viaggio agognato non risponde soltanto al desiderio di fuga, ma diventa metafora dell'ispirazione. Tuttavia anche molti dei dispositivi formali del testo originale hanno potuto essere traslati nella traduzione friulana («les vieux jardins reflétés par les yeux» trova riscontro in «i viêj zardins rifletûts tai miei vôi»; ma si osservi anche «sfuei vueit»). Quest'ultima, peraltro, non è soltanto una semplice trasposizione o un esercizio di vocabolario. Se la poesia è in sé un atto creativo irripetibile, anche la traduzione deve costituire, almeno in qualche misura, un atto inventivo che supera la mera equivalenza verbale. Questo testo friulano, per quanto derivato da un altro originale, per quanto semanticamente fedele ad esso, vive di una sua autonomia, che Faggin caratterizza soprattutto attraverso una tessitura lessicale sottile e precisa. Va sottolineato come questa particolare prova offra soltanto in parte un saggio di quella che è stata definita «una idea di friulano atópica e acronica, che stringe in un sistema organico e fuso il lemma desueto, con solo certificato documentario, e il lemma senza tradizione»<sup>25</sup>. Indubbiamente non mancano tessere di sapore più letterario: il termine *inevreâts* ('ebbri'), per

esempio, nella lingua parlata appare scalzato da voci di grana più grossa, e risulta relegato ormai da tempo a un uso prevalentemente poetico; *spiume* 'schiuma', che Faggin intercetta in Dino Virgili, autorevole scrittore novecentesco e padre del primo romanzo friulano<sup>26</sup>, è voce meno comune rispetto a *sbrume*; ma alla patina di ricercata letterarietà contribuiscono anche *clarôr* 'chiarore', *blancôr* 'biancore', *navil* 'battello', *oltrans* 'forestieri' (per *exotique*), fino a *postrem* 'estremo' (latinismo scoperto, assente dai repertori), associato a un friulanissimo *mandi* 'addio'. Richiede un appunto anche *Ennui*, 'noia', qui tradotto con *Fastilli* 'noia, fastidio, molestia, disgusto': un lemma che Faggin documenta ampiamente nel proprio *Vocabolario*<sup>27</sup> e che dunque adotta qui con la stessa consapevolezza che, in un'altra magistrale traduzione, lo aveva condotto a rendere lo *Spleen* di Baudelaire con *Smare*<sup>28</sup>.

Nonostante l'influsso esercitato su molta letteratura spagnola successiva, il poeta andaluso Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) è rimasto pressoché sconosciuto in Italia, dove ancora adesso è poco studiato; tuttavia a Faggin non sarà sfuggito il fatto che il goriziano Ugo Pellis aveva tradotto in friulano una lirica tratta dalle sue *Rimas*<sup>29</sup>. Più in generale, sono ben noti gli interessi di Pier Paolo Pasolini per Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez, e di tutta l'*Academiuta* casarsese per le letterature in castigliano e in catalano. Ma anche Angelo M. Pittana, in tempi più recenti, si è rivolto al mondo culturale ispanofono per una silloge di traduzioni da sei poeti<sup>30</sup>. In questo caso la scelta di Faggin privilegia un testo che, pur conservando la linearità e la facilità stilistica della poesia popolare, affronta con toni intimi la tematica – centrale nelle *Rimas* – di un sentimento amoroso tanto intenso quanto travagliato.

Volverán las oscuras golondrinas  
en tu balcón sus nidos a colgar,  
y otra vez con el ala a sus cristales  
jugando llamarán.

Pero aquellas que el vuelo refrenaban  
tu hermosura y mi dicha a contemplar,  
aquellas que aprendieron nuestros nombres...  
ésas... ¡no volverán!

Volverán las tupidas madreSelvas  
de tu jardín las tapias a escalar,  
y otra vez a la tarde aún más hermosas

sus flores se abrirán.

Pero aquellas cuajadas de rocío  
cuyas gotas mirábamos temblar  
y caer como lágrimas del día...

ésas... ¡no volverán!

Volverán del amor en tus oídos  
las palabras ardientes a sonar;  
tu corazón de su profundo sueño  
tal vez despertará.

Pero mudo y absorto y de rodillas,  
como se adora a Dios ante su altar,  
como yo te he querido..., desengáñate,  
nadie así te amará.

A tornaran lis moris cisulitis  
a pičhâ i lôr niduts tal to pujûl  
e a ticaran cu l'ale ančhemò i veris  
vosand e mateand:  
ma chês ch'a slizerivin i lôr svûj  
par smirâ la tô gracie e la mê ġhonde,  
chês ch'a impararin il to nõn e il gno,  
lôr... plui no tornaran.

A tornarà la penge marisilve  
a rimpinâsi su pal mûr dal ort  
e a daviergi sotsere lis sôs rosis  
bielis tanche mai ce;  
ma chês che lis bagnave la rosade  
ch'o čhalavi lis gotis sôs trimants  
a colâ tanche làgrimis dal di...  
lôr... plui no tornaran.

A tornaran te orele tô a bruî  
lis peraulis ferbintis dal amôr  
e il to cûr ch'al durmive un sium filât  
salacôr si svearà;  
ma cidin, pinsirôs e ingenoglât  
come l'omp ch'al adore Diu tes glesiis,  
come che jo ti amai..., tu pûs sèi cierte:  
nissun nol ti amarà.<sup>31</sup>

Anche in questo caso Faggin affronta una struttura metricamente chiusa, composta da sei quartine di tre endecasillabi e un settenario, secondo una combinazione di versi consueta in Bécquer. Tuttavia le sei strofe, a motivo del parallelismo nella distribuzione dei contenuti, vengono graficamente unite, due a due, a formare tre stanze, identiche per disposizione formale, che si aprono con il riferimento a una realtà naturale e che poi sfumano il dato esperienziale pre-

sentandolo come irripetibile. In questo modo l'autore ottiene un crescendo d'intensità e drammaticità. Al di là della struttura metrica e della disposizione dei contenuti, che vengono rigorosamente assecondate, la lettura della versione friulana mostra come rimanga inalterata la musicalità dell'originale, caratterizzata da un ritmo delicato, regolare e facilmente riconoscibile. Altri elementi concorrono a definire l'ordito di una poesia semplice soltanto in apparenza: la traduzione conserva l'inversione di soggetto e verbo nei primi due versi di ogni stanza («A tornaran lis moris cisilutis», nella prima), ma anche la gran parte dei parallelismi («moris cisilutis», «penge marisilve», «peraulis ferbintis»; «dal to pujûl», «dal ort»), delle anafore («A tornaran», «A tornarà», «A tornaran»; «ma chês ch'a slizerivin», «ma chês che lis bagnave»; «come l'om», «come che jo»), delle strutture bimembri o trimembri («la tô gracie e la mê ġhonde», «cidin, pinsirôs e ingenoglât»); e replica, nella terza stanza, la variazione rispetto all'ordine sintattico che aveva caratterizzato le due precedenti:

Volverán las oscuras golondrinas /  
 en tu balcón sus nidos **a colgar**

A tornaran lis moris cisilutis /  
**a piçhâ** i lôr niduts tal to pujûl

Volverán las tupidas madreSelvas /  
 de tu jardín las tapias **a escalar**

A tornarà la penge marisilve /  
**a rimpinâsi** su pal mûr dal ort

Volverán del amor en tus oídos /  
las palabras ardientes **a sonar**

A tornaran te orele tô **a bruî** /  
lis peraulis ferbintis dal amôr

Segnaliamo, nel testo friulano, la presenza di due diminutivi – *cisilutis* 'rondinelle' e *niduts* 'piccoli nidi' – motivati da ragioni metriche, ma in realtà coerenti con l'indole della lirica e aperti al dialogo intertestuale con la letteratura friulana (Giovanni Battista Gallerio e Giuseppe Driolini, per fare soltanto due nomi, ma forse non sarà estranea Maria Gioitti Del Monaco: «Cisilutis, cisilutis / bielis pizzulis *morutis*»<sup>32</sup>). Gli unici scarti a livello semantico si registrano in due punti: nella resa dei due verbi conclusivi della prima strofa («y otra vez con el ala a sus cristales / jugando llamarán»),

per i quali si preferisce in friulano un'espansione che fa leva su tre forme («e a ticaran cu l'ale anch'emò i veris / vosand e mateand»); e nella traduzione del verbo *mirábamos* 'guardavamo' con la prima persona singolare *çhalavi* 'guardavo'. Si tratta di scelte che non derogano dal rispetto di una struttura poetica attentamente calibrata e nulla tolgono alla trasparenza, all'autenticità e alla bellezza formale della traduzione friulana.

Tra gli autori la cui presenza in questa antologia merita di essere segnalata si ricorda lo sloveno Srečko Kosovel (1904-1926), cantore del Carso. Anche in questo caso di tratta di una voce poco nota al pubblico italiano, perché le ottime traduzioni di Jolka Milič<sup>33</sup>, Gino Brazzoduro<sup>34</sup>, Darja Betocchi<sup>35</sup> e Michele Obit<sup>36</sup> faticano a uscire dai confini regionali; ma la sensibilità di Faggin per la letteratura slovena, posta al confine con quella friulana, lo aveva condotto già alcuni anni fa a confrontarsi con diversi testi di Alojz Gradnik<sup>37</sup>, poeta che nei propri versi, spesso affini a quelli dei letterati friulani a lui contemporanei, rappresenta in modo eccellente il contatto tra le culture.

Tam pod tistim temnim zidom  
 sem poslavljal se od tebe  
 in sem te težkó poljubljaj  
 na oči otožnovdane  
 in na tvoje temne lase  
 in tajil besede rahle,  
 da bi Krasu bil podoben.

In ko sem domov se vračal,  
 sem na cesti se razjokal,  
 tiho, da ni čulo polje,  
 tiho, da ni čula gmajna,  
 da drevo ni zaihtelo  
 sredi gmajne, tiho, samo.

Dapîd di chel mûr nereôs  
 ti disevi "O scuen lâ, mandî".  
 Cun ingôs o bušavi  
 i tiei vòj bogns e avilfts  
 e i çhavêj scûrs  
 e o tasevi peraulis tenaris  
 par someâ il nestrî Çchars.

E in tornâ a çhase mê,  
 biel talpinand o vaivi  
 a cidin parche i çhamps no sintissin

e che nol sintis il magrêt  
e che nol sangloçàs il len  
bessôl tal mieg dal prât.

#### 4. Dall'arte poetica all'arte traduttoria

L'impegno di Faggin studioso e traduttore – due dimensioni per lui inscindibili – si rivolge quindi da un lato a una lingua 'di minore diffusione' come il neerlandese, in cui da secoli si è espressa una vivace letteratura<sup>38</sup>, purtroppo poco nota al di fuori dei confini di Paesi Bassi e Belgio, a differenza delle espressioni artistiche visive e musicali di quella civiltà; dall'altro a una lingua regionale come il friulano, la quale ha avuto modo, nel corso del tempo, di essere impiegata in usi scritti di notevole interesse tanto linguistico quanto letterario; infine ad altre letterature minori / minoritarie o di confine come quella catalana e slovena. Lontano da qualunque provincialismo, si cimenta comunque sempre anche con le grandi letterature nazionali (italiana, francese, castigliana, tedesca, russa).

Traducendo poesia, Faggin tende quasi sempre alla fedeltà, ma con un approccio non meramente funzionale. Le sue versioni presuppongono una fase d'interpretazione accurata e informata, nella quale risultano fondamentali le competenze linguistiche plurime e tutt'altro che superficiali di cui egli dispone. Sulla fase della ri-espressione, che implica una creatività capace di attingere a tutta l'ampiezza e allo spessore del codice di arrivo, si rifrange nel caso del friulano l'esperienza lessicografica, che è venuta maturando all'inizio degli anni Ottanta nell'allestimento del *Vocabolario*. A questo proposito tornano utili alcune immagini offerte da un sonetto di Gerrit Achterberg (1905-1962) ospitato ancora in *La brise dal mâr*. In *Dichtkunst (Ars poetica)* il poeta olandese presenta il processo di creazione poetica come un'attività artigianale che implica la ricerca di una meticolosa simmetria, connubio felice di passione e ragione. Allo stesso modo, l'arte traduttoria di Faggin offre un pregevole saggio di equivalenza dinamica, guadagnata con fatica attraverso la capacità di cogliere con sensibilità le vibrazioni più nascoste del testo di partenza e la perizia nell'usare in modo ragionato ed elegante la lingua d'arrivo.

#### Dichtkunst

De dikke dronken zwermen van gevoelen  
krijgen bestel, wanneer ze in de taal  
op woorden samentrekken, die ze schaal  
geven, zodat ze tot kristal verkoelen.

De dichter weet het tijdstip te voorvoelen  
waarop zich deze werking integraal  
voltrekken zal, het woordmateriaal  
wentelt in hem met een donker bedoelen.

Aan beide kanten worden kansen wakker.  
Begrip en lust bewegen naar elkaar.  
Hartstocht en rede komen in contact.

Het scala schokt. De symmetrie verstrakt.  
Uit alle lijnen klimmen steile vlakken  
tegen de nu gevonden evenaar.

#### Ars poetica

Il scuam des impressions, evri e folçhât,  
al çhape forme cuand che la fevele  
s'imbruçhiš in peraulis che a jê j dan  
l'infîche frede e dure di un cristal.

Il poete al cognoš il moment just  
che chel procediment integralmentri  
si complirà; la materie verbâl  
a sgurle in lui cunt'un fin misteriôs.

Ocasions si presentin ca e culà.  
L'intelet e il plasè a van ùn viers l'altri.  
Si toçhin la passion e la reson.

Rapuarts scossâts. La simetrie si streng.  
Plans revids a van sù par ogni linie  
incuintri al ecuadôr cumò çhatât.<sup>39</sup>

## Note

- <sup>1</sup> Il contributo è stato discusso dagli autori in tutte le sue parti. Sono frutto di stesura comune i paragrafi 1 e 4, mentre il paragrafo 2 si deve a Marco Prandoni e il 3 a Gabriele Zanella.
- <sup>2</sup> Leonard Nolens, *Woestijnkunde*, Amsterdam-Antwerpen, Querido 2008, p. 56. La traduzione di Franco Paris è stata pubblicata nel Festschrift *Multas per gentes. Omaggio a Giorgio Faggin*, a cura di Marco Prandoni e Gabriele Zanella, Padova, Il Poligrafo 2009, p. 13.
- <sup>3</sup> Leonard Nolens, *Congedo e altre poesie*, a cura di Giorgio Faggin, Pistoia, Via del Vento 1999, p. 29.
- <sup>4</sup> Giorgio Faggin, *Neerlandica. J.H. Speenhoff e J. de Valckenaere. Nederlands, furlan, italiano*, Vicenza, Tipografia Editrice Esca 2018.
- <sup>5</sup> Cfr. Gabriele Zanella, *Esperienze di traduzione letteraria in friulano nel Novecento*, in *Studi filologici e interculturali tra traduzione e plurilinguismo*, a cura di Rita Scotti Jurić, Nada Poropat Jeletić e Isabella Matticchio, Ariccia (Roma), Aracne 2016, pp. 31-46.
- <sup>6</sup> Giorgio Faggin, *Gli Ottantisti (Tachtigers). Poesia olandese tra Otto e Novecento*, Vicenza, Accademia Olimpica 2015.
- <sup>7</sup> Giorgio Faggin, *Biele lenghe. Versioni poetiche in friulano*, Vicenza, Tipografia Editrice Esca 2017. Il volume è dedicato al poeta friulano Domenico Zannier.
- <sup>8</sup> Si vedano almeno Giorgio Faggin, *Shakespeare Baudelaire Boutens in versi friulani*, Vicenza, Tipografia Editrice Esca 2013 e Giorgio Faggin, *Melopee. Siet poets neerlandês*, a cura di Marco Prandoni e Gabriele Zanella, Udine, Società Filologiche Furlane 2014.
- <sup>9</sup> Alla quale già nel 1995 era stata dedicata l'antologia *Il savôr dal pan. Poesiis nord-italianis dal '900*, Udine, Clape Culturâl Acuilee 1995.
- <sup>10</sup> Giorgio Faggin, *La brise dal mâr. Versioni poetiche in friulano*, Vicenza, Tipografia Editrice Esca 2019.
- <sup>11</sup> Martinus Nijhoff, *La canzone delle api stolte e altre poesie*, trad. di Giorgio Faggin, a cura di M. Prandoni, Rimini, Raffaelli 2017.
- <sup>12</sup> Adwaita (J.A. dèr Mouw), *Servo Brahma e altre poesie*, trad. di Giorgio Faggin, a cura di Herman van der Heide, Rimini, Raffaelli 2019.
- <sup>13</sup> Lucien Custers, *Alleen in wervelende wereld. Het leven van J.A. dèr Mouw*, Nijmegen, Vantilt 2018.
- <sup>14</sup> Rozemarijn van Kalmthout, *De zingende overste. Het oorlogsoeuvre van J.H. Speenhoff*, in «Nieuw Letterkundig Magazine» 36 (2018), pp. 34-39.
- <sup>15</sup> Raffaele Torella, *Il pensiero dell'India. Un'introduzione*, Roma, Carocci 2008, pp. 89-94. Si veda anche J. Robaey, *Testimonianze dell'influenza indiana sulla letteratura in Belgio e in Olanda: Elskamp, Dèr Mouw, Van Eeden*, in *Contributi alla storia dell'orientalismo*, a cura di G.R. Franci, Bologna, Clueb 1985, pp. 109-24.
- <sup>16</sup> Adwaita, *Servo Brahma e altre poesie*, pp. 77-8.
- <sup>17</sup> Per cui cfr. Herman van der Heide, *Adwaita e il sonetto*, in *Servo Brahma e altre poesie*, pp. 5-17.
- <sup>18</sup> Adwaita, *Servo Brahma e altre poesie*, pp. 58-9.
- <sup>19</sup> Adwaita, *Servo Brahma e altre poesie*, pp. 42-3.
- <sup>20</sup> Martinus Nijhoff, *Awater*, a cura di Herman van der Heide, trad. Monica Puleo, Rimini, Raffaelli 2016.
- <sup>21</sup> Del 1931, poi inserito in *Nieuwe gedichten (Nuove poesie)* nel 1934. Cfr. almeno Kees Fens, *Het veer van M. Nijhoff*, «Raster» 1 (1967), pp. 306-24.
- <sup>22</sup> Martinus Nijhoff, *La canzone delle api stolte e altre poesie*, pp. 70-1.
- <sup>23</sup> Martinus Nijhoff, *La canzone delle api stolte e altre poesie*, pp. 74-5.
- <sup>24</sup> Giorgio Faggin, *La brise dal mâr*, pp. 28-9.
- <sup>25</sup> Rienzo Pellegrini, *Prefazione*, in Giorgio Faggin, *Il mandolâr. Poeti triestini tradotti in friulano*, Pordenone, Biblioteca Civica 2007, p. XIV.
- <sup>26</sup> Dino Virgili, *L'aghe dapît la cleve. Conte di amôr*, Reana del Rojale, Chiandetti 1957.
- <sup>27</sup> Giorgio Faggin, *Vocabolario della lingua friulana*, Udine, Del Bianco 1985, pp. 424-5.
- <sup>28</sup> Giorgio Faggin, *Shakespeare Baudelaire Boutens in versi friulani*, pp. 106-7.
- <sup>29</sup> *El arpa (L'arpe)*, ora in: Ugo Pellis, *Scritti friulani scelti*, Udine, "Il Tesaur" 1955, p. 59.
- <sup>30</sup> *Tesauris di peraulis. Tesoros de palabras*, poesiis in lenghe castiliane voltadis par furlan di Angelo M. Pittana, Udine, Kap-pa Vu 2009 (Alfonsina Storni, Carmen Conde, Rafael Alberti, Federico Garcia Lorca, Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez).
- <sup>31</sup> Giorgio Faggin, *La brise dal mâr*, pp. 28-9.
- <sup>32</sup> Maria Gioitti Del Monaco, *Co al criche al di. Pusiis pai fruz*, Udine, Società Filologica Friulana 1972, p. 22.
- <sup>33</sup> Srečko Kosovel, *Poesie di velluto e integrali*, a cura di Jolka Milič, L'Asterisco 1971; Srečko Kosovel, *Il mio canto. Moja pesem*, a cura di Jolka Milič, Trieste, Il Ramo d'Oro - Tržaška Knjigarna / Libreria Triestina 2002.
- <sup>34</sup> Srečko Kosovel, *Tra il nulla e l'infinito*, a cura di Gino Brazzoduro, Trieste, Editoriale Stampa Triestina 1989.
- <sup>35</sup> Srečko Kosovel, *Tra Carso e caos. Pre/sentimenti*, a cura di Darja Betocchi, con i disegni costruttivisti di Edvard Stepančič, Trieste, Comunicarte Edizioni 2014.
- <sup>36</sup> Srečko Kosovel, *Quel Carso felice*, poesie scelte a cura di Michele Obit, Trieste, Transalpina Editrice 2017.
- <sup>37</sup> Alojz Gradnik, *Poesiis*, Udine, Clape Culturâl Acuilee 2005.
- <sup>38</sup> Di prossima uscita il manuale Roberto Dagnino, Marco Prandoni (a cura di), *Cultura letteraria neerlandese. Autori, testi e contesti dal Medioevo a oggi*, Milano, Hoepli.
- <sup>39</sup> Giorgio Faggin, *La brise dal mâr*, pp. 60-1.

# La nuit grandissante

di Seiji Marukawa

Dans la bibliothèque Jacques Doucet à Paris se trouve conservée la première édition (1968) d'une suite de poèmes de Jacques Dupin intitulée *La nuit grandissante*, ornée des lithographies de son ami Antoni Tàpies, ainsi que son manuscrit dactylographié qu'accompagne en marge une traduction en allemand des poèmes, notée à la main par Paul Celan en 1970. Cette édition comporte quelques variantes par rapport à ce qui allait bientôt être l'édition courante, avec pas moins de trois poèmes que Dupin en écartera, mais que Celan avait traduits ; la traduction de ces poèmes inédits ne sera pas non plus reprise dans le quatrième volume de ses œuvres complètes où figure cette suite en allemand<sup>1</sup>.

La nuit grandissante. Tàpies l'aurait rendue avec son jais, son bitume, son encre de la mélancolie. Pour ce qui est de la poésie, chaque poème de cette suite, presque indépendant mais juxtaposé l'un à côté de l'autre, ne se lit pas sans faire penser à l'articulation perdue d'un ensemble obscur, d'un récit absent. Dans un texte de contribution à *Celan als Übersetzer (Celan traducteur)*, Dupin dit s'être rendu compte, après coup, de l'écho éventuel de ce titre avec les «hantises profondes» du poète son aîné, à un moment précédant de peu la mort de celui-ci<sup>2</sup>. *La nuit grandissante* peut en effet être le synonyme exact de *Lichtzwang (Contrainte de lumière)*, titre du recueil de Celan publié en 1970, dans la mesure où il pourrait, comme on le dit, avoir rapport à l'obligation de la veilleuse

dans l'asile où ce poète a passé une partie de ses derniers jours<sup>3</sup> : la lumière *contrainte* – le terme *Zwang* sonnait aussi freudien – n'ira pas sans accroître les ténèbres psychiques de ceux qui, enfermés, doivent pour ainsi dire veiller la nuit. *Die Nacht größer und größer* : c'est significativement au redoublement de «*größer*» qu'avait recours Celan pour traduire ce titre, au lieu par exemple de *Wachstumsnacht*. Il est non moins significatif que Dupin, comme nous le verrons, ait évoqué l'équivalence de la lumière et de la nuit dans cette même suite ou dans les poèmes publiés précédemment. La parenté de ces deux poésies sur ce point précis n'est pas due à un hasard attendu que l'asile n'est pas un milieu étranger à Dupin qui, ayant un père psychiatre, y a vécu dans son enfance. Invité par l'appel de celui-ci, «Le vers de la folie ouvrira-t-il / Ce soupirail funèbre minuscule?<sup>4</sup>», nous souhaitons donner ici un bref aperçu de ce que pouvait impliquer leur rencontre souterraine autour de cette suite, *La nuit grandissante*.

Leur filiation nocturne à travers les figures de l'exclu provient certes de cette Nuit romantique suivant le siècle des Lumières telle que l'a naguère explorée Albert Béguin (avec qui Dupin n'était pas tout à fait sans relation à travers la revue «Empédocle» dans laquelle il a publié son premier essai *Comment dire?* en 1949), mais cette «nuit» sera également un autre nom de ce à quoi Maurice Blanchot a donné le poids de l'expérience, par excellence littéraire, de l'intransmis-

sible, de l'irréductible, libérée «du primat de signification entendue comme la lumière<sup>5</sup>». De cette sorte de «transcendance nocturne», transcendance habitée à l'avenant par l'absence et la négativité, Blanchot dira, commentant *Histoire de la folie à l'âge classique* de Foucault: «quelque chose cherche à parler qui s'était tu longtemps ou n'avait d'autre langage que la fulguration lyrique, d'autre forme que la fascination de l'art<sup>6</sup>». Si cette expression de «fulguration lyrique» s'applique bien à la poésie d'un Char, le silence et la mutité contenue d'où elle peut éclater nous renvoie davantage à celle de Celan, ce *dernier à parler*, ou de Dupin ou de Du Bouchet. Chez Dupin, cet éclair peut donc venir avec «le luisant d'un soc et la nuit grandissante» que l'amour découvre «à la place du cœur» (58), ainsi qu'il l'écrivit dans *L'épervier*, publié en 1960. «Jamais bêche inutile» pour le lyrisme, «la scansion des marteaux» passera encore pour le rythme poétique dans *La nuit grandissante* (on peut sans doute tenir pour symbolique le fait que Celan, dans sa traduction, va à la ligne plus souvent que l'original). Dans *Saccades* de 1962 aussi, cette scansion, réprimée en «affreux murmure», «écourte [l]a journée» (89), ou, pour se rappeler Baudelaire, «mange la vie<sup>7</sup>». Quant à Celan, un poème écrit en janvier 1968 commence par cette ligne: «J'entends que la hache a fleuri (*Ich höre, die Axt hat geblüht*)<sup>8</sup>». Que l'outil rude destiné à cultiver, élever la terre et amener la récolte tourne en un outil d'outrage et de carnage n'est peut-être qu'un vieux motif saturnien, à moins que ce ne soit un indice du *malaise dans la culture*, comme on pourrait le dire sans nullement jouer sur les mots: «Ta faucille lasse le ciel» (104), semble nous héler le poète français au début de *L'embrasure* de 1969, recueil allant ensuite intégrer *La nuit grandissante*. Kronos, en effet, castra son père dieu du ciel Ouranos avec une faucille.

Par conséquent si air lyrique il y avait, sorti encore spontanément de la vie simple, il ne pouvait plus être que «le chant qui est à soi-même sa faux» (60), voire même, pour appliquer la formule du poème de Dupin dédié à Celan, la «vrille de chaque mot contre soi retournée<sup>9</sup>», avec comme point d'orgue la fragmentation du moi. Or, en dépit de tout, «Il y a encore des chants à chanter au-delà des hommes», dit ce dernier dans *Atemwende (Tournant du souffle)*, on le sait, emblématiquement. Les deux poètes avaient du moins en commun ce souci de «*Wozu Dichter (à quoi bon les poètes)?*» dans un temps où la poésie lyrique était

déjà très loin d'être acceptée inconditionnellement. La *prière d'insérer* du premier recueil majeur de Dupin, *Gravir* (publié en 1963), ne disait pas autre chose que cette réticence: «La dérision, la honte même d'être poète, nulle société plus que la nôtre ne l'a refoulée dans des déserts appropriées<sup>10</sup>». Ce «refoulement» se serait déjà exprimé par la dénégation émise dans le recueil de ses débuts, *Cendrier de voyage*, de 1950: «Ignorez-moi passionnément!» (40) Sans même élargir le propos, le mot fameux d'Adorno datant d'«après Auschwitz» qui avait blessé Celan n'a pas été non plus sans affecter le poète français aux oreilles de qui, nous a-t-il dit un jour, il était bientôt parvenu.

Dans le poème qu'il consacre à Celan après sa mort, Dupin écrit donc :

la parole, de silence comblée,  
résonne plus bas. Il vient

traversant l'essaim du désastre  
il fait corps avec la nuit.

*Dans l'abrupt  
l'étroite  
gorge du jour  
s'élevant ...*

mais le souffle secouru  
par la neige, il se détache, là,  
comme si le souffle encore  
attaquait de nouvelles parois.

Ce n'est pas Celan seul qui se soumet à «l'ordre de la nuit (*Nachtordnung*)<sup>11</sup>», se fond dans la nuit – où «le silence est parole», pour Blanchot<sup>12</sup> –, mais eux ensemble, désormais, en cette nuit qui ne cesse de croître, «nuit séparée des constellations<sup>13</sup>» (139), c'est-à-dire non celle-là que mesure et régule le retour des mêmes astres, mais la nuit comme abîme, toujours autre que celle qu'on parvient à situer et dont on arrive à s'assurer du retour, autre que l'être, donc comme «l'autre nuit» que nommera encore Blanchot<sup>14</sup>, sinon le «dés-astre» de l'astre noir. (Blanchot, dans *L'entre-tien infini*, fera écho à «la nuit» de Dupin en citant de son «Lichens» ceci: «La nuit qui nous attend et qui nous comble, il faut encore décevoir son attente pour qu'elle soit nuit<sup>15</sup>».) Le passage en italique du texte cité en haut doit venir d'un poème de *Atemwende*, re-

cueil publié en 1967. De la gorge oppressée rendant la parole étouffée sinon saccadée, deux motifs aussi fréquents chez Dupin, sortira à peine ce souffle qui, dans un autre poème du même recueil commenté par Jaccottet également après la mort de Celan, va malgré le vide comme «un dernier plissement de l'air», et suscite dans les hauteurs «les dialogues de neige<sup>16</sup>». L'image est celle du souffle rompu qui ferait encore tournoyer la neige allant couvrir la page, là où la pensée du *je* arrête son cours, s'écoute, laisse se faire jour son autre. Un décor assez proche se retrouve dans un poème d'André du Bouchet, traduit de même par Celan: «L'absence qui me tient lieu de souffle recommence à tomber sur les papiers comme de la neige. La nuit apparaît<sup>17</sup>». La nuit n'apparaît pas, mais l'image en abîme. Ce souffle, à moins d'être la source ultime de l'inspiration lyrique, pourra servir de témoin muet des images oniriques pendant le sommeil nocturne. Dans ces parages semble transparaître l'hésitation à soutenir le sujet humain par la catégorie classique de la présence, et par conséquent l'intuition, poétique et non philosophique précisément, de la nécessité de le signaler pour ainsi dire à blanc, en le réduisant notamment à sa dernière poussée du souffle, sereine ou agitée – comme s'il fallait marquer son éclipse, sa neutralisation, sa quasi mort. C'est à perte d'haleine, à bout de souffle que se déploie *La nuit grandissante* :

pour maintenir à bout de bras  
cette contrée de nuit où le chemin se perd,  
à bout de forces une parole nue (134)

Le deuxième poème après ce segment commentera par indiquer la latence d'un non-moi qui se tient comme entre les lignes, soufflant à son tour: «Tant que ma parole est obscure il respire». Ce même *il* sans doute «ignore où porte ce souffle / ou ce bras» dans le poème qui suit: le projet affirmé comme en sourdine dans cette séquence ne peut que consister à laisser affleurer cette altérité – en nous – et pour cela à «suspend[re] et meurtri[r] l'imminence du sens<sup>18</sup>» (137). Ainsi lit-on plus loin, «j'invente [...] l'étendue du souffle / au-delà du harcèlement des limites» (140): l'un des leitmotifs de Dupin n'aura été que de ménager la possibilité de passage parmi ces parois théoriques qui nous confinent, ces masques de l'identité qui nous entourent, en y ouvrant une *embrasure*, sinon un *soupirail*, comme pour «nous rendr[e] tout l'espace

vivant» (60) –, et ce, sous forme d'une fiction poétique qui met en scène les figures de l'altérité cachées dans le monde devenu irrespirable. L'invisible poème respirant de Rilke serait ainsi une de ces inventions pour Blanchot: «Le poème véritable n'est plus alors la parole qui enferme en disant, l'espace clos de la parole, mais l'intimité respirante<sup>19</sup>». Mais pour eux comme pour Celan ou les poètes de la génération de Dupin, l'avatar privilégié du poème ne sera décidément plus qu'«un souffle autour du rien». Par chance tourné en chant, il montera, brisé, «au-delà des hommes». La place et le concept de l'homme étaient à réexaminer tant dans la science que dans la philosophie, comme comme donne aussi à entendre ce passage de *La nuit grandissante*, rayé de la version définitive (mais qu'a traduit Celan): «laissez à l'homme, au-dessus de sa tête, / trois fois sa hauteur de vide: / nous sommes plus grands que nous sommes».

Quant à cet *il* qui «respire» dans *La nuit grandissante* – cet étranger ou cet autre, refiguration possible d'un *je* lyrique donc –, il n'est peut-être pas trop arbitraire de lui superposer la figure de Celan qui lui-même aurait pu y penser, poète au reste intéressé par le jeu des pronoms et par l'essai d'Émile Benveniste qui en traite: «lui, venu du froid et tourné vers le froid», perçant et sombrant entre fleurs et épines, entre liens et brisements, comme jouant «d'une harpe de nerfs», «la fatalité du retour le blesse», retour entre autres à la langue allemande. À l'instant du suspens entre les deux moments d'inspiration et d'expiration, cet *Atemwende* échangerait *je* et *il*, comme si elle permutait intimité et altérité, ou éventuellement auteur et traducteur. «Le souffle, en poésie, est direction et destin<sup>20</sup>», disait encore Beda Allemann sur *Atemwende*: il inverse la vie et la mort. On peut sans doute tenir pour révélatrice la récurrence du motif du souffle et de l'air à respirer chez les poètes de cette génération: à tout moment, il peut arriver qu'on ne puisse plus respirer librement – comme sous certains régimes politiques.

C'est ici que nous voudrions citer ce poème de Dupin qui présente une curieuse affinité avec un poème d'*Atemwende*:

Je me jetterais dehors  
si c'était moi seul, cet amour compact,  
tenons et mortaises,  
dans le milieu du monde  
arrêté,

toute sa force est dans le front bas  
 et la corne enroulée du bélier,  
 il charge, – comme si c'était moi  
 sa prison, non la limite errante et la soif  
 du ravin où je me jetterais

si son sang sa laine noire  
 s'agitaient au vent du roncier, se mêlaient  
 à l'eau du torrent soudain (144)

Dans la lithographie accompagnant ce poème, le tachisme de Tàpies semble avoir répondu sur un registre noir et sanglant<sup>21</sup>. Quand le poème précédent parle de «la violence des liens» et de la «passion bifurquée sur l'enclume» (comme s'il s'agissait du destin des pulsions), le sort attribué ici au *je* – à la fois amour et prison, tel le «matriarcat pervers» dans *Moraines* (149) – s'imaginera plus aisément. Il nous est arrivé de rapprocher de cette image «compacte» de «tenons et mortaises» les sculptures d'un autre artiste espagnol, un autre ami de Dupin, Edouardo Chillida, ayant lui aussi sombré dans la folie, pour qui celui-ci a écrit un essai à la même époque<sup>22</sup>. Cette association deviendrait moins gratuite encore en mentionnant une autre expression dans la même suite de poèmes, «la poussière du socle / et le sang / transpiré par le fer» (139). Dans certains dessins ultérieurs du sculpteur pour *Les mères* de Dupin (recueil édité en 1986), les formes sont évocatrices de multiples images : ovales et accouplées, les yeux ou les seins; emboîtés, mère-enfant dans l'utérus. Étirées à leur jointure, elles affrontent, comme la tête du bélier pourrait-on dire, le vide ou le dehors: «la corne enroulée», sa forme spirale (celle que Chillida figurait par ses méandres de fer) ira jusqu'à nous faire l'assimiler au cordon ombilical dans ce «milieu du monde / arrêté», dans ce suspens éternisé. On peut ajouter d'autre part que l'image du bélier, impétueuse, qui se jette ou charge contre les murs – pour nous rendre l'espace si l'on veut – n'est pas sans nous rappeler «le courage du poète» (Hölderlin), au point qu'elle était par exemple pour le Jaccottet de *L'entretien des muses* le regard même du poète qui sait nous rendre le réel et «une chance de vie<sup>23</sup>».

Or c'est ce bélier qui pouvait jouer un rôle autrement crucial pour Celan. Voici sa traduction de ce poème, citée à partir de «toute sa force»: «*all ihre Kraft, / ist in der niedrigen Stirn / und dem gewundenen Horn des Widders, / er stößt zu [...]*<sup>24</sup>». La traduction va plus souvent à la ligne que l'original, déplaçant les ponc-

tuations. Confrontons aussitôt à celle-ci les deux vers médians d'un poème d'*Atemwende*, lequel débute avec la mention de «l'essaim d'astres noirs»: «*der verkieselten Stirn eines Widders / brenn ich dies Bild ein, zwischen / die Hörner, darin, / im Gesang der Windungen, das / Mark der geronnenen / Herzmeere schwillt. // Wo- / gegen / rennt er nicht an?*» Pour citer la traduction de Jean-Pierre Lefebvre: «au front caillou d'un bélier / je marque au feu cette image, entre les cornes, dedans, dans le chant des circonvolutions, enfle la / moelle des / mers de cœur figées. // Contre / quoi / ne force-t-il pas?<sup>25</sup>»

Dans un texte d'hommage à Gadamer, Derrida propose – dans une posture interprétative plus orientée que celle du philosophe allemand commentant *Atemkristall* (*Cristaux du souffle*) – une lecture de ce poème d'*Atemwende* dans laquelle ce motif du bélier sert de clef de voûte. Celui-ci, avec ses cornes, rappelle selon Derrida la scène sacrificielle dans l'Ancien Testament (bien plus que le Zodiaque<sup>26</sup>). Un appel s'élèvera dès que le souffle traverse ces cornes, non pour appeler une absente comme le voudra la tradition de la poésie lyrique, mais pour annoncer les holocaustes. Ce cor, le *shofar* en hébreu, reviendra aussi dans *Zeitgehöft* (*L'enclos du temps*) sous la traduction allemande de la *Posaune*. Le vers conclusif du poème, acéré, résonne: «Le monde est parti, il faut que je te porte». «*Die Welt ist fort*» aussi pour la mère qui porte l'enfant, suggère Derrida: «(...) dans la solitude partagée entre un et deux corps, le monde disparaît<sup>27</sup>». Car porter (*tragen*) ici est à même de signifier à la fois concevoir l'enfant (et l'avenir par conséquent), et le transporter – mais à l'image sans doute maintenant, si nous nous permettons ce rapprochement, de la statue de la mère unie à ses enfants devant le musée de Hiroshima, installée peu après la visite de Günter Anders dans cette ville en 1958<sup>28</sup>. Le monde disparu ici ne sera plus l'*Umwelt*, mais le monde humain. Ce vers pourra-t-il alors encore sonner comme prophétique de notre ère dite parfois post-humaine, ère que vient par ailleurs orner le préfixe «néo-» de toutes sortes de façons? Ce qualificatif n'enveloppe-t-il pas notre crainte vague quant au maintien du cadre social qui nous permettait jusque là un retour incessant sur l'entente possiblement commune de l'«humain»? Nous nous bornons à citer ici ce mot de Leo Strauss, noté en 1959: la prophétie implicite des Anciens «selon la-

quelle l'émancipation de la technique, des arts, par rapport à tout contrôle moral et politique conduirait au désastre ou à la déshumanisation de l'homme n'a pas encore été réfutée<sup>29</sup>.

Mais revenons à *La nuit grandissante*. Le poème qui suit celui du bélier commence par : «Entre la diane du poème et son tarissement [...] elle jaillit, l'amande du feu, / la jeune nuit à jeun / derrière la nuit démantelée». Outre la diane déjà évoquée, l'amande (*Mandel*) est un autre motif favori de Celan, d'ailleurs biblique, relié aussi à Mandelstam par sa proximité phonique<sup>30</sup>. Par surcroît, on découvre même le mot «ligature» – associable en effet à celle d'Isaac, à la ligature généalogique – dans le deuxième poème de cette suite. Mais comment peut-on interpréter la présence de tous ces motifs qu'on retrouve chez Celan avec des connotations, selon Derrida, plus ou moins précises? Les thèmes bibliques ne sont pas habituels chez Dupin. Et Celan, qu'a-t-il pu penser de leur retour dans cette suite? Y a-t-il vu les reflets défigurés de ses hantises? Ou les signes d'une complicité? S'était-il enfin rencontré lui-même, avait-il rencontré ce Tu, ainsi que le propose *Le méridien*? À de rares occasions la traduction de Celan semble surchauffée comme s'il s'agissait d'une fusion avec l'original. Y a-t-il par exemple à s'étonner de l'altération de l'expression qu'a opérée Celan en traduisant, telles que: «il fasse violence» transformé en «il fait maintenant à la Terre violence (*er nun der Erde Gewalt antut*)?» Bref, qu'a-t-il pu donc se passer quand les deux hommes se sont rencontrés pour parler de la traduction de cette suite?<sup>31</sup>

Le poème cité se termine comme sur le fond de la nuit mystique d'un Jean de la Croix: «un éclair unit // la nuit à la nuit». On aura remarqué l'opération anagrammatique qui oscille elle-même entre la possibilité du sens caché et son néant, entre l'autre et le même. «Où tu sombres, la profondeur n'est plus», disait déjà un fameux vers de jeunesse de Dupin (27). Pas de lumière qui éclaire la profondeur nocturne, à moins que ce ne soit celle qui nous aveugle et nous y plonge. C'est cette «autre nuit», même démantelée, qui se renouvellera comme incinérant l'illusion de toute issue optimiste. En tous les cas, cette suite de Dupin pouvait par moments représenter, presque «trait pour trait» (pour emprunter un de ses mots-clefs), le Celan de l'époque. Le poème suivant, le dernier de cette suite (dans sa version définitive), semble en faire la preuve dans sa traduction même:

Lui que sa chute approfondit,  
Il n'est pas sans apparaître  
*Er, den sein Sturz eintieft,  
nicht daß er nicht er  
[schiene,*



Son ultime dérobade,  
[ou son sommeil  
parmi mes cendres apocryphes  
*dieses sein letztes  
[Sichentzieh –  
oder sein Schlaf  
inmitten all meiner  
apokryphen Asche.*

Les commentateurs qui ont analysé cette traduction de Celan (Böchenstein et Felstiner<sup>32</sup>) conviennent qu'elle se fait entendre exactement comme son poème. Ce *lui*, comme l'ombre du *je*, celui même mis «à distance<sup>33</sup>» par la création ou l'expérience poétique (Lacoue-Labarthe), s'abîmera en surface. La traduction ajoute, comme c'est souvent le cas dans la traduction de Celan, le déictique «*dieses*» à «*sein letztes Sichentzieh* (son dernier retrait)», comme si le poète, en traduisant ici, prévoyait – ou même observait par avance – son passage unique et imminent à l'autre rive. C'est *maintenant* («*nun*») qu'il se fait violence, c'est la réalité pleine et actuelle. Si l'ajout d'«*all*» à «*apokryphen Asche*» peut venir renforcer le sens de la récapitulation, le mot final de la traduction, «*Asche*», n'est décidément qu'un autre des termes cryptés de Celan, dit bien à propos Böchenstein. Ces vers de Celan dans «Louange du lointain» (poème de jeunesse qu'a cité Felstiner) serviront de dernier maillon: «Plus noir dans le noir je suis plus nu. / Infidèle seulement je suis fidèle. / Je suis tu quand je suis je<sup>34</sup>». Et comme en résonance avec cette unicité accentuée<sup>35</sup>, Dupin écrira encore dans son poème dédié à Celan, ici même son autre, lointain et proche:

Par un détour, sa parole,  
lui, le plus exposé,  
sur cette pente, précisément cette pente,  
il vient de toucher de l'ongle  
une fleur qui se rétracte – qui se multiplie...

Ce poème de Dupin et la traduction de *La nuit grandissante* par Celan constitueront, pour reprendre l'expression de ce premier, un «unisson de blessures», telles celles ouvertes par des ongles. Fleurs, «leur fraîcheur» et blessures sont évoquées simultanément dans un poème de *La nuit grandissante* (135). Touchées de l'ongle, elles se recroquevillent ou s'étendent. C'est surtout sensiblement, voire charnellement que la poésie devra s'exposer

à notre attention, avant même de s'imposer (ou peut-être de s'infliger) à notre entendement, pour adapter la phrase en français de Celan datée de mars 1969, phrase unique publiée dans un numéro de *L'éphémère* paru après sa mort<sup>36</sup>. Cette pente sur laquelle Dupin imagine l'autre poète exposé au danger de l'anéantissement ne peut être que «le versant abrupt» (67) qui lui est cher, lieu même de la poésie pour lui, où l'illumination deviendrait la plus vive comme une fois pour toutes, soit «cette anfractuosité mortelle» (142), elle-même toujours autre et toujours en devenir, «d'un versant à l'autre versant de la nuit» (expression d'un poème écarté de la version définitive de *La nuit grandissante*).

À la chute dans l'abîme, Celan a donné cette fois un sens définitif. Il a choisi de se détruire comme s'il ne laissait que son seul reflet – «il n'[était] pas sans apparaître<sup>37</sup>» – dans le miroir que tendait le poète français sans le savoir lui-même. Si on peut dire que Celan «avait toujours le souci dans le passage par la langue française de reconquérir les sonorités de la langue allemande<sup>38</sup>», ce passage par le français de Dupin,

comme celui de l'Achéron, est devenu pour lui l'ultime.

La rencontre entre Dupin et Celan était aussi réelle que symbolique, et plus conséquente symboliquement, dans la mesure où cette rencontre qui a eu lieu dans leur poésie – poésie par excellence lyrique à laquelle il revenait de rendre sensible la nuit de la raison – devait être placée sous le signe du désastre du vingtième siècle.

Nous terminerons ce bref parcours en compagnie de Dupin qui notera, plus de trente ans après *La nuit grandissante*, pour et avec Michaux cette fois: «La nuit écrit». Dans la même fidélité à cette nuit qui «[n]e cessera jamais écrire». «En enrôlant la mort» avec, cette seule sûreté, «[i]névitable, mais inaccessible; certaine, mais insaisissable<sup>39</sup>», déjà pour le Blanchot de *L'espace littéraire*. Et la poésie, comme le formule Dupin dans son admirable cohérence imposante, sera cette «autorité fragile du souffle infini de la voix brisée»; c'est «la langue même, la langue sans la langue – et son rire balafrant la nuit, illuminant l'autre nuit qui se dresse et prend le relais<sup>40</sup>».

## Notes

- 1 Paul Celan, *Gesammelte Werke*, IV, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp 1983. Arnau Pons a signalé une erreur de cette édition dans son article consacré à *La nuit grandissante: Aux ordres de la nuit (Vers les deux mains)*: une lecture croisée de *La nuit grandissante*, in: Joan M. Minguet Batllori, et al., *Miró/Dupin, Art i Poesia*, Barcelone, Ala Llibres 2009, p. 191 (trad. Martine Broda).
- 2 Texte repris dans Jacques Dupin, *M'introduire dans ton histoire*, Paris, P.O.L 2007, pp. 163-4, initialement publié dans *Fremde Nähe – Celan als Übersetzer*, Marbach-sur-le-Neckar, Deutsche Schillergesellschaft 1998.
- 3 Cf. Giuseppe Bevilacqua, *Traduire Celan en italien*, in: Rémy Colombat et al. (dir.), *Paul Celan. Poésie et poétique*, Paris, Klincksieck 2002, p. 82.
- 4 Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant*, Paris, Gallimard 1999, p. 29. Dorénavant, les chiffres entre parenthèses renverront à ce recueil.
- 5 Expression qui porte ici sur Nietzsche, tirée de *L'entretien infini* (Gallimard 1969, p. 247). On pourrait aussi penser à la cosmogonie d'Hésiode dans laquelle Nuit issue de Chaos déchaîne la folie avant d'enfanter une descendance lumineuse (cf. Clémence Ramnoux, *La Nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion 1959; Max Milner, *L'envers du visible*, Paris, Le Seuil 2005).
- 6 Ibid., p. 298.
- 7 On pourra lire l'analyse du sonnet *L'ennemi* par Harald Weinrich, repris dans *Conscience linguistique et lectures littéraires*,

Paris, Maison des Sciences de l'homme 1989, pp. 128-9.

- 8 Paul Celan, *Partie de neige*, Paris, Le Seuil 2013, p. 27 (trad. Jean-Pierre Lefebvre).
- 9 Jacques Dupin, *Paul Celan*, repris dans *M'introduire dans ton histoire*, p. 161. Celan lui-même parle de «la contre-parole (*Gegenwort*)» dans *Le méridien*.
- 10 Jacques Dupin, *ibid.*, p. 40.
- 11 Paul Celan, *Partie de neige*, p. 53. Dans cette filiation nocturne, on peut sans doute, à part Michaux, nommer un autre poète qu'a traduit Celan: Pessoa.
- 12 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard 1988, p. 250.
- 13 «[U]neins Nacht und Sternbild» chez Celan: nuit et constellation en désaccord pour ce poète préférant la parataxe. Arnau Pons, entendant «Bild» dans «Sternbild», note bien à propos qu'«il s'agit d'une autre nuit, d'une nuit adversative, d'une nuit plus nuit encore» (p. 191).
- 14 Sur «la nuit» blanchotienne, voir Marlène Zarader, *L'être et le neutre*, Lagrasse, Verdier 2001.
- 15 Cf. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 528.
- 16 Philippe Jaccottet, *Aux confins*, dans *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard 1987, p. 184.
- 17 André du Bouchet, *Météore*, dans *Dans la chaleur vacante*, Paris, Gallimard 1991, p. 38. Ces lignes sont placées (ou amassées) en bas de la page, sous un large espace blanc. Est-ce le lieu de la pensée, comme le suggérait Wittgenstein – que lisait André du Bouchet ?
- 18 Dans la traduction de Celan: «hebt den Sinn auf, der bevorsteht» (Paul Celan, *Gesammelte Werke*, IV, p. 729). Le chan-

gement qu'a apporté Celan mérite qu'on s'y attarde: il emploie l'unique verbe *Aufheben* pour «suspendre» et «meurtrir», ajoutant au sens d'annuler ou de neutraliser une résonance hégélienne.

- <sup>19</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 186.
- <sup>20</sup> Beda Allemann, *Deux essais sur Paul Celan*, «Argile» VIII (1975), p. 93 (trad. Claude Evrard). Commentant un autre poème d'*Atemwende*, Derrida souligne que le moment du souffle coupé, de la césure (et de l'ellipse) signifie chez Celan ce qui paraît le plus décisif, comme une coupure déchirante (Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne 2005, p. 18).
- <sup>21</sup> «Le noir est le lieu où l'acte s'accomplit, où sa proximité fait frissonner les aveugles, mais le jour oublie cet accomplissement». (Alain Badou, *Le noir*, Paris, Autrement 2015, p. 15) L'encre lithographique accompagnant le poème pourrait nous évoquer le point où bifurquent «la pensée devenue Lettre et la pulsion changée en taches et pâtés» (ibid., p. 23).
- <sup>22</sup> *Répétitions autour du vide* (1972), repris dans *Par quelque biais vers quelque bord* (P.O.L 2009). Cf. notre essai *Figures du vide*, repris dans *Poésie, savoir, pensée : huit études*, Paris, Tituli 2015, p. 244.
- <sup>23</sup> Philippe Jaccottet, *L'entretien des muses*, Paris, Gallimard 1968, p. 301. Souligné par l'auteur.
- <sup>24</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, IV, p. 743.
- <sup>25</sup> Paul Celan, *Renverse du souffle*, Paris, Le Seuil 2003, p. 113.
- <sup>26</sup> Jacques Derrida, *Béliers*, Paris, Galilée 2003, p. 58 et p. 62. Le fil astrologique n'est pas à écarter puisque le bélier y indique l'équinoxe – point de bifurcation comme le «méridien» – du printemps.
- <sup>27</sup> Ibid., p. 72. Toujours est-il que dans le matériel de travail destiné à l'écriture d'*Atemwende* on trouve le mot acerbe de Celan sur l'«après Auschwitz» d'Adorno (cf. Joachim Seng, préface à Adorno/Celan, *Correspondance*, Caen, Nous 2008, p. 28; trad. Christophe David).
- <sup>28</sup> Pour la visite d'Anders, voir de cet auteur *L'homme sur le pont* (trad. Denis Trierweiler), *Hiroshima est partout*, Paris, Le Seuil 2008. Signalons une coïncidence: Dupin fait allusion au cycle *Hiroshima* (1982) d'Arnulf Rainer, très controversé, dans un essai consacré à cet artiste autrichien, intitulé *Notes pour un texte mort* (repris dans Jacques Dupin, *Par quelque biais vers quelque bord*). Dans sa catalogue d'exposition, on trouve une œuvre – photo recouverte de griffures – figurant une mère et son enfant (Arnulf Rainer, *Hiroshima*, Bochum, M. Bochum 1982). Rainer cite ce vers de Celan: «L'étoile aveugle vole vers lui / et le cil plus chaud la fait fondre: / le monde se réchauffe, / et les morts / bourgeonnent et fleurissent» (Paul Celan, *Ciel du temps*, dans *De seuil en seuil*, Paris, Bourgois 1991, p. 89; trad. Valérie Briet).
- <sup>29</sup> Leo Strauss, *Qu'est-ce que la philosophie politique?*, Paris, PUF 1992, p. 42 (trad. Olivier Sedeyn). On peut aussi repenser à ces réflexions multipliées au début du nouveau millénaire, par exemple à Dominique Lecourt, *Humain, posthumain* (Paris, PUF 2003), ou à Pierre Fedida, *Humain/Déshumain* (texte du séminaire de 2002, repris dans l'ouvrage du même titre, Paris, PUF 2007). L'«humanité» est maintenant autant
- menacée par les destructions (générant une «sous-humanité») que par la fabrication d'humains eugéniques (une «sur-humanité»): on sera amené à réfléchir à cette question avec la notion de «crime contre l'humanité» (cf. Mireille Delmas-Marty et al., *Le crime contre l'humanité*, Paris, PUF 2009).
- <sup>30</sup> *Mandelstamm* en allemand est un tronc d'amandier (cf. Martine Broda, *Dans la main de personne*, Paris, Le Cerf 2002).
- <sup>31</sup> Nous avons posé quelques questions à Jacques Dupin à ce sujet et voici l'extrait de sa réponse, datée du 16 août 2006: «Nous nous sommes rencontrés à plusieurs reprises pour parler de ces poèmes. Des échanges sur le texte, je lui ai donné des éclaircissements sur les mots, sur les images, sur la construction et sur le rythme. Nous n'avons pas parlé d'autre chose, et il était fatigué par un état mental assez défaillant. Il a traduit au crayon dans les marges d'une copie dactylographiée. Pour répondre à ta question, je n'ai pas pensé à la Bible ni à la judéité quand j'ai écrit ce poème, pas plus qu'à Celan. Toutes les interprétations que tu proposes sont [...] probablement justes, mais je suis incapable d'en juger».
- <sup>32</sup> Bernhard Böschenstein, *Paul Celan and French Poetry* (extrait de *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan, Wirkung und Vergleich*, Francfort-sur-le-Main, Insel 1982), «Actes» 8/9 (1988), *Translating Tradition: Paul Celan in France*, p. 197 (trad. Joel Golb); John Felstiner, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Yale University Press 2001, p. 283.
- <sup>33</sup> Cf. Paul Celan, *Le méridien & autres proses*, Paris, Le Seuil 2002, p. 69 (trad. Jean Launay; voir aussi la traduction d'André du Bouchet, *Le méridien*, Montpellier, Fata Morgana 2008, p. 23). Citons aussi ce passage significatif de Günter Anders: «La poésie n'est toujours poésie que dans sa propre langue. On ne saurait la traduire dans une autre, aussi peu que le "je" peut se traduire en "il", ou ma douleur en sa douleur. C'est le secret des locuteurs d'une langue» (p. 120).
- <sup>34</sup> Paul Celan, *Pavot et mémoire*, Paris, Bourgois 1987, p. 69 (trad. Valérie Briet). Parmi les paragraphes rayés de la version définitive de *La nuit grandissante*, on lit ceci: «Le piège aux pavots distinctement décline / au fond rauque du miroir».
- <sup>35</sup> À propos de l'ajout des démonstratifs dans les traductions de Celan, les commentateurs ont fait souvent remarquer la volonté célanienne de l'absolutisation, voire de l'idiomatization de l'énoncé: une fois – *Einmal* – deviendra cette fois, décisive. Cf. Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, p. 15.
- <sup>36</sup> «La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.» (Paul Celan, *Le méridien & autres proses*, p. 51)
- <sup>37</sup> Dans la traduction de Celan («*nicht daß er nicht erschiene*») se trouvent deux fois «*nicht*» et deux fois «*er*», et chaque fois «*nicht*» est devant.
- <sup>38</sup> Pierre Fedida, *Humain/Déshumain*, p. 20.
- <sup>39</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 203.
- <sup>40</sup> Jacques Dupin, *L'ongle du serpent*, dans *Écart*, Paris, P.O.L 2006, p. 47. En effet, l'un de ses derniers poèmes s'intitule *La nuit se découvre* (poème repris dans Jacques Dupin, *Discorde*, Paris, P.O.L 2017). Une partie substantielle de ce présent article a été rédigé après que l'auteur a appris la nouvelle du décès de Jacques Dupin.

# Il fine giustifica i metri. Recenti traduzioni dei classici in metrica barbara

di Filomena Giannotti

Gli schemi metrici non sono semplici artifici tecnici,  
 sono formule magiche.  
 (Iosif Brodskij, *Conversazioni*, Milano, Adelphi  
 2015, p. 83)

Nell'introduzione a *L'albergo nella lontananza*, Antoine Berman insiste sull'affermazione che «la traduttologia [...] non è una 'disciplina' obiettiva, bensì un pensiero-della-traduzione» e che «lo spazio della traduzione è babelico, vale a dire rifiuta ogni totalizzazione». Subito dopo ricorda una suggestiva frase di Marina Cvetaeva, a proposito della sua attività di traduttrice da Rilke: «seguendo la traccia di un poeta, aprire ancora una volta la strada che egli ha aperto»<sup>1</sup>.

Fra le traduzioni che in Italia continuamente si svolgono ad «aprire ancora una volta» le grandi strade inaugurate dai classici, si è assistito negli ultimi tempi a un rilevante ritorno dell'aspirazione a ricreare le forme metriche antiche, secondo un orientamento per cui ha preso piede la generica indicazione di «metrica barbara». L'etichetta, benché nasca, com'è noto, dalla designazione di Carducci per la propria specifica mimesi dei metri antichi, viene oggi correntemente adoperata per coprire impostazioni metodologiche fra loro differenti, e non sono mancate, da parte di singoli traduttori, puntualizzazioni tese a introdurre più precise denominazioni. Giovanni Pascoli preferiva parlare di «metrica classica»<sup>2</sup>, Daniele Ventre, a sua volta, di metodo «ritmico», in uno studio che, tracciata una breve storia di questa mimesi degli antichi metri, si dedica ad accurati approfondimenti speculativi sulle possibili vie da percorrere oggi in questa direzione<sup>3</sup>.

Un altro storico e teorico del problema, Giuseppe Vergara, pur ratificando la generica denominazione di

«metrica barbara» entrata ormai nell'uso, ne ha distinto e adeguatamente studiato cinque diversi orientamenti<sup>4</sup>. Qui si considererà quello che maggiormente ha preso piede negli ultimi anni, ovvero il terzo della classificazione di Vergara, da lui designato come «ritmico», che consiste nel cercare di riprodurre tramite accenti tonici italiani la serie degli *ictus* da noi disposti sui singoli versi quando pratichiamo la nostra convenzionale lettura 'metrica' o 'ictata' dei metri antichi<sup>5</sup>. Nel quadro di questo orientamento sono di recente apparse in italiano *l'Iliade* (2010), *l'Odissea* (2014) e il Virgilio integrale (2017) a cura di Daniele Ventre, e *l'Eneide* (2012) e il Catullo (2018) tradotti da Alessandro Fo<sup>6</sup>. Dato il numero e la varietà dei metri che presenta il *liber* catulliano, particolare attenzione sarà qui dedicata al Catullo di Fo: questo lavoro costituisce infatti il primo tentativo italiano di riproporre in una traduzione integrale del *liber* l'intero ventaglio dei metri di Catullo con metri di tipo barbaro-ritmico strettamente corrispondenti alla struttura dei singoli versi antichi, e su di essi direttamente ricalcati<sup>7</sup>.

Una prima ricognizione sulle diverse impostazioni dei due traduttori citati si può condurre a partire dall'esametrio.

Ventre ha chiarito a fondo i propri criteri<sup>8</sup>, fondati sull'accostamento di due membri costanti: «l'esametrio ritmico da me sperimentato per le traduzioni omeriche e per Virgilio è costituito in partenza da due cola fissi: un ottonario dattilico e un novenario anapestico»<sup>9</sup>. Al loro punto d'incontro viene a collocarsi

un'incisione parallela alla principale incisione dell'esametro antico: una pentemimere, laddove l'ottonario sia di forma tronca (Verg. *Aen.* l. 12 «era un'antica città, | la tennero tirii coloni»; l. 19: «ma una progenie, ella udì, | dal sangue troiano nasceva»); una cesura del terzo trocheo, laddove l'ottonario sia di forma piana (l. 13 «contro l'Italia e le foci | del Tevere sorta, lontano»; l. 20 «tale che avrebbe in futuro | distrutte le torri dei Tirii»).

Gli schemi «di base» ammessi sono un numero ridotto, e precisamente quattro, che Ventre 2017 tratteggia (i tempi forti sono contrassegnati dal segno «+») e definisce come segue:

esametro oloedattilico:

+ - - + - - + - || - - - - + - - + -

esametro 'catenoplico':

+ - - + - - + || - - - - + - - + -

esametro con soluzione spondaica in quarta sede:

+ - - + - - + || - - - - + - - + -

esametro  $\sigma\pi\omicron\nu\delta\epsilon\iota\acute{\alpha}\zeta\omega\nu$ :

+ - - + - - + || - - - - + - - + -

Spetta poi al gioco delle incisioni, e soprattutto a «vere e proprie cesure semisettenarie, più forti rispetto alla pausa presente nel punto di contatto dei due *cola*», il compito di recuperare in parte «la varietà di schemi dell'esametro omerico originario» (che l'autore dichiara di non aver voluto e potuto permettersi). Questi gli esempi da lui prodotti (la barretta inclinata indica il punto di sutura dei due *cola* ottonario e novenario; le vocali fra parentesi s'intendono, naturalmente, in sinalefe con le successive):

versi come:

sì, così diss(e) | e gli diedero/ ascolt(o), || obbedirono pronti (ll. 14, 133)

o

le calpestarono svelte / nei botr(i), || incitandosi a gara (Od. 6, 92).

o

lungo fu il viaggio, | di su, / di giù, || per vie oblique

e traverse, (ll. 23, 116)

o

Prima natura fondò / tali vie, || per esse ogni stirpe (Verg. *Georg.* 2, 20)

assumono una *facies* ritmica peculiare: ancorché composti formalmente da un ottonario e da un novenario, risultano di fatto strutturati come se fossero costituiti da un endecasillabo di andamento dattilico e da un *colon* più breve (senario o settenario di andamento anapestico).

Si dilatano così le possibilità ritmiche fino a «sette schemi (otto, se si considera la più rara possibilità di un esametro spondaico con cesura efteimimera)», suscettibili di altre piccole variazioni in singoli versi, determinate da ulteriori fattori<sup>10</sup>. Ventre punta a un verso «isosillabico»: il totale teorico delle sillabe risultanti dall'associazione dei due *cola* è sempre 17, anche se il numero 'reale' di sillabe in gioco scende a 16 quando l'ottonario è di forma tronca. La sua principale aspirazione è coniare un verso che, all'interno di una contenuta e sorvegliata flessibilità, volta a stornare il rischio di un impianto troppo monotono, presenti un ritmo stabile e ben riconoscibile anche per l'orecchio di chi non abbia dimestichezza con la convenzionale scansione degli esametri antichi.

Fo segue un criterio diverso, che, anziché muovere da un accostamento di due *cola*, imita l'esametro antico *metron* per *metron*, postulando dunque la possibilità di costruire in ciascun verso sequenze di *metra* ora bisillabici (equivalenti allo spondeo) ora trisillabici (equivalenti al dattilo), secondo le esigenze del singolo caso. Ogni sillaba è considerata nella sua autonomia ed è suscettibile di essere indifferentemente impiegata in un 'tempo forte' o in un 'tempo debole'. Fin dagli esametri dell'*Eneide*, Fo postula che, con un orientamento mutuato dalla prosodia italiana, la chiusa del verso – che per l'esametro dovrebbe essere costantemente di due sillabe, di cui la prima sotto *ictus* – possa essere convenzionalmente realizzata anche da parola sdrucciola o bisdrucciola.

Un rapido esempio ci consentirà anche una breve comparazione fra l'esametro barbaro di Fo e quello di Ventre. Si tratta del commovente passo in cui Enea compiangere il giovane Lauso, subito dopo essersi trovato costretto ad ucciderlo (*Aen.* X 821-4):

*At vero ut voltum vidit morientis et ora,  
 ora modis Anchisiades pallentia miris,  
 ingemuit graviter miserans dextramque tetendit  
 et mentem patriae subiit pietatis imago.*

Così traduce Fo 2012 (il cui testo ho qui seguito):

Ma come il figlio di Anchise quegli occhi morenti ed  
 [il volto  
 vide, quel volto sfumare in pallore in maniera mirabile,  
 lo compianse e levò un gran lamento e tese la destra  
 e gli affiorò, dell'amore paterno, alla mente l'immagine.

Questa la traduzione di Ventre 2017:

Come però l'Anchisiade ebbe visto gli occhi e quel viso  
 di moribondo, quel viso col suo inquietante pallore,  
 ruppe pietoso in un grave lamento e gli tese la mano  
 e gli affiorò nella mente ricordo d'affetto paterno.

Nella resa di Fo, tre versi presentano uguale numero (teorico) di sillabe, ovvero 17, che salgono però – nel compito fattuale – a 18 nei vv. 822 e 824, per via della clausola sdrucciola. Dei quattro esametri isosillabici di Ventre il primo sembra riconducibile al suo terzo schema («con soluzione spondaica in quarta sede»), mentre gli altri paiono tutti rientrare nel tipo «olodattilico».

In entrambe le traduzioni si può dire che la distribuzione delle incisioni sia sostanzialmente affidata al gusto e alla sensibilità del lettore, come del resto doveva essere per il verso antico qui riprodotto. Per la traduzione di Fo, la ricordata registrazione d'autore reperibile in rete attesta la scelta di valorizzare, per i primi due versi, l'incisione centrale (cesura del terzo trocheo), e per gli altri due una combinazione di tritemimere ed eptemimere. Per quanto riguarda Ventre, seguendo la falsariga degli esempi sopra riportati, mi sembra di dover particolarmente segnalare la scansione del v. 823 secondo lo schema con forte rilievo dell'eptemimere «ruppe pietos(o) | in un grave/ lamento || e gli tese la mano».

La comparazione fra questi due gruppi di versi consente di toccare rapidamente un altro problema per così dire connaturato alla scelta di tentare di riprodurre metri antichi secondo la mimesi di un metodo barbaro ritmico. La nostra lettura convenzionale dei metri antichi – nati in funzione di una concezione 'quantitativa' del ritmo del tutto diversa da quella accentuativa dell'italiano – comporta che il materiale verbale italiano debba essere adeguato a schemi 'esigenti', cui la

nostra lingua non si rivela particolarmente disponibile. I casi più evidenti sono quello – già in parte trattato sopra – della frequente 'domanda' di parole ossitone per coprire tempi forti in chiusa di verso, e, simmetricamente, quello di rispondere all'istanza di un tempo forte in prima sede di verso: problema, quest'ultimo, che riguarda tutta la metrica dattilica (e dunque la mole di gran lunga più imponente di versi greci e latini). Per fare fronte a questi problemi, il traduttore che si ispiri a criteri 'barbari', cimentandosi con testi lunghi (come interi poemi epici) o metricamente complessi (penso per esempio ai metri coriambici, con le loro esigenze di *ictus* contigui), difficilmente potrà rinunciare a sfruttare sotto *ictus* parole di corpo sillabico esile, e in particolare monosillabi che si presentino come proclitici. Nel passo sopra citato, Ventre si trova a porre sotto l'*ictus* iniziale la preposizione «di» (v. 822) e la congiunzione «e» (v. 824). Analogamente, Fo inizia con monosillabo tre dei quattro esametri riportati («ma», «lo», «e»). Ma sui quasi diecimila versi dell'*Eneide* gli esempi si potrebbero, com'è intuibile, abbondantemente moltiplicare per entrambi gli interpreti. Sebbene i traduttori barbari cerchino quanto possibile di evitarlo<sup>11</sup>, si tratta di un compromesso che finisce per imporsi loro pressoché ineluttabilmente<sup>12</sup>.

Collateralmente, il passo dell'*Eneide* sopra riportato offre l'occasione per richiamare un'ulteriore difficoltà insita nella traduzione di Virgilio, quella che Philip Hardie definisce «Virgil's liking for stylistic ambiguity and paradox»<sup>13</sup>. L'ambiguità riguarda in questo caso il v. 824, *et mentem patriae subiit pietatis imago*, e l'espressione *patria pietas*, che Fo e Ventre riferiscono entrambi al sentimento provato da un padre nei confronti del figlio. Con la finezza che lo contraddistingue, Virgilio sembra aver qui voluto genericamente evocare più coppie di padri e figli (Anchise ed Enea, Enea e lulo, Evandro e Pallante, o, con paternità 'surrogata', Enea e Pallante), e, parallelamente, sovrapporre l'uno all'altro i due significati dell'aggettivo *patrius*, nella sua doppia valenza di «verso il padre», indicando quindi la *pietas* di Lauso verso Mezenzio, oppure «del padre», riferendosi quindi alla *pietas* che anche l'empio Mezenzio proverebbe per Lauso appena caduto<sup>14</sup>. Merita dunque una particolare segnalazione la traduzione proposta da Giovanni Pascoli per questo segmento, che ricorre identico a IX 294 a proposito di lulo (*atque animum patriae strinxit pietatis imago*): «del padre così amato e amante»<sup>15</sup>. Una traduzione che ha il pregio di



poi di seguito mille, poi di nuovo altri cento.  
 Quando poi ne avremo dati migliaia, 10  
 confonderemo le somme, per non sapere,  
 e perché nessun malvagio ci invidi,  
 sapendo che esiste un dono così grande di baci.

Tuttavia, il falecio barbaro di Fo 2018, senza presentare torsioni determinate dalla *contrainte* metrica, e permettendosi alcune chiuse sdrucchiole (vv. 3, 4, 10), mette capo a un flusso agile, che, mentre mantiene uniti spirito e ritmo, grazie a quest'ultimo restituisce all'insieme un maggiore brio, specialmente nel caso di versi come 5, 6, 9 o 13, per i quali Canali sviluppa una traduzione letterale in modo così analitico ed esteso da debordare nettamente verso la prosa. Sembra che ci si possa ulteriormente spingere ad affermare che la musicalità stabile dello schema fisso di accenti previsto dal falecio 'barbaro' giunga a rendere maggiormente percepibile la forza modellante della forma.

Questa impressione permane anche confrontando la traduzione barbara con una traduzione a sua volta disciplinata dall'endecasillabo tradizionale italiano – con arsi tuttavia mobili – come quella di Quasimodo 1955 o quella di Enzo Mazza 1962, che qui riporto<sup>21</sup>:

Viviamo e amiamo, Lesbia mia, né mai  
 ci tocchino i sussurri e le calunnie  
 dei vecchi arcigni. Possono cadere  
 e risorgere i soli: quando spenta  
 sarà per noi la breve luce, avremo 5  
 il sonno d'una notte senza fine.  
 Baciami mille volte e quindi cento,  
 poi altre mille e subito altre cento,  
 e mille volte ancora e ancora cento.  
 Quando molte saranno le migliaia, 10  
 ne perderemo il conto frammischiandole,  
 sì che alcun tristo non ci porti invidia  
 conoscendo il gran numero dei baci.

Particolarmente delicata risulta poi la scelta di un traduttore di fronte a un metro come il coliambo, che, tramite il 'contraccollo' segnato, rispetto all'andamento giambico, dal trocheo finale, introduce una spezzatura ritmica che richiederebbe adeguato risalto<sup>22</sup>. Qui si può esaminare il celeberrimo c. 8.

Fo 2018 non solo mima la spezzatura col materiale verbale, ma introduce anche una spaziatura bianca

che esaspera l'effetto sfruttando la disposizione grafica su pagina:

Catullo, tu, infelice, la follia lascia,  
 e, ciò che vedi perso, dàlo per perso.  
 Rifulsero, una volta, soli a te splendidi:  
 correvi allora dove ti era lei guida,  
 che hai amata quanto amata non sarà al- 5  
 cuna. E allora, là, quei molti giochi fra voi,  
 che tu bramavi – e cui non era, lei, contro.  
 Rifulsero, davvero, soli a te splendidi.  
 Lei ora è contro: e sii (pur se non puoi <contro>,  
 e, se lei fugge, non seguirla, e non vivere 10  
 così, e ostinatamente reggi, re- sisti.  
 Addio, ragazza, ormai Catullo re- siste,  
 né cercherà te, o pregherà te- stia  
 Ma ti dorrai tu, non pregata per nulla...  
 Dannata... E male a te... Che vita ti resta? 15  
 Chi te ora accosterà? Per chi sarai bella?  
 Chi vai ora a amare? Di chi sarai tu detta?  
 Chi vai a baciare? A chi mordicchierai il labbro?  
 Ma tu, Catullo, da ostinato, re- sisti.

Tornando a quanto si diceva sopra circa il problema costituito dalla collocazione di monosillabi (a volte proclitici) in tempo forte, non si mancherà di notare come nella traduzione di questo carne una tale condizione ricorra con speciale frequenza. La difficoltà è stata rovesciata in risorsa: mentre aiuta a far fronte al compito – sempre impegnativo per chi parli italiano – di realizzare il tempo forte che chiude la serie giambica, il rilievo fonico assunto dal monosillabo sotto *ictus* esalta l'effetto innaturale, di 'strappo' (o, se si preferisce, di 'zoppia'), programmato dall'opzione metrica<sup>23</sup>. E anzi, allo scopo di ottenere un simile effetto, in alcuni casi il traduttore sceglie addirittura di introdurre spezzature all'interno di una parola e di conferire ancora maggior risalto al conflitto ritmico valorizzando il ruolo di un accento secondario (vv. 11 e 19 ré-sisti; 12 ré-siste; 13 ré-stia). Si può dissentire circa l'opportunità della soluzione e l'efficacia del risultato, ma è evidente che il traduttore ha qui cercato di fare leva proprio sulle difficoltà stesse che gli venivano proposte dalla necessità di calare il materiale verbale italiano in una struttura metrica insolita, per perseguire con ciò un esito marcatamente icastico.

Un costo comportato dalla severa gabbia metrica è qui il mancato mantenimento di un traduttore fisso per *miser* fra i vv. 1 *miser Catulle desinas ineptire* e 10

*nec quae fugit sectare, nec miser vive*<sup>24</sup>. La costanza nella traduzione di termini chiave è un principio cui Fo più volte ha dichiarato di volersi mantenere il più possibile fedele, ma in questo caso l'ingombro dei traduttori necessari a rendere il v. 10 lo ha costretto a un compromesso. E proprio il principio della costanza dei traduttori determina la soluzione del v. 5 *amata nobis quantum amabitur nulla*: in generale, nella resa dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi di prima e seconda persona plurali, Fo inclina a ricalcare le scelte di Catullo<sup>25</sup>; in questo specifico caso suppone che il *nobis* del prototesto possa avere un valore forte di «noi»<sup>26</sup>, e tuttavia, costretto dal metro, finisce per rinunciare a rilevarlo. E privilegia invece l'allineamento 'esterno' con un nastro verbale che ricorre simile in c. 37, 11-12: *puella nam mi, quae meo sinu fugit, / amata tantum quantum amabitur nulla*, «la donna infatti che mi fugge dal seno, / amata quanto amata non sarà al- cuna».

Va tuttavia riconosciuto che la resa in sczonti barbari presenta il carme 8 in modo molto diverso da precedenti traduzioni diversamente orientate. E non solo da una vera e propria riscrittura, come quella di Ceronetti 1969; o da una resa più stretta al testo, ma volutamente spezzata e aperta a qualche margine di variazione, come quella di Caviglia 1983. Quale traduzione a confronto si può in questo caso sceglierne una di tipo linea-contro-verso scrupolosa e attenta come quella di Ramous 1983, in cui naturalmente la sostanza patetica del carme raggiunge pienamente il suo pubblico, ma risulta privata di quel piglio drammatico che le spezzature ritmiche dello sczonte comportano nel prototesto<sup>27</sup>:

Povero Catullo, basta con le illusioni:  
se muore, credimi, ogni cosa è perduta.  
Una fiammata di gioia i tuoi giorni  
quando correvi dove lei, l'anima tua voleva,  
amata come amata non sarà nessuna: 5  
nascevano allora tutti i giochi d'amore  
che tu volevi e lei non si negava.  
Una fiammata di gioia quei giorni.  
Ora non vuole più: e tu, coraggio, non volere,  
non inseguirla, come un miserabile, se fugge, 10  
ma con tutta la tua volontà resisti, non cedere.  
Addio, anima mia. Catullo non cede più,  
non verrà a cercarti, non ti vorrà per forza:  
ma tu soffrirai di non essere desiderata.  
Guardati, dunque: cosa può darti la vita? 15

Chi ti vorrà? a chi sembrerai bella?  
chi amerai? da chi sarai amata?  
E chi bacerai? a chi morderai le labbra?  
Ma tu, Catullo, resisti, non cedere.

L'impianto barbaro di Fo 2018 sembra qui in grado di restituire, con le sue spezzature ritmiche, la fondamentale dimensione di lacerazione interiore, senza incorrere in compromessi linguistici o durezza inaccettabili per il lettore italiano di oggi<sup>28</sup>.

Quanto all'esametro barbaro di Fo, già largamente praticato nella sua *Eneide*, basterà riportare qui, dal Catullo, l'*incipit* del c. 64:

*Peliaco quondam prognatae vertice pinus  
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas  
Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos, [...]*

I pini nati sui picchi Peliaci, si dice, una volta lungo le limpide onde di Nettuno nuotarono fino ai flutti del Fasi ed agli eterei confini [...]

I tre versi esemplificano varie significative scelte del traduttore. Al v. 1, il rispetto, fin dove possibile, dell'allitterazione<sup>29</sup>; al v. 2, la già ricordata 'licenza' di clausola sdrucchiola; al v. 3, la rigorosa mimesi anche delle specifiche particolarità dei metri, in questo caso la riproduzione dell'esametro spondaico, al fine di mettere a disposizione del lettore del metatesto anche queste minime variazioni dell'arte catulliana<sup>30</sup>. Infine, più in generale, l'orientamento a rendere aggettivi dotti con aggettivi dotti, facendo leva sulla presenza di un ampio commento (cui il lettore non addetto ai lavori avrebbe dovuto comunque ricorrere anche se avesse trovato a testo «del Pelio» e «di Eèta»<sup>31</sup>).

Un discorso più ampio è necessario per il distico elegiaco, metro di grande frequenza nella poesia antica in genere e nello stesso *liber* di Catullo, e per il quale la tradizione delle traduzioni italiane ha offerto disparate soluzioni<sup>32</sup>.

Come si è già visto per il c. 85<sup>33</sup>, di particolare rigore è l'impostazione di Pascoli, soprattutto nei riguardi del problema ritmico fondamentale: quello di riprodurre i tempi forti ricorrenti al termine di ciascun *hemiepes*. Pascoli è inflessibile nell'adottare un esito tronco per la clausola, mentre di fronte alla dieresi centrale si concede una misura piana, ma a patto che la sua ultima sillaba risulti di fatto obliterata in sinalefe (a cavallo di dieresi) con la sillaba iniziale della parola se-

guente. Prescindendo dall'ovvio dato di una distanza intervenuta col tempo anche sul piano della lingua e del gusto, appare difficilmente discutibile che un simile rigore tenda a risolversi, per il nostro orecchio di oggi, in un'eccessiva durezza, e a volte in adattamenti del significato non del tutto accettabili sul piano dell'equivalenza (per es., qui sotto, ai vv. 2 e 4). Prendiamo come esempio il c. 101<sup>34</sup>:

Giunsi per popoli molti e per molta distesa di mari:  
 vedo, fratello, che resta ecco, una tomba di te!  
 Renderti sol poss'io quest'ultimo dono di morte,  
 sol parlare a la tua tacita cenere... a che?  
 Cenere! Te, te stesso la mia sventura mi tolse, 5  
 misero fratel mio preso né resomi più!  
 Ora però tu, questi che, quale fu l'uso de li avi,  
 sono dei tumuli i doni ultimi e flebili, tu  
 prendili, ché grondanti di lagrime tante, fratello,  
 son di fratello, e per sempre ave, e la pace con te! 10

Per questo celebre lamento sulla morte del fratello, la tradizione delle traduzioni italiane non è povera di suggestive rese, come quella di Quasimodo 1955, in versi liberi, di piana e lineare eleganza:

Dopo aver traversato terre e mari,  
 eccomi, con queste povere offerte agli dèi sotterranei,  
 estremo dono di morte per te, fratello,  
 a dire vane parole alle tue ceneri mute,  
 perché te, proprio te, la sorte m'ha portato via, 5  
 infelice fratello, strappato a me così crudelmente.  
 Ma ora, così come sono, accetta queste offerte  
 bagnate di molto pianto fraterno:  
 le porto seguendo l'antica usanza degli avi,  
 come dolente dono agli dèi sotterranei. 10  
 E ti saluto per sempre, fratello, addio!

Analogamente pregevoli quelle di Mazza 1962, Ramous 1983, Canali 1997, che tendono tutti, per quanto possibile, a essenzializzare e a rendere asciutto e perentorio il dettato con diverse accentuazioni su cui qui non si può entrare in dettaglio. A una nuda secchezza punta anche il rifacimento di Ceronetti, e a qualche minima economia (soppressione di una delle tre menzioni del *frater* e semplificazione del saluto finale) sembra costretto Gardini 2014 dal melodico metro da lui adottato per i distici (doppio settenario seguito da endecasillabo):

Di paese in paese e di mare in mare,  
 ecco giungo, fratello, al triste rito

di renderti gli estremi onori della morte,  
 chiamando invano il tuo cenere muto:  
 perché a me t'ha strappato la fortuna, fratello, 5  
 ah infelice, a me malamente tolto.  
 L'offerta, intanto, che per costumanza avita  
 tramanda, onore amaro, questo rito  
 accetta traboccante di lacrime fraterne  
 e per l'eternità, fratello, addio. 10

Tornando alla metrica barbara, il sopra ricordato sistema di 'licenze', elaborato da Fo 2018 di fronte ai limiti che il nostro materiale linguistico impone nella ricerca di chiuse ossitone, introduce rispetto al passato un modo più morbido di evocare i due emistichi del pentametro. Vi si aggiunga che, a fini di maggiore perspicuità dei confini ritmici, e, al contempo, di sottolineatura della distinzione fra i *cola*, anche in questo caso la sua traduzione fa ricorso a uno spazio bianco orizzontale che disciplina la lettura, rendendo più evidente la pausa ritmica che la dieresi stessa, nel prototesto, introduce fra i due emistichi. Anche nel caso del c. 101, la mimesi barbara del metro di Catullo per come si trova in Fo 2018 non sembra comportare una dimensione artificiosa o addirittura un'impronta di «falsità». Questo specifico uso del distico barbaro, attento a non incorrere in forzature sul piano della dizione italiana di oggi, permette anzi una maggiore eloquenza nello stesso momento in cui ripercorre in adeguato spazio la sintassi distesa sui due grandi periodi rispettivamente di tre e di due distici, e valorizza le pesantezze che Catullo ha introdotto (*5 quandoquidem, 7 nunc tamen interea*), come volontaria concessione a un tono meditativo dimesso e 'impoetico'. È da mettere in evidenza anche l'intenzione di attenersi il più possibile, e pur al prezzo di un iperbato<sup>35</sup>, all'incorniciatura che colloca l'apostrofe iniziale al centro del complesso dei riti funebri (v. 2: *has miseras, frater, ad inferias*):

Per molte genti e per molte distese vaste portato  
 eccomi a questi, fratello, funebri riti infelici,  
 per farti dono di un ultimo, estremo omaggio di morte  
 e per rivolgermi invano alla tua cenere muta,  
 dal momento che te mi ghermi, proprio te, la fortuna 5  
 ah indegnamente, fratello, a me, o infelice, strappato.  
 Ma intanto le offerte che, stando all'uso antico dei padri,  
 mesto omaggio, ho lasciato per i tuoi funebri riti,  
 tanto grondanti di pianto fraterno, adesso tu accogline:  
 e in perpetuo, fratello il mio saluto e il mio addio. 10

Nel suo capitolo sulla traduzione poetica, Mounin afferma: «si conclude insomma che la fedeltà della traduzione poetica non è né la fedeltà meccanica a tutti gli elementi semantici né l'automatica fedeltà grammaticale né quella fraseologica assoluta né la fedeltà scientifica alla fonetica del testo: è la fedeltà alla poesia. Per tradurla, bisogna non solo averla sentita ma identificata tanto nei fini come nei mezzi»<sup>36</sup>. E quindi, nel paragrafo sulla sua conseguente «difficoltà», riesaminando «il vecchio adagio secondo il quale 'bisogna esser poeta per tradurre poesia'», soppesa due possibili identità del traduttore e due rispettivi approcci alla traduzione: distingue così una possibile «traduzione del professore», a rischio d'essere «debole» sotto il profilo estetico, e una possibile «traduzione del poeta», a rischio di rivelarsi «sbagliata», se il poeta «è un presuntuoso che non vuole farsi conoscitore paziente della società dalla quale sorge la poesia ch'egli vuol tradurre», così che «rischia di tradurre la lirica cinese secondo il proprio temperamento, e dunque sbagliando»<sup>37</sup>.

La tradizione delle traduzioni italiane presenta non pochi casi in cui le due figure si sovrappongono: quanto a Catullo, per esempio, Canali, Gardini e Fo sono tutti e tre docenti universitari e poeti affermati. Le loro traduzioni di Catullo seguono tre dei principali orientamenti di 'riapertura' – per rifarsi alla Cvetaeva – delle antiche strade: rispettivamente una traduzione «organica» linea-contro-verso, una «analogica» che si ricollega alla lirica italiana, una «mimetica» che aspira a riprodurre metri antichi<sup>38</sup>. E si può affermare per tutte e tre – per la nuova traduzione barbara non meno che per le altre due notevoli interpretazioni – che la convivenza dei due profili di professore e poeta abbia prodotto metatesti di notevole temperamento fra le istanze, da un lato, della filologia e dell'erudizione, e, dall'altro, della trasmissione del coefficiente poetico. Lo stesso vale per l'epica barbara lungamente battuta (oltre che da Fo) da Daniele Ventre, il quale ha peraltro offerto qualche *specimen* anche nel settore catulliano, per esempio con la sua traduzione isometrica del c. 51 di Catullo accompagnata da quella del fr. 31 Voigt di Saffo<sup>39</sup>. In conclusione, tenendo presente il sempre attuale monito di Berman sopra citato, e alla luce di quanto via via si è potuto osservare, la traduzione di tipo barbara (almeno quella di taglio «ritmico», attualmente più praticata, e di cui si è trattato in questo lavoro) non sembra partire *a priori* – come pure si è a volte rite-

nuto – da una posizione di particolare svantaggio rispetto alle modalità concorrenti. Le sequenze ritmiche legate a tale impostazione sono per forza di cose per lo più eccentriche rispetto alla tradizione lirica italiana, e hanno radice in quella che è una nostra lettura accentuativa convenzionale di metri anticamente regolati da un differente principio quantitativo. Ma l'abitudine a questo tipo di lettura ormai consolidatasi – e, oltre che fra gli antichisti, praticata tuttora, almeno in parte, nella nostra scuola – sembra motivare a sufficienza il ricorso a quei nastri ritmici 'mimetici'. Per lo meno le sequenze più frequenti, come quella relativa all'esametro dattilico, sono infatti in grado di rappresentare in modo significativo l'idea corrente che si è fatto l'odierno lettore colto italiano di quei medesimi ritmi. Sebbene possa a volte apparire un'operazione astrusa, il ricalco barbaro, laddove sia condotto con puntualità filologica e con una vigile e sensibile attenzione alla lingua comunemente in uso, è quel *quid* che – come si è cercato di segnalare – spesso può aggiungere valore al metatesto più di quanto non gli possa togliere. Accolta la plausibilità di questo tipo di equivalenza, restano poi ovviamente – come in tutte le pratiche di traduzione – le soggettive e non regolabili sfere del gusto (del traduttore e dei destinatari), della accettabilità, della lineare consentaneità con i modi espressivi correnti fra il pubblico cui ci si rivolge (anche quando si voglia soprattutto sintonizzarsi con il loro livello alto, colto, 'letterario'). Ma anche il mezzo della mimesi barbara può ben rivelarsi pienamente adeguato al conseguimento di quello che, pur rimanendo ineluttabilmente vago e difficilmente circoscrivibile – le citate parole di Mounin lo riconfermano –, resta sempre il fine ambito da tutti: la bellezza.

## Riferimenti bibliografici

Acerbo 1978 = *Canti di Catullo*, traduzione integrale in versi italiani di Francesco Acerbo, con testo latino a fronte, 1978, ma pubblicata postuma a cura di Paolo Radiciotti, Roma, Editrice Italiana di Cultura 1991; rist. Milano, Rusconi 2007.

Andreoni Fontecedro 1993 = Emanuela Andreoni Fontecedro, [traduzioni di Catullo 5, 7, 8, 11, 32, 51, 72, 73, 76, 83, 85, 87, 92, 107, 109] in *Antologia della poesia latina* a cura di Luca Canali, con la collaborazione di Alessandro Fo e Maurizio Pizzica, «I Meridiani», Milano, Mondadori 1993, nel capitolo dedicato a *Catullo*, pp. 179-276 (accanto a versioni da altri carmi, di Franco Caviglia e di Mario Ramous).

Berman 1997 = Antoine Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica (Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin)*, traduzione italiana a cura di Gino Giometti, Macerata, Quodlibet 1997 (ed. or. 1984).

Berman 2003 = Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, traduzione italiana a cura di Gino Giometti, Macerata, Quodlibet 2003 (ed. or. 1999).

Canali = Catullo, *Poesie*, a cura di Luca Canali, note e apparati biobibliografici di Anna Maria Ferrero, con testo a fronte, Firenze, Giunti 1997.

Caviglia 1983 = Catullo, *Poesie*, traduzione con testo a fronte di Franco Caviglia, introduzione di Alfredo Giuliani, Roma-Bari, Laterza 1983.

Ceronetti 1969 = Catullo, *Le poesie*, versioni e una nota di Guido Ceronetti, testo latino a fronte, Torino, Einaudi 1969 (più volte riveduta, fino al 1983).

Chiarini 1996 = Catullo, *Poesie*, traduzione di Gioachino Chiarini, Milano, Frassinelli 1996.

Cvetaeva-Pasternak-Rilke 1980 = Marina Cvetaeva, Boris Pasternak, Rainer Maria Rilke, *Il settimo sogno; Lettere 1926*, a cura di Konstantin Azadovskij, Elena e Evgenij Pasternak, edizione italiana a cura di Serena Vitale, Roma, Editori Riuniti 1980.

Della Corte 1977 = Catullo, *Le poesie*, a cura di Francesco della Corte, Milano, Mondadori-Fondazione Valla 1977.

Fo 2012 = Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, Torino, Einaudi 2012.

Fo 2017 = Alessandro Fo, *La giornata di un traduttore: appunti da un viaggio nell'Eneide*, «Melanges de l'École Française de Rome» 129, 1 (2017), pp. 177-209.

Fo 2018 = Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, testo, traduzione, introduzione e commento a cura di Alessandro Fo, con interventi di Alfredo Mario Morelli e Andrea Rodighiero, Torino, Einaudi 2018.

Fo 2018b = Alessandro Fo, *Tradurre l'intraducibile: la sfida di Catullo*, in *Catullo e le sue tradizioni. Prima giornata di studi*, Atti della giornata di studi in occasione della fondazione del Centro di Studi Catulliani (Università di Parma, 24 ottobre 2017), «Paideia» 73 (2018), pp. 2115-36.

Fo 2018c = Alessandro Fo, *Ricordi di un traduttore da Catullo: problemi metrici, lessicali, di tono*, in *Tradurre i classici*, Atti del Terzo Colloquio "Roberto Sanesi" sulla traduzione letteraria, Pavia 25 ottobre 2017, a cura di Clelia Martignoni, numero speciale di «Autografo» 60.2 (2018), pp. 49-94.

Folena 1994 = Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi 1994.

Gamberale 2008 = Leopoldo Gamberale, *Poeti antichi da tradurre e da tradire. Scelte non obbligate di contemporanei*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, atti della quarta giornata di studi, Sestri Levante, 16 marzo 2017, a cura di Emanuele Narducci, Sergio Audano, Luca Fezzi, Pisa, ETS 2018, pp. 145-85.

Gardini 2014 = Catullo, *Carmina. Il libro delle poesie*, a cura di Nicola Gardini, nuova traduzione in versi, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli 2014.

Giannotti 2012 = Note di Filomena Giannotti, in Fo 2012.

Giannotti 2019 = Filomena Giannotti, *Evandro-Pallante, Mezenzio-Lauso e altri casi di patria pietas nel X libro dell'Eneide*, Atti del Convegno *La presenza di Virgilio*, organizzato dall'Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti in collaborazione con l'AICC di Ancona e tenutosi ad Ancona il 27 settembre 2019, Ancona, Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti, 2019, pp. 69-87.

Guaracino 1991 = Catullo, *Carmi*, a cura di Vincenzo Guaracino, Milano, Bompiani 1991.

Hardie 1998, = Philip Russell Hardie, *Virgil*, Oxford, Oxford University Press 1998.

Holmes 1995 = James S. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani 1995, pp. 239-56.

Intoppa 2002 = Laura Intoppa, *Le traduzioni italiane di Catullo dal 1977 al 2001*, «Atene e Roma» 47 (2002), pp. 18-36 e 49-79.

Koch 2005 e 2007 = Ovidio, *Metamorfosi*, vol. I, libri I-II, a cura di Alessandro Barchiesi e con un saggio introduttivo di Charles Segal; vol. II, libri III-IV, commento di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati: traduzioni di Ludovica Koch, Milano, Mondadori-Fondazione Valla 2005 e 2007.

Mandrizzato 1982 = Catullo, *I canti*, introduzione e note di Alfonso Traina, traduzione di Enzo Mandrizzato, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli 1982.

Mazza 1962 = Gaio Valerio Catullo, *Carmi*, traduzione e note di Enzo Mazza, Parma, Guanda 1962.

Morelli 2011 = Alfredo Mario Morelli, *Catullo in versi italiani*, in Federico Condello e Bruna Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, Pàtron 2011, pp. 63-89.

Morelli 2015 = Alfredo Mario Morelli, *Catullo, o il lepos 'impossibile' del secondo Novecento italiano (Quasimodo e gli altri)*, in Federico Condello e Andrea Rodighiero (a cura di) «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna, Bononia University Press 2015, pp. 95-120.

Morelli 2018 = Alfredo Mario Morelli, *Il disunito filo che ci unisce. La traduzione catulliana di Enzo Mazza*, «Paideia» 73 (2018), pp. 175-202.

Mounin 2006 = Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, traduzione italiana di Stefania Morganti, Torino, Einaudi 2006 (da cui cito; 1965<sup>1</sup>: scritta per la «PBE» Einaudi, col titolo originale *Traductions et traducteurs*).

Nuzzo 2003 = Gaio Valerio Catullo, *Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, a cura di Gianfranco Nuzzo, Palermo, Palumbo 2003.

Nuzzo 2015 = Gaio Valerio Catullo, *Liriche ed epigrammi*, a cura di Gianfranco Nuzzo, Palermo, Palumbo 2015.

Paduano = Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, introduzione e traduzione di Guido Paduano, commento di Alessandro Grilli, testo a fronte, Torino, Einaudi 1997.

Paolicchi = Catullo, *I carmi*, a cura di Luciano Paolicchi, introduzione di Paolo Fedeli, Roma, Salerno Editrice 1998.

Pascoli 1911 = Giovanni Pascoli, *Epos*, Livorno, Giusti 1911 (1897<sup>1</sup>).

Pascoli 1965 = Giovanni Pascoli, *Poesie*, con un avvertimento di Antonio Baldini, in *Tutte le opere di Giovanni Pascoli*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1939; si cita dalla decima edizione nella collana «I classici contemporanei italiani», Milano, Mondadori 1965.

Pascoli 2002 = Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzione e commento di Cesare Garboli, con la collaborazione di Giuseppe Leonelli, Anthony Oldcorn e Filip-pomaria Pontani, 2 voll., «I Meridiani», Milano, Mondadori 2002.

Pontani 1977 = Filippo Maria Pontani, *Un secolo di traduzioni da Catullo*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» 19 (1977), pp. 625-44.

Quasimodo 1955 = Valerio Catullo, *Canti*, tradotti da Salvatore Quasimodo, Milano Mondadori, 1955<sup>2</sup> (Milano, Edizioni di Uomo 1945<sup>1</sup> [ma con un minor numero di carmi]); ora nell'edizione dei «Meridiani»: *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Gilberto Finzi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori 1971<sup>1</sup>, pp. 743-88.

Radif 2002 = Ludovica Radif, *Scorci catulliani virtuali*, Cesena, Il Ponte Vecchio 2002 [con traduzioni libere dei cc. 2, 3, 12, 17, 22, 35, 41, 43, 50, 51, 70, 76, 82, 84, 86, 96].

Ramous 1983 = Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, introduzione, traduzione e note di Mario Ramous, prefazione di Luca Canali, Milano, Garzanti 1975; nuova traduzione 1983 (2011<sup>16</sup>).

Saggio 1997 = Gaio Valerio Catullo, *Carmi*, traduzione e postfazione di Carlo Saggio, prefazione di Giorgio Orelli, Locarno, Armando Dadò 1997 (traduzione antologica 1928<sup>1</sup>; rinnovata nel 1949).

Torop 2010 = Peeter Torop, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, edizione italiana a cura di Bruno Osimo, Milano, Hoepli 2010.

Traina 1989 = Alfonso Traina, *Le traduzioni*, in Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. II, «La circolazione del testo», Roma, Salerno Editrice 1989, pp. 93-123.

Ventre 2010 = Omero, *Iliade*, traduzione di Daniele Ventre, Messina, Mesogea, 2010.

Ventre 2013 = Euripide, *Il Ciclope*, traduzione di Daniele Ventre, Messina, Mesogea 2013.

Ventre 2014 = Omero, *Odissea*, traduzione di Daniele Ventre, Messina, Mesogea 2014.

Ventre 2014b = Daniele Ventre, *L'hexamètre dans la traduction italienne de l'Iliade*, «Anabases» 20 (2014), pp. 111-20; online dal 2017: <http://anabases.revues.org/4937>.

Ventre 2017 = Daniele Ventre, *Nota di Daniele Ventre sulla tecnica esametrica delle sue traduzioni da Omero e Virgilio*, in Fo 2017, pp. 203-4.

Ventre 2017b = Virgilio, *Opere: Bucoliche, Georgiche, Eneide*, traduzione a cura di Daniele Ventre, Messina, Mesogea 2017.

Vergara 1976 = Giuseppe Vergara, *La poesia barbara: come e quando*, «Misure critiche», anno 6, fascicolo 18 (gennaio-marzo 1976), pp. 71-91.

Vergara 1977 = Giuseppe Vergara, *Sulla metodologia della poesia barbara*, «Misure critiche», anno 7, fascicoli 23-24 (aprile-settembre 1977), pp. 5-41.

Vergara 1978 = Giuseppe Vergara, *Guida allo studio della poesia barbara italiana*, Napoli, Fratelli Conte Editori 1982.

Vergara 1982 = Virgilio, *Eneide*, versione in esametri ritmici, introduzione, note e dizionario-indice di Giuseppe Vergara, Napoli, Fratelli Conte Editori 1982.

## Note

<sup>1</sup> Berman 2003, pp. 17-19. La citazione discende da uno scritto della Cvetaeva chiamato in causa da Konstantin Azadovskij, Elena e Evgenij Pasternak nell'*Introduzione* a Cvetaeva-Pasternak-Rilke 1980, p. ix (gli estremi a p. 197, note 1 e 5: «M. Cvetaeva, *Neskol'ko pisem Rajnera Marija Rilke* [Alcune lettere di R.M. Rilke], in *Volja Rossii*, 1929, n. 2», pp. 31-32). Un capitolo di Berman 2003 è dedicato ai problemi di traduzione relativi all'*Eneide* e alla più vasta questione del perché ri-tradurre oggi un classico già tante volte tradotto: *L'Eneide di Klossowski* (pp. 97-120).

<sup>2</sup> Nel suo celebre scritto *Regole di metrica neoclassica, con una lettera a Giuseppe Chiarini (1900)*, ora in Pascoli 2002, vol. II, pp. 177-290 (con la *Premessa* di Cesare Garboli, pp.

179-200).

<sup>3</sup> Ventre 2014b, con relativa bibliografia.

<sup>4</sup> Vergara 1976, 1977 e 1978. Rinvio per maggiori particolari ai suoi studi, riportando qui solo la sintesi da 1978, p. 79: «1) poesia barbara della quantità (metodo 'prosodico' o del Tolomei); 2) dell'accento grammaticale (metodo 'barbaro' o del Carducci); 3) dell'accento ritmico (metodo 'ritmico' o del dopo-Carducci); 4) dell'accento ritmico e della quantità (metodo 'ritmico-prosodico' o del Pascoli); a cui va aggiunto un quinto metodo: dell'approssimazione, che riproduce aspetti marginali degli schemi antichi». Cfr. anche Fo 2018c, pp. 50-51.

<sup>5</sup> Queste sono le precise parole con cui lo definisce Vergara 1976, p. 83: «tale metodo consiste nell'ignorare la quantità (Tolomei) e l'accento grammaticale latino (Carducci) e nel rendere l'accento ritmico dei versi classici (quello delle arsi) con l'accento grammaticale italiano». Per maggiori dettagli, se ne vedano le pp. 82-87 e 174-177.

<sup>6</sup> È in metri barbari anche Ventre 2013. Si può segnalare che per le *Metamorfosi* di Ovidio la traduzione linea-contro-verso avviata da Ludovica Koch per la collana della «Fondazione Valla» (2005 e 2007), e rimasta interrotta al IV libro per la sua prematura scomparsa, si orientava, se pure nel quadro di un sistema assai libero e con approssimazioni, su una mimesi barbara di tipo ritmico (numerosi dei suoi versi possono pienamente essere considerati esametri ritmici). Lo stesso si può dire per il c. 64 di Catullo nella traduzione di Nuzzo 2003. In Nuzzo 2015 è tradotta in metro barbaro la sezione degli epigrammi in distici elegiaci.

<sup>7</sup> Su questo vd. Fo 2018c, p. 51. Per brevità, non si può qui che rinviare all'ampia *Nota metrica* di Fo 2018, pp. cxxxi-clxiii, che illustra in dettaglio tutti gli schemi antichi in gioco e i rispettivi ricalchi del traduttore, con *specimina* di scansioni (per il difficile galliambo, Fo ha scandito la traduzione dell'intero c. 63, aggiungendo allo *specimen* di p. clxiii altri segmenti in Fo 2018b, p. 2121 e Fo 2018c, pp. 53-54). Per una migliore esemplificazione del suo lavoro, l'editore Einaudi ha invitato Fo a produrre sue personali registrazioni delle traduzioni di tutta l'*Eneide* e di alcuni carmi di Catullo (i cc. 3, 5, 8, 11, 14b, 70, 76, 85, 101), liberamente accessibili *online* rispettivamente a <https://www.spreaker.com/show/3285688> e a <https://www.spreaker.com/show/alessandro-fo-legge-le-poesie-di-catullo>.

<sup>8</sup> Nel ricordato articolo (2014b) e nella sintesi che ne ha offerto in Ventre 2017.

<sup>9</sup> Ventre 2017, p. 203.

<sup>10</sup> Non c'è purtroppo qui spazio per una illustrazione più approfondita, per la quale si rimanda alla dettagliata esposizione di Ventre 2014b.

<sup>11</sup> Vd. le esplicite dichiarazioni in merito di Fo 2012, p. lxxxvii circa l'*Eneide*.

<sup>12</sup> Il rigorosissimo Giovanni Pascoli, nel momento di stilare le sue *Regole di metrica neoclassica*, in cui cerca di far coesistere il metodo «ritmico» con un metodo «prosodico» orientato a stabilire anche per le sillabe italiane un'opposizione fra brevi e lunghe, ascrive al novero delle «sillabe brevi» le «parole proclitiche d'una sillaba. Ciò sono: gli articoli (*il, la, i, un* etc.), le preposizioni (*di, a, da, con, su, tra*), pronomi e avverbi come

mi, ti, vi, ne, lo, si, etc., certe congiunzioni (e, o, che) non intensive» (Pascoli 2002, p. 276). Eppure – oltre a prevedere (p. 278) che, a una serie di condizioni, «una sillaba breve può essere allungata, per la sua posizione nel verso» –, lungo tutto l'arco della sua attività di traduttore in versi 'classici' molto spesso si trova a porre questi monosillabi in sedi previste per un *longum* e sotto *ictus* (Pascoli 1965, pp. 1533 ss., *passim*).

<sup>13</sup> Hardie 1998, pp. 102 ss.

<sup>14</sup> Per tutta la questione mi permetto di rinviare a Giannotti 2012, nota a X 821-30 e al § IV di Giannotti 2019.

<sup>15</sup> Vd. Pascoli 1911, nel suo commento *ad locum*, p. 324.

<sup>16</sup> Quanto a quest'ultimo caso, avviene già abbastanza spesso nella precedente tradizione delle traduzioni 'barbare', che parole piane vengano usate per la chiusa degli emistichi del pentametro (per esempio in Saggio 1997 o Nuzzo 2015).

<sup>17</sup> È quest'ultimo un punto cui Fo dedica molta attenzione, fin dalla traduzione dell'*Eneide*, nella cui *Nota alla traduzione*, pp. lxxxviii-lxxxix – pur avvertendo di essersi «talvolta concesso qualche libertà nell'applicazione delle sinalefi (e, corrispettivamente, degli iati), e delle sineresi» – scrive: «Il mio maggiore impegno si è rivolto comunque a cercare un compromesso in virtù del quale, mentre il materiale verbale che traduceva un'opera di poesia veniva disciplinato in un parallelo sistema ritmico, l'obbedienza a ragioni metriche non costringesse a un italiano troppo inconsueto o aulico, fitto di troncamenti o analoghi *escamotages*». Cfr. la *Nota metrica* della traduzione catulliana, Fo 2018, pp. cxxxiv-cxxxv: «Sul piano prosodico mi sono avvalso liberamente di sinalefi e sineresi anche ardite (sebbene pur sempre limitate all'ambito di quanto, a mio gusto personale, suonava ragionevolmente praticabile in base all'italiano oggi in uso); e con analogia libertà ho talora fatto ricorso a casi di iato. In alcune circostanze, e specialmente con parole di peso sillabico ingente o nel recupero di ingombranti nomi propri dell'originale, ho valorizzato un accento secondario di parola, permettendomi la libertà di collocarlo in tempo forte ('sotto *ictus*')».

<sup>18</sup> Pontani 1977, p. 630. Il relativo esametro è «L'odio e l'adoro. Perché ciò faccia, se forse mi chiedi». Le traduzioni pascoliane di Catullo figurano nell'introduzione alla sua celebre antologia scolastica *Lyra* (1895<sup>1</sup> con titolo *Lyra romana*; poi 1899<sup>2</sup>, 1903<sup>3</sup>, 1911<sup>4</sup>), ma le cito da Pascoli 1965 (sezione seconda), p. 1654. Da vedere in merito anche, a p. 1655, il suo virtuosistico tentativo con Hor. c. I 11, dove analogamente la ricerca di monosillabi o parole ossitone utili a riprodurre gli *ictus* sui coriambi dell'*asclepiadeo* maggiore impegna duramente il poeta, costringendolo anche a cospicue variazioni sul contenuto, come nel caso di *quam minimum credula postero* reso con «l'oggi lo sai: non il domani, oh! no».

<sup>19</sup> Morelli 2011, p. 66. Successivamente Morelli, anche in occasione della collaborazione con l'edizione di Fo 2018, ha assunto in merito un atteggiamento di maggiore apertura (espresso nella presentazione dell'opera presso il Liceo «Alessandro Volta» di Colle Val d'Elsa il 29 marzo 2019).

<sup>20</sup> Gardini 2014, pp. 23-24. La sua traduzione ricorre a forme chiuse sfruttando vari versi della tradizione lirica italiana, come da lui illustrato alle pp. 22-24.

<sup>21</sup> In Quasimodo è qui di problematica scansione il distico inizia-

le (cfr. Pontani 1977, p. 635); vi si rispetta in compenso una finezza come il contrasto in giustapposizione *lux/nox* fra fine v. 5 e inizio v. 6, cui anche Fo ha posto particolare attenzione. Su Quasimodo e su Mazza traduttori di Catullo, vd. rispettivamente Morelli 2015 e Morelli 2018. Segnalo anche la traduzione di Andreoni Fontecedro 1993, p. 193. È singolare notare che, se si eccettuano le versioni di pochi carmi da parte sua e di Lodovica Radif 2002, si registra, nella tradizione delle traduzioni italiane di Catullo, una pressoché totale assenza di traduttrici (per occasionali presenze femminili in antologie scolastiche: Intoppa 2002, pp. 59, per Angela Cerinotti; 61, per Dorotea Medici; 65, per Pina Allegrini).

<sup>22</sup> Scrupolosamente la imitò Pascoli traducendo i coliami del c. 22 (ora in 1965, p. 1651): «Suffeno, o Varo, codest'uom che sai bene,/ è uom di spirito, uom di garbo, uom di mondo:/ ma d'altra parte troppi versi fa; troppi!» etc. Cfr. anche nota seguente e contesto.

<sup>23</sup> Qualche altro esempio di valorizzazione della risorsa, da altri carmi in coliami nella traduzione di Fo 2018: c. 22, 3: «ma – sempre lui – fa mucchi e mucchi di versi»; 22, 8: «rigato a piombo e rifilato con pomice»; 22, 10: «Suffeno, quello, mungicapre ti sembra»; 31, 1 (con iato prima del trocheo finale): «Tu di penisole o Sirmione e di isole»; 31, 3-7 «per specchi limpidi ed abissi del mare,/ con quanta gioia e quanto lieto ti vedo.../ E quasi, che i bitini campi e la Tina/ lasciato ho, e te al sicuro trovo, non credo./ Oh, che c'è di più bello se, via le ansie». Un analogo atteggiamento tecnico si trova già nei coliami barbari con cui traduce il c. 22 Giovanni Pascoli (1965, p. 1651; cfr. nota precedente); qualche altro esempio da questa sua prova: «un bello spirito, un... non so che mi dire», «non è felice, come quando ne scrive:/ tanto egli gode in sé, tanto egli si ammira», «ma sono dentro la bisaccia, di dietro». Nelle citate *Regole di metrica classica*, come esempio di scansione barbara del coliambo Pascoli propone la traduzione di due versi di Cat. 8 (presentati con differenti cesure): *l'incipit* «Oh! póvero || Catúllò, è | ora, fá sénno» e (con doppia valorizzazione di un accento secondario) il v. 10: «Non séguitar chi | fúgge, non rovinárti» (2002, vol. II, p. 285).

<sup>24</sup> Una incostanza che peraltro ricorre anche in altri traduttori, ora vincolati da particolari ragioni di metro, come Acerbo 1978, Saggio 1997, Nuzzo 2015, ora non vincolati, come Quasimodo 1955, Ceronetti 1969, Mandruzzato 1982, Ramous 1983, Caviglia 1983, Guarracino 1991, Andreoni Fontecedro 1993, Chiarini 1996, Canali 1997, Paolicchi 1998. Rispettano invece in questo caso la costanza del traduttore Della Corte 1977 con «disperato», Paduano 1997 con «infelice», Gardini 2014 con «triste» e già approssimativamente Mazza 1962 con «misero» e «miseramente».

<sup>25</sup> Fo 2018, p. 1074.

<sup>26</sup> Vd. Fo 2018, p. 442: «questo *nos* può ben essere costituito dai due diversi *ego* in dialogo e conflitto, il Catullo alle prese con *l'ineptire* e l'altro che lo esorta a recuperare equilibrio». Nessuno dei principali traduttori italiani di Catullo percorre comunque questa via.

<sup>27</sup> Un analogo ammorbidimento lirico si coglie nelle pur eleganti traduzioni di Quasimodo 1955 (che però ha un verso in più,

in quanto distribuisce su due versi la traduzione del v. 9), e di Gardini (in endecasillabi).

- <sup>28</sup> Analogamente, come sottolineava anche Morelli nell'incontro ricordato a nota 19, nel c. 25 la mimesi metrica di tipo barbaro ritmico contribuisce in modo notevole a evocare la straordinaria mollezza del cinedo, il suo effeminato 'portamento' nel corso delle sue rapinose spedizioni a danno di malcapitati alla sua presenza («Cinedo Tallo, molle più del pelo di un coniglio,/ di un midollino d'oca o anche di un lobo d'orecchiuccia [...]»). Traducono con doppi settenari Acerbo 1978 («Frocio Tallo più morbido del pelo del coniglio,/ del midollo dell'oca, del lobo dell'orecchio [...]») e Nuzzo 2015 («Tallo, checca più molle del pelo del coniglio,/ del midollo dell'oca, del lobo di un orecchio [...]») e anche nel loro caso la presenza di un metro ben determinato conferisce al carne una sua efficacia evocativa della mollezza del personaggio.
- <sup>29</sup> In questo caso particolarmente importante perché riproduce allusivamente una analogia allitterazione del modello costituito da Euripide, *Medea* 3-4 (cfr. Fo 2018, p. 797).
- <sup>30</sup> Tutti gli spondaici di Catullo sono resi con esametri spondaici (spicca c. 64,78-80, con tre spondaici di seguito) e mai, viceversa, viene coniato uno spondaico barbaro per un esametro non spondaico dell'originale. Da notare anche il meticoloso ricalco del famoso esametro olospondaico di c. 116, 3 *qui te lenirem nobis, neu conarere*, reso con l'olospondaico «con cui raddolcirti, sì che non tentassi». Il caso forse più eclatante di questa mimesi delle peculiarità metriche è il preciso ricalco dei faleci cosiddetti condensati nei due carmi relativi a Camerio, 55 e 58b (Fo 2018, pp. cxlvii-cliii, con scansione della traduzione). Fo li definisce «cameriani», perché propone una nuova interpretazione secondo cui, con essi, Catullo avrebbe voluto 'fare il verso' a una ipotizzata peculiarità compositiva del suo amico Camerio (Fo 2018, pp. 667-8).
- <sup>31</sup> Tali aggettivi hanno per lo più iniziale minuscola, come «eetèi»; per «Peliaci» Fo ha voluto introdurre un'eccezione in qualche modo motivata dall'importanza del riferimento al monte Pelio e dalla connessione con Pèleo: Fo 2018, pp. 796-7. Per il ricco apparato di paratesti, la traduzione di Fo si può anche rubricare fra quelle per cui Torop 2010, cap. 3 e p. 223, impiega la definizione di «traduzione metatestuale».
- <sup>32</sup> Nel contesto del nostro discorso suscita particolare interes-

se, per la sua natura ibrida, la soluzione adottata da Filippo Maria Pontani per la sua traduzione dell'*Antologia Palatina* (Torino, «Millenni» Einaudi 1978-1981): l'esametro viene reso con un esametro barbaro, e il pentametro con un endecasillabo.

- <sup>33</sup> Sopra, al contesto di nota 18; la traduzione barbara di Fo 2018 è: «Odio e amo. Com'è che ci riesca forse ti chiedi./ Lo ignoro. Ma sento che riesce, e ci sto crocifisso.».
- <sup>34</sup> Lo cito da Pascoli 1965, p. 1654.
- <sup>35</sup> L'iperbato è peraltro un tratto che spesso contraddistingue le rese di Fo già dall'*Eneide*. Naturalmente ne risulta a volte in questi casi un'espressività sostenuta e più impegnativa per il lettore. Speciale attenzione è stata dedicata al v. 6 *heu miser indigne frater adempte mihi!*, riproducendo nel metatesto le analogie con minima variazione che lo collegano a c. 68a, 20 *abstulit. O misero frater adempte mihi* («me l'ha ghermita. O fratello a me infelice strappato...») e c. 68b, 92 *attulit. Ei misero frater adempte mihi* («ha arrecato. Ahi, fratello a me infelice strappato!»). Vd. Fo 2018, pp. lxiii s. e 2018c, pp. 72-73.
- <sup>36</sup> Mounin 2006, p. 145. A proposito di fedeltà al prototesto e della nota «equazione 'traduttore = traditore'» si rinvia a Gamberale 2008, p. 145, con ulteriori rimandi bibliografici a Folena 1994 e Traina 1989.
- <sup>37</sup> Mounin 2006, pp. 148-50.
- <sup>38</sup> Per questa distinzione rinvio a Holmes 1995, pp. 247-52.
- <sup>39</sup> *Online* sul blog «Nazione indiana» (<https://www.nazioneindiana.com/2015/01/02/lode-della-gelosia-di-saffo-secondo-lintegrazione-di-enrico-livrea/>). Qui la convivenza di professore e poeta (sua raccolta di esordio: *E fragile è lo stallo in riva al tempo*, Napoli, Edizioni d'lf 2012) produce un gesto interessante e provocatorio: Ventre recepisce una teoria di Enrico Livrea secondo cui l'ultima stanza dell'ode di Saffo andrebbe ricostruita a partire dalla problematica ultima stanza del c. 51 di Catullo, accoglie il testo da Livrea congetturato, e traduce di conseguenza. A proposito della famosa strofe dell'*otium* e del fitto dibattito che la riguarda (debitamente ripercorso nelle relative note), Fo 2018, pp. 646-7, ipotizza che essa ci abbia in qualche modo conservato la vera e propria risposta – in identico metro, su una sola stanza di monito e di malizioso ammiccamento – di Lesbia stessa alla traduzione saffica elaborata da Catullo anche a scopo di corteggiamento.

# «Esser più fedele allo spirito che alla lettera».

## Cesarotti traduttore di Ossian

Fabiano Bellina

Avec leurs épithètes, leurs mots composés, hardis néologismes en italien, leurs tours calqués sur ceux du texte anglais, avec leur allure souvent brusque et saccadée, leurs coupes savamment variées, leurs continuel enjambements, les *sciolti* de Cesarotti, sans rendre exactement l'effet de la prose de Macpherson, donnaient une impression assez voisine, plus frappante peut-être; au point que l'oeuvre a été longtemps considérée, non seulement en Italie, mais un peu partout, comme supérieure à l'original; c'était l'avis de M<sup>me</sup> de Staël et de beaucoup d'autres, même Anglais.

P. Van Tieghem, *Le Prémantisme*

### La traduttologia di Cesarotti

Al di fuori degli studi prettamente settecenteschi, la figura di Melchiorre Cesarotti (1730-1808) è nota soprattutto in virtù del *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana* (1800), rielaborazione di uno studio precedente, pubblicato a Padova nel 1785 con il titolo *Saggio sopra la lingua italiana*. All'epoca tuttavia, la fama di Cesarotti, non solo in Italia, ma anche in Europa, non era dovuta ai suoi studi linguistici, bensì alla traduzione dei *Poems of Ossian*, di cui diede una prima edizione nel 1763<sup>1</sup>, ma cui ne seguiranno ben dodici, fino all'edizione definitiva all'interno dell'*Opera omnia* nel 1801<sup>2</sup>. Com'è noto, i canti ossianici videro la luce per opera dello scozzese James Macpherson (1736-

1796) per la prima volta nel 1760, con i *Fragments of Ancient Poetry*<sup>3</sup>. A questa raccolta, ne seguirono altre due, *Fingal* (1762)<sup>4</sup> e *Temora* (1763)<sup>5</sup>. Nel 1765 queste ultime due raccolte, parzialmente modificate, vennero unite per la prima volta nei *Works of Ossian*<sup>6</sup>.

Il motivo del successo dell'operazione cesarottiana, superiore alle analoghe traduzioni francese e tedesca, resterebbe in gran parte incomprensibile senza una breve e preliminare riflessione su che cosa fosse la traduzione nel Settecento<sup>7</sup>. Innanzitutto occorre dire che la traduzione non era un'azione per così dire 'neutra', ovvero una semplice e oggettiva resa di un testo da una lingua all'altra, ma era un'operazione artistica, motivo per cui essa doveva essere affidata ad una persona colta, non tanto e non solo nel campo linguistico, ma ancor di più nel campo letterario, tant'è che lo stesso Cesarotti tradusse Ossian per la prima volta grazie all'indispensabile aiuto del gentiluomo italo-inglese Carlo Sackville, dato che l'abate era pressoché digiuno della lingua inglese. Tra l'altro fu proprio il giovane Sackville che lesse e tradusse a Cesarotti per la prima volta alcuni brani tratti da *Fingal*. Di conseguenza, il rispetto del testo nella sua forma letterale, oggi considerato un elemento imprescindibile, nel Settecento era considerato poco vincolante, purché, si intende, il traduttore trasmettesse lo spirito del proprio originale. Quest'operazione richiedeva appunto che egli fosse un profondo conoscitore del gusto del proprio pubblico, e che fosse in grado quindi non solo di trasmettere lo spirito, ma anche di adattarlo ai propri let-

tori. È proprio questa seconda operazione, l'adattamento al gusto, che rende la traduzione settecentesca una vera e propria creazione artistica, poiché l'Illuminismo, penetrato anche nella campo della traduttologia, aveva fatto sì che il traduttore vedesse aumentato e liberato il proprio ruolo, in virtù del corretto uso della Ragione, cui egli doveva affidarsi come fosse una guida.

Scrivendo correttamente Hazard in proposito:

Pour qu'une traduction plaise, il faut qu'elle s'accommode au goût du pays où elle entre, il faut qu'elle sacrifie sans hériter une partie de l'original qu'elle reproduit. C'est une sorte de naturalisation qu'on impose à l'oeuvre étrangère. [...] Supposons même qu'on veuille être fidèle: impossible. Tout traducteur subit, qu'il veuille ou non, l'influence secrète du goût propre à sa nation; malgré lui, il fait passer dans sa version ses propres habitudes intellectuelles, ses façons de sentir: ainsi qu'il donne d'un auteur étranger ne saurait être qu'inexacte<sup>8</sup>.

Secondo Mounin, è in Francia che si genera questo concetto di 'libertà nel tradurre', così come la dialettica tra belle infedeli e brutte fedeli. Tra il 1636, data di pubblicazione del *Cid* di Corneille e il 1789 (o il 1815 se si considera il neoclassicismo dell'età napoleonica), si afferma una nuova teoria della traduzione: il razionalismo universalista francese, fiducioso nel potere assoluto della Ragione, comincia a tendere verso una maggiore libertà nei confronti del testo giustificata dal raggiungimento della bellezza<sup>9</sup>, fino a quando due traduttori francesi ne teorizzarono in maniera chiara i concetti: D'Ablancourt (1606-1664), che per primo coniò il termine di *belles infidèles* e soprattutto de Tende (1618-1697), il quale nell'*Art de traduire* (1661) formulò la tesi secondo la quale la lingua francese poteva migliorare l'originale attraverso la traduzione.

C'è un altro aspetto molto interessante all'interno di questa conquista di libertà operata dai francesi: il concetto della traduzione come lotta. Dato che sia l'opera che il suo traduttore sono adesso situati in una posizione di quasi parità, la traduzione altro non è che un'arena che vede schierati due lottatori. L'agonismo si genera soprattutto perché non è più l'opera originale a detenere il pieno successo dalla sua lettura, poiché la traduzione settecentesca è, come si è detto, una creazione artistica, bilaterale. Questo comporta un ribaltamento totale della situazione, conducendo alla nascita dell'estetica della traduzione, e di conseguen-

za alla speranza da parte dell'autore di vincere l'avversario nell'arena, creando un'opera che sia più bella dell'originale, più esatta nell'esercizio e resa del gusto.

Il concetto della traduzione-creazione è fondamentale per la comprensione dell'Ossian. Infatti, non esiste un archetipo dei poemi di Ossian, e fin dall'operazione di Macpherson, Ossian è stato il frutto di una traduzione che si è sempre rivelata una ricreazione artistica, non solo da parte dei suoi traduttori nel Continente, ma anche nelle diverse discipline artistiche<sup>10</sup>. Proprio la mancanza di un archetipo permise a Cesarotti di applicare più liberamente i suoi interventi, in nome della sua teoretica traduttologica.

Diversi sono i testi da cui è possibile estrapolare le riflessioni dell'abate. Comincerei con uno scritto non pubblicato dall'autore, ovvero una pianificazione di programma di studio, edita da Guido Mazzoni in *Prose inedite e inedite di Melchiorre Cesarotti* (1882), che Cesarotti scrisse all'indomani della sua nomina a nuovo titolare della cattedra di lingua greca ed ebraica presso l'Università di Padova, avvenuta il 1° dicembre 1768, intitolata *Piano ragionato di traduzioni dal greco*. Cesarotti afferma che non è possibile scindere una traduzione dall'originale, e pertanto se quest'ultimo risulta essere un lavoro mediocre, la traduzione non potrà mai farne un capolavoro. È nelle "cose" o nello "stile" che noi possiamo trovare il pregio dell'originale, ma se gli scrittori che tendono alle cose si rivolgono all'intelletto e alla memoria, i cultori dello stile «parlano specialmente al cuore e alla fantasia, e pretendono di dilettere e di muovere»<sup>11</sup>. Se le prime non pretendono doti eccezionali in possesso del traduttore, cui si richiede solo una competenza nella lingua dell'originale, pazienza e buon senso, lo stile comporta tutta un'altra natura di traduttore, ed è proprio qui che Cesarotti introduce l'agonismo della traduzione di genio: «Per le prime adunque si ricerca solo intelligenza della lingua, pazienza e buon senso; le altre domandano ricchezza e pieghevolezza di stile, destertà, delicatezza, entusiasmo, in una parola un genio che possa in qualche modo gareggiar con l'originale»<sup>12</sup>.

Cesarotti viveva dunque la traduzione di un'opera di genio come una sfida da vincere, una prova da superare, il cui esito positivo avrebbe dimostrato inequivocabilmente che la differenza della lingua non era un ostacolo e che solamente il grande traduttore, dotato di quella sensibilità necessaria per poter comprendere il nucleo, l'essenza del messaggio poetico, avrebbe portato a termine con successo l'impresa, creando un

più che l'originale, diremmo quasi, in termini marxistici, dotando di un plusvalore la traduzione. Non è un caso, infatti, che secondo l'abate l'aria di originalità "«è il bel pregio delle traduzioni di genio»<sup>13</sup>.

Interessanti sono anche le riflessioni in merito alla differenza tra il tradurre prosa e il tradurre poesia. Se un prosatore presenta in un luogo un difetto o una manchevolezza, il traduttore può fare ben poco: sanare i "buchi" della prosa è impossibile. Per mezzo delle ampie possibilità che la poesia e la sua tradizione possono offrire, il traduttore vede invece allargarsi le capacità di aggiustare un cattivo verso, e questo risanamento va a sua maggior gloria, agendo da vero e proprio medico della bellezza.

Un altro breve scritto sulla traduzione e sulla stilistica si trova sempre nel volume curato da Mazzoni, e si intitola *Su i traduttori*<sup>14</sup>. In realtà altro non è che una parte della prefazione del poema *Comala*, già presente nella prima edizione. Cesarotti esordisce affermando che i traduttori pongono sempre in primo piano la diversità della lingua come ostacolo principale della traduzione<sup>15</sup>: ma il problema principale, a detta dell'abate, consiste nell'impossibilità di trovare in un'altra lingua la perfetta corrispondenza di metro dell'originale, e pertanto il concetto di traduzione fedele è una chimera, in quanto l'alterazione è inevitabile<sup>16</sup>. La maestria del traduttore risiede nel modo in cui gestisce quest'inevitabile alterazione, ovvero sottoponga il testo ad un processo di metamorfosi che presenti il contenuto della poesia originale *als ob*, come se fosse espresso nello stesso metro: è un variare per conservare.

Il *Discorso* premesso alla seconda edizione di Padova del 1772, rimaneggiato in vista dell'edizione definitiva delle poesie di Ossian, è un altro fondamentale saggio da cui è possibile estrarre i contenuti delle teorie cesarottiane. Cesarotti decise di fare chiarezza sulla posizione da lui assunta durante l'operazione, e che abbiamo già osservato, ovvero cercare un compromesso tra il ruolo dell'autore e del traduttore imposto dal compromesso stesso che è, secondo Cesarotti, una buona traduzione, fondata sulla fedeltà allo spirito del poeta:

Alcuni brameranno forse un'esattezza più scrupolosa; altri per avventura avrebbero voluto ch'io mi fossi scordato affatto che Ossian fosse caledonio e che lo avessi sfigurato per farlo italiano: ciascheduno legge una traduzione con uno spirito differente, e in questo genere, come negli altri, il pregiudizio

tiene spesso il luogo della ragione. Quanto a me, ho seguito costantemente lo stesso metodo di tradurre, cioè d'esser più fedele allo spirito che alla lettera del mio originale, e di studiami di tener un personaggio di mezzo tra il traduttore e l'autore<sup>17</sup>.

Successivamente difende sé stesso e il suo operato:

Io non avea per istrumento della mia fatica che una lingua felice a dir vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra, ma assai lontana (dica pur altri checché si voglia) dall'aver ricevuto tutte le fecondità e tutte le attitudini di cui è capace, e per colpa de' suoi adoratori, eccessivamente pusillanime. Aggiungesi anche la natura del metro, che quantunque sembrasse il più acconcio, pure non si accordava molto collo stile del mio originale. Del resto, se mi si mostra che ho sbagliato il senso dell'autore, ch'io l'ho sfigurato, o gli ho fatto perdere qualche parte di bellezza o di forza, io accetterò queste censure per buone e valide, e soffrirò volentieri d'esserne corretto o ripreso. Ma se mi si vuol dar carico di aver procurato in vari luoghi di rischiarrar il mio originale, di rammorbidirlo e di rettificarlo, e talora anche di abbellirlo e di gareggiar con esso, confesso ch'io sarò più facilmente tentato di pregiarmi di questa colpa, che di pentirmene<sup>18</sup>.

Questi testi, dove l'abate affronta il tema della traduzione, sono tutti posteriori alla pubblicazione della prima edizione e pertanto testimoniano come l'operazione ossianica abbia fornito all'abate la possibilità di sviluppare e approfondire le sue idee traduttologiche, giungendo, *in nuce*, alla seguente conclusione: se un traduttore di poesia riesce ad abbellire il suo originale, a rischiararne le ombre, a moderarne o rettificarne il contenuto in nome del buon gusto, allora è degno di lode, non di biasimo.

Un'ultima questione che si pone, prima di passare analiticamente all'osservazione dell'operato dell'abate, e da me sottolineata in corsivo nell'ultima citazione, è il problema del metro. I testi ossianici pubblicati da Macpherson, infatti, sono in prosa ritmica. Dato che in Italia, fin dall'*Eneide* di Caro (1581) e dalle teorie di Trissino poi messe a frutto nell'*Italia liberata da' Goti* (1547) si era affermato l'endecasillabo sciolto come verso migliore per rendere (o per scrivere, sebbene la maggior parte degli autori preferisse l'ottava) un poema eroico, e dato che in Italia era impensabile che l'epica venisse resa in prosa ritmica, come invece sceglieranno di fare

Le Tourneur nella sua traduzione<sup>19</sup> e Goethe, Cesarotti era praticamente obbligato ad usare lo sciolto. Il grosso problema, tuttavia, era la natura del testo inglese. Infatti il periodo ossianico, costruito sopra lo stile dei *Salmi* e del *Paradise lost* di Milton, era fortemente paratattico, poggiante in media su tre *stress*, pieno di pause ed interruzioni; brevissimo nella sua articolazione. Ciò contrastava fortemente non solo con la natura sillabicamente ampia dell'endecasillabo, ma anche con l'ipotassi latineggiante dello sciolto settecentesco, e lo stesso abate denunciò le sue difficoltà in diverse sedi<sup>20</sup>.

In questa sede mi limiterò a sintetizzare quale fu la soluzione impiegata da Cesarotti. Dovendo da una parte mantenere lo stile ritmico dell'originale, e dall'altra incastonarlo nello sciolto, Cesarotti fu costretto a spezzare dall'interno il verso, ovvero riempirlo di continue pause graficamente rilevate dalla punteggiatura (già presenti nel testo di Macpherson) per trasmettere la natura dello spezzato ossianico; ma per evitare che lo sciolto risultasse troppo estraneo all'orecchio italiano, si sforzò di concentrare quasi sempre le pause attorno alla 4a e alla 6a sede, cioè attorno alla cesura. Dunque l'abate traduceva periodo per periodo e successivamente li incastona tra gli emistichi, individuati dalla cesura, dei versi adiacenti. Ne risultò uno sciolto molto diverso da quello dei suoi contemporanei: breve, più paratattico, spezzato, la cui natura colpì profondamente il pubblico italiano, e soprattutto autori come Alfieri, Pindemonte e Foscolo.

## 2. Fedeltà e tradimenti

Cesarotti a fait la meilleure et la plus élégante traduction d'Ossian qu'il y ait; mais il semble, en la lisant, que le mots ont en eux-mêmes un air de fête qui contraste avec les idées sombres qui'ils rappellent.

M.me De Staël, *Corinne ou l'Italie*

All'origine delle due operazioni (la 'traduzione' di Macpherson e quella dell'abate), vi sono due differenti poetiche. Com'è noto, i canti di Ossian nacquero con l'intento di fornire alla Scozia un proprio poeta nazionale da contrapporre ai poeti della vincitrice Inghilterra, dimostrando così che la Scozia non era un'accozzaglia di ignoranti montanari, come la maggior parte degli inglesi riteneva. Ossian doveva essere il campione con cui iniziare la riscossa culturale della Scozia. Ma per far sì che le sue poesie avessero una patina di arcaicità (Ossian, se-

condo la finzione, era vissuto nel III secolo d. C.), il geniale e astuto Macpherson adoperò tutta una serie di artifici retorici, tra i quali: un linguaggio povero di termini tecnici; fortemente iterativo nell'uso di epiteti, aggettivi e formule frastiche; breve e stringato, ma soprattutto quello di Ossian era un linguaggio della Natura, ovvero pienissimo di similitudini, metafore ed elementi tratti dal tempestoso Nord, proprio per simulare il canto di un poeta selvaggio, immerso ancora nella Natura. Queste scelte erano il frutto delle riflessioni che da più di un secolo i sensisti inglesi e francesi, anche sulla scia della *Scienza nuova* di Vico, avevano maturato sul linguaggio dei primitivi.

Macpherson, essendo d'altra parte un uomo del suo tempo, aveva capito che queste scelte non sarebbero state sufficienti a consacrare il suo poeta al successo, poiché per far sì che Ossian si rivelasse un degno rivale di Omero, era necessario sconfiggerlo soprattutto sul terreno del gusto, e dato che il gusto del Settecento (e cioè dell'Illuminismo) era giunto, in virtù della Ragione, al vertice del progresso umano, bisognava che il bardo caledone dimostrasse la sua natura di buon selvaggio incorrotto, ovvero dimostrasse una delicatezza, sensibilità e malinconia del tutto simili al clima *larmoyant* e schillerianamente sentimentale del XVIII secolo. Ossian insomma fu costruito su due fronti: da un lato, al pari di Omero, doveva dimostrare nel linguaggio poetico un'evidente arcaicità e povertà, ma dall'altro, più di Omero, doveva usare una maggiore sensibilità e delicatezza artistica, evitando quelli che Cesarotti, riferendosi alle crude scene di sangue narrate da Omero, chiamò 'gli eroici macelli'.

La teoresi poetica di Cesarotti, invece, era differente. Egli condivideva l'entusiasmo dei suoi contemporanei nei confronti del bardo caledone, e pur avendo in fin dei conti un'educazione classicista, non era affatto un idolatra di Omero, e anzi, egli stesso adoperò Ossian contro l'egemonia del poeta greco. Tuttavia l'abate era di formazione prettamente illuministica, ed applicava il principio di ragione soprattutto in campo letterario, ragion per cui era tremendamente insofferente non solo a tutti quei passi del testo ossianico particolarmente oscuri, sia per il senso che per la forma, ma in aggiunta, essendo, come tutti i letterati del tempo, educato alla scuola petrarchista della *variatio*, non tollerava di buon grado le miriadi di ripetizioni formulari del linguaggio ossianico, ignorando dunque che tutto ciò era il frutto della poetica di Macpherson impiegato per simulare un'arcaicità del discorso poetico.

Tuttavia, proprio in virtù delle sue idee sulla traduzione, convinto della qualità del contenuto dei testi, decise, appunto, di esser più fedele allo spirito che alla lettera, ovvero, attraverso la traduzione, migliorare, illuminare, chiarire tutti quei passi del testo ossianico che non soddisfacevano il suo gusto. Se Ossian voleva davvero vincere Omero, bisognava dirozzarlo:

Ogni traduttore poeta è come quel pittor greco che dovendo ritrarre Antigono guercio s'avvisò di rappresentarlo di profilo. Un poeta può bensì guastar il suo originale per poca attitudine, ma la sua intenzione, e 'l suo studio tendono sempre ad abbellirlo, e a farlo piacere di più<sup>21</sup>.

Che un traduttore [...] sia come il ritoccatore d'un quadro antico, che può bensì rinfrescarne il colorito, e supplir anche qualche parte logora o guasta, ma dee lasciar intatte le figure e la composizione quali uscirono dal pennello del primo maestro<sup>22</sup>.

Egli è dunque indispensabile in una traduzione di gusto, d'alterar un poco l'originale per vero spirito di fedeltà; e poiché le nostre misure non si adattano a quei sentimenti, di rassettare e girar in modo i sentimenti medesimi che, adattandosi alle misure nostre, facciano un effetto equivalente a quello che fanno nel loro essere primitivi<sup>23</sup>.

Il principale modo con il quale Cesarotti, a suo dire, mantiene la fedeltà nei confronti del poeta caledone, si basa sul principio di correggere 'Ossian con Ossian', teorizzato nella prefazione al poema *Comala*<sup>24</sup>, ovvero: i luoghi che secondo l'abate andavano modificati per le ragioni suddette, come la poca chiarezza dell'originale o la ripetitività delle espressioni, egli li sostituiva con espressioni o sintagmi presi da altri luoghi della silloge ossianica, in modo tale da trovare una via di mezzo ad un'effrazione, e cioè correggere Ossian con Ossian medesimo. È questa strategia traduttologica che soggiace alla fedeltà allo spirito. Con un atteggiamento pienamente illuministico, l'abate, poggiandosi sulla conoscenza e memoria del testo che un traduttore inevitabilmente introietta e interiorizza, si riteneva autorizzato ad intervenire rimanendo per così dire all'interno dell'universo ossianico, sostituendo le parole del bardo con le sue stesse parole, le sue medesime espressioni, in modo tale che il lettore non percepisse l'intervento, ma avesse l'impressione che a verseggiava

re fosse sempre Ossian, attingendo al suo 'magazzino', un termine che l'abate adoperava proprio nell'atto di una modifica di questo genere: in una nota al terzo canto del poema *Temora*, Cesarotti spiega l'intervento sul testo inglese, modificato come segue:

Dolce lusinga ad un regalo orecchio,  
 Verace suon di meritata lode,  
 Disse Fingàl, quando e sicuro e forte  
 L'arco del duce, e gli si stempra il core  
 Alla vista del mesto. In cotal guisa,  
 Sia famoso il mio nome, *allor che i vati*  
*Co' vivi canti al dipartir dell'alma*  
*Aleggeran la nebulosa via.* (vv. 460-467)

Pleasant to the ear, said Fingal, is the praise of the kings of men; when their bows are strong in battle; when they soften at the sight of the sad. - Thus let my name be renowned, *when bards shall lighten my rising soul.*

Ecco la nota relativa alla modifica:

L'originale: quando i cantori faranno lume al sollevarsi della mia anima. Poiché qui si parla della fama dopo la morte, non par che la frase sia la più adattata alla cosa. Se n'è sostituita un'altra più propria, e tratta ugualmente dal magazzino di Ossian<sup>25</sup>.

In *Latmo*:

Ossian col brando s'inoltrò; la gente  
 Cadde dinanzi all'acciar suo, qual erba  
 Cui con la verga fanciullin percote;  
 Quella cade recisa, egli *fischiando*  
 Segue il cammin, nè a riguardar si volge.  
 (vv. 337-341)

Ossian rushed forward in his strength, and the people fell before him; as the grass by the staff of the boy, when he whistles along the field, and the gray beard of the thistle falls. But careless the youth moves on; his steps are towards the desert.

Il traduttore spiega in nota:

L'originale: ma trascuratamente il giovine passa oltre; i suoi passi sono verso il deserto. L'immagine del fischio è più pittoresca e usata spesso dal poeta per indicar trascuranza. Io amo talor di avivar maggiormente il colorito di Ossian colle tinte di Ossian medesimo<sup>26</sup>.

Ma è nei famosi aggettivi composti cesarottiani che il metodo del compensare Ossian con Ossian è ancora più evidente<sup>27</sup>. Cesarotti nei confronti dell'aggettivo composto ebbe in realtà un atteggiamento ambivalente: infatti non tradusse automaticamente tutti i composti dell'originale in italiano mantenendone il calco, alcuni perché semplicemente impossibili da rendere o decisamente cacofonici (ad esempio come ottenere un calco da *white-armed*?) e optando semplicemente per delle perifrasi ("dalle bianche braccia", o "nato al carro" per "car-borne"), altre volte invece li mutava per semplice gusto di *variatio*, laddove il poeta caledone ne usava più di uno a distanza ravvicinata. Riservando questi casi ad un secondo momento, vediamo qui invece un po' di passi tratti dalla prima edizione, in cui Cesarotti, attingendo dal 'magazzino ossianico', introduce un composto laddove esso non è presente nel testo inglese.

In *Fingal* IV:

Eight were the heroes of Ossian; Ullin stormy son of war; Mullo of the generous deeds; the noble, the graceful Scelacha; Oglan, and Cerdal the wrathful, and *Dumariccan's brows of death* [...].

D'Ossian pur otto erano i Duci; Ullino  
Figlio di guerra tempestoso, e Mullo  
Dai generosi fatti, ed il leggiadro  
Selaca, e Oglano, e l'iracondo Cerda,  
E di Dumarican l'irto-vellute  
Ciglia di morte. [...]  
(vv. 52-57)

*The unconstant blast blew hard, and the high oak shook its leaves around me.*

[...] Buffava il vento  
vario-stridente, e m'ondeggiava intorno  
l'antica quercia con tremanti foglie.  
(vv. 80-82)

*We reared the sun-beam of battle; the standard of the king. Each hero's soul exulted with joy, as, waving, it flew on the wind. It was studded with gold above, as the blue wide shell of the nightly sky.*

[...] Alzammo il raggio  
Solar della battaglia, il luminoso  
Regio standardo, e lo seguian volando  
Gli spirti nostri. Sventolava altero

Quello per l'aere, ori-lucente, e tutto  
Gemmi-distinto, qual la vasta azzurra  
Stellata conca del notturno cielo.  
(vv. 350-356)

Secondo i moderni criteri traduttologici, questa presunta fedeltà è anch'essa un tradimento, poiché il principio 'Ossian con Ossian', com'è evidente, indirettamente opera un'inaccettabile, per noi, violenza del testo originale, laddove per l'abate essa era accettabile, e anzi in una certa misura osservabile, in nome del mantenimento dello spirito. Tuttavia, l'abate operò mutamenti al testo ben più massicci, e in particolare è stato notato già da Baldassarri<sup>28</sup> come la tendenza ad intervenire sul testo originale cresca mano a mano che Cesarotti ritorna sulla sua traduzione.

Ora, nella già citata prefazione al poema Comala, Cesarotti afferma di essersi attenuto ad altre leggi nell'atto del tradurre:

La seconda di aggiunger generalmente quei sentimenti ch'erano inchiusi nel sentimento dell'Autore, o n'erano una conseguenza immediata: avvertendo che ciò non fosse in que' luoghi, ove l'Autore gli aveva artificiosamente soppressi. La terza infine, di guardarmi scrupolosamente dall'ammettere idee o espressioni che non fossero esattamente conformi al modo di pensare, e d'esprimersi del mio Originale<sup>29</sup>.

È come se il traduttore dichiarasse di conoscere il proprio autore più di quanto quest'ultimo conosca se stesso. Cesarotti credeva fermamente in questo: egli conosceva Ossian non solo più di Macpherson, ma anche di Ossian medesimo. Sapeva quando intervenire e quando no, quando correggere e quando sopprimere, quando sviluppare e quando tagliare. Analizzando i singoli casi, questo procedimento risulterà più evidente.

In *Fingal* II, il poeta compara la voce del fantasma di Crugal al ronzio dell'ape montana e degli insetti della sera:

[...] egli al tuo orecchio  
fassi pian pian nel tuo riposo, ed alza  
voce pari al ronzio d'ape montana.  
(vv. 229-231)

*He comes to the ear of rest, and raises his feeble voice; like the humming of the mountain-bee, or collected flies of evening.*

Come si può notare, Cesarotti elimina la seconda similitudine, e in nota spiega il motivo: «Nell'originale segue: o dei raccolti insetti della sera. Ho creduto che l'ape potesse bastar per tutti»<sup>30</sup>. È un tipico intervento di cassatura cesarottiana. L'intervento opposto è invece lo 'sviluppo', ovvero l'ampliamento di una qualità già presente nell'originale ma eccessivamente sintetica.

In *Fingal* III:

Usci di tutta sua bellezza adorna  
 Quasi Luna da nube in Oriente.  
 Le leggiadrie cingevanla, e le grazie  
 Come fascia di luce: i passi suoi  
 Movean soavi, misurati e lenti  
 Come armoniche note. [...]  
 (vv. 78-83)

She came in all her beauty, like the moon from the cloud of the east. Loveliness was around her as light. Her steps were like the music of songs.

Che proprietà! Che novità! Che leggiadria inimitabile in questa comparazione! Le parole dell'originale son queste: Erano i suoi passi simili alla musica dei canti. Io ne ho sviluppate le idee, che forse non tutti avrebbero così agevolmente distinte nell'espressione ristretta, e precisa di Ossian<sup>31</sup>.

Una riflessione a parte merita il già citato poema *Comala*. Macpherson lo presenta con il sottotitolo *A dramatic poem*, e divide le battute dei vari personaggi come se fosse una vera e propria tragedia. Inoltre, afferma che «the variety of the measure shews that the poem was originally set to music, and perhaps presented before the chiefs upon solemn occasions»<sup>32</sup>. Cesarotti allora, decide di scartare dall'uso esclusivo dell'endecasillabo e affidarsi al polimetro.

Ora, nonostante la 'variety of measure' che afferma Macpherson, il testo di Comala non sembra discostarsi dal genere dei *Fragments*, ossia un prevalere della lirica e della tragedia sull'epica, e l'atmosfera è sempre lugubre, disperata, mai rosea né leggera. Cesarotti, come anche in altri poemi, decise invece di colorire il tutto di una melodrammaticità arcadico-metastasiana che stona fortemente con lo stile, il tono e il contenuto dell'originale, oltre ad allontanarsi parecchio dalla lettera del testo, ampliandolo pateticamente:

Rise, Comala, from thy rocks; daughter of Sarno, rise

in tears. The youth of thy love is low, and his ghost is already on our hills.

[...] Comala scendi,  
 Scendi infelice  
 Figlia di Sarno  
 Dal colle ombroso.  
 Vieni coi gemiti,  
 Vien colle lagrime;  
 Perì 'l tuo Sposo.  
 Caduto è 'l giovinetto  
 Delizia del tuo cuore,  
 E forse in questo punto  
 Erra sui nostri colli,  
 Vago di rivederti  
 L'innamorato spirto.  
 (Scena I, vv. 33-49)

Ghost of Fingal! do thou, from thy cloud, direct Comala's bow. Let him fall like the hart of the desert. It is Fingal in the crowd of his ghosts. - Why dost thou come, my love, to frighten and please my soul?

[...] Ah no, che veggio?  
 Questa, sì questa  
 Del mio Fingallo è l'ombra  
 Che a me sen viene  
 Dal suo cupo soggiorno,  
 Ed ha d'intorno  
 Le schiere pallide  
 Della sua morta gente.  
 Mio desio,  
 Amor mio,  
 Perché vieni  
 A spaventarmi,  
 A consolarmi  
 L'alma languente.  
 (Scena III, vv. 187-200)

È proprio questo modo di tradurre parte della lirica ossianica che fece un po' storcere il naso alla De Staël, la quale, per bocca di Corinne, trovava in esso «un air de fête qui contraste avec les idées sombres qui'ils rappellent».

Cercando di classificare i 'tradimenti' di Cesarotti in modo ordinato, è possibile individuare le seguenti tipologie di intervento, tutte, quale più quale meno, lontane dall'estetica sottostante ai Poems:

1. Eliminazione di un nutrito numero delle iterazioni di sintagmi, epiteti ed analogie;

2. Distribuzione di una patina arcadica e melico-drammatica tipica del Settecento italiano, soprattutto nei contenuti amorosi;
3. Gusto per la variatio;
4. Razionalizzazione e chiarificazione delle ambiguità e della vaghezza delle espressioni ossianiche.

Una categoria vicina agli aggettivi composti, e protagonista assoluta del primo gruppo sopra evidenziato, è proprio quella degli epiteti, parte essenziale dell'estetica ossianica, poiché conferisce alle poesie una semplicità primigenia, originaria, inconsapevole dell'inesteticità, secondo la poetica italiana, della ripetizione. Drechsler lo aveva già intuito e in maniera più apodittica affermò che «der ossianischen Stil ist im wesentlichen ein Stil der Wiederholung»<sup>33</sup>. In questo si consuma uno dei maggiori 'tradimenti' perpetrati dall'abate nei confronti del testo inglese, poiché egli non comprese appunto il valore estetico dell'iterazione, interpretandola semplicemente come qualcosa di ozioso, e dunque eliminabile o modificabile a piacimento. E si badi, questo atteggiamento non venne tenuto solo nella traduzione di Ossian, ma anche nei confronti di Omero, 'scialacquatore d'epiteti'<sup>34</sup>.

Numerosissimi sono infatti gli epiteti che l'abate lasciò cadere. Ad esempio, nella *Morte di Cucullino* e in *Fingal* III:

Thou goest, he said, O Nathos, to the king of shields; to Cuchullin *chief of men* who never fled from danger.

Tu vai, Nato, diss'egli, al Sir dei scudi  
Al prode Cucullin, che dai perigli  
Mai non fuggi, [...]  
(vv. 334-336)

He stood upon his beamy spear, and spoke to the *son of songs*; to *Carril of other times*, the gray-haired son of Kinsena.

[...] Sulla raggiante  
Lancia chinossi, e a Carilo si volse,  
Canuta prole di Chinsena, [...]  
(vv. 496-498)

L'uso delle analogie merita un'analisi separata. Non mi soffermerò su uno studio specifico dell'analogia

ossianica<sup>35</sup>, ma non è possibile non arrestarsi un attimo sul destino delle immagini del bardo nel processo traduttorio dell'abate. Una prima lettura dei *poems* sbalordisce per l'abnorme presenza del figurato: quasi ad ogni passo Ossian sente la necessità di descrivere per immagini, che siano esse un duello, una fanciulla, un guerriero o semplicemente un'emozione. Ciò che interessa esaminare in questa sede è tuttavia la metamorfosi che l'analogia inglese subisce per mano di Cesarotti, una trasformazione che in ultima analisi non può che risultare connotata dall'ineludibile esigenza della *variatio*.

Nell'originale inglese il predominio dei modalizzatori comparativi è costituito sostanzialmente dal monopolio di *like* e una discreta presenza di *as*. Nella traduzione cesarottiana invece assistiamo ad un proliferare abnorme dei modalizzatori comparativi avverbiali: come, siccome, quale, quasi, pari a, a paro di, ecc. così come dei verbali sembrare, apparire, somigliare ecc.<sup>36</sup>.

Non solo questo: Cesarotti infatti andò oltre e spesso rese similitudini con metafore e viceversa metafore con similitudini. Anche in questo caso l'operazione di Cesarotti non può che risultare un tradimento, poiché la ripetizione e l'iterazione dei modalizzatori comparativi rientra pur sempre nella formularità del rapsodico salmodiare dell'originale, e la *variatio* ne annulla tutto il valore estetico.

Sono sufficienti pochi esempi.

In *La Morte di Cucullino*:

This is no time, replied the bard, to hear the song of joy; when the mighty are to meet in battle *like* the strength of the waves of Lego.

[...] Di canti e conche,  
Disse il Cantor, tempo non è qualora  
S'accingono i possenti ad incontrarsi  
*Come* opposte del Lego onde cozzanti.  
(vv. 121-124)

He retired, in the sound of his song; Carril accompanied his voice. The music was *like* the memory of joys that are past, pleasant and mournful to the soul.

Ei partì col suo canto, e del suo canto  
Accompagnò l'armoniose note  
Carilo, e 'l lor concerto *assomigliava*

A rimembranza di passate gioje,  
*(Ivi, vv. 139-142)*  
 Thou risest, *like* the sun, on my soul, replied the son  
 of Semo. Thine arm is mighty, O Torlath! and worthy  
 of my wrath.

Ah, Cucullin soggiunse, *a par* del Sole  
 Tu mi brilli nel cor: forte è, Torlasto,  
 Il braccio tuo, del mio furor ben degno.  
*(Ivi, vv. 280-282)*

They gather around the chief *like* the clouds of the  
 desert. A thousand swords rose at once; a thou-  
 sand arrows flew; but he stood *like* a rock in the  
 midst of a roaring sea.

Corrono frettolosi essi, ed intorno  
 A Cucullin si stringono affollati  
 Quai nubi del deserto. A mille a mille  
 Volar, vibrar, scender vedresti, alzarsi  
 Dardi, spade, aste, armati, arme, ed a fronte  
 Cingerlo e a tergo ad un sol tempo; ei stette  
*Quale* in turbato mar scoglio; [...]  
*(Ivi, vv. 307-313)*

In *Dartula*:

But the land of strangers saw thee, lovely: thou  
 wast lovely in the eyes of Dar-thula. Thy face was  
*like* the light of the morning, thy hair *like* the raven's  
 wing. Thy soul was generous and mild, *like* the hour  
 of the setting sun.

Ma ben ti vide dei stranier la terra,  
 Nato amabile, amabile tu fosti  
 Agli occhi di Dartula: era il tuo volto  
 Bello *qual* pura mattutina luce;  
 Piuma di corvo il crin; gentile, e grande  
 Era 'l tuo spirto, e dolce *come* l'ora  
 Del Sol cadente; [...]  
*(vv. 66-72)*

Gli interventi razionalizzanti costituiscono, a mio  
 parere, il gruppo più interessante dei tradimenti ce-  
 sarottiani, in particolar modo per quella tendenza di  
 'intervento progressivo' effettuato nelle tre edizioni  
 d'autore<sup>37</sup>. Se infatti nella prima cominiana alcune am-  
 biguità vennero mantenute dall'abate, nella pisana o  
 già nella seconda cominiana (Padova 1772), subirono  
 un intervento razionalizzante.

In La Battaglia di Lora:

Erragon came on, in his strength, like the roar of  
 a winter stream: *the battle falls in his course*, and  
 death is at his side.

Ma s'avanza Eragon nella sua forza  
 Impetuoso, fremente qual mugglio  
 Di tempesta vernal. Cadon le schiere  
 Al corso suo; stagli la morte a lato<sup>38</sup>.

Ma s'avanza Eragon nella sua forza  
 Impetuoso, fremente qual mugglio  
 Di tempesta vernal. Cade la pugna  
 Nel corso suo; stagli la morte a lato. (vv. 257-258)

Così come in *Colanto e Cutona*:

But he is gone on his blast *like the shadow of mist*.

[...] egli partissi  
 Nel nembo suo, *siccome ombra di nebbia*.  
*(vv. 37-38)*

[...] Egli partissi  
 nel nembo suo *come sfumata nebbia*<sup>39</sup>.

In *Latmo*:

The little hills are troubled before him, and a thousand  
 ghosts are on the beams of his steel; the ghosts of  
 those who are to fall by the arm of the king of resoun-  
 ding Morven.

[...] a mille a mille  
 Da' rai del brando suo pullulan l'ombre,  
*L'ombre di quei ch' han da cader pel braccio*  
*Del regnator di Selma: [...]*  
*(vv. 447-450)*

[...] a torme,  
 fra i rai del brando suo tralucon l'ombre,  
*L'ombre di quei che provocar sien osi*  
*L'invincibil suo braccio*<sup>40</sup>.

Le note e le osservazioni pisane sono molto illumi-  
 nanti circa la diffidenza che l'abate nutriva nei confronti  
 delle oscurità dell'originale.

In *Latmo*:

The foes were troubled in my presence: and col-

lected their darkened host; for I stood, like a cloud  
 on the hill, rejoicing in the arms of my youth.  
 L'oste nemica al mio cospetto innanzi  
 S'impallidi, si sbigotti, perch'io  
 Tutto festante mi volgea nell'armi  
 Della mia gioventude, e al monte in vetta  
 Nube pareo fosco-lucente, il grembo  
 Grave di pioggia a traboccar vicina.  
 (vv. 55-60)

L'originale ha: «perch'io stava simile a una nuvola sopra il colle». Ossian è pieno di queste piccole somiglianze vagamente e confusamente espresse, che se non vengono alquanto sviluppate riescono oscure e talora strane<sup>41</sup>.

In conclusione, come ho cercato di dimostrare, il caso Ossian si rivela essere uno scontro di due differenti poetiche e di due differenti obiettivi: nell'Ossian inglese, un preromanticismo patriottico disposto a sacrificare la ragione per esaltare al massimo il sentimento, al fine di concedere finalmente alla Scozia un proprio poeta nazionale; nell'Ossian italiano un preromanticismo neoclassico non ancora disposto a cedere all'inverosomiglianza, ma che, nelle mani dell'abate, si trasformò nel campione dei moderni tanto atteso per la detronizzazione di Omero. Entrambi gli Ossian, tuttavia si incontrarono nel terreno del gusto, sebbene il primo tendesse più ad una sublime tracotanza, e il secondo ad una grazia moderatrice.

## Notes

- <sup>1</sup> *Poesie di Ossian figlio di Fingal, antico poeta celtico. Ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso Italiano dall'ab. Melchior Cesarotti, Con varie Annotazioni de' due Traduttori*, 2 voll., in Padova, appresso Giuseppe Comino, 1763, (d'ora in poi Pd '63).
- <sup>2</sup> *Poesie di Ossian antico poeta Celtico*, voll. II-V, in *Opere dell'abate Melchiorre Cesarotti padovano*, Firenze-Pisa, Molini, Landi e comp., 1800-1813, (d'ora in poi Pi '01).
- <sup>3</sup> *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse Language*, Hamilton and Balfour, Edinburgh, 1760.
- <sup>4</sup> *Fingal. An Ancient Epic Poem, in six books; together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal; translated from Galic language*, London, Becket and Hondt, 1762.
- <sup>5</sup> *Temora. An Ancient Epic Poem, in eight books; together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal; translated from the Galic language by James Macpherson*, London, Becket and Hondt, 1763.
- <sup>6</sup> *Works of Ossian, the Son of Fingal, translated from the Galic Language by James Macpherson*, London, Becket and Hondt, 1765.
- <sup>7</sup> Per la traduzione nel Settecento, cfr. in particolare A. Serena, *Alessandro Pope e i traduttori veneti dall'inglese nel sec. XVIII*, pp. 81-97 in Id., *Appunti letterari*, Roma, Forzani, 1903; P. Hazard, *L'invasion des littératures du Nord dans l'Italie du XVIII siècle* in «Revue de littérature comparée» I (1921), pp. 30-67; S. N. Cristea, *Poetic Theory in Mid-Eighteenth-Century Italy* in «The Modern Language Review» LXVI/4 (1970), pp. 793-802; G. Folena, *Cesarotti, Monti e il melodramma in L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983; E. Mattioli, *Studi di poetica e retorica*, Modena, Mucchi editore, 1983; G. Folena, *Alla vigilia della Rivoluzione francese. L'italiano due secoli fa tra riforme e rivoluzioni* in «Lettere Italiane» XXXVIII/2 (1986), pp. 193-216; T. Matarrese, *Il Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993; *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di A. Bruni e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 2004; G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 2006.
- <sup>8</sup> P. Hazard, *L'invasion des littératures du Nord dans l'Italie du XVIII siècle*, p. 46.
- <sup>9</sup> G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, p. 45.
- <sup>10</sup> F. Broggi-Wüthrich, *The Rise of Italian Canto. Macpherson, Cesarotti and Leopardi: from the Ossianic poems to the Canti*, Ravenna, Il Portico, 2006, p. 14.
- <sup>11</sup> M. Cesarotti, *Piano ragionato di traduzioni dal greco*, pp. 3-95 in G. Mazzoni, *Prose edite e inedite di Melchior Cesarotti*, Bologna, Zanichelli, 1882, p. 6.
- <sup>12</sup> *Ivi*, pp. 6-7 (corsivo mio).
- <sup>13</sup> *Ivi*, p. 11.
- <sup>14</sup> M. Cesarotti, *Su i traduttori*, pp. 241-245 in G. Mazzoni, *Prose edite e inedite di Melchior Cesarotti*, cit.
- <sup>15</sup> Notare come Cesarotti adoperi qui la voce del verbo 'lottare', che rimanda a quell'agonismo di cui si diceva; p. 243: «I traduttori, volendo metter in vista la difficoltà delle traduzioni, calcano unicamente sopra la diversità del linguaggio: ma non mostrano di sentire un'altra difficoltà con cui è lor necessario di lottare e che, per mio credere, è ancora più grande: voglio dire quella che nasce dalla diversità della versificazione».
- <sup>16</sup> *Ivi*, pp. 244-245: «Si trasferiscano gli stessi sentimenti in un altro metro; si cangi la disposizione; si alterino le misure: tutto è guasto. Le idee aggiustate sopra un altro metro stanno, per così dire, a disagio in questo nuovo, e prendono attitudini violente o scomposte: si forma una discordanza disgustosa tra i sentimenti ed i suoni: gli oggetti non si presentano più sotto il punto di vista conveniente: l'orecchio, ed in conseguenza lo spirito, si riposa in luoghi poco opportuni, e sdruciola su

quelli ne' quali dovrebbe arrestarsi; e la composizione la più perfetta diventa simile ad un bel corpo con tutte le membra slogate. Perciò egli è assolutamente impossibile di far una traduzione di buon garbo, la qual sia precisamente letterale in una soverchia sproporzione di metro».

- <sup>17</sup> M. Cesarotti, *Discorso premesso alla seconda edizione di Padova 1772*, in *Pi '01*, p. 3.
- <sup>18</sup> *Ivi*, pp. 4-5.
- <sup>19</sup> P. Le Tourneur, *Ossian, Fils de Fingal, Barde du troisième siècle: Poésies Galliques, Traduites sur l'Anglois de M. Macpherson, par M. Le Tourneur*, Musier, Paris, 1777.
- <sup>20</sup> Cfr. ad esempio la prefazione a *Comala*, in *Pd '63*, p. CCXLIX; il *Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma*, in *Opere*, vol. I, pp. 316-317; o una lettera ad un anonimo francese in *Opere, Epistolario*, vol. XXXVIII, pp. 61-63.
- <sup>21</sup> M. Cesarotti, *La Iliade di Omero, Ragionamento preliminare storico-critico, Opere*, vol. VI, p. 315.
- <sup>22</sup> M. Cesarotti, *La Iliade di Omero, Opere*, vol. VII, p.V.
- <sup>23</sup> Prefazione a *Comala*, p. CCXLVIII.
- <sup>24</sup> *Ivi*, p. 248: «Tutto l'arbitrio ch'io mi son preso si riduce ad aggiungere, a trasportare, o a modificar qualche cosa, nel che ho avuto tre avvertenze, secondo me importantissime. La prima di far che l'Autore medesimo supplisse a sé stesso, servendomi delle maniere usate da esso in luoghi simili, ed alle volte trasportandole vicendevolmente da un luogo all'altro».
- <sup>25</sup> *Pi '01, Temora III*, pp. 188-189.
- <sup>26</sup> *Ivi, Latmo*, p. 300.
- <sup>27</sup> Rimando particolarmente a S. M. Gilardino, *La scuola cesarottiana*; I. Della Corte, *Gli aggettivi composti nel Cesarotti*

*traduttore di "Ossian"* in «Studi di lessicografia italiana» XIV (1997), pp. 283-346, ma anche a C. E. Roggia, *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci, 2007.

- <sup>28</sup> G. Baldassarri, *Sull'"Ossian" di Cesarotti. III. Le varianti e le "parti liriche". Appunti sul Cesarotti traduttore*, pp. 21-68 in «Rivista della Letteratura Italiana» s. VIII, XCIV/ 3 (1990), p. 22.
- <sup>29</sup> *Comala*, p. CCXLVIII.
- <sup>30</sup> *Pd '63, Fingal II*, p. 73.
- <sup>31</sup> *Ivi*, p. 128.
- <sup>32</sup> *Comala. A dramatic poem*, p. 87.
- <sup>33</sup> W. Drechsler, *Der Stil des Macphersonschen Ossian*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde genehmigt von der philosophischen Fakultät der Friedrich – Wilhelms – Universität zu Berlin. Von Walther Drechsler aus Berlin. Tag der Promotion: 12. Oktober 1904, Berlin, Mayer & Müller, 1904, p. 70.
- <sup>34</sup> M. Cesarotti, *La Iliade di Omero, Opere*, vol. X, canto I, p. 120.
- <sup>35</sup> Rimando alle pagine di Roggia in merito: C. E. Roggia, *Pensare per analogie: similitudini e metafore nell'Ossian di Cesarotti*, in Id., *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*.
- <sup>36</sup> C. E. Roggia, *Pensare per analogie*, p. 180.
- <sup>37</sup> Per le varianti mi sono avvalso anche di G. Costa, *Un modello delle lettere. Le varianti ossianiche di Cesarotti*, 2 voll., Catania, C.U.E.C.M., 1994.
- <sup>38</sup> *Pd '72*.
- <sup>39</sup> Così *Pi '01*, mentre *Pd '72* elimina solo la virgola rispetto a *Pd '63*: «egli partissi / Nel nembo suo siccome ombra di nebbia».
- <sup>40</sup> *Pi '01*.
- <sup>41</sup> *Pi '01, Latmo*, p. 288.

---

# I poemi dell'appartenenza di Miloš Crnjanski

---

a cura di Rosanna Morabito

Il celebre scrittore serbo Miloš Crnjanski (1893-1977) è noto in Italia soprattutto come prosatore, grazie alla pubblicazione negli anni Novanta del secolo scorso di due suoi romanzi, *Migrazioni* (Adelphi 1992) e *Migrazioni II* (Adelphi 1998), entrambi nella traduzione di Lionello Costantini.

Crnjanski tuttavia fu anche un grande poeta e il suo *opus* poetico, sebbene quantitativamente piuttosto esiguo, segna una tappa essenziale nella storia della poesia serba, oltre ad essere strettamente legato, tanto sul piano tematico quanto su quello formale, alle opere in prosa coeve. Dopo i cinquantasei componimenti raccolti in *Lirica di Itaca* nel 1919, nel decennio successivo Crnjanski ne scrive ancora altri diciannove, cui si aggiungono due poemi, *Stražilovo* del 1921 e *Serbia* del 1925 (Nenin 2001). Da allora, alla poesia Crnjanski tornò solo una volta, nel 1956,

con l'ultimo poema, *Lamento sopra Belgrado*.

Nella scelta qui presentata, i tre poemi sono accompagnati da tre liriche, *Pregghiera* (dalla raccolta del 1919), *Sumatra* (uscita nel 1920 insieme al testo in prosa *Spiegazione di Sumatra* che vuole essere una sorta di manifesto letterario) e *Visioni* (1928), l'ultima lirica breve di Crnjanski.

Come ogni 'lettura' di un'opera poetica, anche questa mia è in effetti un'esperienza personale, pur con un approccio filologico al testo. Le mie traduzioni di Crnjanski sono frutto di un lungo 'dialogo' con l'autore, ma anche con gli studiosi di cui nel corso del tempo ho letto la produzione. Data la vastità della letteratura critica su Crnjanski, che si riflette nel mio lavoro come anche nelle brevi note che seguono, qui si allega alla fine una bibliografia necessariamente ristretta.

## СТРАЖИЛОВО

Лутам, још, витак, са сребрним луком,  
 расцветане трешње, из заседа, мамим,  
 али, иза гора, завичај већ слутим,  
 где ћу смех, под јаблановима самим,  
 да сахраним.

И овде, пролетње вече  
 за мене је хладно,  
 као да, долином, тајно, Дунав тече.  
 А, где облаци силазе Арну на дно  
 и трепте, увис, зеленила тврда,  
 видим мост што води, над видиком,  
 у тешку таму Фрушког брда.

И, место да се клањам Месецу, тосканском,  
 што у реци, расцветан као крин, блиста,  
 знам да ћу, овог пролећа, закашљати ружно  
 и видим витак стас, преда мном, што се рони,  
 верно и тужно,  
 сенком и кораком, кроз воду што звони,  
 у небеса чиста.

И, тако, већ слутим  
 да ћу, скоро, душу сасвим да помутим.  
 И, тако, већ живим,  
 збуњен, над рекама овим, голубијски сивим.

Повео сам давно ту погнуту сенку,  
 а да сам то хтео, у оној гори,  
 познао грожђе, ноћ, и теревенку,  
 и поток, што сад, место нас, жубори.

И, тако, без туге,  
 очи су ми мутне од неке боље, дуге.  
 И, тако, без блуди,  
 на уснама ми горка трулост руди.

Лутам, још, витак, са сребрним луком,  
 расцветане трешње, из заседа, мамим,  
 али, иза гора, завичај већ слутим,  
 где ћу смех, под јаблановима самим,  
 да сахраним.

## STRAŽILOVO

Vago, ancora, agile, con l'arco d'argento,  
 ciliegi fioriti, attiro, in agguati,  
 ma, oltre i monti, della mia terra già ho presagio,  
 dove il riso, sotto i soli pioppi,  
 seppellirò.

Anche qui, la sera primaverile  
 per me è fredda,  
 come se, nella valle, segreto, scorresse il Danubio.  
 E, dove le nubi scendono all'Arno sul fondo  
 e tremolano, verso l'alto, dure erbe,  
 vedo il ponte che porta, sopra l'orizzonte,  
 nel buio pesante del Fruško monte.

E, anziché inchinarmi alla Luna, toscana,  
 che nel fiume, fiorita come giglio, brilla,  
 so che, questa primavera, tossirò malamente  
 e vedo una figura agile, davanti a me, che si immerge,  
 fedele e triste,  
 con l'ombra e il passo, attraverso l'acqua che suona,  
 nei puri cieli.

E, così, già ho presagio  
 che, presto, l'anima tutta intorbidirò.  
 E, così, già vivo,  
 turbato, sopra questi fiumi, grigio-colombo.

Porto con me da tempo quell'ombra china,  
 e se l'avessi voluto, in quel monte,  
 conoscere l'uva, la notte, e la festa sfrenata,  
 e il ruscello, che ora, in vece nostra, mormora.

E, così, senza tristezza,  
 ho gli occhi torbidi per un dolore, lungo.  
 E, così, senza carnalità,  
 sulle mie labbra una putredine amara rosseggia.

Vago, ancora, agile, con l'arco d'argento,  
 ciliegi fioriti, attiro, in agguati,  
 ma, oltre i monti, della mia terra ho già presagio,  
 dove il riso, sotto i soli pioppi,  
 seppellirò.

Већ давно приметих да се, све, разлива,  
што на брду зидам, из вода и облака,  
и, кроз неку жалост, тек младошћу дошлом,  
да ме љубав слаби, до слабости зрака,  
провидна и лака.

Знам да ми у косу,  
по зори руменотамној,  
туђа, уморна, рука, бледи сумрак просу.  
А да веселости мојој, чилој и помамној,  
две заспале, болне, дојке не дају  
да се гласним криком баци по трешњама,  
што ми остадоше, у завичају.

И, место да водим, погледом зеленим,  
као пре, реку што се слива,  
да скачем, као Месец, по горама пустим,  
и зажарене шуме да потпирим,  
сад, плавим и густим,  
снегом, и ледом, смешећи се, мирим  
све што се збива.

И, тако, без веза,  
стиже ме, ипак, родна, болна, језа.  
И, тако, без дома,  
ипак ће ми судба постати питома.

Не, нисам, пре рођења, знао ни за једну тугу,  
туђом је руком, све то, по мени разасуто.  
Знам, полако идем у једну патњу, дугу,  
и, знам, погнућу главу, кад лишће буде жуто.

И, тако, без бола,  
вратићу се, болан, воћкама наших поља.  
И, тако, без мира,  
патиће горко, много шта, од мог додира.

Већ давно приметих да се, све, разлива,  
што на брду зидам, из вода и облака,  
и, кроз неку жалост, тек младошћу дошлом,  
да ме љубав слаби, до слабости зрака,  
провидна и лака.

Già da tempo notai che, tutto, esonda,  
quanto su monti costruisco, da acque e nubi,  
e, attraverso una pena, solo con la giovinezza arrivata,  
che l'amore mi estenua, fino all'estenuazione dell'aria,  
trasparente e lieve.

So che nei capelli,  
nell'aurora rossoscura,  
estranea, una mano, stanca, un imbrunire pallido  
mi sparse.

E che alla allegrezza mia, fresca e pazza,  
addormentati due seni, dolenti, non permettono  
di gettarsi con alto grido fra i ciliegi,  
che rimasero, nella mia terra.

E, anziché condurre, con verde sguardo,  
come prima, il fiume che fluisce,  
saltare, come la Luna, per desolati monti,  
e rinfocolare boschi incandescenti,  
ora, con azzurra e densa,  
neve, e ghiaccio, sorridendo, concilio  
tutto ciò che accade.

E, così, senza legami,  
mi raggiunge, comunque, doloroso, il brivido, nativo.  
E, così, senza dimora,  
comunque il destino mi sarà usuale.

No, non conoscevo, prima di nascere, tristezza alcuna,  
da mano estranea, tutto ciò, su di me fu sparso.  
Lo so, lentamente vado a una sofferenza, lunga,  
e, so, chinerò il capo, quando il fogliame sarà giallo.

E, così, senza dolore,  
tornerò, dolente, ai frutteti dei nostri campi.  
E, così, senza pace,  
amaramente soffriranno, molte cose, al mio tocco.

Già da tempo notai che, tutto, esonda,  
quanto su monti costruisco, da acque e nubi,  
e, attraverso una pena, solo con la giovinezza arrivata,  
che l'amore mi estenua, fino all'estenuazione dell'aria,  
trasparente e lieve.

Лутам, још, витак, по мостовима туђим,  
на мирисне реке прилежем, па ћутим,  
али, под водама, завичај већ видим,  
откуд пођох, присут лишћем жутим  
и расутим.

И овде, румен крина,  
са девојачког ребра,  
ја, зором, уморно бришем, без милина.  
А кад утопим чун Месечев, од сребра,  
у ново море јутра и у траве,  
седнем на облак, па гледам светлости,  
што се на небу, из моје страсти, јаве.

А, место свог живота, давно живим,  
буре и сенке грозних винограда.  
Настављам судбу, већ и код нас прошлу,  
болесну неку младост, без престанка;  
тек рођењем дошлу,  
са расутим лишћем, што, са гроба Бранка,  
на мој живот пада.

И, тако, без гроба,  
веселост је нека, у мени, ругоба.  
И, тако, без тела,  
душа ми је невидљива, и невесела.

Једног пролећа, и ја сам горко знао  
да, кроз свирале девојачког ребра, здравље дајем.  
И груди своје, у грожђу, криком, раскидао,  
наг, на дну неба, опивши се завичајем.

И, тако, без лица,  
на лику ми је сенка јарца, трешње, тица.  
И, тако, без станка,  
тетурам се видиком, без престанка.

Лутам, још, витак, по мостовима туђим,  
на мирисне реке прилежем, па ћутим,  
али, под водама, завичај већ видим,  
откуд пођох, присут лишћем жутим  
и расутим.

Vago, ancora, agile, per ponti stranieri,  
su fiumi odorosi mi stendo, e taccio,  
ma, sotto le acque, la mia terra già vedo,  
da cui partii, cosperso di fogliame giallo  
e sparso.

Anche qui, il rosso dei gigli,  
dal fianco di fanciulla,  
io, all'aurora, fiaccamente tolgo, senza piacere.  
E quando affondo la barca della luna, d'argento,  
nel mare nuovo del mattino e nelle erbe,  
siedo su una nube, e guardo le luci,  
che in cielo, dalla mia passione, appaiono.

E, anziché la mia vita, da tempo vivo,  
burrasche e ombre di vigneti carichi di grappoli.  
Continuo il destino, anche da noi già trascorso,  
una giovinezza malata, senza sosta;  
solo con la nascita arrivata,  
col fogliame sparso, che, dalla tomba di Branko,  
sulla mia vita cade.

E, così, senza tomba,  
l'allegrezza è, in me, bruttura.  
E, così, senza corpo,  
il mio animo è non visibile, e non allegro.

Una primavera, e io amaramente sapevo  
che, attraverso i flauti del fianco di fanciulla, perdevo la salute.  
E il mio petto, tra l'uva, con un urlo, stracciavo,  
nudo, sul fondo del cielo, ebbro della mia terra.

E, così, senza volto,  
su di me è l'ombra del capro, del ciliegio, degli uccelli.  
E, così, senza posa,  
branco lungo l'orizzonte, senza sosta.

Vago, ancora, agile, per ponti stranieri,  
su fiumi odorosi mi stendo, e taccio,  
ma, sotto le acque, la mia terra già vedo,  
da cui partii, cosperso di fogliame giallo  
e sparso.

Дрхтим, још, витак, од река и небеса.  
Милујем ваздух, последњом снагом и надом,  
али, свиснућу, то и овде слутим,  
за гомилом оном, једном, давно, младом,  
под сремским виноградом.

За један благи стас,  
што, први пут, заљуља  
вишње и трешње, пољупцем, код нас  
и поскочи, видиком, са ритова и муља.  
За друштво му, што по винском меху  
свело лишће расу, са осмехом мутним,  
прескачући, први пут, потоке, у смеху.

А, место свог живота, знам да, по видику,  
тај осмех расух, над сваким телом, голим,  
и, над земљом овом, кроз коју Арно руди,  
пун звезда и зрака, мој се шапат слива,  
у изможене груди,  
јер се, у пролећу, све то опет збива,  
свуда, где ја волим.

И, тако, без речи,  
дух ће мој све туђе смрти да залечи.  
И, тако, без трага,  
расуће ми рука жива тела мојих драга.

Јер љубав ће моја помешати, тајно,  
по свету, све потоке, и зоре,  
и, спустити на живот, ведро, и бескрајно,  
и код нас, небо, и сенку Фрушке горе.

И, тако, без звука,  
смех ће мој падати, са небесног лука.  
И, тако, без врења,  
за мношћу ће живот у трешње да се мења.

Дрхтим, још, витак, од река, и небеса.  
Милујем ваздух, последњом снагом и надом,  
али, свиснућу, то и овде слутим,  
за гомилом оном, једном, давно, младом,  
под сремским виноградом.

Vibro, ancora, agile, di fiumi, e di cieli.  
Carezzo l'etere, con l'ultima forza e speranza,  
ma, mi struggerò, anche qui ne ho presagio,  
per quella massa, un tempo, lontano, giovane,  
sotto il vigneto sirmiense.

Per una figura mite,  
che, per la prima volta, cullò  
viscioli e ciliegi, con un bacio, da noi  
e balzò, lungo l'orizzonte, dalle paludi e dal fango.  
Per i suoi compagni, che sull'otre del vino  
sparsero fogliame appassito, con torbido sorriso,  
saltando, per la prima volta, i ruscelli, ridendo.

E, anziché la mia vita, so che, per l'orizzonte,  
quel riso sparsi, su ogni corpo, nudo,  
e, sopra questa terra, attraverso cui l'Arno rosseggia,  
colmo di stelle e aria, il mio sussurro fluisce,  
nel petto sfibrato,  
perché, in primavera, tutto ciò accade di nuovo,  
ovunque, io voglia.

E, così, senza parole,  
il mio spirito sanerà tutte le altrui morti.  
E, così, senza traccia,  
spargerà la mia mano i corpi vivi delle mie amate.

Perché il mio amore mescolerà, in segreto,  
nel mondo, tutti i ruscelli, e le aurore,  
e, poserà sulla vita, sereno, e infinito,  
anche da noi, il cielo, e l'ombra della Fruška gora.

E, così, senza suono,  
il mio riso cadrà, dall'arco del cielo.  
E, così, senza fermento,  
dietro di me la vita in ciliegi si muterà.

Vibro, ancora, agile, di fiumi, e di cieli.  
Carezzo l'etere, con l'ultima forza e speranza,  
ma, mi struggerò, anche qui ne ho presagio,  
per quella massa, un tempo, lontano, giovane,  
sotto il vigneto sirmiense.

Лутам, још, витак, са осмехом мутним,  
прекрстим руке, над облацима белим,  
али, полако, сад већ јасно слутим  
да умирем, и ја, са духом потамнелим,  
тешким, невеселим.

И овде, реку једну  
видим, под својим телом,  
да хлади лаку, сребрну, земљу, непрегледну.  
А, кад ми проспе трешње по духу оболелом,  
и, крај Месеца, и овде, звезда заблиста,  
видим да је, у раном умирању,  
моја, и туђа, младост, горка и једна иста.

И, место своје судбе, са ужасима новим,  
сусрећем давни живот, болан, и прозрачан.  
А, кроз ову земљу, свилену и прозирну,  
чим, уплашено, спустим девојачко тело,  
кроз маслину мирну,  
видим, далеко, опет, лишће свело  
и завичај облачан.

И, тако, без кретње,  
туђину, пољупцем, дижем, у ветрове пролетње.  
И, тако, без знака,  
дозивам голу драгу из меког, тосканског мрака.

А прах, све је прах, кад дигнем увис руку  
и превучем, над провидним брдима, и реком.  
И, неизмерно слабе, све те трешње, што се вуку  
са мнош, по свету, са земљаним лелеком.

И, тако, без таме,  
дух мој са мрачним воћкама покрива ме.  
И, тако, без имена,  
са истом жалошћу милујем брда невиђена.

Лутам, још, витак, са осмехом мутним,  
прекрстим руке, над облацима белим,  
али, полако, сад већ јасно слутим  
да умирем, и ја, са духом потамнелим,  
тешким, невеселим.

Vago, ancora, agile, con torbido sorriso,  
incrocio le braccia, sopra le bianche nubi,  
ma, lentamente, ora ho già chiaro il presagio  
che muoio, anch'io, rabbuiato lo spirito,  
grave, non allegro.

Anche qui, un fiume  
vedo, sotto il mio corpo,  
rinfrescare la sconfinata terra, lieve, argentea.  
Ma, quando mi sparge ciliegi sullo spirito ammalato,  
e, accanto alla Luna, anche qui, una stella si accende,  
vedo che, nel precoce morire,  
la mia, e l'altrui, giovinezza, è amara e uguale.

E, anziché il mio destino, con nuovi orrori,  
incontro la vita di un tempo, dolente, e ariosa.  
E, attraverso questa terra, setosa e diafana,  
appena, timoroso, poso il corpo di fanciulla,  
attraverso il quieto uliveto,  
vedo, lontano, di nuovo, appassito il fogliame  
e nuvolosa la mia terra.

E, così, senza un gesto,  
la terra straniera, con un bacio, sollevo, nei primaverili venti.  
E, così, senza un segno,  
invoco l'amata nuda, dal molle buio, toscano.

E polvere, tutto è polvere, quando levo in alto la mano  
e la passo, sopra monti diafani, e sul fiume.  
E, infinitamente deboli, tutti quei ciliegi, che si trascinano  
con me, per il mondo, con il compianto della terra.

E, così, senza buio,  
lo spirito mio con frutteti oscuri mi copre.  
E, così, senza nome,  
con uguale pena carezzo monti ignoti.

Vago, ancora, agile, con torbido sorriso,  
incrocio le braccia, sopra le bianche nubi,  
ma, lentamente, ora ho già chiaro il presagio  
che muoio, anch'io, rabbuiato lo spirito,  
grave, non allegro.

Лутам, још, витак, са шапатам страсним  
и отресам чланке, смехом преливене,  
али, полако, трагом својим, слутим:  
тишина ће стићи, кад све ово свене,  
и мене, и мене.

И овде, без боје тајне,  
ни једне воћке нема,  
небесне оне боје, горке и бескрајне.  
А кад разгрнем долине, рукама обема,  
и, откријем дна бездана, сребрна и бела,  
на дну је, опет, жалост, нејасна и лака,  
ваздухом купаних воћака и тела.

И, место сребрних пруга, забрежја и река,  
сусрећем, као у сну, уморне мисли, своје.  
А, над трешњама и младим вишњама,  
тамну и дугу маглу, што се, свуда, шири,  
у животу пред нама,  
где се страст, полако, у умирању смири,  
и чула упокоје.

И, тако, без реда,  
младост увијам миром, снегова и леда.  
И, тако, без пута,  
моје миловање, по умирању лута.

А мир, свуд је мир, кад распнем шта је било  
и приклоним главу на оно што ме чека;  
на цео један крај са ког се вино слило  
и смех, и дивна бестидност, далека.

И, тако, без мора,  
прелићу живот наш, зорама Фрушких гора.  
И, тако, без пића,  
играћу, до смрти, скоком, сретних, пијаних, бића.

Лутам, још, витак, са шапатам страсним  
и отресам чланке, смехом преливене,  
али, полако, трагом својим, слутим,  
тишина ће стићи, кад све ово свене,  
и мене, и мене.

Фиезоле, 1921.

Vago, ancora, agile, con passionale sussurro  
e scuoto le giunture, di riso irrorate,  
ma, lentamente, sulle mie orme, ho un presagio:  
il silenzio raggiungerà, quando tutto ciò sarà sfiorito,  
anche me, anche me.

Anche qui, senza colore del mistero,  
non c'è nessun albero da frutto,  
di quel colore celestiale, amaro e infinito.  
E quando spalanco le valli, con entrambe le mani,  
e, scopro i fondi degli abissi, argentei e bianchi,  
sul fondo c'è, di nuovo, la pena, vaga e lieve,  
di frutteti e corpi lavati dall'etere.

E, anziché le linee d'argento, d'oltrecolli e fiumi,  
incontro, come in sogno, pensieri stanchi, i miei.  
E, sopra ciliegi e giovani viscioli,  
una nebbia oscura e lunga, che, ovunque, si spande,  
nella vita avanti a noi,  
dove la passione, lentamente, nel morire si quietava,  
e i sensi si spengono.

E, così, senza un ordine,  
la giovinezza avvolgo nella pace, di nevi e ghiaccio.  
E, così, senza una via,  
il mio carezzare, nel morire vaga.

E pace, ovunque è pace, quando spargo ciò che è stato  
e piego il capo a ciò che mi aspetta;  
a un'intera regione da cui è fluito il vino  
e il riso, e un'impudicizia stupenda, remota.

E, così, senza mare,  
irrorerò le nostre vite, con le aurore delle Fruške gore.  
E, così, senza bere,  
danzerò, a morte, col salto, di ebbri esseri, felici.

Vago, ancora, agile, con passionale sussurro  
e scuoto le giunture, di riso irrorate,  
ma, lentamente, sulle mie orme, ho un presagio:  
il silenzio raggiungerà, quando tutto ciò sarà sfiorito,  
anche me, anche me.

Fiesole, 1921.

## SERBIA

Испливах на гробљу, у несвести, као модар рак.  
 Вазнесен у зеленом вртлогу, из бездана.  
 Са неба је у свет отицала ноћ звездана,  
 а Месец, у таму, спуштао свој последњи зрак.

Безмерно је свитало и ја, неизвесна сен,  
 за острвом овим, осунчаним вукодлаком,  
 још у мутном сну, у вале и пене разнесен,  
 поскочих морем рујним, на игру лак, и лаком.

Погледах увис, да ли је то месечине прах,  
 или је ледени вир зоре, што ми гуши дах?  
 Нисам знао да ми, трешњом и бистрим потоком,  
 и страсном виткошћу девојке, њином притоком,  
 Она то већ, из далека, колена пребија!

Први пут изговорих: Србија.

Порођајем у туђини, под замрзлим снегом,  
 хранише ме твојим гласом, слабошћу и негом.  
 Спустише ме у немоћ детињства, да те волим  
 и бригом, за Тобом, за цео живот, оболим.

Повише ме у беду, да Те дивну, рајску, знам,  
 али не додирнем дисањем и не сагледам.  
 Тридесет година да чекам да ми се јавиш  
 и зеницом твојом, грозном, над земљом заплавиш.

Таласај,  
 милуј, спавај – као јарак сад чека завичај,  
 да трулим, и да се никуд више не винем, жив.  
 Кад изнемогнем, и мога распадања талог  
 сливаће се у таму, кроз река наших муљ и слив,  
 у земљу која ври, на дну блата устајалог.

О, та крпа,  
 страшило у житу, испод Месечевог српа,  
 бедница што вреба пут и стада, из заседа.  
 То је сад Она, одмор вранама и врапцима,  
 што ни сахранити мирно у небеса не да,  
 сјај, што ми још оста, под болним очним капцима!

Зар лутајућ ми отац ту је земљу видео?  
 И њој ме мати дојила, од првога плача?  
 Љубичасти Шар зна колико сам се стидео,  
 јер, са мнош, цветно дрво, већ уморно корача.

Никад ме нису свет, ни блуд, слатко опијали,  
 већ та земља коју се умарам да разгалим!  
 Ни свила, ни страст, ме нису тако увијали,

## SERBIA

Emersi in un cimitero, incosciente, come granchio livido.  
 Sollevato in un vortice verde, dall'abisso.  
 Dal cielo al mondo defluiva stellata la notte,  
 e la luna, nell'oscurità, posava il suo ultimo raggio.

Era l'alba immensa e io, ombra ignota,  
 diretto a quest'isola, lupo mannaro colto dal sole,  
 ancora nel sonno torbido, sbalzato in onde e spume,  
 saltai per il mare rosso, lieve alla danza, e avido.

Guardai in alto, è polvere di chiaro di luna,  
 o il gorgo gelido dell'aurora, a soffocarmi il respiro?  
 Non sapevo che, col ciliegio e il ruscello limpido,  
 e la passionale agilità della fanciulla, loro confluenza,  
 era già Lei, da lontano, a togliere le forze!

La prima volta pronunciai: Serbia.

Alla nascita in terra straniera, sotto la neve gelata,  
 mi nutrirono con la tua voce, la debolezza e la cura.  
 Mi posero nell'impotenza dell'infanzia, per amarti  
 e di pena, per Te, per una vita intera, ammalarmi.

Mi fasciarono nella miseria, perché Ti sapessi stupenda,  
 eden,  
 ma non potessi sfiorarTi col respiro né scorgerTi.  
 Trent'anni aspettare che Tu mi apparissi  
 e con la pupilla tua, terribile, sopra la terra dilagassi.

Fluttua,  
 carezza, dormi: come un fossato ora attende la mia terra,  
 che io marcisca, e non mi innalzi più, vivo.  
 Una volta esausto, anche il residuo del mio disfacimento  
 fluirà nel buio, attraverso la melma e l'alveo dei fiumi nostri,  
 nella terra che bolle, al fondo del fango stagnante.

Oh, quello straccio,  
 spauracchio nel grano, sotto la falce della Luna,  
 miserabile che spia la strada e il gregge, in agguato.  
 Questo è ora Lei, riposo di corvi e passerì,  
 che nemmeno lascia seppellire in pace nei cieli,  
 lo splendore, che ancora mi resta, sotto le palpebre dolenti!

Forse quella terra ha visto mio padre vagando?  
 E per lei mia madre mi ha allattato, dal primo vagito?  
 Lo Šar violetto sa quanta vergogna avevo,  
 che, con me, l'albero in fiore, moveva già stanco.

Mai il mondo, né la carnalità, mi hanno inebriato dolcemente,  
 bensì quel paese che mi affatico a rasserenare!  
 Né seta, né passione, mi hanno avvolto così,

као загрљај болан тих мртвих, телом палим.

За тамни јаз лепоте државе сам лудео,  
у души мирис горак рађања удисао,  
па и кад бих, смућен, у туђини заблудео,  
брак, на родном тлу, враћао је свему смисао!

И сад, у тој  
брдини тврдој, без смисла по крви расутој,  
не само да сенима својим не нађох мира,  
него ни за туге, што се родих да ублажим,  
не знам више шапата, погледа, ни додира!

У Србији, зорњачу тражим.

А биће:  
аметист нису ни овде зенице, кад свиће,  
и дах је жића мање, него у туђини, чист.  
У Богу је ведро. У нас, све се сневесели  
и, као што јесен не зна сваки свој свео лист,  
умрећу због Србије, а нисмо се ни срели.

Да ли је  
то иста моћ, која све расипа и разлије?  
Месец, што котрља, вечером, празни свет свој жут?  
Она магла, и дим, што стреса, луком сребрним,  
кад раздире ноћ, на светли, незнан, Млечни Пут,  
што се губи у звезданим пустињама црним?

Или сјај  
јутарње буктиње Сунца, што диже у бескрај,  
па нас љуља, у плаветнилу, као росну кап?  
Лед вечерњаче, румен, у надземаљској тузи?  
Кад, у сутон, преливају облаци, као слап,  
пролазност, у којој смо сви, у провидној сузи?

Увек сам, блед и празан, у света овог сласти,  
знао да све то губим, у телу, и под травом.  
Да и са тих промена пада мрак пепељасте,  
и веје, густо, блиском и даљем, сном и јавом.

Србију, једину још, хучала је та бура,  
које се сад, модар од дављења, горко, стидим!  
Урлах, сред лудог скакања мора и мехура,  
да тишину ванредну над завичајем видим.

Надах се да ћу на брду уморан да духнем,  
зачеће и весеље пољупцем да потпирим.  
Расцветане падине да врачам и укунем,  
непомичношћу, сав свет да стишам и умирим!

come doloroso l'abbraccio di quei morti, caduti nel corpo.

L'abisso oscuro di bellezza dello Stato mi esaltava,  
inspirato nell'animo l'amaro profumo del generare,  
e se anche, confuso, mi fossi smarrito in terra straniera,  
il matrimonio, sul suolo natale, rendeva senso a tutto!

E ora, in quel  
duro monte, senza senso per il sangue sparso,  
non solo per le mie ombre non trovai pace,  
ma neanche delle pene, che nacqui per lenire,  
so più il sussurro, lo sguardo, né il tocco!

Nella Serbia, cerco la stella del mattino.

E invece:  
le pupille non sono neanche qui ametista, all'alba,  
e l'alito del vivere è meno, che in terra straniera, puro.  
In Dio è sereno. Da noi, tutto perde l'allegria  
e, come l'autunno non conosce ogni sua foglia vizza,  
morirò per la Serbia, senza neanche esserci incontrati.

È questa  
la stessa forza, che tutto sparge e spande?  
La Luna, che fa rotolare, di sera, il giallo suo mondo vuoto?  
Quella nebbia, e il fumo, che scuote, con l'argenteo arco,  
quando, ignota, squarcia la notte, sulla luminosa Via Lattea,  
che si perde nei neri deserti stellati?

O lo splendore  
di fiaccola mattutina del Sole, che ci solleva nell'infinito,  
cullandoci, nell'azzurro, come goccia di rugiada?  
Ghiaccio di venire vespertina, rosso, nella pena ultraterrena?  
Quando, nel tramonto, le nubi, come cascata, riversano  
la transitorietà, in cui siamo tutti, in una lacrima diafana?

Ho sempre, pallido e vuoto, nel godimento di questo mondo,  
saputo di star perdendo tutto ciò, nel corpo, e sotto l'erba.  
Che pure da quei mutamenti cala cinereo il buio,  
e ricopre, fitto, sonno e veglia, vicino e lontano.

"Serbia, unica ancora", muggiava quella burrasca,  
di cui ora, livido per l'asfissia, amaramente, mi vergogno!  
Urlai, tra il folle balzare di mare e schiuma,  
che uno straordinario silenzio vedevo sopra la mia terra.

Sperai che stanco sul monte avrei tratto respiro,  
e rinfocolato con un bacio il concepimento e l'allegria.  
Pendii fioriti avrei ammaliato e incantato,  
con l'immobilità, il mondo tutto avrei calmato e acquietato!

Па то зар  
да буде и мени гроб? Где је болан Светозар  
миловао лица, под образинама руским?  
Зато се, као Михајло, туђине лиших?  
И ја ћу ту вртети, по гунгулама уским,  
бедне знаке љубави, све празнијих и тиших?

И би рат,  
да се, над гробљем нашим, омили смех и разврат,  
и скине, навек, жуд за сином, са мутна ока?  
Зато је зар била тама меса и сјај мисли,  
дуж младости, невеселост горка и дубока,  
да са Србиом умру и мог имена смисли?

Патио сам увек, и зар није прах, ништа, дим,  
то пролеће, са својим биљкама и бубама?  
У земљи мог детињства, коју и не видим,  
невраћеној више дечјим, ни војним, трубама.

Зар ме није киша мутна, марта и априла,  
увела у болну збрку играчака ситних?

Па шта ми добро оста, од свих тих топлих крила,  
што су ме над Фрушку бацала, са равни житних?  
Не остаде ми ни мила рода,  
што, бела, руменом ногом, хода.

Ни дете моје, дакле, не силази са неког,  
пречистог и предивног, нежног, света, далеког  
у коме се невидљиво у видљиво мења,  
недокучивом, свезнајућом слашћу рођења!

Стидни бол прве неправде, лажни жиг срамоте,  
и прво понижење, кикотом је опекло,  
али тек кад љубав снагу и вољу ми оте,  
све је, изнемогло, у неповрат, отекло.

Жар, сан, свилу, песак, шта ли, сад, у руци држим?  
Кад све то, што тамо би и прође, овде захватим.  
Зар сам то ја, што упаљеним погледом спржим,  
сав тај свет, куда више не могу да се вратим?

Да ли тела, мили градови, или сени, то  
дрхте, у слабости сна и жуди руку грубих?  
Све оно што видех драго, тужно, племенито,  
због чега, где све, и шта све, жарко, не изљубих?

Вратих Ти се!  
Па зар да копним, болујем, мрем,  
у смрти, куда си брдовита се расула?  
Будућност, што ми обећа расцветани Срем,

E che questa debba  
essere la tomba anche per me? Dove Svetozar dolente  
accarezzava i volti, sotto le maschere russe?  
Per questo, come Mihajlo, mi privai della terra straniera?  
Anche io qui agiterò, per fitte calche,  
miseri segni di amori, sempre più vuoti e silenti?

E fu guerra,  
affinché, sopra il cimitero nostro, si apprezzasse il  
riso e la dissolutezza  
e si cancellasse, in eterno, il desiderio di un figlio,  
dall'occhio torbido?  
Sarà stata per questo l'oscurità della carne e lo  
splendore del pensiero,  
lungo la giovinezza, l'amara e profonda mancanza d'allegria,  
affinché con la Serbia morisse pure del mio nome il senso?

Ho sempre sofferto, e non è forse polvere, nulla, fumo,  
quella primavera, con le sue piante e gli insetti?  
Nel paese della mia infanzia, che nemmeno vedo,  
non più restituito alle trombe infantili, né marziali.

Non mi ha forse la torbida pioggia, di marzo e aprile,  
introdotto alla confusione dolente di minuti balocchi?

E che mi resta di buono, di tutte quelle ali calde,  
che mi lanciavano sopra la Fruška, dalle piane a frumento?  
Non mi resta neanche la cara cicogna,  
che, bianca, con la zampa rossa, cammina.

Neanche mio figlio, dunque, scende da un qualche,  
lontano, mondo, tenero, purissimo e meraviglioso,  
in cui l'invisibile in visibile muta,  
per l'incomprensibile piacere onnisciente della nascita!

Il dolore vergognoso della prima ingiustizia, falso  
marchio di infamia,  
e la prima umiliazione, caustica come una risata,  
ma solo quando l'amore mi tolse forza e volontà,  
tutto è, esausto, nel non ritorno, defluito.

Brace, sogno, seta, sabbia, che tengo, ora, in mano?  
Quando tutto ciò, che li fu e trascorse, qui posso afferrare.  
Sono forse io, che con sguardo acceso brucio,  
tutto quel mondo, dove non posso più tornare?

Sono corpi, città care, o ombre, che  
tremano, nella debolezza del sogno e nel desiderio  
di rozze mani?  
Tutto ciò che vidi di caro, triste, nobile,  
perché, ovunque, e tutto, non baciai, ardentemente?

Sono tornato a Te!  
Devo forse sciogliermi, ammalarmi, morire,  
nella morte, dove montuosa ti sei sparsa?  
Il futuro, che il Sirmio fiorito mi promise,

узалуд је, сузом брака, на Тебе, канула.

Љубав мутна више на уснама ми не руди,  
нит ми по несвести протичу преображења.  
Згаснуо жар за Тобом сија ми још на груди,  
али пун жалости и очајног раздражења.

Нећу сачувати ни мисао,  
да сам цветну грану удисао.

Занавек, збиља, зар, овај свршетак се шири,  
свему што је било сазидано уврх гора?  
Зато су фрулом планини свирали пастири  
и души мојој Србиа била што и зора?

На Крфу, 1925.

invano, con la lacrima del matrimonio, su di Te, è stillato.

Torbido l'amore più non rosseggia sulle mie labbra,  
né nella mia incoscienza scorrono trasfigurazioni.  
L'ardore spento per Te mi splende ancora in petto,  
ma pieno di afflizione e smania disperata.

Non serberò neanche il pensiero,  
di aver ispirato il ramo in fiore.

In eterno, forse, davvero, questa fine si estende,  
a tutto ciò che è stato costruito in cima a monti?  
Per questo i pastori suonavano il flauto alla montagna  
e per l'anima mia la Serbia era come l'aurora?

Corfù, 1925.

## ЛАМЕНТ НАД БЕОГРАДОМ

ЈАН МАЈЕН и мој Срем,  
 Парис, моји мртви другови, трешње у Кини  
 привиђају ми се још, док овде ћутим, бдим, и мрем,  
 и лежим, хладан, као на пепелу клада.  
 Само, то више и нисмо ми, живот, а ни звезде  
 него нека чудовишта, полипи, делфини,  
 што се тумбају преко нас и плове, и језде,  
 и урличу: „Прах, пепео, смрт је то.“  
 А вичу и руско „ничево“ –  
 и шпанско „нада“.

*Ти, међутим, растеш, уз зорњачу јасну,  
 са Авалом плавом, у даљини, као брег.  
 Ти треперши, и кад овде звезде гасну,  
 и топши, ко Сунце, и лед суза, и лањски снег.  
 У Теби нема бесмисла, ни смрти.  
 Ти сјајши као ископан стари мач.  
 У Теби све васкрсне, и заигра, па се врти,  
 и понавља, као дан и детињи плач.  
 А кад ми се глас, и очи, и дах, упокоје,  
 Ти ћеш ме, знам, узети на крило своје.*

ЕСПАЊА и наш Хвар,  
 Добровић мртви, шејк што се у Сахари бели,  
 привиђају ми се још, као утваре, ватре, вар.  
 Мој Сибе полудели, зинуо као пеш.  
 Само то више нисмо ми, у младости и моћи,  
 већ неки папагаји, чимпанзи, невесели,  
 што ми се смеју и врштите у мојој самоћи.  
 Један се „Leiche! Leiche! Leiche!“ дере.  
 Други ми шапће: „Cadavere!“  
 Трећи: „Леш, леш, леш.“

*Ти, међутим, шириш, као лабуд крила,  
 заборав, на Дунав и Саву, док спавају.  
 Ти будиш веселост, што је некад била,  
 кикот, ту, и у мом крику, вриску, и вапају.  
 У Теби нема црва, ни са гроба.  
 Ти блисташ, као кроз сузе људски смех.  
 У Теби један орач пева, и у зимско доба,  
 преливши крв, као вино, у нови мех.  
 А кад ми клоне глава и буду стали сати,  
 Ти ћеш ме, знам, пољубити као матери.*

ТИ, ПРОШЛОСТ, и мој свет,  
 младост, љубави, гондоле, и, на небу, Мљеци,  
 привиђате ми се још, као сан, талас, лепи цвет,  
 у друштву маски, које је по мене дошло.  
 Само, то нисам ја, ни Венеција што се плави,  
 него неке рушевине, авети, и стећци,

## LAMENTO SOPRA BELGRADO

JAN MAJEN e il mio Sirmio,  
 Paris, i miei compagni morti, i ciliegi in Cina,  
 mi appaiono ancora, mentre qui taccio, veglio, e muoio,  
 e giaccio, freddo, come un ceppo sulla cenere.  
 Solo, che non siamo più noi, la vita, e neanche le stelle  
 bensì dei mostri, polpi, delfini,  
 che ci travolgono e nuotano, e galoppano,  
 e urlano: “Polvere, cenere, questo è la morte.”  
 E gridano anche il russo “ničevo” [sic]  
 e lo spagnolo “nada”.

*Tu, intanto, cresci, con la chiara stella del mattino,  
 con l'azzurra Avala, in lontananza, come un colle.  
 Tu scintilli, anche quando qui si spengono le stelle,  
 e sciogli, come il Sole, anche il ghiaccio delle lacrime  
 e la neve passata.*

*In Te non c'è non-senso, né morte.  
 Tu risplendi come antica spada dissotterrata.  
 In Te tutto risorge, e danza, e volteggia,  
 e si ripete, come il giorno e il pianto infantile.  
 E quando voce, e occhi, e fiato miei, troveranno pace,  
 Tu, lo so, mi prenderai nel grembo tuo.*

L'ESPAÑA e la nostra Lesina,  
 il morto Dobrović, sceicco che biancheggia nel Sahara,  
 mi appaiono ancora, come spettri, fuochi, illusione.  
 Impazzito il mio Sibe, a bocca aperta come un pesce.  
 Solo che non siamo più noi, da giovani e forti,  
 bensì pappagalli, scimpanzé, senza allegria,  
 che ridono di me e berciano nella mia solitudine.  
 Uno “Leiche! Leiche! Leiche!” strepita.  
 L'altro mi sussurra: “Cadavere!”  
 Il terzo: “Salma, salma, salma”.

*Tu, intanto, dispieghi, come un cigno le ali,  
 l'oblio, sul Danubio e la Sava, dormienti.  
 Tu risvegli l'allegria, che c'era un tempo,  
 la risata, qui, anche nel mio grido, urlo, e gemito.  
 In te non ci sono vermi, neanche dalla tomba.  
 Tu brilli, come il riso umano tra le lacrime.  
 In Te un aratore canta, anche in inverno,  
 travasato il sangue, come vino, nell'otre nuovo.  
 E quando il mio capo si piegherà e si fermeranno l'ore,  
 Tu, lo so, mi bacerai come una madre.*

TU, IL PASSATO, e il mio mondo,  
 giovinezza, amori, gondole, e, in cielo, la Serenissima,  
 mi apparite ancora, come un sogno, un'onda, un bel fiore,  
 nella compagnia di maschere, che è venuta a prendermi.  
 Solo, che non sono io, né Venezia che si fa azzurra,  
 bensì rovine, spettri, e lapidi,

што остају за нама на земљи, и, у трави.  
Па кажу: „Ту лежи паша! – Просјак! – Пас!“  
А вичу и француско „tout passe“.  
И наше „прошло“.

*Ти, међутим, стојиш над широком реком,  
над равницом плодном, тврд, уздигнут као штит.  
Ти певаш ведро, са грмљавом далеком,  
и ткаш у столећа, са муњама, и своју нит.  
У Теби нема моје људске туге.  
Ти имаш стрељача поглед прав и нем.  
Ти и плач претвараш као дажд у шарене дуге,  
а хладиш, ко далек бор, кад те удахнем.  
А кад дође час, да ми се срце старо стиша,  
Твој ће багрем пасти на ме као киша.*

ЛИЖБУА и мој пут,  
у свет, куле у ваздуху и на морској пени,  
привиђају ми се још, док ми жижак дрхће ко прут  
и преносим и земљу, у сне, у сне, у сне.  
Само, то више нису, ни жене, ни људи живи,  
него неке немоћне, слабе, и сетне, сени,  
што ми кажу, да нису звери, да нису криви,  
да им живот баш ништа није дао,  
па шапћу „п̄ао, п̄ао, п̄ао“  
и наше „не, не“.

*Ти, међутим, дишеш, у ноћној тишини,  
до звезда, што казују пут Сунцу у твој сан.  
Ти слушаш свог срца лпу, у дубини,  
што удара, ко стеном, у мрачни Калемегдан.  
Теби су наши боли ситни мрави.  
Ти бисер суза наших бацаш у прах.  
Али се над њима, после, Твоја зора заплави,  
у коју се млад и весео загледах.  
А кад уморно срце моје ућути, да спи,  
узглавље меко ћеш ми, у сну, бити, Ти.*

FINISTERE и њен стас,  
брак, пољупци, бура што је тако силна била,  
привиђају ми се још, по неки лептир, булке, клас,  
док, из прошлости, слушам, њен корак, тако лак.  
Само, то више није она, ни њен глас насмејан,  
него неки корморан, дивљих и црних крила,  
што виче: зрак сваке среће тоне у Океан.  
Па ми мрмља речи „tombe“ и „sombre“.  
Па крешти њино „ombre, ombre“ –  
и наш „гроб“ и „мрак“.

*Ти, међутим, крећеш, ко наш лабуд вечни,  
из смрти, и крви, према Сунцу, на свој пут.*

che restano dietro di noi sulla terra, e, nell'erba.  
E dicono: “Qui giace un pascià!”, “Un mendicante!”,  
“Un cane!”  
E gridano anche il francese: “tout passe”.  
E il nostro “passato”.

*Tu, intanto, ti ergi sopra il fiume ampio,  
sulla fertile pianura, salda, levata come scudo.  
Tu canti serena, con lontani tuoni,  
e intessi nei secoli, coi fulmini, anche il tuo filo.  
In Te non c'è la mia afflizione umana.  
Tu hai dell'arciere il fisso e muto sguardo.  
Tu come la pioggia trasformi anche il pianto in arcobaleni,  
e rinfreschi, come un pino lontano, quando ti inspiro.  
E quando arriverà l'ora, che il vecchio cuore mi si plachi  
i fiori Tuoi d'acacia su me cadranno come pioggia.*

LISBOA e il mio viaggio,  
nel mondo, castelli in aria e sulla spuma marina,  
mi appaiono ancora, mentre la mia fiammella tremola  
come foglia  
e trasferisco anche la terra, nei sogni, nei sogni, nei sogni.  
Solo, che non sono più, né donne, né uomini vivi,  
bensì delle ombre, impotenti, deboli, e meste,  
che mi dicono, che non sono belve, che non hanno colpa,  
che la vita non ha dato loro proprio niente,  
e sussurrano: “não, não, não”  
e il nostro “no, no”.

*Tu, intanto, respiri, nel silenzio notturno,  
fino alle stelle, che narrano al Sole la strada per il tuo sogno.  
Tu ascolti pulsare il tuo cuore, nel profondo,  
che sbatte, come su roccia, al tetro Kalemegdan.  
Per Te i nostri mali sono formichine.  
Tu getti alla polvere la perla delle lacrime nostre.  
Ma sopra di esse, poi, azzurra si spande la Tua aurora,  
in cui giovane e allegro fui assorto.  
E quando il cuore mio stanco tacerà, per dormire,  
morbido capezzale per me, nel sonno, sarai, Tu.*

FINISTERRE e la figura di lei,  
il matrimonio, i baci, burrasca che fu così forte,  
mi appaiono ancora, qualche farfalla, papaveri, spiga,  
mentre, dal passato, ascolto, il passo di lei, così lieve.  
Solo, che non è più lei, né ridente la sua voce,  
bensì un cormorano, dalle ali selvagge e nere,  
che grida: il raggio di ogni felicità affonda nell'Oceano.  
E mi mormora le parole “tombe” e “sombre”.  
E stride il loro “ombre, ombre”,  
e il nostro “buio” e “tomba”.

*Tu, intanto, muovi, come eterno nostro cigno,  
dalla morte, e dal sangue, verso il Sole, per la tua strada.*

*Док мени дан тоне у твој понор речни,  
Ти се дижеш, из јутра, сав зрацима обасут.  
Ја ћу негде, сам, у Сахари, стати,  
у оној где су каравани сени,  
али, ко што уз мртвог Туарега чучи матери,  
Ти ћеш, до смрти, бити утеха мени.  
А кад ми сломе душу, копље, руку и ногу,  
Тебе, Тебе, знам да не могу, не могу.*

ЖИВОТ људски, и хрт,  
свео лист, галеб, срна, и Месец на пучини,  
привиђају ми се, на крају, ко сан, као и смрт  
једног по једног глумца нашег позоришта.  
Само, све то, и ја, нисмо никад ни били више,  
него нека пена, тренуци, шапат у Кини,  
што шапће, као и срце, све хладније и тише:  
да не остају, ни Минг, ни уанг, ни уин,  
ни Тао, трешње, ни мандарин.  
Нико и ништа.

*Ти, међутим, сјаш, и сад, кроз сан мој тавни,  
кроз безброј суза наших, вечан, у мрак, и прах.  
Крв твоја ко роса пала је на равни,  
ко некад, да хлади толиких самртнички дах.  
Грлим још једном на Твој камен стрми,  
и Тебе, и Саву, и Твој Дунав тром.  
Сунце се рађа у мом сну. Сини! Севни! Загрми!  
Име Твоје, као из ведрога неба гром.  
А кад и мени одбије час стари сахат Твој,  
то име ће бити последњи шапат мој.*

*Cooden Beach, 1956.*

*Mentre per me il giorno affonda nel tuo fluviale abisso,  
Tu ti levi, dal mattino, tutta cosparsa di raggi.  
Io mi fermerò in qualche posto, solo, nel Sahara  
in quell'ombra dove sono le carovane,  
ma, come accanto al Tuareg morto sta la madre  
accovacciata,  
Tu, fino alla morte, sarai di consolazione a me.  
E quando mi spezzeranno l'animo, la lancia, braccia  
e gambe,  
Te, Te, so che non possono, non possono.*

L'umana VITA, e il levriere,  
foglia secca, gabbiano, capriolo, e Luna in mare aperto,  
mi appaiono, infine, come un sogno, come anche la morte  
di un attore dietro l'altro del nostro teatro.  
Solo, tutto ciò, anch'io, non siamo neanche mai stati più,  
che una spuma, istanti, un sussurro in Cina,  
che sussurra, come anche il cuore, sempre più freddo  
e più piano:  
che non restano, né Ming, né yang, né yin,  
né il Tao, i ciliegi, né il Mandarino.  
Nessuno e niente.

*Tu, intanto, splendi, anche ora, traversando l'oscuro  
mio sogno,  
e l'infinite lacrime nostre, eterna, nel buio, e nella polvere.  
Il sangue tuo come rugiada è caduto sulla pianura,  
come un tempo, per rinfrescare l'ultimo respiro di molti.  
Abbraccio ancora una volta sulla Tua erta pietra,  
e Te, e la Sava, e lento il Tuo Danubio.  
Il Sole nasce nel mio sogno. Balugina! Sfolgora! Tuona!  
Il nome Tuo, come tuono a ciel sereno.  
E quando anche per me batterà l'ora l'antico orologio Tuo,  
quel nome sarà l'ultimo sussurro mio.*

*Cooden Beach, 1956.*

## APPENDICE

### МОЛИТВА

Оче наш  
 сенко света седа погурена  
 на дрвеној раги.  
 Са лонцем разбијеним на глави  
 и очима пуним ветрењача плавих.

Оче наш  
 син је твој беднији од биља,  
 страснији него цвет,  
 несталнији него ветар зоре,  
 суморнији него море,  
 и сам, сасвим сам.

Оче наш  
 син твој је бољи него анђели  
 али ником помоћи не може.  
 Љуби крпе као златну круну,  
 а у осмеху крије толику забуну  
 колико је нема у пролећу и мајци.

Оче наш  
 али син твој нема више моћи,  
 да се у шталама на путу у ноћи  
 ичем од смрти нада.

### СУМАТРА

Сад смо безбрижни, лаки и нежни.  
 Помислимо: како су тихи, снежни  
 врхови Урала.

Растужи ли нас какав бледи лик,  
 што га изгубисмо једно вече,  
 знамо да, негде, неки поток,  
 место њега, румено тече!

По једна љубав, јутро, у туђини,  
 душу нам увија, све тешње,  
 бескрајним миром плавих мора,  
 из којих црвене зрна корала,  
 као, из завичаја, трешње.

Пробудимо се ноћу и смешимо, драго,  
 на Месећ са запетим луком.  
 И милујемо далека брда  
 и ледене горе, благо, руком.

Београд, Браће Недића 29, 1920.

### PREGHIERA

Padre nostro,  
 sacra canuta incurvata ombra  
 su una rozza di legno.  
 Con una pentola rotta sul capo  
 e gli occhi pieni di azzurri mulini a vento.

Padre nostro  
 il figlio tuo è più misero delle erbe,  
 più appassionato di un fiore,  
 più incostante del vento dell'aurora,  
 più cupo del mare,  
 e solo, completamente solo.

Padre nostro  
 il figlio tuo è migliore degli angeli  
 ma non può aiutare nessuno.  
 Bacia stracci come una corona d'oro,  
 e nel sorriso cela un errore tale  
 quale non c'è nella primavera e nella madre.

Padre nostro  
 ma il figlio tuo non ha più forza,  
 nelle stalle in viaggio nella notte  
 per sperare qualcosa dalla morte.

### SUMATRA

Ora siamo spensierati, lievi e teneri.  
 Pensiamo: come sono silenti, le innevate  
 cime degli Urali.

Se ci rattrista un volto pallido,  
 che perdemmo una sera,  
 sappiamo che, in qualche luogo, un ruscello,  
 in vece sua, vermiglio scorre!

Un amore per volta, il mattino, in terra straniera,  
 l'animo ci avvolge, sempre più stretto,  
 con la pace infinita di mari azzurri,  
 da cui rosseggiano grani di corallo,  
 come, dalla nostra terra, le ciliegie.

Ci svegliamo la notte e sorridiamo, caramente,  
 alla Luna con l'arco teso.  
 E carezziamo colli lontani  
 e monti gelati, dolcemente, con la mano.

Belgrado, via dei Fratelli Nedić 29, 1920.

## ПРИВИЋЕЊА

Заиста, зрак сам само? И то је сјај у мени,  
што се сад, нестајући, расипа, у празнину,  
осветливши ми пут, и бездан, у исти мах?  
Све су то биле, дакле, пролазне само сени,  
на које сам, кроз благост, и жалост, и тишину,  
стресао, устрептао, свој звездан, зрачни, чисти, прах?

Одлазим, дакле, са тела топлих, и младих, срна,  
леду, на врху неком, у болном свом хитању?  
А плач ми само враћа се, порфиру једног зрна,  
што виси, о дрхћућем, жарком, концу, у свитању?

Ту, ту бих, у овом животу, да ме облије слап  
свих дивота чулних, као пад мирисног млека.  
А, чини ми се, једна једина, таква, блиста кап,  
над песком пустиња, и тла, над земљом, далека.

Заиста, зрак сам само? И то је сјај у мени,  
што се сад, нестајући, расипа, у празнину,  
осветливши ми пут, и бездан, у исти мах?  
Све су то биле, дакле, пролазне само сени,  
на које сам, кроз благост, и жалост, и тишину,  
стресао, устрептао, свој звездан, зрачни, чисти, прах?

У Данској, 1928.

## Note ai poemi

### *Stražilovo*

La stesura del poema risale al primo viaggio in Toscana dell'autore, che lo compose sulle colline fiesolane nel 1921. Nascono da quell'esperienza anche le prose liriche di *Ljubav u Toskani (L'amore in Toscana)*, uno dei suoi più significativi racconti di viaggio: pubblicato nel 1930 ma composto di testi redatti in precedenza che narrano le tappe di un viaggio interiore, è un'opera cruciale per la poetica della prima fase creativa di Crnjanski.

Le 42 strofe di *Stražilovo* si suddividono in sei insiemi di sette strofe ciascuno, con una struttura circolare che si ripete: la prima e la settima strofa di ogni insieme sono identiche; il numero di versi di ogni strofa in ciascun insieme si ripete, con una cadenza rispettivamente di 5, 7, 7, 4, 4, 4, 5 versi; si ripete la disposizione dei versi lunghi e brevi nelle strofe che hanno la stessa

## VISIONI

Dawero, sono solo un raggio? Ed è lo splendore in me,  
che ora, svanendo, si sparge, nel vuoto,  
illuminandomi il cammino, e l'abisso, al contempo?  
Erano tutte, dunque, solo ombre passeggiere,  
su cui, traversando la mitezza, e la pena, e il silenzio,  
fremente, ho scosso la mia polvere, pura, eterea, stellare?

Vado via, dunque, dai caldi, e giovani corpi, dei caprioli,  
al ghiaccio, su una qualche cima, nella mia foga dolente?  
E solo pianto torna a me, al porfido di un granello,  
sospeso, a una ardente fune tremula, all'alba?

Qui, qui vorrei, in questa vita, mi inondasse la cascata  
di tutte le meraviglie dei sensi, come fiotto di latte odoroso.  
Ma, mi pare, una unica, tale, goccia brilla,  
sulla sabbia dei deserti, e del suolo, lontana, sopra la terra.

Dawero, sono solo un raggio? Ed è lo splendore in me,  
che ora, svanendo, si sparge, nel vuoto,  
illuminandomi il cammino, e l'abisso, al contempo?  
Erano tutte, dunque, solo ombre passeggiere,  
su cui, traversando la mitezza, e la pena, e il silenzio,  
fremente, ho scosso la mia polvere, pura, eterea, stellare?

Danimarca, 1928.

posizione in ciascun insieme per cui, ad esempio, tutte le prime strofe – e quindi le settime, uguali alle prime – si compongono di quattro versi lunghi seguiti da uno breve. La sofisticata struttura formale del testo porta a constatare che il superamento della metrica tradizionale non produce qui realmente una versificazione libera, bensì il trasferimento della regolarità metrica dal livello del verso al livello strofico e testuale (A. Petrov, *Stražilovo Crnjanskog*, in «Književna istorija», knj. 1, sv. 3 (1969), pp. 565-98; Id., *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*, Beograd, Signature 2009; N. Petković, *'Lirika Miloša Crnjanskog'. Ogledi o srpskim piscima*, Beograd, Društvo za srpski jezik i književnost Srbije 1999, pp. 67-118).

La straordinaria trama di parallelismi formali, sintattici e tematici consente, oltre alla consueta lettura verticale del testo, anche una lettura 'orizzontale' (tutte le prime strofe dei sei insiemi, tutte le seconde e così via): ciò richiama alla mente l'importante parte

della liturgia orientale chiamata *canone*, una composizione innografica composta da un numero fisso di nove odi, di cui effettivamente cantate solitamente otto. Da secoli, quando per le celebrazioni importanti è prevista l'esecuzione di più canoni, le singole odi di ciascuna composizione vengono eseguite in sequenza, ossia si cantano le prime odi di ogni canone, seguite dalle seconde e così via, dando luogo ad un intreccio strutturale e tematico di particolare suggestività. In *L'amore in Toscana*, l'autore mostra di avere una cognizione profonda e sofferta della 'bizantinità' del bagaglio culturale slavo di cui si sente portatore, per cui si può ritenere che la sensibilità 'ortodossa' abbia giocato un ruolo specifico nella elaborazione della struttura del poema.

Il toponimo del titolo è il nome di una cima (321 m) della bassa catena montuosa della Fruška Gora che si trova nel Sirmio, nella regione serba di Vojvodina, vicina alla cittadina di Sremski Karlovci. Come anche in molti altri titoli di Crnjanski, il toponimo è un cronotopo letterario (Stojinić1996): qui Stražilovo attiva la tradizione culturale legata allo sviluppo del romanticismo presso i serbi della Vojvodina (fino al 1918 regione dell'impero austroungarico) e in particolare al poeta Branko Radičević (1824-1853), iniziatore della poesia serba moderna, la cui tomba (citata alla strofa 17) si trova appunto su quella cima. Il toponimo Fruška gora appare nel testo ripetutamente e con delle variazioni (strofe 2, 26 e 41).

- strofa 9 *zavičaj*, terra d'appartenenza, tradotto come 'la mia terra', opposto a *tuđina*, 'terra straniera'. Il sostantivo *zemlja* (terra), a sua volta, reso letteralmente quando usato in senso proprio, è tradotto come "paese" quando è usato nel senso di 'Stato' come l'italiano 'paese' (cfr. strofa X del poema *Serbia*).

### Serbia

Di difficile interpretazione, il testo non mostra chiari segni di organizzazione strutturale né univoci segnali tematici. Irregolare la lunghezza, la disposizione e la composizione delle strofe; irregolare la lunghezza dei versi nelle strofe e anche per quanto riguarda le rime si rilevano solo delle tendenze ad una certa regolarità nella loro disposizione in alcuni tipi di strofa (Petrov, *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*).

Per leggere l'intricato contenuto del poema, è possibile procedere per coppie di strofe, cosa peraltro giustificata anche sul piano formale dalla presenza fre-

quente ancorché non regolare di legami sintattici (regolari invece quelli semantici) tra le strofe dispari e le pari che le seguono, come ad esempio la presenza di congiunzioni in apertura di strofa (XII: e; XIV: e; XVI: o). La comprensione del testo, comunque, appare – più che per gli altri due poemi – subordinata ad una lettura contestualizzata, tanto in senso intertestuale (nel contesto delle opere in prosa coeve), quanto nel quadro della biografia dell'autore.

La forma arcaica del toponimo del titolo (con l'esito slavo ecclesiastico russo della radice *serb-*, a fronte dell'esito serbo *srb-*), rimanda al passato delle comunità serbe nel sud dell'impero asburgico (nella regione poi detta Vojvodina), che dal primo Settecento adottano lo slavo ecclesiastico russo, considerato come la forma corretta della loro lingua letteraria tradizionale, per difendere e consolidare la propria identità etnico-religiosa in ambiente allotrio. Sradicati dalla terra d'origine, senza mai smettere di sperare di farvi ritorno, i serbi emigrati coltivano di generazione in generazione per più di duecento anni il mito della patria perduta, a cui tornare dopo averla liberata dal plurisecolare dominio ottomano. Cresciuto in quell'ambiente culturale, Crnjanski farà ampio ricorso alle risorse espressive della tradizione letteraria serba nei romanzi *Migrazioni* (1927) e *Secondo libro delle migrazioni* (1962), ambientati proprio nel contesto dei serbi emigrati tra la fine del Seicento e il primo Settecento.

La stesura del poema è legata al viaggio di Crnjanski a Corfù nell'estate 1925, durante il quale scrive una serie di reportage per il giornale «Vreme», poi raccolti in un unico testo dal titolo *Krf, plava grobnica (Corfù, sepolcreto azzurro, 1930)*. Nel 1925 ricorreva il decennale della terribile ritirata serba dell'ottobre 1915. Incalzato dall'offensiva austro-ungarica, tedesca e bulgara, l'esercito serbo, il governo stesso e masse di civili attraversano l'impervio territorio dell'Albania in pessime condizioni meteorologiche e privi di equipaggiamenti, per essere trasportati via mare a Corfù dagli alleati verso la fine di gennaio. Le tremende condizioni del viaggio via terra e i ritardi nei trasferimenti via mare provocarono un enorme numero di vittime. L'evento è ricordato nella tradizione come 'Golgota serbo' e la memoria dei morti sepolti nel Mar Ionio è immortalata nella poesia *Plava grobnica (Sepolcreto azzurro, 1917)* di Milutin Bojić, cui Crnjanski nei suoi reportage si richiama espressamente.

- strofa XX: Svetozar Marković (1846-1875), pensatore politico, scrittore e editore di giornali, studiò alcuni anni in Russia a San Pietroburgo, dove ebbe rapporti con i circoli rivoluzionari; si oppose alla politica della 'Grande Serbia' in favore della creazione di una federazione dei popoli della regione, per cui è considerato l'iniziatore della tradizione federalista del socialismo serbo; fu sostenitore della corrente letteraria del realismo.

Principe Mihajlo: Mihailo Obrenović (1823-1868), principe di Serbia dal 1839 al 1842, quando viene deposto da una rivolta a seguito della quale salirà al trono Aleksandar Karadorjević. Vive parecchi anni in Europa, finché nel 1860 succede al padre Miloš per regnare fino al 1868 quando viene ucciso in un attentato. Durante il suo secondo regno, ottiene il ritiro delle guarnigioni ottomane dalle città del principato serbo.

#### *Lamento sopra Belgrado*

Composto durante l'esilio in Inghilterra nel 1956, il *Lamento* è anche l'ultima opera in versi dell'autore che con esso ritorna alla letteratura dopo più di vent'anni di silenzio in un momento in cui la sua esclusione dal suo paese sembra essere definitiva.

Sul piano tecnico-formale, il *Lamento sopra Belgrado* è lontano dalla perfetta armonia strutturale eterea e magica di *Stražilovo*, ma anche dalla dissonanza graffiante e disperata di *Serbia*. Il testo è articolato in due serie alternate di sei strofe di dieci versi liberi ciascuna, che esprimono rispettivamente la visione del passato del soggetto e la visione della città di Belgrado cui il soggetto si rivolge direttamente con il Tu. Ciascuna serie è marcata al proprio interno da regolarità rimica e ritmica e dalla ripetizione di parole e sintagmi in varie posizioni. Nel *Lamento* si ritrova la caratteristica osservata in *Stražilovo* del trasferimento della regolarità metrica dal livello del verso al livello strofico. I versi liberi sono disposti secondo una regolare corrispondenza sillabica tra versi nella stessa posizione strofica, secondo schemi ritmici e rimici specifici per ogni gruppo di strofe, pari e dispari (Petrov, *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*).

L'interpretazione di questo testo appare complessa già a partire dal titolo, che è variamente interpretato dagli studiosi. Il forestierismo *lament* è un italianismo che l'autore stesso dichiara di aver adottato in luogo del comune termine serbo per 'pianto' (Jačimović

2014) e va inteso come un'indicazione di genere letterario, nel senso di 'lamento funebre': tutta la sua vita e il suo mondo sono stati travolti dalla seconda guerra mondiale, mentre la miseria e l'isolamento nell'emigrazione paiono irreversibili e fanno apparire in una luce nuova la sua esistenza degli ultimi anni prima della guerra. Il ritorno alla poesia pare un requiem per le speranze e le convinzioni del passato.

Le due serie di strofe corrispondono a due ordini di visioni del soggetto poetico: da un lato, luoghi, persone ed esperienze del passato che appaiono snaturati dopo l'impatto con la Storia e nella disperazione del presente (strofe dispari); dall'altro, immagini luminose e serene della città di Belgrado (strofe pari).

Nelle strofe dispari, in una sorta di 'sogno oscuro', nello spazio-tempo di un presente allucinatorio si susseguono visioni in cui elementi del passato del poeta appaiono trasfigurati in immagini mostruose e disperate, apparizioni sinistre che dichiarano in molte lingue che la morte, il nulla è tutto e solo ciò che resta tutto ciò che è umano. Nelle strofe pari si dipiega la visione dall'alto della Città cui il poeta si rivolge direttamente con il Tu, una visione onirica in una eterna alba: Belgrado, sorvolata in un ultimo sogno di volo, appare l'estremo rifugio, il solo che la Storia non possa intaccare, il solo luogo interiore che con tenerezza materna consola di fronte al pensiero della fine.

L'ultimo poema di Crnjanski, considerato come una sorta di summa della sua esperienza esistenziale e artistica (D. Redep, *Miloš Crnjanski: Lament nad Beogradom*, in «Letopis Matice srpske» 4 (1962), pp. 336-8), è ricco di legami intertestuali con le opere coeve e successive, che risultano anche qui necessarie per cogliere appieno la stratificazione semantica del ricco bagaglio di immagini che compone il poema.

- strofa III: il celebre pittore Petar Dobrović (1890-1942), e lo scrittore serbo dalmata Sibe Miličić (1886-1945) furono amici di gioventù di Crnjanski, che con loro trascorse una vacanza sull'isola di Lesina nell'estate del 1921.

#### *Preghiera*

È il penultimo componimento della raccolta *Lirika Itake* (*Lirica di Itaca*) del 1919. Come per altre poesie della raccolta, il titolo dà una indicazione di genere letterario (inno, ode, elegia, ecc.) che poi il testo 'decanonizza', ovvero parodizza, trivializza o capovolge.

In questo caso, la ‘preghiera’ si apre con la canonica apostrofe iniziale al Padre, descritto però con i tipici attributi donchisciotteschi, e si conclude con un’affermazione di solitudine e disperazione del figlio.

Nell’opera di Crnjanski, il rapporto con l’idea di Dio appare piuttosto problematico, tra negazione, nostalgia e ricerca. In mancanza di affermazioni di fede nell’esistenza di un ‘Dio padre’, in tarda età si delinea la convinzione dell’esistenza di un ordine superiore.

Il motivo del Don Chisciotte, d’altra parte, appare fin dalla sua giovinezza legato al tema del ‘padre’. Nel 1918, infatti, il poeta stabiliva un rapporto genealogico diretto tra sé e Don Chisciotte («Chi era suo padre? Oh, egli era figlio di Don Chisciotte», in una lettera del 1918 a J. Benešić, R. Popović, *Život Miloša Crnjanskog*, Beograd, Prosveta 1980), definendolo successivamente come «il padre dell’uomo moderno».

### Sumatra

Pubblicata nel 1920, la poesia fu accompagnata dal saggio *Objašnjenje Sumatre (Spiegazione di Sumatra)*, un commento auto-poetico considerato una sorta di manifesto artistico in cui lo scrittore espone la sua visione dei misteriosi legami che legano tutte le cose nello spazio e nel tempo, una sorta di fede che ha la sua matrice nelle filosofie orientali, inizialmente chiamata ‘eterismo’ e poi, dal titolo del componimento poetico, sumatraismo (Raičević). Secondo lo scrittore, la presa di coscienza di quei legami avviene mentre è in viaggio verso casa di ritorno dalla guerra, in uno stato d’animo di profonda prostrazione e apprensione. L’altrove mitico di *Sumatra* esprime metaforicamente la fede nella connessione armonica di tutte le cose che dà senso a tutti i fenomeni umani e naturali. Se nella poesia *Sumatra* la consapevolezza di quei misteriosi legami appare consolatoria, già nella *Spiegazione di Sumatra* si esprime una certa ambivalenza verso tale ‘fede’, giacché Sumatra, metafora di quei misteriosi legami, viene evocata sempre con una sorta di «autoironia romantica» (R. Konstantinović, *Miloš Crnjanski, Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, Beograd, Prosveta, Rad, Novi Sad, Matica srpska 1983, pp. 349-407).

Pensai: come mi accoglierà la mia terra? Le ciliegie ora sono sicuramente già rosse, e i villaggi ora sono allegri. Guarda, come anche i colori, persino

li fino alle stelle, sono gli stessi, sia per le ciliegie, sia per i coralli! Come è tutto legato nel mondo. ‘Sumatra’, dissi, di nuovo, beffardamente, a me stesso. [...]

Vidi ancora la Luna, splendida, e anche senza volere sorrisi. Essa è ovunque la stessa, perché è un cadavere. Sentii tutta la nostra impotenza, tutta la mia tristezza. ‘Sumatra’, mormorai, con una certa affettazione.

Ma, nell’animo, profondamente, pur con tutta la resistenza ad ammetterlo, io sentivo un immenso amore per quei monti lontani, per i rilievi innevati, persino lassù fino ai mari ghiacciati. Per quelle isole lontane, dove accade ciò che, forse, siamo stati noi a fare. Persi la paura della morte. I legami con ciò che mi circondava. Come in una allucinazione folle, mi sollevavo in quelle immense nebbie mattutine, per tendere la mano e accarezzare gli Urali lontani, i mari dell’India, dove se ne era andato il colore anche dal mio viso. Per accarezzare isole, amori, figure pallide, innamorate. Tutto quel groviglio divenne una pace enorme e una consolazione sconfinata. (*Spiegazione di Sumatra*).

La concezione dei legami universali si evolve nel percorso artistico dello scrittore, precisandosi come consapevolezza che la trama di relazioni tra fenomeni e persone nello spazio e nel tempo è parte di un’armonia che trascende la dimensione umana, individuale, corporea, e che la persistenza del mondo e di un senso prescinde dalla vita dell’individuo. Già in *Stražilovo*, di fatto, domina la consapevolezza amara della circolarità dell’esistenza: la concezione di un cosmico legame riparatore non risolve la fondamentale aporia dell’esistenza che pare ammettere come solo scioglimento l’annullamento della stessa esistenza corporea.

### Visioni

L’ultimo componimento poetico prima del terzo poema fu steso nel 1929, sulla soglia del lungo periodo di silenzio letterario di Crnjanski. Il motivo delle ‘visioni’ sarà ripreso nel *Lamento sopra Belgrado* che concluderà la produzione in versi dell’autore.

## Bibliografia

Ćimović, Dragan R., *Sa Crnjanskim u Londonu*, Beograd, Filip Višnjić 2005.

Bertolino, Nikola, *Pitanja o Crnjanskom*, Vršac, Književna opština Vršac 2009.

Crnjanski, Miloš, *Itaka i komentari*, Beograd, Prosveta 1959.

Crnjanski, Miloš, *Miloš Crnjanski I*, priredio M. Nenin, Novi Sad, Izdavački centar Matice srpske 2010

Cvetković Nikola, *Lirske i poetičke osobenosti poeme Lament nad Beogradom*, in «Naučni sastanak Slavista u Vukove dane» 16 (1986), pp. 95-105.

Džadžić, Petar, *Povlašćeni prostori Miloša Crnjanskog*, Beograd, Prosveta 1995.

Gvozden, Vladimir, *Hronotop susreta u putopisima Miloša Crnjanskog*, in *Slika drugog u balkanskim i srenjoevropskim književnostima*, Miodrag Maticki, ur. Beograd, Institut za književnost i umetnost 2006, pp. 189-97.

Gvozdenović, Ana, *Kod Hiperborejaca ili u svetu metamorfoza*, in *Oblaci, školjke i trave: lirski elementi u memoarskoj prozi Miloša Crnjanskog*, Kraljevo, Narodna biblioteka 'Stefan Prvovenčani' 2009, pp. 122-58 [http://crnjanski.net/, ultimo accesso 1.3.14].

Hamović, Dragan (ur.), *Miloš Crnjanski: poezija i komentari, Zbornik radova*, Beograd, Institut za književnost i umetnost Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Novi Sad, Matica srpska 2014.

Jačimović, Slađana, *Putopisna proza Miloša Crnjanskoga*, Beograd, Učiteljski fakultet Univerzitet u Beogradu 2009.

Jačimović, Slađana, *Lament nad Beogradom – pesničke koordinate jedne sudbine*, in Hamović, Dragan (ur.), *Miloš Crnjanski: poezija i komentari*, Zbornik radova, Beograd, Institut za književnost i umetnost, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Novi Sad, Matica srpska 2014, pp. 254-266.

Jerkov, Aleksandar, *Estetika neveselog: poetički sistem i modernizam ranih stihova M. Crnjanskoga*, in *Smisao (srpskog) stiha, knjiga prva, De/konstitucija*, Beograd, Institut za književnost i umetnost 2010, pp. 265-86.

Ješić, Nedeljko, *Mladi Crnjanski*. Beograd: Narodna knjiga: Poligraf, 2004.

Koljević, Nikola, *Lament nad Beogradom Miloša Crnjanskog*, in «Zbornik Matice srpske za književnost i jezik» 32/3 (1984), pp. 383-96.

Konstantinović, Radomir, *Miloš Crnjanski, Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, Beograd: Prosveta, Rad, Novi Sad, Matica srpska, 1983, pp. 349-407.

Kovač, Zvonko, *Poetika Miloša Crnjanskog*, Rijeka, Izdavački centar Rijeka 1988.

Lešić, Josip, *U traganju za nestalim pjesnikom. Josip Sibe Miličić*, Sarajevo, Veselin Masleša 1991.

Loma, Miodrag B., *Serbia Miloša Crnjanskog između sumatraizma i nacionalizma*, in «Naučni sastanak Slavista u Vukove dane» 42/2 (2013), pp. 137-48.

Lompar, Milo (ur.), *Knjiga o Crnjanskom*, Beograd, Srpska književna zadruga 2005.

Lompar, Milo, *Apolonovi putokazi. Eseji o Crnjanskom*, Beograd, Službeni centar SCG 2004.

Milošević, Nikola, *Filozofska dimenzija književnih dela Miloša Crnjanskog* (predgovor, Crnjanski M. Seobe Beograd, Prosveta 1966, pp. 9-116). http://roswell47.rs/crnjanski/

upload/milosevic.pdf (ultimo accesso 1-2-2013).

Morabito, Rosanna, *L'ultimo sogno di volo: Lamento sopra Belgrado (I)*, in «Književna istorija» 155/XLVII (2015), pp. 101-21.

Morabito, Rosanna, *L'ultimo sogno di volo: Lamento sopra Belgrado (II)*, «Književna istorija», 156/XLVII (2015), pp. 143-65.

Morabito, Rosanna, *Miloš Crnjanski da Sumatra a Serbia*, in *Mosty mostite. Studi in onore di Marcello Garzaniti*, a cura di Alberto Alberti, Maria Chiara Ferro, Francesca Romoli, Firenze, Firenze University Press 2016, pp. 361-71.

Nenin, Milivoj, *Ponešto o lirici Miloša Crnjanskog*, in Crnjanski, Miloš, *Lirika Itake i sve druge pesme*. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 2002, pp. 7-20.

Nenin, Milivoj, *Sedam Beležaka. Mala knjiga o Crnjanskom*, Beograd, Altera 2009.

Palavestra, Predrad, Radulović, Svetlana (ur.), *Književno delo Miloša Crnjanskog. Zbornik radova*. Beograd, BIGZ 1972.

Petković, Nikola, *'Lirika Miloša Crnjanskog'*, in *Ogledi o srpskim piscima*, Beograd, Društvo za srpski jezik i književnost Srbije 1999, pp. 67-118.

Petković, Nikola, *Ritam i intonacija u razvoju srpskog stiha* (1985). in *Ogledi iz srpske poetike*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 2006, pp.169-243.

Petrov, Aleksandar, *Stražilovo Crnjanskog*, in «Književna istorija», knj. 1, sv. 3 (1969), pp. 565-98.

Petrov, Aleksandar, *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*, Beograd, Signature 2009.

Popović, Radovan, *Život Miloša Crnjanskog*, Beograd, Prosveta 1980.

Raičević, Gorana, *Lirika Itake između bodlerizma i avangarde*, in «Naučni sastanak slavista u Vukove dane» 42/2 (2013), pp. 125-35.

Raičević, Gorana, *Na ničemu sazdan svet*, in Crnjanski, Miloš, *Miloš Crnjanski I*, Milivoj Nenin, ur. Novi Sad, Izdavački centar Matice srpske 2010, pp. 11-30.

Raičević, Gorana. *U traganju za zornjačom: Crnjanski i njegova Serbia*, in *Drugi svet. Eseji o književnosti: istorija teorija kritika*, Beograd, Službeni glasnik 2010, pp. 51-62.

Raičević, Gorana. *Ulisova muška tuga: muški i ženski princip u delu Miloša Crnjanskog*, in *Zbornik. Sinhronijsko i dijahronijsko proučavanje vrsta u srpskoj književnosti*, knj. 1, Novi Sad, Filozofski fakultet Dnevnik 2007, pp. 227-41.

Ređep, Draško, *Miloš Crnjanski: Lament nad Beogradom*, in «Letopis Matice srpske» 4 (1962), pp. 336-8.

Ristić, Marko, *Tri mrtva pesnika*, in «Rad JAZU» 131 (1954), pp. 245-316.

Šeatović Dimitrijević, Svetlana, Leto, Maria Rita, Lazarević Di Đakomo, Persida (ur.), *Acqua alta. Mediteranski pejzaži u modernoj srpskoj i italijanskoj književnosti / Acqua alta. Paesaggi mediterranei nelle letterature italiana e serba del Novecento*, Beograd, Institut za književnost i umetnost 2013.

Simović, Ljubomir, *Zavetna pesma Miloša Crnjanskog* (1983), in *Duplo dno: eseji o srpskim pesnicima i dramskim piscima*, Beograd, Beogradska knjiga 2008, pp. 289-99.

Stojnić, Mila, «Semantika i poetika naslova u delima Miloša Crnjanskog». Miroslav Šutić (ur.), *Miloš Crnjanski. Teorijsko-estetički pristup književnom delu*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1996, pp.13-19.

Šutić, Miroslav (ur.), *Miloš Crnjanski. Teorijsko-estetički pristup književnom delu*, Beograd, Institut za književnost i umetnost 1996.

# *Digital Humanities* e intertestualità. Il contesto di composizione dei *Gesta Regum Britannie*

di Paola Mocella

## Gli strumenti e il metodo di ricerca

Nella ricerca umanistica si constata, con sempre più evidenza, l'importanza del ruolo svolto dalle *Digital Humanities*, non solo nella tesaurizzazione di una grande quantità di dati, ma anche – e soprattutto – nella possibilità di esaminare i testi con una rapidità e un grado di oggettività sconosciuti alla filologia tradizionale. Archivi elettronici e grandi *corpora* sono stati ideati e realizzati non allo scopo di sostituirsi alla ricerca dello specialista, fornendogli risultati già confezionati, ma di affinare tale ricerca effettuando una «energica azione di scrematura»<sup>1</sup> sul materiale testuale<sup>2</sup>.

A partire dalle pionieristiche imprese di padre Roberto Busa sulle opere di Tommaso d'Aquino, è d'uopo menzionare progetti quali quello guidato da Paul Tombeur sul *Corpus Christianorum*<sup>3</sup>, le digitalizzazioni dei *Monumenta Germaniae Historica* per Brepols<sup>4</sup> e, prima, della *Patrologia Latina* di Migne presso Chadwick Haley (<http://pld.chadwyck.co.uk/>) ora inclusa nel *Corpus Corporum* di Zurigo, diventata la più ampia raccolta digitale di testi latini (oltre 160 milioni di parole).

Altrettanto importanti sono i progetti di ricerca che hanno portato alla realizzazione di piattaforme e software quali la piattaforma *Musisque Deoque* ([www.mqdq.it](http://www.mqdq.it)), che ha preso avvio nel 2005 con lo scopo primo di «organizzare un archivio di testi digitalizzati dove siano consultabili via web tutte le opere della poesia latina, in forme ristabilite, sulla base di una col-

lazione/ revisione di preesistenti edizioni scientifiche, accompagnate da nuovi apparati critici e suscettibili di ulteriori indagini attraverso un dispositivo proprio di ricerca-parole»<sup>5</sup>. Uno dei punti di forza di *Mqdq* è costituito dall'offerta di strumenti per esaminare apparati e lezioni rifiutate, aumentando la possibilità di individuare eventuali rapporti intertestuali sfuggiti all'attenzione del filologo<sup>6</sup>. Tale piattaforma era stata preceduta dal CD-Rom *PoetriaNova* (Firenze, Sismel, 2001; *PoetriaNova2*, 2010), il cui elemento innovativo è l'aggiunta al corpus di testi presenti nella banca dati di *Mqdq* di un repertorio di testi poetici latini prodotti durante i secoli VII-XIII, finendo per abbracciare un esteso dominio letterario che va dai *Carmina Saliaria* ai *Carmina Burana*. Rispetto alla prima versione, *PoetriaNova2* comprende 110 nuovi autori, 138 nuove opere e 168.000 nuovi versi. È di tale piattaforma che ci si è serviti per effettuare le ricerche ai fini della mia tesi.

Tali piattaforme offrono un notevole contributo in termini di ricerca intertestuale. Infatti, gli strumenti elettronici sono in grado di individuare elementi intertestuali sfuggiti all'attenzione dei commentatori in opere note e a lungo studiate e di stabilire paralleli in e con opere che, al contrario, hanno ricevuto meno attenzione da parte degli studiosi<sup>7</sup>. Non solo: essi consentono anche di «allargare a dismisura i mezzi individuali di sondaggio sulle parole scritte», al contempo «sottraendo alla soggettività (cioè al preconconcetto critico) l'intuizione dei legami intertestuali»<sup>8</sup>. Tale ricerca prevede una selezione

del materiale a partire dai *loci similes* o occorrenze lessicali<sup>9</sup>: si tratta di una o più parole (non necessariamente disposte in maniera consecutiva) che ricorrono, con una maggiore o minore variazione, in luoghi diversi di una stessa opera oppure in due o più opere distinte. Le piattaforme operano nel seguente modo: una volta che il filologo ha scelto una porzione più o meno estesa di un testo sorgente, il motore, dopo aver estratto dall'intero archivio un certo numero di risultati potenzialmente significativi, sottopone all'attenzione dello studioso le somiglianze verbali, o anche ritmiche sopraverbali con la porzione di testo scelta<sup>10</sup>. Tali risultati si presentano sotto forma di stringhe di testo: per ogni risultato viene riportato il riferimento all'autore, all'opera e al verso in cui è stata trovata la chiave di ricerca, oltre a essere riportato l'intero verso in questione e la chiave di ricerca nella forma ivi assunta. L'interesse per le occorrenze lessicali è dovuto precipuamente al fatto che, nel momento in cui dalle interrogazioni negli archivi risultino una serie di occorrenze fra due o più opere, è possibile ipotizzare un rapporto fra i risultati della ricerca, valorizzando «quegli elementi di perpetuità che attraversano i singoli testi, li legano tra loro e danno tonda interezza al sistema letterario»<sup>11</sup>. E, infatti, allo studioso spetta partire da tali risultati per interrogarsi sulla natura e sul motivo di tale coincidenza, proponendo deduzioni sui rapporti letterari o stilistici fra i risultati ottenuti. Tale tipo di analisi si dimostra particolarmente fruttuoso se applicato ai testi medievali, non solo nella determinazione delle relazioni intertestuali o nella storia dello stile, ma anche nelle discussioni di attribuzione dei testi<sup>12</sup>.

L'applicazione della ricerca di occorrenze lessicali ha portato a risultati che mi paiono significativi in un esperimento di analisi condotta sul testo dei *Gesta Regum Britannie*.

## L'opera

I *Gesta Regum Britannie* sono un poema composto – allo status attuale degli studi – verso la metà del XIII secolo da un anonimo autore bretone<sup>13</sup>. L'opera, assegnabile al sottogenere poetico dell'epos storico, si presenta come la più importante versificazione della *Historia Regum Britanniae*, capolavoro storiografico di Goffredo di Monmouth (1100 ca – 1154 ca), pubblicata fra il 1136 e il 1138 e diffuso in centinaia di manoscritti<sup>14</sup>. Strutturati in 10 libri, ognuno composto da circa 500 esametri e introdotto da un *capitulum* di dieci versi, i *Gesta* rivelano nell'impostazione una chiara

dipendenza dalla *Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon (1135-1204). Questo celebre modello è seguito anche nel rivelare in forma di acrostico il nome del destinatario del poema, un certo Cadioc, *presul Venetensis* (*Gesta* I, 6), cioè vescovo di Vannes, dal 1236 al 1254<sup>15</sup>. Tali anni costituirebbero, nell'analisi di Wright, rispettivamente il *terminus post* e il *terminus ante quem* della composizione dei *Gesta Regum Britannie*<sup>16</sup>.

Il contenuto del poema è attinto fedelmente dalla *Historia Regum Britanniae*, ad esclusione della *Prophetia Merlini*, narrata nel VII libro, che è ripresa solo parzialmente nei *Gesta*. Nel dispiegarsi dei dieci libri è narrata la storia del popolo bretone periodizzata dalla successione dei re della Britannia, a partire dalla mitica fondazione da parte di Bruto, discendente dell'eroe troiano Enea, e passando per figure di spicco quali i fratelli Belino e Brennio, Costantino, Uther Pendragon e Artù. Il poema si conclude con la fine del regno britanno dopo la morte dell'ultimo re, Cadwalladro, ucciso nel 689 per mano dei Sassoni, i nuovi padroni dell'isola. Dalla Bretagna, dove si sarebbero rifugiati i Britanni in fuga dalla loro madrepatria, sarebbe scaturita, un giorno, la risurrezione e la rivincita del popolo britanno. Rispetto al modello galfridiano, nei *Gesta* è posto in maggior risalto il carattere di «national epic»<sup>17</sup> e l'impostazione corale che fa del popolo britanno il vero eroe del poema. In quest'ottica, anche Artù, sebbene sia presentato come il più grande fra i re britanni di tutti i tempi, rimane pur sempre *uno* dei re britanni, inserito nel corso degli eventi e non collocato al di sopra della Storia.

Altro tratto peculiare del poema è l'impronta classicistica scelta dal suo autore: la ricchissima presenza di rimandi, sia contenutistici sia stilistici, ad autori classici – la maggior parte dei quali non «ereditata» dalla *Historia* ma creata ex novo dal poeta dei *Gesta* – denota la volontà di classicizzare la materia galfridiana, attingendo a piena mani dagli *opera omnia* di Ovidio, dall'*Aeneis* virgiliana, dalla *Pharsalia* di Lucano, dalla *Thebais* di Stazio e da molti altri autori classici, fondamentali serbatoi di dizione poetica<sup>18</sup>. Tuttavia, allo stesso tempo, i *Gesta* si rivelano essere un «curious mixture of the classical and the medieval», in cui si fondono classicizzazione dei costumi medievali e medievalizzazione del patrimonio classico<sup>19</sup>.

Del resto, la stragrande maggioranza della rete di riferimenti poetici e prestiti linguistici su cui poggiano i *Gesta Regum Britannie* è costituita da autori medievali, tra i quali svetta, senza dubbio, il già citato Gualtiero di Châtillon, dalla cui *Alexandreis* il poeta dei *Gesta* riprende, tra l'altro, il ruolo di «proto-crusaders» dei personaggi. A contornare il principale modello poetico

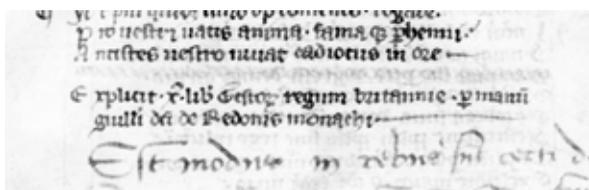
medievale vi sono autori come Alano da Lille, Eberardo di Béthune, Matteo di Vendôme<sup>20</sup>.

La tradizione manoscritta dei *Gesta Regum Britannie* è costituita da tre testimoni.

Il ms. Cotton Julius D. xi (indicato con la sigla C), conservato nella British Library di Londra, è un codice composito ultimato nel XVII secolo, ma i ff. 2r-60r, che tramandano i *Gesta Regum Britannie*, risalgono al primo quarto del XIV secolo. In tale manoscritto il poema si presenta privo di titolo, ma nell'*Elenchus contentorum*, scritto dal reverendo Richard James su uno dei fogli di risguardo, l'opera viene individuata dalla descrizione «Hystoria Britonum Latine carmine Heroico per Gyldam». L'attribuzione a Gildas, morto nel 570, è da considerarsi senza dubbio falsa, in quanto inconciliabile con la presunta datazione del poema e con la dipendenza sia dal modello galfridiano sia dal modello di Gualtiero di Châtillon.

Il ms. Valenciennes 792 (589) (contrassegnato dalla sigla V), conservato nella Bibliothèque Municipale di Valenciennes, nella regione dell'Alta Francia, è probabilmente anteriore a C, databile fra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV secolo. Fra i tre testimoni il manoscritto di Valenciennes è l'unico a tramandare il poema insieme all'*Historia Regum Britannie*<sup>21</sup>. Al f. 55r l'opera è introdotta dal titolo «Sequitur de eadem materia historia Britonum uersificata. O magistro Alexandro Nequam con[ ] ut credo et scripta dominum Cadiocum episcopum Uenetensem. Incipit historia Brittanorum uersificata». Wright considera tale attribuzione un «example of arbitrary attribution of works to famous authors»<sup>22</sup>.

Il MS. lat. 8491 (individuato dalla sigla P), conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, sarebbe ancora anteriore ai due testimoni precedenti, in quanto risalente al XIII secolo. In tale testimone, il poema è introdotto al f. 3r dal titolo «Incipit primus liber gestorum regum Britannie» e si chiude al f. 68v con il seguente explicit: «Explicit decimus liber gestorum regum Britannie per manum Guillelmi dicti de Redonis monachus»



Ms. Paris, BNF lat. 8491, 68v (particolare con l'explicit)

Francisque Michel ipotizzò che il *Guillelmus* dell'explicit potesse essere identificato con Guglielmo di Ren-

nes, noto autore del tempo, formatosi verso il 1250 a Dinan, nella regione della Bretagna, frate domenicano, nonché esperto di legge, autore di un *Apparatus* per la *Summa de Poenitentia et Matrimonio* di Raimondo di Peñafort e di “un questionnaire sur le cas de conscience”, anch'esso riportato nella *Summa*<sup>23</sup>. Anche Rosemary Morris sembra essere d'accordo con l'attribuzione data ai *Gesta* da Michel, tanto da non considerare nella sua trattazione altre possibili attribuzioni<sup>24</sup>. A sostegno della tesi di Michel e Morris, Wright asserisce che la sua origine bretone – Guglielmo di Rennes era nato a Thorigné in Bretagna – giustificerebbe il suo interesse per la situazione politica contemporanea della Bretagna e il fatto che avesse indirizzato l'opera ad un vescovo bretone<sup>25</sup>. Tuttavia, gli argomenti contrari all'identificazione del poeta dei *Gesta* con il noto Guglielmo di Rennes sembrano consistenti. Infatti, anche superando la difficoltà costituita dalla necessità di spiegare perché un frate domenicano esperto di legge si sia cimentato nella versificazione della *Historia* di Goffredo<sup>26</sup>, non trova risposta l'interrogativo sulla ragione per cui i *Gesta Regum Britannie* non siano menzionati nel novero delle opere di Guglielmo. Una seconda questione irrisolta riguarda la scelta del destinatario: infatti, se nel periodo di composizione dell'opera Guglielmo di Rennes si trovava a Dinan (ricordiamo che l'opera non può essere stata scritta oltre il 1254), non si spiega perché il poeta avrebbe dovuto dedicare l'opera al vescovo di una località situata nella parte opposta della Bretagna, dove a quel tempo non erano neanche presenti sedi domenicane<sup>27</sup>.

Pertanto, a conclusione di tale ragionamento, si può affermare che nessuna prova assicurerebbe l'identificazione del *Guillelmus dictus de Redonis monachus* del manoscritto parigino con il Guglielmo di Rennes frate domenicano ed esperto di diritto<sup>28</sup>.

### L'applicazione della ricerca delle occorrenze lessicali ai *Gesta Regum Britannie*

Di fronte a tale situazione di stallo, nuove piste d'indagine possono essere aperte proprio dall'analisi intertestuale, nella convinzione che proprio sui rapporti testuali sono fondate alcune delle ipotesi di attribuzione<sup>29</sup>. Forte dei notevoli risultati prodotti dal mondo accademico mediante l'applicazione delle risorse elettroniche all'analisi intertestuale<sup>30</sup>, questo studio è partito dai risultati della ricerca delle occorrenze lessi-

cali, prodotti dal già citato software *PoetriaNova2*, al fine di rielaborarli e interrogarmi su di essi. Tali risultati sono riportati di seguito in questo articolo.

Dall'analisi di oltre 200 termini e *iuncturae* scelti in tutto il poema sulla base di criteri prestabiliti – rarità dei termini, singolarità dei nessi, singolarità dei nessi rispetto al contesto – è emersa una quantità significativa di occorrenze lessicali esclusive<sup>31</sup> fra i *Gesta Regum Britannie* e le opere di tre autori, la *Philippis* di Guglielmo il Bretone, conosciuto anche come Guillelmus Armoricus (1159/1169 – p. 1224), l'*Aurora* di Pietro Riga (1140 ca - 1209) e il *De laudibus et uirtutibus compositorum medicaminum* di Egidio Corboliense (1140 - 1224). Tutti e tre i suddetti autori appartenevano al circolo intellettuale formatosi alla corte del re di Francia Filippo Augusto (1165-1223) ed erano accomunati, tra l'altro, dall'aver scelto come modello poetico comune Guattiero di Châtillon<sup>32</sup>.

Nell'esaminare le occorrenze lessicali esclusive fra i *Gesta Regum Britannie* e le tre opere sopraccitate, mi concentrerò *en passant* sulle ultime due, per poi focalizzarmi in maniera più dettagliata sulla *Philippis* di Guglielmo il Bretone.

Nel confronto fra i *Gesta Regum Britannie* e l'*Aurora* di Pietro Riga – poema in distici elegiaci composto intorno al 1200, che si ripropone di parafrasare e commentare allegoricamente le Sacre Scritture – riporto tre occorrenze lessicali esclusive rinvenute fra i termini e le *iuncturae* prese in esame.

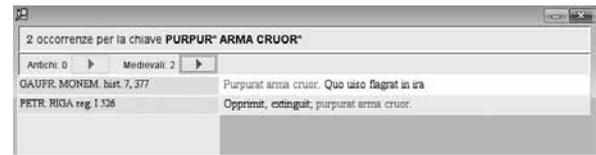
In *Gesta* IV, 30-31 si incontrano i nessi *ignisque ... columpna* (v. 30), *sicco pede* e *mare rubrum* (v. 31), collegati alla nascita di Cristo. Dalle ricerche da me effettuate su *PoetriaNova2* emerge che solo nell'*Aurora* – e, in particolare, in *ludith*, 61-64 – si ritrovano concentrate nel medesimo passo le formule *ignis ... columpna* (nesso che compare anche nella medesima sede metrica) al v. 63, *Rubrum Mare* e *pede sicco* (con un'inversione nell'ordine delle parole) al v. 61.

Allo stesso modo, in *Gesta* IV, 132 il primo emistichio recita *Idola plena dolo*, giuntura lessicale che occorre esclusivamente in *Aurora* Ruth, 26 in cui occupa il secondo emistichio, come risulta dalla query `<idol*> + <plen*> + <dolo*>`<sup>33</sup>:

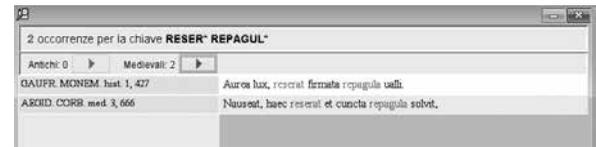


Terza occorrenza lessicale esclusiva fra le due opere prese in esame è rilevata per la formula *purpurat*

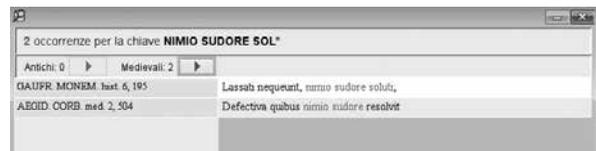
*arma cruor*, primo emistichio in *Gesta* VII, 377 e secondo in *Aurora* reg. I, 526, come risulta evidente dalla query `<purpur*> + <arma> + <cruor*>`:



Ugualmente rilevanti sono le occorrenze riscontrate fra i *Gesta Regum Britannie* e il *De laudibus et uirtutibus compositorum medicaminum*, il principale trattato di Egidio Corboliense. Per esempio, si consideri la formula *reserat ... repagula*, inusuale nesso riscontrato in *Gesta* I, 427: inserendo come query `<reser*> + <repagul*>`, nella lista delle occorrenze compare esclusivamente il riferimento a *De laudibus* III, 666. Si noti, inoltre, che la formula compare nella stessa sede metrica nelle due occorrenze.



Prendendo, invece, in considerazione il nesso *nimio sudore soluti* (*Gesta* VI, 195) e inserendo all'interno del motore di ricerca la query `<nimio> + <sudore> + <sol*>`, i risultati ottenuti sono i seguenti:



Nonostante la leggera *variatio*, la occorrenza è da considerarsi ugualmente notevole, dal momento che la variazione *soluti / resoluit* non comporta significative alterazioni sul piano lessicale né sul piano metrico.

Tuttavia, i risultati più inattesi e potenzialmente significativi sono conseguiti dalle coincidenze – sia quantitativamente sia qualitativamente notevoli – che emergono fra i *Gesta Regum Britannie* e la *Philippis*, poema epico-storico composto da Guglielmo il Bretone fra il 1214 e il 1220 e pubblicato nel 1224. Poeta ufficiale di corte, Guglielmo canta le gesta del suo re Filippo II – del resto a lui si deve la coniazione dell'epiteto Augusto<sup>34</sup> – con il fine di «exalter la victoire du roi sur les ennemis du royaume»<sup>35</sup>. Dopo aver passato in rassegna dapprima le occorrenze lessicali esclusive,

in seguito quelle non esclusive fra i suddetti due poemi, procederò ad una riflessione sui risultati ottenuti dalla ricerca delle occorrenze lessicali.

Fin dal primo libro dei *Gesta Regum Britannie* non è difficile individuare termini particolarmente rari, quali *theuma* (*Gesta* I, 19), usato dall'anonimo poeta per individuare il soggetto dell'opera. Se tale termine viene inserito nel motore di ricerca *PoetriaNova2* con la chiave <theuma>, si rileva che esso occorre esclusivamente in *Philippis* prol., 5, con chiara valenza grammatica.

Essendomi poi imbattuta in *Gesta* VII, 150 in una variante del termine *theuma*, ossia nell'ablativo singolare di *teuma*<sup>36</sup>, ho potuto constatare che anche per questa chiave esiste una occorrenza esclusiva: inserendo, infatti, la query <teuma\*>, il risultato è la sola occorrenza della parola *teumata* in *Philippis* epil., 7 – anche qui con scopo dichiaratamente programmatico – nella medesima sede metrica di *teumate*.

Uno dei risultati più sorprendenti segue l'inserimento della query <more> + <bidentum>, suggeritami dal fatto che la clausola finale *more bidentum* occorre ben due volte nel poema, cioè in *Gesta* I, 102 e in *Gesta* VI, 450:

5 occorrenze per la chiave MORE BIDENTUM	
Antichi: 0	Medievali: 5
GAUFR. MONEM. hist. 1, 102	Ceduntur gladiis, moriantur more bidentum.
GAUFR. MONEM. hist. 6, 450	*Quis pudor armatis includi more bidentum?
GALTER. Alex. 6, 412	Cur in perniciem palantes more bidentum.
QUILL. ARM. Phil. 7, 210	Ceduntur gladiis exercitis more bidentum.
ROMUL. metr. 37, 3	Quod grex lanigerum dudum de more bidentum.

Dai risultati si può constatare che si tratta di una clausola finale poco frequente, ma in ogni caso usata da quattro poeti medievali. Tuttavia, solo nei casi della prima e della quarta occorrenza (cioè *Gesta* I, 102 e *Philippis* VII, 210) a ripetersi non è solo la clausola finale, ma anche il primo emistichio. Pertanto, effettuando la ricerca per la giuntura lessicale *ceduntur gladiis* ho rilevato che si tratta di una occorrenza esclusiva fra i due poemi. Eppure, da altre mie ricerche è emerso che i due versi dovevano essere, con buone probabilità, calchi dello stesso modello, un verso di un carne di Gualtiero di Châtillon dedicato proprio all'incoronazione di Filippo II, la cui quinta strofa recita così:

Flens in miseriis	urbs Senonensium
Patebit impiis	per hoc diuortium
Patres cum filiis	genus egregium
Cedentur gladiis	more bidentum. <sup>37</sup>

È evidente che la *variatio* fra i due termini *moriantur* ed *exercitis* può essere spiegata come la diversa risposta fornita dai due poeti all'esigenza di adattare il verso di Gualtiero all'esametro. Interessante osservare che sia il poeta dei *Gesta* sia il poeta della *Philippis* sostituisce alla forma *bidentium* il termine *bidentum*.

Sempre nella categoria delle occorrenze esclusive, si noti il risultato della query <fini\*> + <sub> + <undis>, suggerita dal verso «Quis furor, o socii, uitam finire sub undis?» (*Gesta* I, 107):

2 occorrenze per la chiave FINI* SUB UNDIS	
Antichi: 0	Medievali: 2
GAUFR. MONEM. hist. 1, 107	*Quis furor, o socii, uitam finire sub undis?
QUILL. ARM. Phil. 4, 30	Funere quam nullo uitam finire sub undis.

Non soltanto si tratta di un'occorrenza esclusiva, ma l'occorrenza riguarda l'intero emistichio.

L'occorrenza esclusiva di un intero emistichio risulta anche dall'inserimento nel motore di ricerca della query: <mann\*> + <urg\*>, a partire dalla constatazione della rarità del nesso lessicale del verso *Gesta* VII, 362:

2 occorrenze per la chiave MANN* URG*	
Antichi: 0	Medievali: 2
GAUFR. MONEM. hist. 7, 362	Distatet spacio mannos calcaribus urgent,
QUILL. ARM. Phil. 5, 208	Cuipade demissa, mannum calcaribus urget,

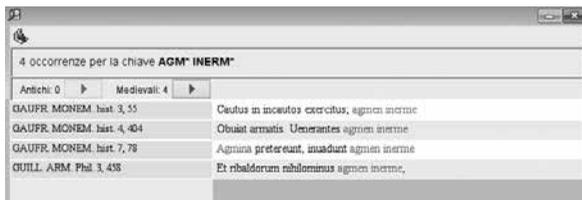
È interessante osservare che, oltre al fatto che il nesso si ritrova esclusivamente in *Philippis* V, 208, a occorrere è anche il complemento indiretto *calcaribus*. Si può concludere, dunque, che anche in questo caso si tratti di occorrenza di un intero emistichio.

Sembra che occorra esclusivamente nei *Gesta Regum Britannie* e nella *Philippis* la formula *cadunt proceres*. Infatti, nonostante siano presenti molteplici occorrenze cambiando tempo, persona e numero dei due termini, per la query <cad\*> + <proceres> si ottengono solo i seguenti risultati:

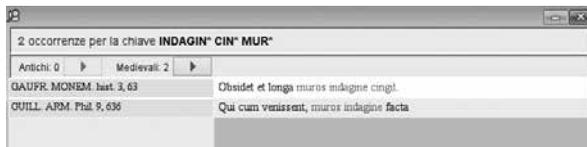
3 occorrenze per la chiave CAD* PROCERES	
Antichi: 0	Medievali: 3
GAUFR. MONEM. hist. 1, 432	Mille cadunt proceres, sternuntur mille clientes
QUILL. ARM. Phil. 4, 523	Tanta peste cadunt proceres in funera nostri.
STEPH. ROTH. Norm. 1, 202	Corruit, inque tuam sis grave victa cadit

Sempre in riferimento al lessico militare si osservi un'altra occorrenza lessicale: in tre passi dei *Gesta Regum Britannie* il poeta usa come clausola finale *agmen inerme* (Cfr. *Gesta* III, 55; IV, 404; VII, 78). È interessante

constatare che la stessa clausola finale viene usata altrove soltanto da Guglielmo il Bretone, in *Philippis* III, 458:



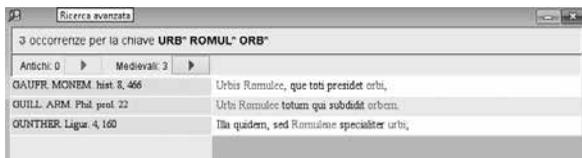
Si osservi ora un altro risultato:



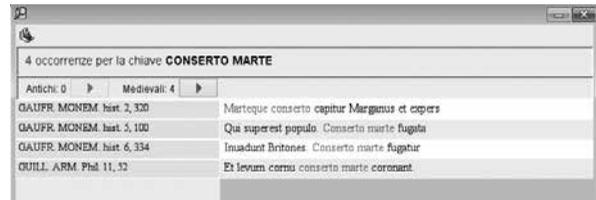
Premesso che *indagine cing\** è una *iunctura* molto rara nella poesia latina, è sorprendente che essa compaia in *Philippis* IX, 636-638 nella descrizione dell'assedio francese della città fiamminga di Lille non soltanto nello stesso contesto in cui compare anche nel poema dei *Gesta* – quello dell'assedio di una città –, ma anche con la ricorrenza del medesimo complemento oggetto, *muros*.

Un'altra occorrenza da segnalare riguarda il termine *mangonellus*. Il termine designa un tipo di catapulte che inizia ad essere utilizzata in Europa da Franchi e Sassoni verso l'VIII secolo<sup>38</sup>. Sorprende il fatto che il termine sia attestato nell'ambito della poesia latina soltanto nei *Gesta Regum Britannie* (*Gesta* X, 148) e nell'opera di Guglielmo il Bretone, dove compare ben quattro volte (*Philippis* I, 669; II, 350; VII, 647; VII, 673).

Notevolmente simili sono le costruzioni dei versi *Gesta* VIII, 466 e *Philippis* prol., 22 e, inserendo la query <urb\*> + <romul\*> + <orb\*>, non si riscontrano costruzioni di altrettanta similarità nella produzione poetica latina:



Anche la formula *conserto marte* sembra ricorrere solo ed esclusivamente nei *Gesta Regum Britannie* e nella *Philippis*, e, per giunta, nella maggior parte dei casi nella stessa sede metrica. E, infatti, all'inserimento della query <conserto> + <marte> si ottengono i seguenti risultati:



Si riportano, a questo punto, le occorrenze non esclusive fra i due poemi epico-storici emerse dalle mie ricerche. Rientra in questa categoria il seguente caso: se *Gesta Regum Britannie* IV, 211-213 recitano

spoliisque  
 Conspoliatores dicit ditesque manipli  
 Inuitant alios

in *Philippis* III, 616-617 si legge:

ribaldorumque manipli  
Ditati spoliis et rebus equisque redibant

I punti di contatto fra i due passi non sono pochi, se si considera che non sussistono altri passi nella poesia latina in cui la parola *manipl\** è associata all'idea della ricchezza.

Rientra nella categoria di occorrenze non esclusive il caso del nesso *lituis clangentibus* (*Gesta* I, 124), indubbiamente molto raro nella poesia latina, che si ritrova soltanto in *Philippis* II, 235 e in un'altra opera, l'*Ernestus*<sup>39</sup> di Odo von Magdeburg, vissuto all'inizio del XIII secolo.

Semberebbe che non sia stata usata solo ed esclusivamente dal poeta dei *Gesta* e da Guglielmo il Bretone la formula *hostilis rabies*. C'è, tuttavia, da sottolineare che, inserita nel software *Poetria Nova2* la query <hostil\*> + <rabi\*>, risulta che soltanto nei due poemi presi in esame tale nesso si ritrova in sede iniziale di verso e non intervallato da nessun'altra parola:



In *Gesta* IV, 504-506 si legge:

O regio, tibi nunc rex presidet; ante ducatus  
Aut comitatus eras. Non regnum siue ducatus  
Sed comitatus eris

La disgiunzione fra ducati e contee è attestata solo in altre due opere in versi. Una di queste è il *Draco Normannicus*, poema in circa 2200 distici, finalizzato a legittimare il diritto di Enrico II Plantageneto (1154-1189) a regnare sull'Inghilterra e sul nord della Francia. In *Drac. Norm.* II, 421, proprio a proposito della giurisdizione territoriale francese, si legge:

Francigeni iuris comitatus necne ducatus

La seconda opera è proprio la *Philippis*, in cui le due organizzazioni territoriali sono attestate di nuovo in maniera congiunta:

Tot sceptris dignos comitatus, totque ducatus<sup>40</sup>

E, infatti, proprio al tempo di Filippo Augusto sembra che la cancelleria regia, dopo aver preso atto di quanto fosse disordinata la realtà feudale francese, fosse intenta a ripensare il territorio francese in termini di una «graduation of dignity». Dall'analisi del Registro A e del Registro C risulta che al vertice di tale classificazione, subito dopo il re, comparissero i *comites* e i *duces*, annoverati nella medesima categoria, seguiti dai *barones*, dai *castellani* e dai *vavassores*<sup>41</sup>.

\*

Secondo quanto emerso dalle ricerche esposte precedentemente, si può dunque supporre che esista un legame fra il poeta dei *Gesta Regum Britannie* e i poeti della corte di Filippo Augusto. Se si tiene fede alle datazioni precedentemente riportate, i *Gesta* devono essere stati composti in un momento successivo sia alla *Philippis* sia all'*Aurora* sia al *De laudibus et uirtutibus compositorum medicaminum*. Pertanto, si può ipotizzare che le tre opere sopraccitate abbiano esercitato una certa influenza sui *Gesta Regum Britannie*.

Fra queste, il modello della *Philippis* è quello che tra le tre opere s'impone maggiormente sia per la quantità sia per la qualità delle occorrenze riscontrate. Tuttavia i punti di contatto fra le due opere non si fermano alle occorrenze lessicali. In primo luogo, i *Gesta* e la *Philippis* appartengono al medesimo genere letterario – l'*epos* storico –; in secondo luogo, presentano un'impostazione simile – divisione in dieci libri (inizialmente il progetto

di Guglielmo prevedeva la composizione di dieci libri, poi estesi a dodici<sup>42</sup>), ognuno dei quali è introdotto da un *capitulum* che ne riassume i contenuti –; in terzo luogo, entrambi i poeti utilizzano l'artificio dell'acrostico per veicolare al lettore in maniera cifrata il nome di un personaggio di particolare rilevanza per l'autore<sup>43</sup>. Per quanto tali analogie possano essere spiegate con il fatto che entrambi gli autori si rifanno al modello di Gualtiero di Châtillon, tuttavia le occorrenze analizzate precedentemente dimostrano un contatto diretto fra le due opere che prescinde dal comune modello.

È lecito chiedersi a questo punto se il *Guillelmus dictus de Redonis monachus* cui i *Gesta Regum Britannie* vengono attribuiti dal copista del MS. lat. 8491 conservato a Parigi possa essere identificato con Guglielmo il Bretone. Che avessero entrambi un'origine bretone è plausibile: Guglielmo il Bretone era originario di Léon, in Bretagna appunto; anche il poeta dei *Gesta*, escludendo che possa essere di origini gallesi, si pensa che sia di origini bretoni, com'è stato esposto *supra*<sup>44</sup>. Inoltre, a ragione Guglielmo il Bretone può essere definito *monachus*, in quanto era entrato in un ordine monastico prima di essere chiamato alla corte di Filippo Augusto. A questo punto, perché le due identità siano sovrapponibili, si dovrebbe ipotizzare che il riferimento a Rennes sia interpretabile come una sineddoche ad indicare l'intera regione francese della Bretagna, di cui Rennes era già a quel tempo il centro politicamente e culturalmente più importante.

Tuttavia, emergono due problemi circa questa identificazione. Il primo problema è di tipo cronologico: intercorrerebbero, infatti, dieci anni fra la morte di Guglielmo il Bretone (1226) e il *terminus post quem* della composizione dei *Gesta Regum Britannie* (1236). Il secondo problema è costituito dal fatto che non si spiega la ragione per cui i *Gesta*, ammesso che siano stati composti da Guglielmo il Bretone, non fossero annoverati fra le sue opere.

Ad ogni modo, alla luce dei risultati ivi riportati, è possibile senz'altro affermare che il poeta dei *Gesta Regum Britannie* fosse entrato in contatto con i poeti della corte di Filippo Augusto e che tale contatto abbia avuto, a suo tempo, un ruolo non marginale nella composizione dei *Gesta*.

Ammesso dunque che il *Guillelmus de Redonis monachus* abbia fatto parte della corte di Filippo Augusto, è naturale a questo punto chiedersi perché un poeta alla corte del re francese abbia scritto un'epopea nazionale sulla storia dei re della Britannia.

Durante il suo regno, Filippo Augusto aveva aspirato al trono inglese sia con la diplomazia sia con l'intervento militare. L'aspirazione al trono inglese era in un certo senso favorita dal fatto che, come afferma Bautier<sup>45</sup>, la dinastia capetingia e la casata dei Plantageneti – re in Inghilterra ma vassalli francesi in virtù dei loro possedimenti sul continente – potevano, di fatto, considerarsi un unico «vaste groupe familial». In virtù di tale legame di sangue, nei primi, difficili anni del suo regno, Filippo aveva beneficiato dell'appoggio offertogli dal re d'Inghilterra Enrico II (1133-1189). In seguito, tuttavia, Filippo adottò una strategia che mirava a indebolire la casata plantageneta: dapprima, aveva sostenuto militarmente Enrico Plantageneto, detto il Giovane (1170-1183), due volte nel corso del 1183 (nello scontro con Riccardo Cuor di Leone, fratello dello stesso Enrico, e, successivamente, contro il padre Enrico II per ottenere il ducato di Normandia ingiustamente negatogli); successivamente, con la morte prematura di Enrico, aveva rivolto la sua attenzione – e i suoi interessi – a Goffredo, quartogenito di Enrico II e duca di Bretagna, favorendo il suo soggiorno alla corte parigina e conferendogli la nomina di siniscalco. Quando, nel 1186, Goffredo morì prematuramente ed Enrico II si rifiutò di concedere a Filippo il protettorato sulla Bretagna, allora il re capetingio si alleò con Riccardo Cuor di Leone per porre fine al potere di Enrico II e, successivamente, sbaragliare Giovanni Senza Terra, favorito nella successione al trono paterno. Dopo la Terza Crociata (cui Filippo aveva partecipato insieme a Riccardo, ormai re d'Inghilterra), il re francese cambiò alleanza, negoziando con Giovanni Senza Terra. Quando, nel 1199, Riccardo morì improvvisamente sul campo di battaglia, Filippo privò del suo sostegno Giovanni Senza Terra e lo offrì all'altro pretendente al trono, cioè Arturo I di Bretagna, figlio postumo, ancora dodicenne, di Goffredo di Bretagna. Filippo ancora una volta approfittò della rivalità fra i due contendenti per indebolire la Corona inglese, appoggiando Arturo: nel 1199 ricevette da costui gli omaggi del conte di Bretagna. Quando Arturo morì durante l'invasione del Poitou, Filippo si mise a capo dei vassalli di Arturo e riuscì a conquistare nel 1204 l'intera Normandia. Filippo era intento a rinsaldare il controllo sui possedimenti recentemente acquisiti, quando, nel 1212, i suoi principali nemici, Giovanni Senza Terra e l'imperatore Ottone IV, decisero di coalizzarsi contro di lui e arrestarne l'ascesa. Per arginare il pericolo Filippo riunì i suoi baroni e organizzò nell'aprile del 1213 una spedizione contro l'Inghilterra guidata dal figlio Luigi (cui è dedicata la *Philippis*). Tuttavia, l'assalto alla flotta su-

bito a Damme il 30 maggio 1213 per mano dei nemici rese impossibile la traversata della Manica e l'invasione dell'isola. Giovanni Senza Terra passò al contrattacco, sbarcando in Francia nel febbraio del 1214, ma fu respinto da Luigi. Lo scontro con Ottone IV avvenne invece a Bouvines il 27 luglio del 1214, dove Filippo sconfisse l'imperatore tedesco. Con la tregua firmata a Chinon, Giovanni Senza Terra abbandonava tutti i suoi possedimenti a nord della Loira, che ritornarono sotto il dominio del re capetingio. Le ambizioni di Filippo erano tuttavia più alte: dopo aver accusato Giovanni di aver usurpato il potere tradendo Riccardo e facendo uccidere il nipote Arturo, Filippo rivendicò la corona per suo figlio Luigi, che sarebbe stato il legittimo erede al trono inglese per via della moglie, Bianca di Castiglia<sup>46</sup>. Per quanto la pretesa al trono non avesse ragioni di esistere, essa fu un pretesto sufficiente perché, nel maggio del 1216, Luigi sbarcasse in Inghilterra alla guida delle truppe francesi (e anche di 1200 ribelli inglesi<sup>47</sup>) e conquistasse il regno inglese. Le aspettative del re si concentrarono a quel punto tutte sul figlio Luigi, cui viene augurato il dominio su entrambi i regni («ut in regnis habeas regnare duobus»<sup>48</sup>).

I tre versi che seguono quest'augurio sembrano gettare una luce sul perché un poeta della corte di Filippo Augusto avrebbe dovuto narrare le gesta dei re della Britannia:

Eradicato de nostris funditus hortis  
 Serpentis niuei toto cum stirpe ueneno,  
 Ut Britonis tibi promittunt presagia uatis<sup>49</sup>.

Il riferimento è chiaro: con le espressioni *serpens niueus* e *Britonis ... presagia uatis* il poeta bretone allude alla profezia pronunciata da Merlino, secondo la quale sarebbe giunto un momento in cui i Bretoni, prefigurati da un serpente rosso, avrebbero sconfitto definitivamente i Sassoni, prefigurati da un serpente bianco. Guglielmo il Bretone suggerisce che tale momento è arrivato e che Luigi, come un novello re Artù, adempirà la profezia di Merlino, cacciando i Sassoni da una terra che non spetta loro.

Questi versi suggeriscono che Filippo Augusto e Luigi VIII, nonostante vantassero la discendenza in linea femminile da una personalità del calibro di Carlo Magno, non disprezzarono di essere associati al mito arturiano. Anzi, la stabilizzazione di un legame fra loro e Artù s'inserisce pienamente nel tentativo di legittimare anche su base mitica le pretese di Filippo Augusto di far salire al trono inglese suo figlio Filippo. Guglielmo

il Bretone, da poeta ufficiale di corte, si fa portavoce del diritto di Luigi alla Corona inglese, scrivendo:

Dilatare tuos fines huc usque teneris,  
 lus partum ut teneas nullo mediante tuorum,  
 Possideatque nihil in finibus aduena nostris.  
 Nec regem regnare sines in pace nouellum,  
 Qui modo presumit Anglorum scepra tenere,  
 Que genitori eius subducta examine iusto  
 Te solum repetunt, tibi se quandoque reseruant  
 Uxoribus pro iure tue tibi debita soli<sup>50</sup>.

E, ancora:

Omne tunc dextro feliciter arma capescens,  
 Auspiciis genitoris iens, ius incipe regni  
 Integrare tui, et regnum superaddere regno<sup>51</sup>.

In virtù del matrimonio con Bianca di Castiglia (*uxoris pro iure tue*), figlia di Eleonora Plantageneta, Luigi VIII avrebbe avuto la precedenza – se non l'esclusiva (*tibi debita soli*) – nell'ascesa al trono inglese (*Anglorum scepra*) occupato illegittimamente da un *rex nouellus*, Enrico III, chiamato così per via della tenera età in cui ereditò la corona. L'augurio che Guglielmo fa a Luigi è di recuperare il controllo sui territori che gli spettano di diritto aggiungendoli a quelli già sotto il controllo della Corona francese (*regnum superaddere regno*).

Dunque, alla luce di quanto detto, alla domanda sul perché un poeta della corte di Filippo Augusto o, a questo punto, di Luigi VIII, avrebbe dovuto scrivere un'opera sulla storia dei re della Britannia, esaltandone le imprese, si potrebbe rispondere in questo modo: i *Gesta Regum Britannie*, evidenziando il forte legame fra la Britannia e la Bretagna, sembrano suggerire che, in fin dei conti, la storia dei re e del popolo della Britannia è anche, in un certo senso, la storia dei re e del popolo francesi. Il poema, quindi, non avrebbe funto solo da «national epic» del popolo britanno, ma anche da paradigma mitico per i re francesi. La figura di Artù, in lotta contro il popolo sassone, che aveva invaso l'isola appartenente di diritto al popolo bretone, anticipa e preannunzia la figura di Luigi, che strappa dalle mani del *puer Anglicus* (Enrico III, figlio di Giovanni Senza Terra) lo scettro che gli spetta di diritto<sup>52</sup>. Per di più, a Luigi, come ad Artù, viene conferita la sacra «missione» di *ritusque abolere profanos, / heresis ut toto regno procul exulet omnis*<sup>53</sup>.

In conclusione, non si deve pensare che i *Gesta Regum Britannie*, in virtù dei loro contenuti, siano

un'opera estranea o, peggio, avversa all'ideologia dei re capetingi, ma devono essere concepiti, piuttosto, come una produzione perfettamente ascrivibile a tale realtà storica, politica e culturale, nella quale ci si serve dell'epos storico ora per raccontare, ora per celebrare, ora per istruire, ora per legittimare. Ma, soprattutto, per dare forma al presente.

## Bibliografia

### Testi

Stephen of Rouen, *Draco Normannicus*, a cura di R. Howlett, in *Rerum Britannicarum Medii Aevii Scriptores*, vol. II, London, Longman & Co. 1885

Walter von Châtillon, *Die Lieder Walters von Châtillon in der Handschrift 351 von St. Omer*, a cura di K. Strecker, Weidmannsche Buch, Berlin 1925

Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britanniae* a cura di N. Wright, Cambridge, Brewer 1985 - 1988

*Gesta Regum Britannie*, a cura di N. Wright in *The 'Historia Regum Britannie' of Geoffrey of Monmouth V. Gesta Regum Britannie*, Cambridge, D. S. Brewer 1991

Gilles de Corbeil, *Liber de virtutibus et laudibus compositorum medicaminum*, a cura di M. Ausécache, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2017

Guillaume le Breton, *Philippide* a cura di H.-F. Delaborde, in *Œuvres de Rigord et de Guillaume Le Breton. Historiens de Philippe-Auguste* di H.-F. Delaborde, Renouard, Paris 1885

Pietro Riga, *Aurora o Biblia versificata*, a cura di P. E. Beichner, Notre Dame (IND.), University of Notre Dame Press 1965

Odo von Magdeburg, *Ernestus* a cura di B. Gansweid, Arbo-Gesellschaft, Monaco 1989

Roswitha von Gandersheim, *Gesta Ottonis Imperatoris: lotte, drammi e trionfi nel destino di un imperatore*, a cura di M. P. Pillolla, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2003

### Studi

Baldwin J. W., *The Government of Philip Augustus. Foundations of French Royal Power in the Middle Ages*, Berkeley, University of California Press 1986

Bautier R. H., *Philippe Auguste: la personnalité du roi in La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations*, a cura di R. H. Bautier, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 33-57.

Coffee N. – Koenig J.-P. – Poornima S. – Ossewaarde R. – Forstall C. – Jacobson S., *Intertextuality in the Digital Age*, Transactions of the American Philological Association 142, University at Buffalo, SUNY 2012, pp. 383-422

Foreville R., *L'image de Philippe Auguste dans les sources contemporaines in La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations*, a cura di R. H. Bautier, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique 1982, pp. 115-32

Fossier F., *L'image du règne de Philippe Auguste dans l'historiographie française du XIII<sup>e</sup> siècle a la révolution in La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations*, a cura di R. H. Bautier, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique 1982, pp. 157-70

Luong X. – Mellet S., *Mesures de distance grammaticale entre les textes*, in «Corpus» 2 (2003), pp. 1-16. URL: <http://journals.openedition.org/corpus/34>

Mastandrea P., *Archivi elettronici di poesia latina e opzioni*

multiple di ricerca intertestuale in *The Mechanic Reader* = «Semicerchio» LIII (2015/2) pp. 60-69

Gli archivi elettronici di 'Musisque deoque'. Ricerca intertestuale e cernita fra varianti antiche in *Poesia latina, nuova e-filologia. Opportunità per l'editore e per l'interprete. Atti del Convegno internazionale Perugia, 13-15 settembre 2007* a cura di L. Zurli e P. Mastandrea, Roma, Herder 2009

La memoria insignificante. Inerzie formulari e variazioni foniche nel dettato poetico latino in *Canoni liquidi. Variazione culturale e stabilità testuale dalla Bibbia a Internet* a cura di D. Fiorimonte, Atti del seminario internazionale Università di Roma Tre, 14 e 15 giugno, Napoli, ScriptaWeb 2011, pp. 131-160

Sui principi della poesia, la ricerca intertestuale con strumenti elettronici in Atti del Convegno *Filologia digitale: problemi e prospettive*, Roma, Bardi 2017, vol. 135, pp. 73-111

Michel F., *Gesta Regum Britanniae. A Metrical History of the Britons of the XIII<sup>th</sup> century*, Bordeaux, Cambrian Archeological Association 1862

Mocella P., *L'epos storico Gesta Regum Britannie. Analisi del testo e ipotesi sull'autore*, Tesi di Laurea in "Studi Filosofici e Letterari", Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne, Università degli Studi di Siena, 2018

Morris R., *The Gesta Regum Britannie of William of Rennes: an Arthurian epic?* in R. Barber, *Arthurian Literature* 6, Cambridge, D. S. Brewer 1986, pp. 60-123

Purton P., *A History of the Early Medieval Siege*, Boydell Brewer, Woodbridge 2009

Putter A., *Latin Historiography after Geoffrey of Monmouth* in S. Echard, *The Arthur of Medieval Latin Literature: the Development and Dissemination of the Arthurian Legend in Medieval Latin*, Cardiff, University of Wales Press 2011, pp. 85-108

Stella F., *Generic Constants and Chronological Variations in Statistical Linguistics on Latin Epistolography*, in *Analysis of Ancient and Medieval Texts and Manuscripts: Digital Approaches*, a cura di C. Andrews – C. Macé, Turnhout, Brepols 2014, pp. 159-82.

Edizioni testuali, apparati intertestuali e attribuzioni discusse, in *Poesia latina, nuova e-filologia. Opportunità per l'editore e per l'interprete*, Atti del Convegno internazionale Perugia 13-15 settembre 2007, a cura di L. Zurli e P. Mastandrea, Roma, Herder 2009, pp. 107-128

Ward H. L. D. - Herbert J. A., *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, vol. 1, London, Order of the Trustees 1883

## Note

<sup>1</sup> P. Mastandrea, *Archivi elettronici di poesia latina e opzioni multiple di ricerca intertestuale* in *The Mechanic Reader*, «Semicerchio» LIII (2015/2) pp. 60-9, p. 60.

<sup>2</sup> Per i lavori di sintesi sulle potenzialità e gli usi degli strumenti digitali in ambito filologico si rimanda a *Poesia latina, nuova e-filologia: opportunità per l'editore e per l'interprete. Atti del Convegno internazionale, Perugia, 13-15 settembre 2007* a cura di L. Zurli e P. Mastandrea, Herder, Roma 2009; *Testi, manoscritti, ipertesti: compatibilità informatica e letteratura medievale. Atti del Convegno Internazionale, Firenze, Certosa del Galluzzo, 31 maggio - 1 giugno 1996* a cura di L. Leonardi, Sismel, Firenze 1998.

<sup>3</sup> Tra i più rilevanti risultati di tale progetto vi è, indubbiamente, la *Cetedoc Library of Christian Latin Texts (CLCLT-3)*, cur. P.

Tombeur, Turnhout 1996.

<sup>4</sup> Cfr. *Die elektronischen Monumenta Germaniae Historica (eMGH-1)*, Turnhout-München 1996

<sup>5</sup> P. Mastandrea, *Gli archivi elettronici di 'Musisque deoque'. Ricerca intertestuale e cernita fra varianti antiche* in Zurli-Mastandrea, *Poesia latina, nuova e-filologia*, p. 41.

<sup>6</sup> P. Mastandrea, *Sui principi della poesia, la ricerca intertestuale con strumenti elettronici* in Atti del Convegno *Filologia digitale: problemi e prospettive*, Roma, Bardi 2017, vol. 135, pp. 73-111, p. 77.

<sup>7</sup> Coffee et al., *Intertextuality in the Digital Age*, p. 386. L'esperimento compiuto dall'équipe di Neil Coffee sull'intertestualità fra l'*Eneide* di Virgilio e il *Bellum Civile* di Lucano attraverso l'utilizzo dello strumento elettronico *Tesserae* (<http://tesserae.caset.buffalo.edu/>) ha prodotto risultati notevoli, aggiungendo, tra l'altro, 279 paralleli significativi ai 364 individuati dai commentatori (Coffee et al., *Intertextuality in the Digital Age*, pp. 398-400).

<sup>8</sup> Mastandrea, *La memoria insignificante. Inerzie formulari e variazioni foniche nel dettato poetico latino in Canoni liquidi. Variazione culturale e stabilità testuale dalla Bibbia a Internet* a cura di D. Fiorimonte, Atti del seminario internazionale Università di Roma Tre, 14 e 15 giugno, Napoli, ScriptaWeb 2011, pp. 131-60, p. 134.

<sup>9</sup> Il termine 'occorrenze' viene usato nella banca dati *Musisque Deoque* per indicare le coincidenze lessicali che nella letteratura specializzata di informatica umanistica vengono designati come *loci similes* o *loci paralleli*. La funzione del software prende il nome di *Ricerca di co-occorrenze*.

<sup>10</sup> Mastandrea, *Gli archivi elettronici di 'Musisque deoque'*, p. 61; Id., *Sui principi della poesia*, p. 78.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>12</sup> F. Stella, *Edizioni digitali, apparati intertestuali e attribuzioni discusse*, in Zurli-Mastandrea, *Poesia latina, nuova e-filologia*, pp. 107-28, p. 123.

<sup>13</sup> Per la datazione dell'opera si rimanda all'ipotesi avanzata da Wright nell'introduzione alla sua edizione, l'unica esistente, dei *Gesta Regum Britannie*, pubblicata nel 1991 (N. Wright, *Gesta Regum Britannie*, in *The Historia Regum Britannie of Geoffrey of Monmouth*, Cambridge, D. S. Brewer 1991, pp. ix-xi). Per la provenienza geografica del poeta si rimanda agli studi di H. L. D. Ward e di F. Michel riportati da Wright (*Gesta*, pp. xiii-xiv). Il primo propende per l'origine bretone del poeta, asserendo, come unica prova, il fatto che «the author's feeling were intensely British» (p. 275). Confrontandosi con il medesimo passo, Michel giunge ad una conclusione diametralmente opposta: è impossibile pensare che l'appello a cacciare gli Anglo-Sassoni dall'isola possa essere rivolto agli abitanti della Britannia, i quali, per quanto indipendenti dalla Corona francese, non avrebbero potuto organizzare nel XIII secolo una riconquista della Britannia.

<sup>14</sup> L'edizione critica di riferimento scelta è *Historia regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth* a cura di N. Wright, Brewer, Cambridge 1985 – 1988.

<sup>15</sup> «Caliope referas ut te referente renarrem» (*Gesta* I,11); «Hiis ita dispositis Brutus sibi construit urbem» (*Gesta* II,11); «Architenens uix Romuleum compleuerat annum» (*Gesta* III,11); «Dum Kibelino subiecta Britannia seruit» (*Gesta* IV,11);

- «Innumeris uero collectis Maximianus» (*Gesta* V,11);  
 «Omnia Merlinus intenta colligit aure» (*Gesta* VI,11);  
 «Candida Caliope, cetu comitante sororum» (*Gesta* VII,11);  
 «Continuis sollempne tribus celebrare diebus» (*Gesta* VII,11);  
 «Uisibus humanis premissa nocte cometes» (*Gesta* IX,11);  
 «Spes regni reditusque sui rerumque relinquit» (*Gesta* X,11).
- <sup>16</sup> Wright, *Gesta*, pp. ix-xi  
<sup>17</sup> Wright, *Gesta*, p. xv.  
<sup>18</sup> Per l'analisi dettagliata dei modelli classici si rimanda a Wright, *Gesta*, pp. lxi-lxxiii.  
<sup>19</sup> A. Putter, *Latin Historiography after Geoffrey of Monmouth* in S. Echard, *The Arthur of Medieval Latin Literature: the Development and Dissemination of the Arthurian Legend in Medieval Latin*, Cardiff, University of Wales Press 2011, pp. 85-108, p. 96.  
<sup>20</sup> Per l'enumerazione dei modelli medievali si rimanda a Wright, *Gesta*, pp. lv-lxi, cui si aggiunga l'ipotesi di dipendenza dai *Gesta Ottonis imperatoris* di Rosvita di Gandersheim (Mocella, *L'epos storico 'Gesta Regum Britannie'*, pp. 72-73), avanzata a partire dalla constatazione che la riconduzione dell'etimologia del termine *Saxones* alla resistenza dei *saxa* non è stata riscontrata in altra opera se non in *Gesta Ottonis* I, 3-5.  
<sup>21</sup> A tal proposito, risulta difficile credere che tale giustapposizione sia stata effettuata consapevolmente: l'affiancamento delle due opere potrebbe tanto rispondere al progetto di un *opus geminatum* quanto essere dovuto all'affinità dei contenuti.  
<sup>22</sup> Wright, *Gesta*, p. xi. Del resto anche Francisque Michel aveva già scartato tale attribuzione, avvalendosi di tre argomenti: innanzi tutto, lo stesso autore del titolo avrebbe mostrato, attraverso l'espressione *ut credo*, delle titubanze in merito all'attribuzione; in secondo luogo, il poema non viene mai annoverato tra le opere di Alessandro Neckam; infine, la biografia del filosofo, morto nel 1217, è inconciliabile con la dedica a Cadioc (Michel, *Gesta Regum Britanniae*, p. viii).  
<sup>23</sup> Michel, *Gesta Regum Britanniae*, pp. ix-x  
<sup>24</sup> Morris, *The Gesta Regum Britannie of William of Rennes: an Arthurian epic?* in R. Barber, *Arthurian Literature* 6, Cambridge, D. S. Brewer 1986, pp. 60-123, p. 61.  
<sup>25</sup> Wright, *Gesta*, p. xii  
<sup>26</sup> Michel, *Gesta Regum Britanniae* pp. ix-x, risolve la questione affermando che non era raro che ecclesiastici e esperti di diritto trovassero nella produzione poetica un valido diversivo alle proprie abituali occupazioni; diversa è la soluzione data da Wright, *Gesta*, p. xii, secondo il quale i *Gesta* rientrerebbero nella produzione giovanile di Guglielmo.  
<sup>27</sup> Wright, *Gesta*, p. xii  
<sup>28</sup> Wright, *Gesta*, pp. xii-iii.  
<sup>29</sup> Stella, *Edizioni digitali*, p. 125  
<sup>30</sup> In ambito classico, Xuan Luong e Sylvie Mellet (*Mesures de distance grammaticale entre les textes*, in «Corpus» 2 (2003), pp. 1-16. URL: <http://journals.openedition.org/corpus/34>) si sono serviti dell'analisi intertestuale nello studio sul corpus degli storici latini. I due studiosi furono in grado di dimostrare come sia possibile distinguere Cesare e i suoi imitatori da altri storiografi come Sallustio, Tacito e Curzio Rufo proprio sulla base dell'uso di specifiche caratteristiche sintattiche, quali tempi e modi verbali, parti del discorso, uso dei casi (Stella, *Generic Constants and Chronological Variations in Statistical Linguistics on Latin Epistolography*, in *Analysis of Ancient and Medieval Texts and Manuscripts: Digital Approaches*, a cura di C. Andrews – C. Macé, Turnhout, Brepols 2014, pp. 159-82, p. 163). In ambito medievale, poi, particolarmente significativo è il caso delle *Epistolae duorum amantium* – raccolta di 113 lettere e biglietti d'amore scambiati fra una coppia di amanti costituitasi fra l'XI e il XIV secolo in Francia – la cui ipotesi di attribuzione ad Abelardo ed Eloisa sarebbe scaturita proprio dalla rielaborazione dei risultati provenienti da banche-dati informatiche (Stella, *Edizioni digitali*, p. 124).  
<sup>31</sup> Tale esclusività è da considerarsi in rapporto a tutta la poesia latina – inclusa quella epistolografica – dalle origini fino alla metà del XIII secolo.  
<sup>32</sup> J. W. Baldwin, *The Government of Philip Augustus. Foundations of French Royal Power in the Middle Ages*, Berkeley, University of California Press 1986, pp. 363-4.  
<sup>33</sup> Si precisa che nel programma informatico *PoetriaNova2* i *Gesta Regum Britannie* sono catalogati nella sezione 'Autori e opere' sotto la voce 'Gaufridus Monemutensis'.  
<sup>34</sup> F. Fossier, *L'image du règne de Philippe Auguste dans l'historiographie française du XIII<sup>e</sup> siècle a la révolution* in *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations*, a cura di R. H. Bautier, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique 1982, pp. 157-70, p. 160.  
<sup>35</sup> R. Foreville, *L'image de Philippe Auguste dans les sources contemporaines* in *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations*, a cura di R. H. Bautier, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique 1982, pp. 115-32, pp. 121-2.  
<sup>36</sup> *Gesta* VII, 150: « Expositoque sacre scripture teumate clamat».  
<sup>37</sup> Walter von Châtillon, *Die Lieder Walters von Châtillon in der Handschrift 351 von St. Omer*, a cura di K. Strecker, Weidmannsche Buch, Berlin 1925, p. 30.  
<sup>38</sup> P. Purton, *A History of the Early Medieval Siege*, Boydell Brewer, Woodbridge 2009, p. 367  
<sup>39</sup> Precisamente in *Ernestus* II, 173.  
<sup>40</sup> Guillaume le Breton, *Philippide*, XII, 231.  
<sup>41</sup> Baldwin, *Philip Augustus*, p. 262.  
<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 364.  
<sup>43</sup> Si è già detto che per i *Gesta* tale nome è *Chadioccus*, mentre dai dodici libri della *Philippis* emerge «PHILIPUS Rex E[st] Christ[ianissimus] Francorum».  
<sup>44</sup> Wright, *Gesta*, pp. xiii-iv.  
<sup>45</sup> R. H. Bautier, *Philippe Auguste: la personnalité du roi*, pp. 53-57, p. 43.  
<sup>46</sup> Nel Registro A vengono riportati dei versi che celebrano la nascita di Luigi, in cui Bianca di Castiglia viene ritratta come colei che ha dato alla luce il futuro signore di Francia e Inghilterra.  
<sup>47</sup> Baldwin, *Philip Augustus*, p. 333.  
<sup>48</sup> Guillaume le Breton, *Philippide* XII, 861.  
<sup>49</sup> *Ibidem*, XII, 862-4.  
<sup>50</sup> Guillaume le Breton, *Philippide* XII, 831-8.  
<sup>51</sup> *Ibidem*, XII, 844-6.  
<sup>52</sup> *Ibidem*, *Philippis* XII, 859-860: «Nec tibi des requiem, donec puer Anglicus armis / Uicta, quibus nil iuris habet, tibi scepra resignet».  
<sup>53</sup> *Ibidem*, XII, 857-8.

# L'ekphrasis negli scritti sull'arte di Francis Ponge

Serena Pompili

Verso la fine della guerra, incoraggiato da amici quali Jean Paulhan, Ponge inizia a frequentare gli ateliers di vari artisti e a scrivere saggi di pittura. Più che una vera critica d'arte, quella di Ponge è da intendersi quale esercizio di scrittura confrontata a una nuova realtà e a nuovi oggetti. Tale frequentazione gli permetterà di ritrovare molti dei quesiti già affrontati nella sua ricerca poetica. «Y a-t-il des mots pour la peinture?<sup>1</sup>» è la domanda centrale che troviamo ne *Le peintre à l'étude*, opera del 1948 nella quale Ponge raccoglie i suoi primi articoli sull'arte contemporanea. La questione dell'*ekphrasis*, la descrizione di un'opera visiva, si ripropone incessante e senza un'apparente risoluzione nella seconda raccolta, *L'Atelier contemporain* del 1977. In diversi momenti, infatti, Ponge riconosce di trovarsi in una situazione di imbarazzo nella quale la parola appare irrimediabilmente inadeguata.

Occuparsi di pittura non è per Ponge attività alternativa alla scrittura; al contrario, il dialogo con l'opera visiva gli permette di estendere le proprie ricerche sul linguaggio. Tra la parola e l'immagine, così come tra le parole e le cose, vi è un vuoto che il poeta sente di dover colmare a qualunque prezzo. L'artista e il poeta si riconoscono allora come figure speculari che condividono gli stessi tormenti nella rappresentazione di una realtà muta, fatta di oggetti insondabili.

Prendendo in esame alcuni testi de *Le peintre à l'étude* e de *L'Atelier contemporain* dedicati a Fautrier e Braque, ci proponiamo di indagare le modalità con le

quali il Ponge poeta ha trattato il procedimento ecfrastico e il conseguente rapporto tra linguaggio scritto e visivo, al fine di indagare in che modo «la pratique du peintre devient un modèle pour l'écrivain<sup>2</sup>».

## Sulla soglia dell'atelier. Il dietro le quinte della creazione

Cos'è un atelier? È un luogo ibrido, nel quale avviene una «métamorphose<sup>3</sup>». Così Ponge avvia la serie di saggi che compongono *L'Atelier contemporain*. Il poeta apre al lettore la porta del suo «laboratoire<sup>4</sup>», luogo dove poter modellare il proprio materiale, ovvero la lingua. Sulla soglia dello studio, limite simbolico che divide l'arte dalla vita, Ponge accoglie il lettore dandogli il benvenuto:

Toi qui viens de quitter ta conduite intérieure, laisse-moi, pour un instant, te précéder, cher lecteur: quelques degrés d'accès à la porte de chez moi vont suffire<sup>5</sup>.

Il lettore è invitato a «quitter sa conduite intérieure», ovvero ad affidarsi alla guida del poeta che lo precede nel cammino. La porta dell'atelier apre dunque un luogo nel luogo: siamo in presenza di una *mise en abyme*. «Le seuil», scrive Bernard Vouilloux, «est le *limen* sur lequel s'articule une porte [...] séparant le dedans du dehors, l'intérieur de l'extérieur, l'ici du là-bas<sup>6</sup>»; og-

getto ambiguo e «antropomorfe» che delimita uno spazio di mutamenti. Tutti i partecipanti sono investiti dalla metamorfosi: il poeta e il lettore, attenti *voyeurs* del dietro le quinte dell'arte, si riscopriranno diversi alla fine del percorso. Tuttavia, è l'artista a subire il cambiamento più grande e anche il più doloroso.

Dopo averlo introdotto nell'atelier, Ponge si rivolge di nuovo al lettore per prendere congedo da lui. Altri lavori attendono di essere terminati, e da ora in avanti il lettore proseguirà da solo l'esplorazione:

Mais voici le moment venu pour moi de t'abandonner où je t'ai introduit, cher lecteur. Je m'en vais, non loin d'ici, retrouver d'autres petits travaux qui m'y attendent et dont je te ferai part à l'occasion, si, du moins... Mais j'entends que tu viens de refermer derrière moi cette porte: voilà qui est bien<sup>7</sup>.

Il motivo dell'atelier ha l'intento di mostrare l'arte «non certes au sens d'un produit, mais d'une production, d'un acte, d'une fabrication, d'un faire, d'une pratique, d'un processus<sup>8</sup>», è preferire «à la neutralité des lieux de contemplation qui passivisent l'acte visuel<sup>9</sup>» un approccio attivo e consapevole da parte dell'osservatore. L'apporto di un testo scritto che testimonia l'attività celata dietro il quadro si rivela dunque decisivo, «comme si le meilleur moyen pour voir les tableaux était d'abord de voir le texte qui les donne à voir<sup>10</sup>».

Sappiamo che l'attenzione alla genesi dell'opera è un procedimento consueto nella poesia di Ponge. La scrittura è da intendere, in una certa fase, come un tentativo approssimativo che si svilupperà, forse, nella versione successiva. Questa estetica del «tâtonnement» si contraddistingue per uno stile che si addentra «dans la vie, dans le risque, dans la maladresse, dans la forêt épaisse des expressions maladroit<sup>11</sup>». Troviamo, nell'Écrit Beaubourg, la perfetta sintesi di tale concezione: «Moins donc un monument, que, s'il me faut inventer ce mot: un *moviment*<sup>12</sup>».

Se nella scrittura la predilezione è per il «brouillon», nella pittura, piuttosto che l'opera completa, sarà l'«esquisse», il disegno, ad attirare lo sguardo curioso del poeta:

Que dessine Braque? Ses desseins. À la fois précis et imprécis encore.

[...] Une suite de tentatives, d'erreurs tranquillement compensées, corrigées. Elles ont l'allure et le ton de l'étude et de la recherche, jamais de la con-

vinction, jamais de la découverte... Mais la découverte est là, à chaque instant.<sup>13</sup>

Questa apologia dell'errore, che troverà nelle note di *Joca Seria* la sua acme - si parlerà, in quel caso, di un rifiuto «dandy» della perfezione come «commandement de l'art poétique moderne<sup>14</sup>» - può divenire pura ostentazione se non seguito dalla «recherche d'une écriture à l'état naissant, d'un tracé humoral, visceral, spécifique<sup>15</sup>».

Tale ricerca di una scrittura in divenire, resa ancora più persuasiva dalla lezione della pittura, porta l'autore dell'*Atelier* a dare sempre più risalto alla materialità del linguaggio poetico. Lo scopo di Ponge, spiega Vouiloux,

c'est que soit reconnue dans le langage une matérialité qui peut être aussi bien celle du signifiant linguistique (phonique ou graphique) que celle du support (l'odeur de l'encre fraîche sur la feuille de papier journal) et qu'elle soit prise en considération, quand tout (les habitudes de lecture, l'idéalisme) conspire à son occultation par le signifié<sup>16</sup>.

L'approccio materialista di Ponge è teso a svincolare il linguaggio poetico dal primato del significato e dall'astrattismo che ne consegue. Ciò può avvenire solo se si restituisce la parola al suo significante linguistico o al suo specifico supporto materiale. Numerosi sono i riferimenti agli strumenti dello scrittore - «le bec acéré de la plume et cette acide liqueur d'encre<sup>17</sup>» - e dell'artista - «échelles, chevalets et pinceaux ou compas<sup>18</sup>». Per poter ripristinare questo contatto originario con il linguaggio, il poeta dovrà inoltre «retrouver le geste, le mouvement, la danse, le son, l'aspect<sup>19</sup>».

In *Braque ou Un méditatif à l'œuvre*, Ponge definisce scrittori e pittori come uomini comuni, «peut être un peu plus sensibles, c'est-à-dire un peu plus réalistes (un peu plus matérialistes)<sup>20</sup>». Colui che, aprendo un giornale, saprà coglierne, oltre al significato di ciò che è scritto, l'odore «d'encre fraîche sur la feuille», ovvero si scoprirà «sensible au moins autant au signifiant qu'au signifié», sarà un perfetto «lecteur pour la poésie ou pour la peinture de Braque».

Vediamo dunque come Ponge rivendichi con insistenza l'uguaglianza tra lo statuto di poeta e di pittore, capovolgendo una gerarchia classica nella quale l'artista, a causa del suo lavoro manuale, occupava una posizione di inferiorità. L'artista è ammirato da Ponge

nel suo intrattenere un rapporto privilegiato con gli oggetti.

Ma come poter far coincidere l'atto della scrittura con la pittura? Come affrontare la descrizione di un'opera visiva? «Il faut voir comme un écrivain et écrire comme un peintre<sup>21</sup>», scrive Vouilloux, «hybrider les actes». Non tanto «écrire sur la peinture» quanto più «écrire depuis ou avec la peinture». Partire dunque dalla pittura come mezzo per ritrovare la materialità della scrittura sembra essere lo scopo di Ponge; impresa che, vedremo, si rivelerà tutt'altro che semplice e le cui difficoltà sono evidenti già nel primo testo su Fautrier.

### Un soggetto troppo «gênant». Descrivere *Les Otages*

La serie degli *Otages*, realizzata tra il 1943 e il 1945, prende spunto dall'esperienza di guerra di Fautrier. Nel 1943, arrestato dalla Gestapo, l'artista riesce a trovare rifugio in un ospedale psichiatrico a Châtenay-Malabry. Da lì può osservare le esecuzioni degli ostaggi da parte dei tedeschi che avvengono nel cortile della prigione contigua. La serie, seppur priva di elementi figurativi facilmente riconoscibili, allude alle teste dei partigiani morenti. È facile capire il motivo di tanto interesse da parte di Ponge: non solo per il tema - che suscita comunque diverse meditazioni - quanto per le modalità con le quali Fautrier utilizza il colore e la materia, ovvero l'elemento significante. Tramite un impasto fatto di gesso, colla, segatura, olio ed altri materiali, Fautrier costruisce un'opera che si elabora tutta nello spessore, in un lento processo di asciugature, stratificazioni e rotture che può durare diversi mesi. L'effetto evoca l'idea di pelle slabbrata, di ferite sanguinanti, di cicatrizzazioni interminabili.

Sotto consiglio di Paulhan, vero e proprio mentore per il poeta, Ponge scrive la celebre *Note sur les Otages*, tra i primi testi che appaiono ne *Le peintre à l'étude*. Nel 1945, leggendo il manoscritto, Paulhan dice di trovarne «le début bouleversant<sup>22</sup>». All'inizio troviamo infatti una piccola introduzione in corsivo, nella quale l'autore esprime tutta la difficoltà incontrata nel trattare questo tema:

Ce serait trop de dire que je ne suis pas sûr des pages qui suivent: voici de drôles de textes, violents, maladroits. Il ne s'agit pas de paroles sûres. Il est un moment de la création où l'on se sent comme

bousculé par la grêle de coups que vous assène votre sujet<sup>23</sup>.

Alla violenza del soggetto trattato risponderà la violenza del testo, che per questo apparirà inconsueto, «drôle», «maladroit». Il linguaggio si aggira nell'ombra e nell'impossibilità di esprimersi.

Il testo, redatto in momenti diversi e continuamente rimaneggiato, appare come un *découpage* confuso di sezioni separate da asterischi (note di regia, appunti, pensieri, brevi componimenti, massime, commenti interrotti e dal giudizio parziale):

Les masques nègres, les *Esclaves* de Michel-Ange, le *Guernica* de Picasso, les crucifixions, les descentes de croix, les saintes faces.

\*

Il s'agit de tableaux religieux, d'une exposition d'art religieux. \*

Le fusillé remplace le crucifié. L'homme anonyme remplace le Christ des tableaux<sup>24</sup>.

Quando il soggetto è «trop atroce<sup>25</sup>», la difficoltà non è solo nel parlarne, ma nel «tenir debout». In questa impossibilità di descrivere l'opera, Ponge vede il segno della sua grandezza: «la bonne peinture sera celle dont, essayant toujours de parler, on ne pourra jamais rien dire de satisfaisant<sup>26</sup>».

Giungiam al cuore del testo e alla domanda citata all'inizio:

Y a-t-il des mots pour la peinture? On peut se le demander (en voici bien la preuve). Et se répondre: évidemment, on peut parler à propos de tout. Mais pour commencer ne faut-il pas éviter de se demander cela, et plutôt entrer dans le jeu? Ou se répondre plus simplement: voyons... essayons, nous verrons bien. Ou au contraire: non, évidemment non, pas des mots valables; la peinture est la peinture, la littérature est autre chose, et c'est évidemment pour la littérature que sont faits les mots, non pour la peinture. Mais à ce compte, il y a des mots pour tout, et il n'y a des mots pour rien<sup>27</sup>.

L'intero passo è caratterizzato, come vediamo, da un senso di incertezza e instabilità, dove lo stile appare meno ricercato del solito. L'autore si mostra a tratti diffidente nei confronti della scrittura.

L'*ekphrasis* resta una pratica necessaria alla diffusione dell'arte: Ponge non fa mistero di certo utilitari-

smo; molti scritti gli vengono commissionati dai pittori stessi «désireux que leurs tableaux donnent lieu à paroles<sup>28</sup>»:

Que veulent les peintres qui vous demandent d'écrire sur leur peinture? Ils veulent que leur manifestation (exposition, recueil) retentisse, en même temps qu'à ses yeux, aux oreilles du monde. Qu'il y ait une sorte d'imposition à la pensée par des mots à propos de leur peinture<sup>29</sup>.

L'influenza del testo sull'esperienza visiva dello spettatore è innegabile. La scrittura guida il suo sguardo offrendo gli strumenti per meglio comprendere l'opera. E quanto più l'autore sarà noto, uno dei «messieurs littérateurs amis du peintre<sup>30</sup>», tanto più l'influsso sarà maggiore e la parola sinonimo di garanzia: «il faut attirer le public».

La critica è inoltre la chiave che permette a Ponge di mantenere quegli scambi d'amicizia che si riveleranno preziosi per il suo successo editoriale e, soprattutto, un valido mezzo di sostentamento nei momenti di difficoltà economica. Sarà lui stesso ad informare con schiettezza il lettore che l'impresa potrà «nous rapporter quelque argent<sup>31</sup>».

In che modo dunque parlare degli *Otages* senza essere «condamnés à des expressions confuses, à l'absurde<sup>32</sup>»? Ponge sembra convincersi sempre di più dell'impossibilità di qualsiasi intento descrittivo. Istintivamente, saremmo portati a ricorrere ad aggettivi come «pathétiques, émouvants, tragiques<sup>33</sup>», ma quelle teste, ricorda Ponge, non sono fatte di carne: «Ils sont épais, tracés à gros traits, violemment colorés; ils sont de la peinture. Voilà ce qu'on peut dire». L'unica possibilità è nella descrizione del significante, la materia di cui sono composti, la dimensione dello spessore, il colore che esce dal tubo, «le blanc de zinc sortant du tube, l'huile colorée<sup>34</sup>». Per il resto, Ponge è categorico; non esistono parole per Fautrier:

Nous l'avons dit: il serait vain de tenter d'exprimer par le langage, par les adjectifs, ce que Fautrier a exprimé par sa peinture. Les adjectifs, les mots ne conviennent pas à Fautrier. Ce que Fautrier a exprimé par sa peinture ne peut être exprimé autrement<sup>35</sup>.

Dopo una così lapidaria ammissione della sconfitta della parola, saremmo portati a credere che l'esperien-

za di Ponge-critico raggiunga qui il suo termine. Ma il testo su Fautrier non è che l'inizio di una ricerca che verrà inglobata anni dopo nell'*Atelier Contemporain*. Poco prima, Ponge identifica il suo lavoro in quello di Fautrier:

Il y a chez lui la rage de l'expression (du tube de couleur). Il ne s'est pas mis à peindre pour ne rien dire<sup>36</sup>.

In questo passaggio possiamo vedere come Ponge citi tra le righe la sua opera da poco ultimata, *La Rage de l'expression*, che sarà pubblicata definitivamente nel 1952. Probabilmente, attraverso questo espediente intertestuale, Ponge sta parlando di sé: c'è in lui «la rage de l'expression» scritta, come in Fautrier c'è la «rage» che gli fa estrarre con forza il colore dal tubo. Come Fautrier, Ponge non si è messo a scrivere «pour ne rien dire». Capiamo, dunque, che l'*ekphrasis* in Ponge non è da intendere quale mera descrizione dell'opera grafica e che probabilmente non è mai stata questa la sua intenzione. Come nota Chiara Nifosi:

Il ne s'agit pas d'importer une technique afférente au langage pictural dans le domaine poétique; il s'agit au contraire de trouver un *correspondant langagier* qui puisse entraîner le déplacement de l'objet dans un espace nouveau, entreprise ressentie par le poète comme une véritable *urgence*<sup>37</sup>.

La vera urgenza è nel trovare un «correspondant langagier» o, per usare un'espressione di Ponge, una «machine verbale<sup>38</sup>» e non una trasposizione mimetica dei due linguaggi. Ponge si appropria degli strumenti della pittura per produrre testi che abbiano le sembianze di opere plastiche in divenire. L'unica *ekphrasis* possibile, dunque, non è quella di un quadro in quanto soggetto, ma di un quadro in quanto processo e movimento. Nulla di più adatto degli *Otages*. Dopo aver ammesso l'apparente sconfitta, Ponge intraprende un'analisi dettagliata della tecnica utilizzata da Fautrier.

Sappiamo che la preparazione tecnica dell'opera richiede molto tempo, soprattutto a causa del gran numero di materiali utilizzati e delle asciugature necessarie. L'esecuzione, al contrario, deve essere «rapide et intense<sup>39</sup>». Dopo aver concepito l'idea generale, Fautrier si mette al lavoro all'alba. Il primo strato sulla tela è composto da «plusieurs couches de papier» a cui segue un processo di riscaldamento. È poi la volta

del «pastel écrasé» e di altri materiali, tra cui oli e colori applicati dal tubo che rendono la stratificazione sempre più spessa. Il bianco è tra i colori predominanti. Il rilievo di tale creazione è ciò che più affascina Ponge.

In certi casi, la superficie evoca «des pétales superposés<sup>40</sup>», altre volte una «tartine de camembert<sup>41</sup>», mentre la lavorazione di Fautrier gli ricorda il rituale con il quale i gatti ricoprono di cenere i propri escrementi. Come vediamo, la poetica degli oggetti è sempre presente nella mente di Ponge-critico. Ne risultano opere «extraordinairement maladroités, proches de la laideur congénitale au matériau employé<sup>42</sup>». Queste architetture poco armoniose mostrano, sulle loro superfici tormentate, la presenza del materiale grezzo che le compone, come impalcature lasciate scoperte alla vista dell'osservatore: procedimento che ricorda quella che potremmo definire la *poétique de l'échafaudage* di Ponge. Se l'arte moderna riesce a sollevarsi a malapena dalla contingenza del materiale, come afferma Ponge<sup>43</sup>, l'artista è colui che potrà compiere l'ultima metamorfosi: nel caso di Fautrier, «il transforme en beauté l'horreur humaine actuelle<sup>44</sup>».

## La lezione di Braque

Ai testi su Fautrier si alternano quelli ancor più numerosi su Braque, il pittore preferito da Ponge. Riprendendo la struttura delle *Vite parallele* di Plutarco, Ponge mette a contrasto due figure eroiche: quella di Fautrier, dall'aspetto dionisiaco, votato alla rappresentazione «de certains conflits, de certaines gênes<sup>45</sup>», e quella di Braque, personalità apollinea, maestro di un'arte classica caratterizzata da «un équilibre qui ne comporte aucun manque<sup>46</sup>».

Attraverso un procedimento già noto, Ponge dà inizio ad uno dei suoi testi più celebri, *Braque le Réconciliateur*, comunicando al lettore un senso di disagio analogo a quello incontrato in Fautrier:

Lecteur, pour commencer il faut que je l'avoue: ayant accepté d'écrire ici sur Braque (sans doute parce que j'ai d'abord beaucoup désiré le faire sans me demander en quel lieu), me voici bien embarrassé<sup>47</sup>.

Se in Fautrier l'imbarazzo era provocato dalla natura «gênante» del soggetto, in Braque è la grande ammirazione per la personalità e l'opera dell'artista a rendergli

difficile il lavoro. Nel rapporto che Braque intrattiene con gli oggetti, Ponge vede i maggiori principi estetici della sua poetica. In questo incipit capiamo inoltre che, sebbene si tratti dell'ennesimo testo commissionato, egli desiderava affrontarlo già da tempo. Nel testo troviamo ancora una volta il motivo della porta e l'ammissione fittizia dell'impraticabilità dell'*ekphrasis*:

Au lecteur qui se présente ici il faut seulement qu'après l'avoir ainsi dans mon antichambre plusieurs fois fait tourner sur lui-même, je le lance à cheval sur mes moutons dans le couloir dialectique au fond duquel s'ouvre ma porte sur Braque<sup>48</sup>

Il saggio si chiude in maniera circolare sulle considerazioni già incontrate. I quadri sono «choses exprimées faites pour être vues<sup>49</sup>» e dunque non vi è «rien qu'on puisse dire». In *Braque le Réconciliateur*, Ponge definisce così il suo tentativo di scrittura su Braque:

Une sorte de compte rendu de mon idée globale *intime* sur Braque, pour si *arbitraire* ou *puérile* qu'elle puisse paraître : une sorte de poème à ma façon.<sup>50</sup>

Una costante dei testi di Ponge è l'idea che l'arte proceda da un'esigenza intima e che per capirla sia importante avvicinarsi alla personalità dell'artista. Gli aggettivi utilizzati per definire il suo metodo informano da subito il lettore della natura particolare e bizzarra di tale pratica.

Ponge non si dilunga quasi mai in generiche considerazioni di storia dell'arte, tantomeno si sofferma su descrizioni biografiche. Troviamo, piuttosto, aneddoti personali sull'incontro con i pittori, descrizioni dettagliate dei loro ateliers, delle loro figure, della loro personalità. L'artista è spesso investito da un'aura di eroismo e descritto da Ponge come modello esemplare, «Maître de vie<sup>51</sup>» nel caso di Braque. Tali resoconti cercano di riprodurre «le choc émotif<sup>52</sup>», provato al cospetto di questi «créateurs inadaptés<sup>53</sup>», uomini giganti in grado di cambiare il mondo e rappresentativi de «l'avenir de l'homme<sup>54</sup>». Vediamo ancora una volta, dunque, come il contatto con il mondo dell'arte sia formativo per Ponge.

In *Braque ou Un méditatif à l'œuvre*, Ponge racconta un episodio avvenuto nel 1945 quando, insieme a Paulhan, visitò l'atelier di Braque. In quell'occasione, Ponge vide per la prima volta *Le Violon*, tra i quadri più emblematici dell'opera di Braque. La sua reazione,

che ricorda la scena proustiana della morte di Bergotte e che può essere ricondotta ad un episodio della cosiddetta sindrome di Stendhal, viene da Braque ricordata come un «sanglot esthétique<sup>55</sup>» e descritta nei suoi particolari fisici come «une sorte de spasme entre le pharynx et l'œsophage». Subito dopo Ponge tenta di spiegare razionalmente quello strano avvenimento, «cette sorte de défaillance nerveuse<sup>56</sup>», riconducendolo a un momento di grande debilitazione fisica provocata dalla recente guerra. Ma come capiamo proseguendo la lettura, lo choc è provocato da qualcosa di più, per l'appunto «esthétique», legato alla nuova concezione dello spazio nella scena cubista. Abbandonati i vecchi principi della geometria euclidea, il nuovo spazio prevede la rappresentazione di una quarta dimensione, quella temporale. La crisi della concezione euclidea rappresenta un cambiamento epocale,

puisque enfin nous vivions, concevions le monde (et nous-mêmes), agissions dans le monde [...], et exprimions le monde (et nous exprimions nous-mêmes) selon les figures imposées par la géométrie en vigueur depuis Euclide [...] et cela depuis vingt-trois siècles environ<sup>57</sup>.

Tutto è rimesso in questione. Ma Ponge acquisisce una vera consapevolezza di questa inquietante rivelazione solo attraverso il quadro di Braque. Il pittore è riuscito a scongiurare la principale «damnation de la peinture<sup>58</sup>»: la staticità, l'immobilità nel tempo. Con Braque, la temporalità fa irruzione nella pittura. Di tale opera Ponge non propone alcuna *ekphrasis* ma solo gli effetti provocati dalla visione, che devono aver avuto conseguenze sulla sua stessa scrittura. Non un «monument», abbiamo visto, ma un «movement»: è possibile che la lezione di Braque abbia contribuito al formarsi di tale concezione. In effetti, attraverso i «brouillons» che attestano la genesi del testo, Ponge introduce l'elemento temporale nella sua opera. Come nota Adelaide Russo:

Ponge entreprend au milieu du vingtième siècle ce que Braque et Picasso, suivant l'exemple de Cézanne, avaient accompli avant 1925. Il peut et doit repenser la nature de la poésie comme Braque a essayé de le faire pour la peinture<sup>59</sup>.

La pittura istruisce il poeta. Così come il Bergotte di Proust di fronte alla *Veduta di Delft* di Vermeer capirà di dover «passer plusieurs couches de couleur, rendre

sa phrase en elle-même précieuse<sup>60</sup>», Ponge scriverà, «*depuis ou avec la peinture*<sup>61</sup>», dei testi che abbiano la dinamica della gestazione poetica.

Fin dalle prime pagine de *Le peintre à l'étude*, capiamo che gli scritti sull'arte di Ponge non fanno parte di studi critici tradizionali e ricordano piuttosto «des transpositions poétiques<sup>62</sup>» legate «à l'histoire littéraire plutôt qu'à l'histoire de l'art». Il lettore è da subito informato del metodo utilizzato dal poeta: i pittori saranno infatti trattati «pas tout à fait comme des choses, mais enfin à ma manière, c'est sûr<sup>63</sup>». La rivendicazione di un approccio critico che tenga conto delle sole inclinazioni personali ricorda il metodo di Baudelaire, i cui scritti sull'arte vengono spesso citati da Ponge<sup>64</sup>.

Sappiamo che l'avvicinamento di Ponge alla pittura è dipeso in gran parte dalla sua volontà di acquisire gli strumenti di un linguaggio immediato, universale e dinamico, che potesse collaborare alla costituzione di una poesia che renda conto degli oggetti che ci circondano. Quella dell'*ekphrasis*, dunque, ci sembra una problematica solo apparente, dato che non è a una descrizione mimetica che Ponge aspira. Nella ricerca «tâtonnante» di una scrittura che si mostra nei suoi avanzamenti e nella sua materialità dobbiamo riconoscere piuttosto i tratti della «machine verbale» che Ponge sta costruendo. Tuttavia, dato il carattere aleatorio della questione, riteniamo che le ipotesi fin qui illustrate possano essere seguite da ulteriori indagini, al fine di meglio comprendere la complessità della ricerca poetico-linguistica intrapresa dal poeta.

## Bibliografia

- Francis Ponge, *Œuvres complètes*, Ed. Bernard Beugnot, Gallimard, Paris 1999, tome I. = O.C., P.E.  
 Francis Ponge, *Œuvres complètes*, Ed. Bernard Beugnot, Gallimard, Paris 2003, tome II = O.C., A.C.  
 Aron Thomas, *La réécriture faite texte*, in «Semen» 3 (1987) Mancano le pagine  
 Baudelaire Charles, *Écrits sur l'art*, Le Livre de Poche, Paris, 2013.  
 Bourrit Bernard, *Fautrier. Peindre pour les Otages*, in «Carnets de bord» 9 (2005) Mancano le pagine  
 Christin Anne Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, Paris 2009.  
 Christin Anne Marie, *L'invention de la figure*, Flammarion, Paris 2011.  
 Fautrier Jean, *Écrits Publics*, L'Echoppe, Tusson 1995.  
 Flepp Pauline, *Francis Ponge ou le génie de la solitude*, in «Contextes» 19 (2017) Mancano le pagine.

Nifosi Chiara, *Un style qui appuie trop sur les mots: Ponge et l'objet peint*, in «Nouvelle Fribourg» 1 (2015) Mancano le pagine.

Richard Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Editions du Seuil, Paris 1964.

Roque Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, Gallimard, Paris 2012.

Russo Adelaide, *Le peintre comme modèle: Du Surréalisme à l'extrême contemporain*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2007.

Trudel Éric, *Spectres de la peinture: Paulhan et Ponge face à Braque et Fautrier*, in «Études françaises» 42 (2006) Mancano le pagine.

Veck Bernard, *Francis Ponge: une poétique de la genèse. De l'exhibition des brouillons à l'invention d'un genre*, in «Genesis» 12 (1998) Mancano le pagine.

Verdier Philippe, *L'Atelier contemporain: Francis Ponge*, in «Études françaises» 17 (1981).

Vouilloux Bernard, *La Peinture dans le texte, XVIIIe-XXe siècles*, CNRS, Paris 1994.

Vouilloux Bernard, *Un art de la figure: Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1998.

## Note

- <sup>1</sup> O.C., P.E., tome I, p. 98.
- <sup>2</sup> A. Russo, *Le peintre comme modèle: Du Surréalisme à l'extrême contemporain*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007, p. 164. 5 O.C., A.C., tome II, p. 569
- <sup>3</sup> O.C., A.C., tome II, p. 569.
- <sup>4</sup> O.C., P.E., tome I, p. 133.
- <sup>5</sup> O.C., A.C., tome II, p. 565.
- <sup>6</sup> B. Vouilloux, *Un art de la figure: Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1998, p. 21. 9 O.C., A.C., tome II, p. 569.
- <sup>7</sup> O.C., A.C., tome II, p. 66.
- <sup>8</sup> B. Vouilloux, *Un art de la figure*, p. 59.
- <sup>9</sup> *Ibidem*.
- <sup>10</sup> *Ibidem*.
- <sup>11</sup> O.C., *Réponse à une enquête*, tome II, p. 223.
- <sup>12</sup> O.C., *L'écrit Beaubourg*, tome II, p. 908, (corsivo mio).
- <sup>13</sup> O.C., A.C., tome II, p. 588.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, p. 633.
- <sup>15</sup> O.C., P.E., tome I, p. 321.
- <sup>16</sup> B. Vouilloux, *Un art de la figure*, p. 67.
- <sup>17</sup> O.C., A.C., tome II, p. 567.
- <sup>18</sup> *Ibidem*, p. 569.
- <sup>19</sup> B. Vouilloux, *Un art de la figure*, p. 67.
- <sup>20</sup> O.C., A.C., tome II, p. 713.
- <sup>21</sup> B. Vouilloux, *Un art de la figure*, p. 75.
- <sup>22</sup> O.C., tome I (notes), p. 933.
- <sup>23</sup> O.C., P.E., tome I, p. 92, (corsivo mio).
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 106.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, p. 92.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, p. 98.
- <sup>27</sup> O.C., P.E., tome I, p. 98.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 100. La questione diviene ambigua quando qualche anno dopo, in *Pour un Malherbe*, Ponge affermerà: «qu'un poète se fasse critique, mauvais signe: sa patrie est le monde muet, qui n'a jamais proscrit personne» (O.C., *Pour un Malherbe*, tome II, p. 24). Bisogna dunque credere che Ponge si reinventi critico a malincuore per la sola necessità materiale? Tale possibilità ci appare poco plausibile, se non altro per la sfida lanciata dalla pittura, non tanto diversa da quella del «monde muet»: utilizzare la lingua per esprimere un quadro, oggetto «muto» per natura. «De toute façon ce sera un exercice», ammette infine (O.C., P.E., tome I, p. 100).

<sup>32</sup> O.C., P.E., tome I, p. 100.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>37</sup> C. Nifosi, «Un style qui appuie trop sur les mots: Ponge et l'objet peint», in *Nouvelle Fribourg*, n. 1, 2015, p. 7, (corsivo mio).

<sup>38</sup> O.C., A.C., tome II, p. 566.

<sup>39</sup> O.C., P.E., tome I, p. 110.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>43</sup> O.C., P.E., tome I, p. 112.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>45</sup> O.C., tome I (notes), p. 929.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> O.C., P.E., tome I, p. 126.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>50</sup> O.C., P.E., tome I, p. 127, (corsivo mio).

<sup>51</sup> O.C., A.C., tome II, p. 247.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 565.

<sup>53</sup> O.C., P.E., tome I, p. 138.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> O.C., A.C., tome II, p. 709.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 710.

<sup>57</sup> O.C., A.C., tome II, p. 712.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 670.

<sup>59</sup> A. Russo, *op.cit.*, p. 161.

<sup>60</sup> M. Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, Paris, 2012, cit., p. 176.

<sup>61</sup> B. Vouilloux, *Un art de la figure*, cit., p. 75.

<sup>62</sup> Ph. Verdier, «L'Atelier contemporain: Francis Ponge», in *Études françaises*, n.17, 1981, p. 121.

<sup>63</sup> O.C., A.C., tome II, p. 565.

<sup>64</sup> Si ricorderanno, a tal riguardo, le parole di Baudelaire: «La critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons» (Écrits sur l'art, *Le Livre de Poche*, Paris, 2013, p. 141).

# Recensioni

a cura di ANTONELLA FRANCINI Syracuse University (Poesia statunitense), PIETRO DEANDREA Università di Torino (Poesia inglese post-coloniale), MICHELA LANDI Università di Firenze (Poesia francese), NICCOLÒ SCAFFAI Università di Siena (Strumenti di comparatistica), FRANCESCO STELLA Università di Siena (Strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (poesia italiana).

**FORREST GANDER,**  
***Be With***, New York, New  
Directions 2018, pp. 92,  
\$ 16.95



Annunciato dall'esergo «The political begins in intimacy» («La politica inizia nell'intimità»), *Be With* – traducibile, *faute de mieux*, con *Essere con* – del poeta (e comparatista) americano Forrest Gander, vincitore nel 2019 del Premio Pulitzer per la poesia con quest'opera, riesce in effetti a creare un legame senza soluzione di continuità tra il dramma individuale e la storia collettiva, ma anche con il mondo non umano, organico e inorganico. È tipica dell'opera di Gander, anche geologo, questa risonanza tra il corporeo dell'umano e il corpo della natura, a cui fa eco la coabitazione tra un lessico quotidiano, talvolta brutale («Are you / hyperventilating? / she calls / from the next / room») («Sei / in iperventilazione? / chiede lei / dalla stanza / accanto») e un uso estremamente raffinato del vocabolario scientifico, spesso e volentieri geologico: «Boles, water circles, barnacle scars, the radiant circles clash, wringing a skin, a skin over what? The involute dimension surges from labradorite sheen, a wave-

shadow scarred with cracks, and the lit edge sputtering vapor» («Tronchi, cerchi d'acqua, cicatrici di cirripede, cozzano i cerchi radiosi, increspando una pelle, una pelle su cosa? La dimensione involuta si solleva dalla lucentezza della labradorite, ombre d'onda sfregiate da crepe, e il crinale illuminato che sputa vapore»). In *Be With* il piano del quotidiano diventa ulteriormente marcato dall'autenticità e umanità nuda dei soggetti: «Before me, my mother looks plumper than she does in clothes, but staggering toward the bathroom, reaching for the doorknob, she is a splotched drama of mortality, her buttocks collapsed into folds, the scar from her vertebroplasty lost in a constellation of liver spots, her waist overcome by sagging flesh» («Davanti a me, mia madre appare più "paffuta" ora che è senza vestiti, ma barcollando verso il bagno, raggiungendo la maniglia della porta, diventa un dramma chiazato di mortalità, le sue natiche collassate in pieghe, la cicatrice della vertebroplastica persa in una costellazione di macchie senili, il girovita sopraffatto da carne cadente»). *Be With* fa della perdita una delle sue linee guida, come indica il titolo con un ossimoro solo apparente, dato che la presenza e l'assenza sono qui unite indissolubilmente da un'identità storica e immanente all'umano e al mondo tutto. L'opera estende infatti – come è capace di fare la grande poesia – l'esperienza individuale a quella collettiva, declinando la perdita nelle sue forme archetipali, e facendo dell'io un *noi tutti* come anche un *noi tutto*, perché *Be With* non parla solo di tutti noi, ma anche del tutto che ci contiene, quasi una sostanza spinoziana dove la vicenda umana prende posto sul medesimo livello ontologico e semantico: «Rush, distraction? Fog. / A pine. Querying / grosbeak. Something / shifts». («Fretta, distrazione? Nebbia. / Un pino. Un frosone / fa domande. Qualcosa

/ slitta»). Oppure, con un altro slittamento, semantico quanto ontogenetico, non privo di ironia: «So now he's got reptile dysfunction / Me too, says the dust» («Così adesso soffre di disfunzione rettile / Anch'io, dice la polvere»).

Talvolta il legame tra l'umano e il politico si fa evidente anche al di fuori dell'impiego calcolato e sovversivo del lessico per entrare nella sfera tematica, come nell'importante serie «Evaporación: A Border History» («Evaporación: una storia di frontiera»), sul confine tra il Messico e gli Stati Uniti, di cui citiamo i primi versi: «Paisanos they call / roadrunners, brothers of the land. A dozen / Mexican corpses marooned / under desert sun» («Paisanos: è così che chiamano / i corridori della strada, fratelli della terra. Una dozzina / di cadaveri messicani abbandonati / sotto il sole del deserto»). Qui i versi si fanno più lunghi e obliqui, con un impiego intenso di bianchi tipografici, mentre in altri punti del libro la versificazione segue l'affanno dell'«iperventilazione» facendo prevalere la brevità e la verticalità. Ciò non impedisce all'autore di inserire sezioni in prosa, in particolare in quella sulla madre («Ruth»), dove il linguaggio, come si è visto, diventa più letterale e meno concentrato, o di mischiare parti in versi e parti in prosa, come nell'ultima sezione, «Littoral Zone» («Zona litoranea»), dove il linguaggio si fa più rarefatto e tecnico, volto a rendere il senso di un'organicità indefinita del reale più che dei singoli corpi che lo compongono – un'atmosfera questa che è riflessa dalle immagini in bianco e nero del fotografo Michael Flomen, che accompagnano qui le poesie di Gander. Si veda ad esempio il passaggio citato sopra che comincia con «Tronchi, cerchi d'acqua...», tratto da quest'ultima sezione, o ancora la presenza ricorrente di un campo semantico fatto di «membrane» e «tegumenti», ben caro anche a chi scri-

ve: «*They are membranous?*» («Sono membranosi?»); «*And breathbeats blazed into an invisible integument*» («E battiti di respiro sfavillavano dentro un tegumento invisibile»); «in- / vertebrate and / membranous» («in- / vertebrato e / membranoso»); ecc.

Malgrado la complessità e la diversità delle sezioni che compongono il libro, è possibile dunque identificare in *Be With* alcuni livelli narrativi o tematici intrecciati: storico-politico, organico, geologico-inorganico, e il livello della perdita, suddiviso tra quello *in praesentia* di «Ruth» e quello *in absentia* di un'altra perdita onnipresente, a cui il poeta spesso si riferisce con un «you» ma anche con un «us» che è un vero e proprio appello, una chiamata. Così i primi versi della raccolta: «It's not the mirror that is draped, but / what remains unspoken between us. Why // say anything about death, inevitability» («Non

è lo specchio ad essere coperto con un drappo, ma / quanto resta di non detto fra di noi. Perché // parlare della morte, inevitabilità»). In ultima istanza, *Be With* è una forma contemporanea di elegia e un racconto del dolore: «For a loss that every loss fits inside» («Per una perdita che ogni perdita contiene»); «The voice singing in the kitchen isn't your voice / There is no voice singing in the kitchen» («La voce che canta in cucina non è la tua / Non c'è nessuna voce che canta in cucina»); ma anche – e il suo valore risiede inoltre in questo contrasto irrisolto che innerva l'opera – un inno gioioso alla bellezza e al mistero della natura, della vita e dell'amore, che concepisce e ci fa concepire la poesia come una possibilità critica di accettare il reale, di recensirlo e accoglierlo in tutte le sue agglomerazioni e stratificazioni. Così nella sostanza della natura in-forme e totale della sezione finale, «Zona

litoranea»; ma anche, in modo più letterale, in versi come questi, tratti da *First Ballad: A Wreath (Prima ballata: un intreccio)*, ispirata da Giovanni della Croce: «As two possess one being / each alone possessed it / Each of them in love / a plenum of the Word // Whose being each / twined around the other / Beyond comprehension / an ineffable knot // Such fervid love / entwined the two together / In one voice both possessed / a plenum of the world» («Quando in due si possiede un essere / ognuno da solo lo possedeva / Ognuno nell'amore / un pieno della Verbo // Il cui essere ognuno / avvolto intorno all'altro / Al di là della comprensione / un nodo ineffabile // Un amore così fervido / avvolgeva i due insieme / In una sola voce entrambi possedevano / un pieno del mondo»).

(Alessandro De Francesco)

**ANTHONY HECHT,**  
**Le ore dure**, traduzione  
 di Moira Egan e Damiano  
 Abeni, introduzione di Joseph  
 Harrison, Roma, Donzelli  
 Editore 2018, pp. 208,  
 € 17,00.



Appartenente alla generazione dei poeti degli anni Venti (la stessa di John Ashbery, A. R. Ammons, W. S. Merwin,

Frank O'Hara, Richard Wilbur, per nominarne solo alcuni), Anthony Hecht (scomparso nel 2004) è stato una delle voci più rappresentative e significative della poesia americana nella seconda metà del secolo scorso.

Un anno fa è approdato in Italia per i tipi di Donzelli *Le ore dure*, a cura di Moira Egan e Damiano Abeni, con una bella introduzione di Joseph Harrison. Il volume prende il titolo dal secondo libro di Hecht (*The Hard Hours*, appunto, del 1967), ed è una raccolta antologica di 208 pagine (basata sul *Selected Poems* americano pubblicato da A. Knopf nel 2011, e curato da J. D. McClatchy) che attinge dalle sue sillogi maggiori (più di quattro decenni d'attività).

Attiva dal 1996, la collana di poesia di Donzelli esce con pochi titoli all'anno, ma si contraddistingue per la qualità delle scelte. All'editore va quindi il merito di aver fatto conoscere, finalmente, ai lettori italiani un poeta di straordinario valore, vincitore in patria dei più prestigiosi riconoscimenti (fra gli altri, il Premio Pulitzer, il Bollingen Prize, il Wallace Stevens Award).

Si deve premettere che Hecht è un poeta adamantino, prezioso. Ciò

che per primo colpisce il lettore è il manifestarsi di una dote tecnica mirabile sotto ogni aspetto. Assolutamente sorprendenti sono infatti la sensibilità per i valori fonici della lingua, l'ampiezza dei moduli prosodici, la ricchezza e l'inventività della materia verbale, l'elaborazione delle architetture strofiche, l'efflorescenza delle immagini e delle concatenazioni metaforiche. Per darne un'idea: «A cobweb, woven taut / On bending stanchion frames of tentpole grass, / Sags like a trampoline or firemen's net / With all the glitter and riches it has caught, / Each drop a paperweight of Steuben glass» – «Una ragnatela, tessuta e tesa / su montanti d'erba come picchetti di tenda, / s'insella come un telo di pompieri o un trampolino / per lo sfarzo e le ricchezze che ha catturato, / ogni goccia un fermacarte di cristallo Steuben» (*Still Life, Natura morta*).

Un poeta, potrebbe pensare qualcuno, dell'assoluto manieristico e formalistico. Ma si tratterebbe di un'impressione affatto inesatta e fuorviante. Hecht è, semmai, un poeta assoluto nel suo genere: libero, cioè, da ogni classificazione. E, proprio per questa ragione, meravigliosamente difficile.

Difficile anzitutto, per lo spessore stilistico; difficile per l'intricata complessità dei riferimenti colti (Hecht stabilisce un'intertestualità che spazia dal pantheon di Shakespeare e Donne ai modelli più recenti – W. H. Auden, per esempio, e i grandi maestri modernisti W. B. Yeats e T. S. Eliot –, dagli autori stranieri al canone biblico e classico); difficile per la pregnanza dei temi e dei contenuti. Non facile, poi, da antologizzare, perché la poesia di Hecht si è mantenuta sempre a un altissimo livello di qualità. Difficile, infine, da tradurre: ma bisogna dire che Moira Egan e Damiano Abeni riescono bene nel restituire vivida la sapiente cesellatura del verso hechtiano e di farlo suonare e ri-suonare nella nostra lingua.

Senz'altro da lodare il modo calibrato con cui è stata concepita la raccolta antologica, che ripercorre le varie tappe dell'opera hechtiana (anche se, forse, si sarebbe potuto inserire almeno un testo dal già notevolissimo libro d'esordio, *A Summoning of Stones, Un raduno di pietre*, del 1954), testimoniando la vasta versatilità di questo poeta, capace di eccellere tanto nelle forme brevi, liriche, quanto in quelle lunghe, poetiche. Proprio in *The Hard Hours*, infatti, emerge (e si sviluppa poi attraverso le sillogi successive) la sua tendenza a fondere il prezioso e il comune, l'emblematico e l'ordinario, il tempo del mito e quello della storia, il mondo della cultura alta con quello della cultura metropolitana, la vista sul reale e la visione, gli aspetti del sublime e quelli del quotidiano (non di rado accentuandone l'ombreggiatura grottesca: si vedano, a esempio, *Behold the Lilies of the Field* e *"It Out-Herods Herod. Pray You, Avoid It"*), nonché diversi generi in un corpo unico. Avviene dunque d'assistere a un poetare ora fatto di larghe ed evocative meditazioni per immagini, ora sottoposto a contrappunti ironici e associazioni paradossali e pungenti clausole gnomiche, con imprevedibili trapassi, ribaltamenti e cambi di marcia che hanno del vertiginoso.

Che maestro della tela sia Hecht ci appare sin dalla poesia d'apertu-

ra, *A Hill*, dove lo scenario romano si trasfigura in un'altra trama (un recupero mnemonico dell'infanzia); ma soprattutto nel più grandioso e completo esempio della sua arte drammatica e narrativa: il lungo monologo *The Venetian Vespers* (che fornisce il titolo all'intera silloge, la quarta, apparsa nel 1979). Ricordiamo che la prima sezione di questo poemetto è uscita per la prima volta in lingua italiana nel 1998, a cura di Antonella Francini, proprio su «Semicerchio» (XVIII/1, pp. 41-44). Un assaggio di questo capolavoro è proprio al cuore dell'antologia italiana. Possiamo vedere qui come Hecht padroneggi impeccabilmente il pentametro giambico, con superbe movenze sintattiche e variazioni ritmiche, incalzanti o rallentanti, nei pressi di certe immagini o ragionamenti.

A livello tematico, è importante sottolineare che la memoria delle origini ebraiche e il vissuto (l'esperienza in prima persona della Seconda guerra mondiale) hanno conferito alla sua poesia una forte istanza critica ed etica, radicandovi un insieme di domande filosofiche ed esistenziali. La poesia di Hecht è coscienza ferita: di più, proprio nel riaprire la lacerazione questa coscienza riflette su se stessa. La poesia non può esentarsi dal soffrire, dal portare il peso di un'eredità vulnerabile, dal fare i conti con i traumi della storia, tanto quella con la esse maiuscola (si vedano, a esempio, testi come *Rites and Ceremonies, Apprehensions, "More light! More light!", The Book of Yolek*, contenenti espliciti riferimenti all'Olocausto), quanto quella con la esse minuscola (la semantica dell'ordinario, la catabasi dell'indifferenziato umano, il *Transparent Man*).

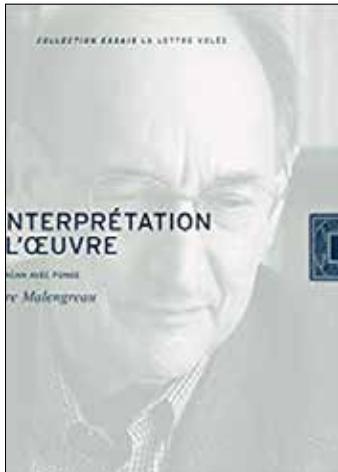
Con la medesima intensità e ispirazione emergono in primo piano altri temi, come lo sdoppiarsi del reale nella sua immagine riflessa, fittizia, e il moltiplicarsi della Morte (personificata) in specchi sadicamente scenici e teatrali (si veda lo splendore barocco-funerario che domina la penultima raccolta, *Flight Among the Tombs*, del 1996, e in particolare la prima sezione, attraversata da

un'irresistibile, tenebrosa ironia: «[...] This film has a large cast, / A huge cast; countless, you might almost say; / And for them all, for every one of them, / I have designed, with supreme artfulness, / What could be called an inevitable plot» – «[...] Il film ha molti personaggi, / molti; innumerevoli potresti quasi dire; / e per tutti, per ciascuno, ho architettato con somma maestria, / una trama, diciamo, inevitabile», da *Death the Film Director, Morte Regista*).

Non v'è dubbio, dunque, che Hecht sia poeta poco incline all'utopia (anche nel senso consolante di poesia-rifugio); portatore piuttosto di una perentoria dichiarazione di pessimismo (l'assurdo trionfa sulla ragione, la mostruosità su ogni laico valore di umanità: «Those who will not be taught by history / Have as their curse to office to repeat it» – «Chi non impara dalla storia / ha come maledizione il compito di ripeterla» –, scrive il poeta in *The Deodand, L'offerta espiatoria*). Ma c'è un senso di necessità che urge in tutta la sua opera. La poetica di Hecht è un modo di entrare attivamente, criticamente nella complessità delle cose. Si avvale di una forza al contempo tragica e combattiva e di una tensione di pensiero davvero non comuni. La sua voce incarna il senso della ricerca dopo Auschwitz: dopo, cioè, quell'abisso e culmine di intollerabile e indelebile orrore, quella sconfitta epocale che spinse il filosofo Theodor Adorno ad affermare che da allora in avanti non sarebbe stato più possibile continuare a scrivere poesia. In questo senso, la poesia di Hecht è l'*Angelus Novus* di Paul Klee, che s'innalza sopra le rovine della storia. Se proprio dovessimo trovare una definizione per questo poeta, allora, diremmo che è uno dei rari esponenti della totalità poetica: ossia quella che crea un mondo con il proprio linguaggio.

(Federico Edgar Pucci)

**PIERRE MALENGREAU,**  
***L'interprétation à l'œuvre.***  
***Lire Lacan avec Ponge,***  
 Bruxelles, La Lettre Volée,  
 2017, pp. 240, € 23,00.



La psicanalisi, in quanto esperienza di parola, può aiutare l'uomo ad affrontare il reale inteso (in termini psicanalitici) come ciò che «se démontre dans une expérience qui prend au sérieux les failles, les ratages, les impasses qui font notre condition de sujet» (p. 12)? Esiste una *réson* a cui l'interpretazione psicanalitica può ricorrere? Dobbiamo partire da questi interrogativi, a cui Lacan dà voce e forma nel corso dei suoi ultimi anni di insegnamento, nonché dal neologismo *réson*, per introdurre l'opera che intendiamo qui presentare. Inoltre, seguendo l'esempio dell'autore di questo volume, sarà necessario fare luce fin da subito sul termine *réson*. Pur non essendo stato coniato da Lacan, esso è entrato a far parte del suo vocabolario nel 1972, al fine di poter meglio interrogare l'uso che la psicanalisi fa della lingua quando essa tenta di raggiungere quel reale con cui ognuno di noi si scontra ogni giorno. Tuttavia, è a un poeta, Ponge, che dobbiamo la comparsa del termine sfruttato da Lacan, il quale ha posto la poesia come «condition et ressort» (p. 11) dell'interpretazione psicanalitica e che spesso ha tratto elementi con cui arricchire il proprio insegnamento dal lavoro di artisti, contemporanei e non. Infatti, è proprio nell'opera di Ponge che Pierre Malengreau, psicanalista a Bruxelles, membro dell'École de la cause freudienne (ECF) fondata da

Lacan e dell'Association mondiale de psychanalyse, autore di *La práctica psicoanalítica y su orientación* (Gredos, 2013) e coautore del prix CEdipe 2008 *Ce qui est opérant dans la cure* (Érès), si prefigge di rintracciare punti nelli alla comprensione di ciò che Lacan ha sostenuto a proposito dell'interpretazione nell'ultima fase del suo insegnamento. Da qui deriva il sottotitolo del volume: *Lire Lacan avec Ponge*.

Poiché la selezione di un corpus di riferimento è sempre necessaria ai fini di un'indagine, lasciati da parte le poesie in prosa di Ponge ed i suoi *proèmes*, Malengreau sceglie di focalizzare l'attenzione sui testi in cui lo scrittore ha fatto *résonner* le opere di quattro artisti: Chardin, Fautrier, Braque e Giacometti (testi raccolti, per la maggior parte, nell'*Atelier contemporain*). Inoltre, l'autore fa spazio ad una premessa imprescindibile: chiarire l'obiettivo del lavoro di Ponge nei suoi testi sull'arte. Per il poeta, non si tratta di sostituire delle parole alla pittura, di rappresentare un quadro a parole, ma di riuscire a trovare quelle che siano capaci di 'presentarlo' restando sempre in contatto con la realtà dell'artista e del suo atelier, attraverso una via iscritta nella sua riflessione di poeta e volta ad accompagnare il lavoro dell'artista, senza volerlo giudicare o duplicare. Questa via si propone come alternativa sia al lavoro del critico d'arte che alla trasposizione poetica. Malengreau chiarisce inoltre quale sia il criterio in base al quale Ponge sceglie i suoi artisti e da che cosa si generi la sua scrittura: all'origine di tutti i suoi testi sull'arte, troviamo un'emozione, uno *choc émotif*, che travalica la singola opera. Mostrando una particolare predilezione, sul piano estetico ed etico, per gli artisti che partecipano al cambiamento in atto nel mondo, per Ponge non si tratta di parlare di un quadro o di una scultura precisi, ma di riuscire ad avere un approccio più globale, che includa anche il lavoro dell'artista in atelier, che renda presente un'azione in atto. Come sottolinea l'autore dell'*Interprétation à l'œuvre*, Ponge desidera innanzitutto ottenere la *raison* delle cose: cogliere ciò che sorge dal e nel presente, per soffermarsi, gioirne e sfruttarlo come strumento per il proprio lavoro, appropriarsi delle tracce sensibili di un oggetto, attuare una sua trasformazione poetica, e ritrovare così, attraverso le parole, ciò che vi è di straordinario nel suo incontro.

Il primo artista che Ponge ha fatto *résonner* è il pittore settecentesco Jean-Baptiste-Siméon Chardin, noto soprattutto per le sue nature morte. Introdurre il suo lettore ai testi dedicati a Chardin offre a Malengreau l'occasione di soffermarsi su due concetti cari al processo di scrittura di Ponge. Il primo è il «moment heureux» suscitato dalla «bonne rencontre» (p. 37), incontro in cui la natura morta «fait jaillir sa singularité expressive» (p. 37): ogni natura morta è là, presente, vale solo per se stessa, ma con una tale forza che oggetto reale e dipinto diventano indistinguibili. Il secondo concetto pongiano introdotto e commentato è quello dell'*indifférence*, risultato di un equilibrio e di una tensione continui tra la descrizione della cosa e la cosa stessa, in una dialettica irrisolta, e che è importante rimanga tale. A questo punto, l'autore può inoltrarsi sempre più verso il Ponge che gli interessa maggiormente, ossia colui che è in grado di fare *résonner* le cose, l'uomo che sa come «ransformer le monde muet des choses en rencontre linguistique et en événement de langage» (p. 42). Se Ponge infatti sostiene di poter far passare nella lingua qualche cosa del reale di un'opera d'arte, lo psicanalista spiega come sia possibile veicolare attraverso di essa ciò che vi è di inedito nei colori e nelle forme di un quadro grazie alla capacità di ogni vocabolo di far *raisonner* e di far *résonner*. Malengreau si concentra sul testo «De la nature morte et de Chardin», e sulla coppia contenuta nel titolo, unita da una congiunzione. L'autore osserva la sinfonia di vocaboli, di temi, riprese e variazioni che scaturisce da ciascun membro della coppia, mette in luce come il poeta disponga di ognuno come di un oggetto e come, ordinandoli, arrivi a creare un testo che «end matériellement présent le vide qu'il y a dans toute représentation»

(p. 51), ma anche a fare della scrittura un oggetto vibrante e risuonante, grazie all'unicità ed equivocità della singola parola selezionata, fino a rendere il testo vero e proprio luogo di incontro per il lettore.

Al capitolo dedicato allo studio degli scritti di Ponge su Chardin, fanno seguito due capitoli consacrati al pittore e scultore Jean Fautrier, primo dei tre artisti novecenteschi (se si esclude una piccola sezione dedicata a Picasso) che il lettore

incontrerà in questo volume. Malengreau si concentra specialmente sul testo «Note sur les Otages, Peintures de Fautrier» (uno dei sette testi che Ponge ha dedicato all'artista), che accoglie il lettore che si trovi ad aprire per la prima volta l'*Atelier contemporain* e che lo introduce, come nota l'autore dell'*Interprétation*, al modo in cui Ponge rende possibile l'incontro con l'artista al lavoro. L'obiettivo dello psicanalista è quello di rintracciare ciò che contraddistingue la «méthode poétique» (p. 56) del poeta, persuaso che Lacan sia stato richiamato dal posto che questa conferisce ad una certa risonanza della lettera, e, a titolo di semplice amateur, quello di leggere la «Note» «comme un poème» (p. 56) per comprendere come «quelque chose du réel peut être à la fois présentifié et retenu, cerné, bordé par la parole» (p. 56). Una presentazione dell'artista, della sua opera, in particolare degli *Otages* e del contesto in cui sono nati, così come della sua tecnica sono ritenute dall'autore necessarie prima di proseguire oltre e di trattare di come Ponge riesca ad afferrare il reale: si tratta di saper sottostare al potere della lingua e, allo stesso tempo, di essere audaci nei suoi confronti, spingendosi oltre il semplice piano del significato. Il testo di Ponge mette in movimento il lettore tanto quanto la pittura di Fautrier: lettore e spettatore vengono attirati dallo scontro e incontro irresistibili di bellezza e orrore che la densità materica della pennellata e la materia della parola riescono a presentargli. Il lettore viene messo in movimento dallo spessore semantico del testo di Ponge, nel quale può scoprire la sua *creative method*.

È proprio alla *creative method* pongiana messa in atto nella «Note» dedicata a Fautrier che è riservato il capitolo seguente. Esso si apre con l'enunciazione dei due punti fondamentali del metodo di Ponge: porre l'oggetto, accuratamente scelto, al centro del mondo e, in secondo luogo, conferirgli la parola, permettergli di assegnare alla poesia una forma retorica specifica. L'autore si pone però anche il problema di definire che cosa sia un *objet* per Ponge, di studiare il modo in cui il poeta seleziona le parole all'interno di ogni testo (fin dal titolo), e come, rendendole l'anima di tensioni contrappuntistiche, le sfrutti per far parlare l'oggetto, posto al centro di una retorica che gli è propria

e che è volta a rendere presente l'artista (Fautrier in questo caso) nelle parole, senza la presunzione di sostituirsi a lui. Sono ovviamente frequenti i riferimenti di Malengreau a *My creative method* di Ponge e al suo sviluppo di una retorica capace di liberare il soggetto dalla presa del suo 'io' grazie all'invenzione di una categoria nuova, la *réson*. Identificata con questo nome in *Pour un Malherbe*, la *réson* è un mezzo con cui tornare allo spessore delle cose, a ciò che esse contengono di più indicibile, è una via che consente alla poesia di creare il suo oggetto stesso, facendolo passare «au réel de la rencontre» (p. 74), ma è anche un mezzo attraverso cui fare emergere dall'oggetto qualcosa della sua realtà. Dopo le necessarie premesse e introduzioni alla categoria della *réson* nell'ambito della retorica pongiana, Malengreau entra nel vivo di ciò che gli interessa: mostrare perché il testo di Ponge sugli *Otages* di Fautrier sia un caso esemplare dell'uso di questa nuova categoria: essa sarebbe infatti in grado di far sorgere dal testo la pittura stessa, di farne emergere «a trace peinte d'un réel» (p. 79). Accostarsi agli scritti su Fautrier diviene allora per il lettore l'occasione di constatare come Ponge crei con la sua opera una «hétorique propre au réel» (p. 81), una retorica che fa risuonare le dimensioni foniche e grafiche delle parole, ma anche di comprendere, attraverso un esempio concreto, come la *creative method* di Ponge miri all'incontro del solo oggetto che la scrittura sia in grado di produrre, l'oggetto testuale, a livello del quale il reale può essere colto.

Prima di passare agli scritti che Ponge ha dedicato a Braque, l'autore sceglie di riservare due capitoli all'approfondimento e chiarimento di alcuni concetti fondamentali per la psicanalisi lacaniana, alla luce di quanto emerso dallo studio dei testi pongiani già esaminati. D'altra parte, ricordiamolo, l'obiettivo è quello di arrivare a meglio comprendere Lacan attraverso la lettura di Ponge. È quindi comprensibile e apprezzabile la scelta di alternare due momenti: la lettura di Ponge, da una parte, e, dall'altra, la ripresa di concetti chiave lacaniani grazie a quanto da essa emerso. Il capitolo «Un réel pour la psychanalyse» ritorna quindi sulla pratica dell'interpretazione lacaniana: se essa si lascia guidare dalla poesia, l'autore del volume chiarisce come la misura

di questa relazione psicanalisi-poesia sia precisata e delimitata proprio dal termine *réson*. Lacan, infatti, ricorrerebbe a Ponge per comprendere quale uso fare del linguaggio, a quale *réson* appellarsi, per afferrare, nella lingua, il reale. Secondo Malengreau, Ponge partirebbe da un «réel préalable» al fine di «produire un réel au sens de la psychanalyse, un réel que la psychanalyse aborde en termes de non-rapport sexuel et d'impossible à dire» (p. 94), e lo farebbe attraverso due diversi approcci al reale, uno fondato sulla sorpresa dell'incontro, l'altro sulla logica, per arrivare a collocare il reale su una traccia che attesti il legame tra orrore e bellezza. Il testo di Ponge diventa così un luogo in cui si può sperimentare il reale, grazie al ruolo chiave della *réson*. Malengreau, tuttavia, non si limita a studiare l'uso della *réson* messo in atto da Ponge. Come ci segnala l'autore, il poeta non è infatti il solo ad essersi interrogato su di essa per toccare al reale: lo hanno fatto anche i matematici, ai quali Lacan si è egualmente rivolto ed i cui mezzi e pratiche convergono con quelli di Ponge.

Il settimo capitolo, «Les silences de l'interprétation», è dedicato all'interpretazione psicanalitica, in grado di raggiungere il reale attraverso il linguaggio solo se esso già ne contiene una parte. Malengreau sottolinea come per Lacan sia necessario pensare un uso della parola che prenda in conto la presenza del reale nella parola stessa: l'interpretazione deve partire dal reale. Ciò, spiega l'autore, è ora sostenibile grazie al posto che Ponge ed i matematici conferiscono al reale all'interno della lingua a cui essi ricorrono. In questo capitolo, lo psicanalista desidera inoltre definire il ruolo e la natura dell'*Interprétation sauvage* (l'interpretazione del sogno) e dell'*Interprétation raisonnée*, così come il rapporto che tra di esse si stabilisce nell'economia del pensiero lacaniano. In particolare, egli sottolinea che l'*Interprétation raisonnée*, benché confrontata al fatto che l'inconscio sia là dove meno lo si attende e al desiderio dell'acquisizione di senso, non sia la via da seguire per un vero risveglio del soggetto. Al lettore viene dunque indicata la strada per perseguire tale risveglio, e gli viene inoltre suggerito che ciò che si apprende del reale si gioca in una «pratique de l'éclair» (p. 126), pratica resa possibile da un preciso

uso del linguaggio. È in questi termini che la *creative method* di Ponge e il lavoro dei matematici (specialmente l'uso che entrambi fanno della lettera), possono servire a definire ciò che, nella lingua, «touche comme un éclair la manière dont se chevilent le langage et le corps» (p. 127).

Con l'ottavo e il nono capitolo, facciamo ritorno ai testi di Ponge e agli atelier che essi ci presentano. Fautrier viene però ora lasciato da parte per passare a Braque, con uno scopo preciso. Malengreau sostiene, infatti, che alcuni testi di Ponge su Braque ci permettano di comprendere come qualcosa del reale sia maneggiabile a partire dal soggetto e mostra come essi ci introducano ad un uso della lingua che prende in conto la presenza di un impossibile a dire al cuore di ciò che ci tocca. Per muoversi in questa direzione, egli tiene innanzitutto a precisare quale sia la porta che Ponge apre su Braque, il contesto in cui i due si incontrano, la concezione dell'opera d'arte propria ad ognuno dei due e la poetica che anima l'opera del pittore. Una volta posti in rilievo la tensione che permette ai quadri di Braque di essere vibranti di vita e il lavoro dell'artista come atto di trasformazione poetica della cosa, l'autore si addentra nell'atelier di Ponge e ci mostra come egli, impadronitosi della tensione che percorre l'opera di Braque, apra una nuova via di accesso all'atelier dell'amico pittore. Scopriamo, inoltre, come i testi di Ponge elaborino una «rhétorique propre à Braque» (p. 141): retorica polisemica (come il termine 'atelier' stesso, che rinvia a un luogo di lavoro e al titolo di diversi quadri di Braque), aperta ad innumerevoli punti di vista, essa è anche una «rhétorique des variations» (p. 144), in cui si confondono *raison* e *raison*, riferimento linguistico e retorico, finalizzata a lasciare spalancata la porta sull'atto creativo del pittore cubista. Le pagine appena presentate fungono da preludio al nono capitolo, che si articola sotto il segno del singhiozzo estetico (sanglot eshétique) provato da Ponge di fronte a un quadro di Braque in occasione del loro incontro, evento riportato dal poeta in più versioni. Malengreau mette in luce come, nel corso delle diverse riscritture di questo stesso avvenimento, non si sia mai trattato per Ponge di ricostruire un fatto aneddotico, ma di «constituer un fait poétique» (p. 157) che faccia risuona-

re l'atelier di Braque, l'incontro con lui, il suo nome, la sua opera, aprendosi su una perdita, «sur une perte» (p. 164), la cui natura il lettore potrà qui scoprire.

Prima di passare ai testi di Ponge su Giacometti, un altro capitolo viene riservato alla riflessione intorno a noti concetti lacaniani, irrorati di nuova luce. «Ce qui brise *lalangue*» decimo capitolo, ritrova Ponge accostato ai matematici per l'uso che essi fanno, ancora una volta, della lettera. L'autore ritiene però importante chiarire, prima di tutto, cosa si intenda con il termine *lalangue* e il ruolo che occupa la libera associazione (come azione di decentramento operata dalla nostra singolarità) nell'«attraper *lalangue*» (p. 171), nel far posto al non programmato, a ciò che si colloca fuori dal senso comune ed a cui il discorso analitico offre uno spazio, affinché spezzare *lalangue* diventi possibile. Malengreau mostra poi come Ponge, con la sua *creative method*, e accanto ai matematici, aiuti lo psicanalista a comprendere l'operazione che, grazie alle parole, riesce a flettere ciò che ci ha segnati. L'autore chiarisce inoltre come la decisione di interessarsi a ciò che «dans *lalangue* la brise» (p. 177) implichi il ricorso a ciò che Lacan chiama la lettera, come questo termine possa essere inteso in modi diversi lungo gli anni del suo insegnamento e come il rimaneggiamento del suo significato debba molto sia ai matematici che a Ponge.

Per quanto riguarda i due capitoli seguenti, che vedono entrambi protagonista Giacometti, essi voglio precisare a quale *raison* Ponge ricorra per delimitare, attraverso la parola, «ce qu'il y a de réel et d'insaisissable» (p. 184) nell'atelier di questo artista. Lo sguardo dell'autore si allarga verso ciò che altri critici, scrittori e filosofi hanno detto e scritto dell'opera di Giacometti, allo scopo di meglio collocare il lavoro di Ponge. Inoltre, Malengreau ripercorre le fasi che hanno permesso la maturazione artistica del pittore e che lo hanno condotto a concepire l'arte come «un moyen de voir» (p. 191) in cui poter incorporare e tradurre la sua personale visione di cose e persone immerse nello spazio. Fatte queste necessarie premesse, lo psicanalista passa a interrogare la *creative method* di Ponge in atto nei testi che egli dedica a Giacometti. Da essi, il poeta vorrebbe infatti far sgorgare la

tensione del tratto specifico dello scultore, il «trait qui ne se fixe pas» (p. 200), ricorrendo a parole che risuonano con il nome dell'artista e con la sua opera, ma intenderebbe anche comunicare, attraverso la scelta di termini come *saisissement*, l'unico, il mai visto, in una trazione continua tra *raison* e *raison*. Malengreau ci mostra infine come le opere di Giacometti impongano una loro retorica al testo e come, grazie ad essa, Ponge ci insegni a vederle, a sentirle, lasciando che la poesia faccia «vibrer la corde sensible de l'œuvre» (p. 217).

L'ultimo capitolo è chiamato a riprendere i fili dipanati lungo tutto il volume, per ricondurli al punto centrale: chiarire quale segno abbiano lasciato nel pensiero lacaniano i riferimenti fatti dallo psicanalista a Ponge, quale cambiamento di prospettiva essi abbiano comportato, e a che titolo la *raison* possa interessare la psicanalisi. In questa parte conclusiva, l'autore desidera inoltre precisare che l'importante non è «aire entendre dans les mots les résonances de la chose», ma « [togliere spazio] rendre présent dans la langue son indicible réel » (p. 230). D'altra parte, egli ribadisce che il reale di cui parla Ponge non è il reale della psicanalisi, aspetto ritenuto superfluo in un volume che vuole seguire l'uso che Lacan fa di un concetto pongiano (la *raison*) per accostarsi al reale, e che desidera offrire al soggetto in analisi la possibilità di leggere diversamente «écriture fondamentale qui localise les traces laissées par les premières rencontres avec la jouissance» (p. 235), restituendo alle parole il loro potere poetico e ritrovando nei testi di Ponge l'esigenza di una parola all'«état naissant» (p. 235).

Una volta tracciati i punti salienti di questo volume, possiamo dire, in conclusione, che esso è ben strutturato, anche grazie alla selezione di un corpus ragionato e fin da subito delimitato in modo chiaro. L'autore perviene a spiegare in che termini l'opera di Ponge, accanto alla contemporanea riflessione in ambito matematico, abbia influenzato il pensiero lacaniano, senza mai far dimenticare al lettore che il campo psicanalitico è quello di sua competenza, mentre gli è possibile accostarsi a quello letterario solo nelle vesti di amateur. Ciò non gli impedisce di essere chiaro sia nella definizione ed

esposizione di concetti psicanalitici, che di categorie e aspetti propri della poetica pongiana. Per quanto riguarda il pubblico di riferimento di questo volume, quest'ultimo può essere fruibile sia da chi voglia

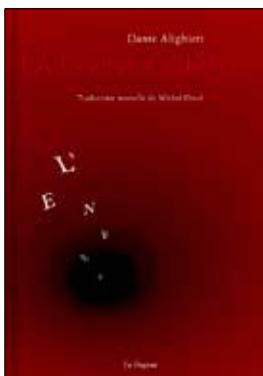
approfondire la complessità della lezione di Lacan e comprendere l'origine di alcuni aspetti del suo pensiero (in particolare lo spessore del termine *réson*), che da chi voglia apprezzare i testi di Ponge sull'arte

da un nuovo punto di vista. Malengreau, infatti, fornisce a chi abbia poca familiarità con la terminologia lacaniana tutti gli strumenti necessari per avviare al problema.

(Maria Chiara Brandolini)

## DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*,

Traduction nouvelle de Michel Orcel, Genève, La Dogana, 2018, pp. 464, € 35,00.



È un fatto che, negli ultimi anni, le traduzioni francesi della *Commedia* si siano moltiplicate. Per citare solo le recentissime, si ricorderanno quelle di Jean-Charles Vegliante (2012); di René de Ceccatty (2017) e di Danièle Robert (*l'Enfer* è del 2016 e *il Purgatoire* del 2018). Ad esse si aggiunge ora la nuova versione di Michel Orcel, poeta, saggista, psicanalista e già traduttore di Leopardi, Ariosto e Tasso. Che tale traduzione si voglia reazione polemica contro le precedenti appare evidente sin dal breve «*Avvertissement du traducteur*» che costituisce, insieme alle note, il solo apparato critico del volume: «cette traduction de la *Comédie* de Dante m'a été moins suggérée par mon amour de la poésie italienne que par l'irritation extrême que m'ont value les dernières versions du grand poème» (p. 13). Se di una viene denunciata «l'âpreté ignorante de la musique» e di un'altra «les bouts rimés» (p. 13), la monumentale versione di André Pézard (che, dal 1965, è quella adottata dalla prestigiosa collezione della *Pléiade*) è invece definita «presque illisible» (p. 13). Ma Orcel sembra soprattutto contestare il principio di «vitesse» alla

base della traduzione di Jacqueline Risset (1985-1990; ultima ristampa 2010). Principio che aveva spinto la traduttrice, al fine di rendere l'agilità ritmica della lirica dantesca, a optare per il verso libero.

Nella sua edizione, Orcel sceglie invece, come Pézard, un decasillabo non rimato e dalla cesura fissa. Certamente, come precisa il traduttore, si tratta di «une forme tout à fait adéquate pour traduire Dante» (p. 14) poiché il decasillabo francese costituisce l'esatto corrispondente metrico dell'endecasillabo italiano. Non solo, ma la scelta di tale metro, tipico della tradizione epica francese emblematicamente rappresentata dalla *Chanson de Roland*, ha il merito di porsi in continuità con il volgare illustre della *Commedia*. Come è noto, tuttavia, a differenza del decasillabo francese, l'endecasillabo della *Commedia* presenta diversi tipi di cesura (settenario tronco + quinario, settenario piano + quinario cominciante per vocale o ancora quinario tronco + settenario piano...). È precisamente contro la monotonia di uno schema sillabico fisso che le recenti traduzioni si erano mosse: Risset optando per il verso libero; Vegliante per una concatenazione metrica tra endecasillabi e decasillabi (due decasillabi ogni sei versi, ossia un decasillabo a chiusura di una terzina composta da due endecasillabi); Robert per una libera alternanza tra decasillabo e endecasillabo. Se la versione di Orcel non presenta quell'effetto straniante delle varie traduzioni in alessandrini rimati, i suoi versi appaiono nondimeno troppo misurati rispetto alla poesia dantesca. Peraltro, l'impiego rigorosissimo del decasillabo porta Orcel a elidere (anche graficamente) le «e» mute a fine verso, come accade nella celebre replica di Francesca: «Il n'est plus grand'douleur / que de se souvenir des temps heureux / dans la misère» (p. 79). O ancora in *Inf.* II, a proposito di Beatrice: «Et quand ell'eut raisonné de la sorte, / elle tourna ses yeux brillants de larmes, / ce

qui plus prompt me rendit à venir» (p. 39).

Prevedibilmente, Orcel rinuncia alla terza rima, ostacolo principale per ogni traduttore di Dante. Nel corso dei secoli, rarissimi sono stati infatti i tentativi di emularla: il più recente, quello di Danièle Robert, ha il merito di non limitarsi a qualche passo, ma di estendersi alla totalità delle tre cantiche (il suo *Paradis* è di prossima pubblicazione). In tal senso, la versione di Robert è la sola a permettere al lettore francese di comprendere il vero enjeu della terza rima, al contempo ritmico (un «valzer», secondo la definizione di Vittorio Gassman) e simbolico, rimando all'infinità della trinità. Orcel sceglie dunque di non impiegare uno schema rimico fisso che, senza la presenza della terza rima, rischierebbe di ingessare la musicalità del poema; una perdita che il traduttore compensa con un sistema di assonanze e consonanze che dà luogo ad esiti particolarmente felici: «*Toute mémoire d'eux le monde efface; / droit et pitié les tiennent en dédain; / ne devisons pas d'eux, regarde et passe*» (p. 47). Il che non esclude che vengano mantenute in francese le rime che «la fortuna delle lingue sorelle», per dirla con Vegliante, consente di preservare: «*Le jour se dissipait, et l'air obscur / ôtait aux animaux qui sont sur terre / le poids de leurs travaux, quand moi, tout seul, / je m'apprêtais à soutenir la guerre / et de l'âtre chemin et du tourment, / qu'évoquera ma mémoire qui n'erre*» (p. 31). Florian Rodari (fondatore di La Dogana e autore della prefazione del volume) insiste giustamente sull'uso sapiente che Orcel fa dell'inversione come ulteriore mezzo di compensazione per la perdita delle rime. In effetti, in diversi passi, tale strategia si rivela vincente per la creazione di una musicalità vicina all'originale: «*O voi che siete due dentro ad un fuoco, / s'io meritai di voi mentre ch'io vissi, / s'io meritai di voi assai o poco*» (*Inf.* XXVI, 79-81); «*Ô vous qui êtes deux en un seul feu, / si, dans ma vie j'ai mérité*

de vous, / si, peu ou prou, j'ai mérité de vous"» (p. 333).

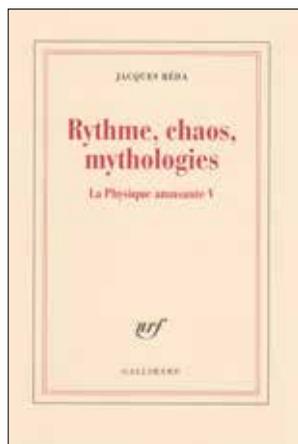
Sorprende invece, sul piano lessicale, la scelta di Orcel di ricorrere agli arcaismi. Certamente, l'uso di questi ultimi da parte del traduttore non è comparabile all'impiego massiccio che ne aveva fatto Pézard nel 1965. Nondimeno, la frequenza dei prestiti dall'antico francese resta notevole: «jà», «cestui» (che ricorrono in tutto il volume); «past» (p. 27) per «pasto» (*Inf.* I, 99); «emmi la mer» (p. 181) per «in mezzo mar» (*Inf.* XIV, 94), «Jupin» (p. 179) per «Giove» (*Inf.* XIV, 52). Peraltro, il rispetto del conteggio sillabico obbliga Orcel ad adottare un criterio misto per quanto riguarda la traduzione dei nomi propri. Se Francesca, Ciacco e Vanni Fucci conservano il nome italiano, il conte Ugolino

diventa Ugolin, Malacoda è Malequeue, mentre Farinata compare nel canto VI come Farinate (p. 86) e come Farinata nel X (p. 129), con un accento probabilmente posto ad indicare la corretta pronuncia al lettore francese. In tal senso, l'edizione bilingue con testo a fronte proposta da La Dogana si rivela fondamentale per evitare quel rischio di francesizzazione della *Commedia* che già Risset rimproverava a Pézard. Con un'introduzione e un apparato di note ridotti all'essenziale (pp. 439-460), Orcel consegna al pubblico una traduzione forse in grado di realizzare l'auspicio di Giovanni Raboni che il poema dantesco possa bastare a se stesso, che esso venga letto come pura poesia senza l'abituale mole di commenti ad appesantirlo. Una scelta che Orcel condi-

vide con Vegliante, il quale, almeno nella prima edizione della sua *Comédie*, faceva precedere la traduzione unicamente da una breve premessa in cui precisava che il testo italiano a fronte seguiva la versione curata da Giorgio Petrocchi. Quella di Orcel è, in definitiva, una traduzione per chi Dante lo conosce già. Eppure, la storia insegna quanto la ricezione dantesca in Francia possa essere problematica, troppo spesso ricca di fraintendimenti. Il rischio è di dimenticarsi del lettore nuovo, del lettore che si approccia per la prima volta al «poema sacro»: a questi, come già al pellegrino Dante, potrebbe rivelarsi necessaria una guida.

(Sara Svolacchia)

**JACQUES RÉDA, *Rythme, chaos, mythologies. La Physique amusante V***, Paris, Gallimard, 2018, pp. 136, € 20,00.



*Rythme, chaos, mythologies*: questo il titolo scelto da Jacques Réda per il quinto volume della serie *La Physique amusante*, pubblicato nel novembre del 2018 da Gallimard. La raccolta ruota attorno allo stesso tema che da oltre un decennio (il primo *volet* della *Physique amusante* risale al 2009) anima la scrittura di Réda: la poeticità della fisica, intesa come indagine sull'universo. Se, come annunciato nella prefazione al volume del 2009, i fisici possono dirsi «ces vertigineux poètes de notre temps» (p. 11), il proposito dell'autore

è di sorpassare lo stereotipo che vede scienza e letteratura come ambiti incompatibili. Non si tratta di un procedimento del tutto nuovo: Réda si richiama esplicitamente al filone della poesia scientifica inaugurato con l'Illuminismo e per nulla estraneo alla produzione contemporanea di Ponge o di Queneau, passando naturalmente per Caillouis. Non per questo, tuttavia, la raccolta deve essere intesa come opera divulgativa: «Ce livre ne propose aucune théorie. / Son auteur n'est pas un savant», precisa la quarta di copertina. La fisica di cui parla Réda può infatti includere la nozione apparentemente antitetica di «mitologia» o consentire, come in *Quand je parle de l'Un*, una meditazione sulla creazione del mondo raccontata nel «chapitre toujours nouveau» della *Genesi* (p. 21). La riflessione sulla φύσις trascende dunque la mera spiegazione delle leggi che regolano l'universo per interrogare, non diversamente dalla filosofia greca delle origini, l'essenza stessa dell'essere in vita: «De l'aube au crépuscule, / Irréversible et bref passe notre chemin. / Mais l'Univers recule / Quand ailleurs il avance, et sa masse se tient / Immuable, éternelle» (p. 113). Se nelle precedenti raccolte il modello dominante era stato il *De rerum natura* (*La Physique amusante II. Lettre au physicien*, p. 61) adesso il prologo, attraverso una classicheggiante invocazione alle Muse, nomina esplicitamente Dante (p. 12). Come nella *Commedia*, non vi

è separazione netta tra il piano scientifico e quello religioso e filosofico. Viceversa, fisica e metafisica si incontrano sul terreno del dibattito del poeta con se stesso (esposto nella sezione emblematicamente intitolata «Soliloque dialogué») volto a allontanare ogni tentazione dogmatica. La scrittura di Réda, d'altronde, non è esente da una componente ironica, la quale appare una delle possibili accezioni dell'attributo «amusante» conferito dal poeta alla fisica. Così, Newton e Einstein vengono familiarmente convocati con i nomi di battesimo mentre il paradosso di Zenone di Elea, che tanto aveva affascinato Borges, diventa qui modello di sarcasmo: [L'Univers] permit pourtant qu'Isaac / Le balance dans un hamac, / Et qu'Albert, un peu plus agile, / Comprenne que l'athlète Achille / resterait toujours en retard, / Aussi longtemps qu'il s'évertue / Sur l'éclair qu'un Grec goguenard / Choisit de changer en tortue» (p. 122). La raccolta, pertanto, non propone alcuna risposta definitiva come, d'altronde, la stessa scienza sembra impossibilitata a fare («Son calcul pose un théorème / Dont un élément – l'Infini – / vient ruiner la consistance», p. 118). E, tuttavia, vi è una forza che sembra dare forma a un universo altrimenti orientato verso l'entropia: si tratta del ritmo. Opposto al caos, insieme al quale è convocato già nel titolo, il ritmo introduce una costante all'interno dello scorrere del tempo assicurando una

serena ripetitività che il poeta individua, a titolo emblematico, nell'alternanza delle stagioni: «La course des saisons, toujours entresuivie / Dans le même ordre, illustre à souhait mon propos. / L'Univers, semble-t-il, sans peine ni repos, / Répète son refrain, et le printemps arrive» (p. 26). È proprio il ritmo a legittimare ulteriormente l'accostamento tra poesia e scienza: in entrambi i casi esso appare elemento fondante, principio costitutivo: «Or Rime et Rythme, sœur et frère, / Tendent ensemble le ressort / de l'Univers et de son sort» (p. 119). Non solo le sillabe che compongono il verso possono pertanto essere assimilate agli elettroni, costituenti fondamentali dell'atomo («Chaque syllabe de leurs vers est comme un électron», p. 13), ma l'universo stesso appare come la pagina di un libro da decifrare secondo le regole della sintassi occidentale: «Puis, dans le grouillement du visible, isoler des traits / Susceptibles de déceler une phrase en progrès: / Points, virgules, accents dont la combinaison rythmée / Capture les premiers frissons d'un sens. [...]» (p. 16). Réda, appassionato e critico di jazz (*Autobiographie du jazz* è stato rieditato nel 2011), sembra così attualizzare la

lezione di Pitagora (forse nuovamente filtrata dalla *Commedia*) sul movimento dei corpi celesti che, ruotando costantemente, generano un'armonia: «Et chaque étoile fixe, avec les arbres, danse / Aux bras de son destin remis en liberté» (p. 30). In questo universo concepito come «œuvre symphonique» (p. 21), l'uomo, come suggerisce l'*envoi* conclusivo, sembra chiamato ad abbracciare il ritmo attraverso una danza dagli echi nietzschiani che esorcizza la paura della morte: «Maintenant que la nuit s'apprête à me noyer, / Je veux danser encore» (p. 107). Tale danza diventa per Réda fonte di liberazione definitiva, unica risposta possibile all'enigma irrisolto (e irrisolvibile) dell'essere in vita: «Or seul le Rythme peut, à nos pas qu'il règle, laisser / La chance de s'unir à l'énigme de son principe. / Notre soumission à son ordre nous émancipe: / Il suffit de danser» (p. 37).

Data l'importanza conferita al ritmo, non sorprende la scelta di utilizzare degli schemi metrici regolari (mentre le prime raccolte, a partire da *Amen*, erano in versi liberi). Come annunciato già nel 2009 sulla quarta di copertina di *La Physique amusante*, Réda insegue una «prosodie

dont les contraintes sont un peu celles de l'équation»; una prosodia, dunque, dove vige lo stesso rigore tecnico della scrittura matematica. L'autore predilige qui l'alessandrino classico – con alternanza rigorosa tra rime maschili e femminili – intervallato dai ben noti versi di 14 sillabe, abituali in Réda. Frequenti sono anche gli ottonari che, sullo stile della canzone epica, creano un andamento più rapido rispetto all'alessandrino. È precisamente nei versi conclusivi che il rapporto tra la ricerca del ritmo che muove l'universo e quello generato dalla poesia è reso più esplicito. Con l'ironia che caratterizza la propria scrittura, Réda non cade nella tentazione dell'ultima parola, ma termina la raccolta con un verso sciolto che rompe la catena di rime bacciate. La più profonda, definitiva, somiglianza tra scienziato e poeta viene così svelata: talvolta il ritmo dell'universo sfugge tanto all'equazione dell'uno quanto alla rima dell'altro: «Le monde observe un grand silence. / Le flot même, avec indolence, / Répète le tout dernier vers / Du poème que l'Univers / laisse en suspens faute de rime» (p. 127).

(Sara Svolacchia)

**JANET FRAME, *Parleranno le tempeste: Poesie scelte***, ed. orig. 1967 e 2006, cura e trad. dall'inglese di Francesca Benocci e Eleonora Bello, pp. 91, € 18, Gabriele Capelli Editore, Mendrisio (Svizzera) 2017, isbn 9788897308393



“Le persone, scaldate fino alla fragilità / e immerse in acqua fredda, si spaccano.” Di fronte ai versi di una delle più grandi scrittrici del '900, è inevitabile ritornare con la mente alla prosa (liricissima) che ha reso famosa la neozelandese Janet Frame (1924-2004), e che ha finito per metterne in secondo piano la produzione poetica. Si ritrova in queste liriche l'alienazione che pervade i suoi romanzi, o anche il film-biografia di Jane Campion *Un angelo alla mia tavola* (1990) – un isolamento dal mondo e dalla “brezza calda della gente / che filtrava sotto la porta chiusa”.

*Parleranno le tempeste* è la prima raccolta in italiano delle poesie di Frame, una pubblicazione importante. Stupisce molto, data la prassi consolidata, non trovare il testo inglese a fronte, i cui diritti si sono rivelati troppo cari da acquistare – dettaglio rivelatore delle difficoltà delle piccole case editrici che si lanciano nella poesia con ambizioni di lavorare seriamente. In questo caso, comunque, l'ambizione si rivela concreta: bastano poche pagine per dimenticare la mancanza del testo

originale e perdersi nella traduzione (di qualità), nelle visioni senza pelle di un'autrice che dichiara “non sorriderò più (...) mentre scrivo le mie storie laggù laggù / nelle grotte di pietra del loro fondale.”

Le curatrici meritano un plauso anche per come sono riuscite, nella loro selezione, a far emergere molto di più della fragilità mentale di Frame, che nel corso del tempo ha prodotto nella critica un irritante “accanimento biografico” (scrivono nell'introduzione). Frame scrive versi come frecce nel vuoto, onirici e senza rete, lasciando talvolta il lettore in un'assenza quasi totale di riferimenti di significato. Soggetto e oggetto si fondono, indistinguibili (“Non mi ricordo queste cose, / – loro si ricordano di me”) in componimenti sull'infanzia dai toni talvolta gotici: “E tutto il giorno sentivo i bambini / gridare dalle loro bocche bianche di cera / guardare dai loro occhi neri di pece che brillavano / come autostrade, superstrade, tangenziali da sogno / abbattute dal silenzio del viaggio.”

L'autrice opera uno spostamento di

prospettiva sugli oggetti più banalmente quotidiani come la vasca da bagno, o lo specchietto da borsa, e così facendo irrorà la sua scrittura di sprazzi comico-beffardi spesso intrecciati al senso del tragico: “Per disingannare la vista uno strumento accessorio come lo specchio è necessario. / I sensi umani non dicono la verità se possono farla franca con bugie credibili.” Dietro alla prospettiva stranianti, in molti di questi componimenti

si intravede una voracità verso la vita che va oltre ogni forma di sofferenza, e anche oltre la morte: “Immagino che qui, alla fine, se metessi un sentiero sull’aria / potrei camminarci, continuare la mia vita; / un tappeto di plastica, tipo corda da funambolo / ma non ho nulla oltre la fine cui agganciarlo, / non riesco a vedere nelle nebbie oltre l’oceano; / bisognerà che diventi un uccello, oppure un pesce.” In “Compasso”, rielaborazione del “Com-

miato” di John Donne, il dilemma tra ago e piede del compasso, tra lontananza e comunione dei due amanti, prende una nuova strada: “Ma se sei un compasso, hai davvero scelta? / Non sei forse entrambi – casalingo e viaggiatore – i Sé? / lo credo che vorrei essere la calibrata bocca spalancata / del raggio e assaporare ogni goccia di distanza.”

(Pietro Deandrea)

**LUCA BALDONI,**  
**Sale del ricordo,**  
 Pordenone-Faloppio (CO),  
 Lietocolle, pp. 97,  
 € 13,00.



Uscito nel 2018 per Lietocolle, *Sale del ricordo* di Luca Baldoni è il «primo volume di una trilogia poetica» che ha avuto una storia tutt’altro che lineare. Come si evince dalla nota che accompagna il libro, non ci troviamo di fronte a una produzione recente, ma a un gruppo coeso di testi che coprono gli anni 1992-2001. Se possiamo leggerli soltanto oggi è perché il progetto, nel suo complesso, ha avuto una storia sfortunata: Nel 2011 slitta l’uscita programmata e il libro resta inedito, mentre il secondo volume della trilogia, *Territori d’oltremare*, sebbene venga pubblicato nel 2008, risulta impossibile da reperire. Parte di una vicenda editoriale di perdite, ritrovamenti e di sopravvivenze, che tematicamente aderisce ai contenuti del libro, *Sale del ricordo* raccoglie i frammenti di un’educazione sentimentale lunga quasi dieci anni. Un arco temporale in

cui i ricordi hanno rischiato di perdersi ma che qualcosa ha saputo invece mantenere intatti. Il ruolo del sale sembra essere proprio quello di conservare la memoria, per fare in modo che non si guasti. Così, l’esistenza del libro e la narrazione dei fatti offrono la possibilità di ridare corpo a eventi che formano, nel loro insieme, una *Bildung* fortemente connotata da un punto di vista letterario: «Riverrun, past Adam & Steve, / da intoppo di fanciullezza / a sbattere di gioventù / ci rimena carsicando / sotto il bello dell’Europa / oh iter mirabilis alla baia di Dubh Linn / dove begins Vita Nova». Sono questi i primissimi versi che aprono la raccolta e la loro funzione programmatica è chiara, specie nelle citazioni dell’autore. Baldoni fa passare il lettore attraverso il Dante della *Vita nuova* (il prosimetro che racconta la scoperta di un passaggio a una forma più alta e consapevole d’amore) per chiuderlo nel cerchio impossibile dell’incomunicabilità, come accade nel *Finnegans Wake* di Joyce (secondo l’interpretazione di Corradini, «Finn again is awake» = il dio-cacciatore Finn si è risvegliato), dove la parola «riverrun» inizia e conclude un’esperienza: quella di essere andati — come afferma lo stesso Joyce in una sua lettera — «al fondo della lingua inglese». Baldoni cerca così di esprimere le possibilità di una metalingua sentimentale che unisce inglese e italiano all’esperienza vissuta in Gran Bretagna, la quale viene fuori a modo suo, «carsicando». Un moto sotterraneo che scava un corso ampio di vicende in cui si mescolano educazione amorosa e intellettuale, eros e poesia. *Sale del ricordo* è dunque la storia di un incontro con l’altro e con la letteratura: «Qui sono venuto con Stephen, David, Aine, / portato in rivista amici forestieri, sempre tornato / da solo come attratto dal cuore fermo / circolare moto

carsico avvolgente / di fatti di parole Molly Annalivia Plurabelle». Tanto che la figura del dio-cacciatrice Finn, appartenente al celebre ciclo romantico di Ossian cantato da Macpherson, sempre essere evocata per davvero nei versi della sezione *Il mio custode*: «L’insegnamento può solo essere / sottratto al nemico ridacchiante / e messo rapidamente in saccoccia / come un dono inaspettato. Tuo malgrado mi hai dimostrato che / la poesia è come l’arte dell’arciere: / mira al cuore, sfonda il tuo piacere». Ma anche se così non fosse, è indubbio che Baldoni si confronta con un tema (l’educazione amorosa) e una forma (l’alternanza di prosa e verso vanno interpretate qui come un prosimetro) il cui carattere letterario è più che evidente: raccontare un passaggio esistenziale («lo sbattere di gioventù»), narrare l’allontanamento e la riappropriazione della propria sfera di affetti e sicurezze («iter mirabilis»), leggere «nel libro della memoria» la formazione del *viator* («begins vita nova»). Contando il tempo secondo i termini della creazione universale, Baldoni ricostruisce, attraverso un sistema che rimescola allegoria medievale e metaletterarietà joyciana, l’evento di un amore omosessuale incarnato dai progenitori Adam & Steve (dove il nome di quest’ultimo rovescia i termini dell’originale past Eve & Adam’s di Joyce, e anche il genere della progenitrice). In particolare in *Summers of Love*, la scansione è proprio quella del libro del *Genesi* biblico: i movimenti sono sette, come i giorni che servono a formare cielo terra mari animali e uomini amanti: «Ci fu subito, la prima sera, il ragazzo che era sceso dal traghetto [...] / Mi prese contro l’intonaco scabro di un mulino bianco che dalla cima di una collina puntava verso il cielo [...] / E fu il primo giorno». L’esperienza di Baldoni è tale che da molte delle vicende

pare potersi estrarre un carattere gnomico: «Come si vive lieti / alla faccia di chi ci odia / quando si è lontani» oppure «Se non venissi tu / verrebbe un altro invece?». Quando non è l'annientamento a seguire

ciò che di più vero e sofferente l'amore promette a chi lo prova (non soltanto nel momento in cui lo prova ma perfino quando lo ripensa), allora possiamo finalmente raccontarci: «Come rinvenire la vicenda

orrenda e dura / di un guerreggiare sorto dal cuore dei nostri / confini». Ma nel farlo, il punto interrogativo resta, saggiamente, in sospeso.

(Diego Bertelli)

**MARIA BORIO,**  
**Trasparenza**, Novara,  
Interlinea, 2018, pp. 137,  
€ 12,00.



Quello della *Trasparenza* è mito modernista per eccellenza, declinazione in 3D dell'icona, pure modernista della *superficie* (immagine che torna sotto varie forme nel libro – *vetro, specchio, mappa* etc.). La fiducia in una perfetta visibilità del mondo in tutte le sue parti è stata, in età moderna, fiducia nell'esistenza di strumenti stilistici adeguati alla rappresentazione del cambiamento in atto in una società in piena espansione capitalista (ce lo ricorda Riccardo Donati nel suo *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, Torino, 2016). L'idea di sottoporre a *stress testing* tale principio – proprio ora che assistiamo al ritorno di diverse funzioni moderniste in letteratura – è probabilmente una delle ragioni che hanno portato alla nascita del libro e che contribuiscono al suo interesse.

Per quanto riguarda la possibilità di 'vedere il mondo', se diamo credito al percorso delineato dalla stessa Boro, l'approdo alla *trasparenza* passa per la figura del *limite* già posta in evidenza nel titolo della plaquette *L'altro limite* (LietoColle, 2017) poi assorbita nel presente volume (dove in-

vece il richiamo al limite scompare, almeno a livello di paratesto). *Trasparenza e limite* sono termini astratti e dunque entrambi concettualizzabili. La *trasparenza* come simultaneità della visione è una proprietà dello sguardo ma allude anche all'essenza percepibile delle cose e, poeticamente, alla loro collocazione in una dimensione epifanica secondo il percorso tracciato da Wallace Stevens, una delle figure tutelari del libro. Il *limite* non è un ostacolo alla *trasparenza*: definisce piuttosto il contorno delle cose. Il mondo diventa conoscibile in quanto dà forma allo sguardo. Da tali premesse, il discorso diventa, a tratti, anche allusivamente filosofico; lo scrivere ai confini dell'ontologia genera risonanze heideggeriane pertinentemente colte da Alberto Comparini (recensione a *L'altro limite*, «Semicerchio» 57, 2017/2). È capitale dunque vedere come i concetti si traducono in forma, intendendo questa nella doppia accezione di forme dei testi e di forme dell'esperienza. Il testo iniziale è già un inno alla forma, alla sua natura modulabile. Solo apparentemente separata dall'esperienza («Osservate, chiedete non alla forma / ma fuori a tutto il resto cosa sia»), la forma è invece misura della dimensione intelleggibile della realtà («La forma è [...] un ritmo che lega gli uomini / nella mia mente. La forma è, non è ciò che volete / io dia. È, non è il divenire. È disfarsi, a volte. ») e insieme uno dei modi di abbandonarsi al divenire («Mi hanno detto di nuovo di fermarmi sulla forma, / la forma che se scrivi o vivi non è mai lo stesso»). Proprio l'ondeggiare apparente delle definizioni stabilisce che non c'è confine tra forma ed esperienza. Del resto, quella dell'ondeggiare è una proprietà del testo *trasparente*. Il testo *trasparente* promette da un lato una visione netta e precisa e porge ostensivamente il mondo delle cose al lettore. Ripetutamente gli inizi di poesia, di strofe, di frasi, sono costituiti dalla sequenza 'soggetto/verbo/(predicato)': «Il mare è davanti», «Intorno, il posto è adesso trasparente», «I frutti cadono, ci attraversano i pensieri» (qui

con chiasmo, non solo retorico, ma con slittamento dal concreto *frutti* all'astratto *pensieri*). Il gesto del porgere può essere anche più diretto: «Ecco la nebbia che non ti fa parlare», «Ecco le cose che ci abitano». Le cose stesse si affollano nei versi con il ripetuto cumulo asindetico di parole/oggetti («che ha potuto vedere camice, calzini, lacci»; «inghiette // traversine, reti, cespugli»; «Non hai capelli, peli, unghie»), per triadi, regolarità che basta a definirlo come stilema. Una variante testuale nel passaggio da *L'altro limite* a *Trasparenza* ci fornisce un esempio chiaro di questo movimento verso il nudo porgere. In *Lettera* (testo 'ospedaliero', la madre è in una clinica: l'esperienza preme sul testo) leggiamo: «Il muscolo è una persona / quella persona un bisogno», dove prima si leggeva «*Le sembra che il muscolo fosse una persona / oppure quella persona è un bisogno*». La rimozione del soggetto nel formarsi della percezione (il cui spazio soggettivo risultava amplificato dalla possibilità offerta da *oppure*) offre, senza mediazioni, l'oggetto percepito. Semmai, che lo svelamento delle cose allo sguardo proceda secondo una fiducia tutta modernista nella percezione della realtà per frammenti, serve per promuovere l'ambiguità della visione. Per dirla in termini musicali, i frammenti sono 'legati'. L'astratto si muta in concreto e viceversa; il dato oggettivo diventa visione mentale («un ritmo che lega gli uomini / nella mia mente»); un'immagine si lega ad un'altra in un *merging* dei contorni visivo/percettivi e stilistici. C'è anche posto per un procedimento classico dell'arsenale poetico quale la sinestesia («Anche la voce può dimagrire», «Il presente è verde umido»). Grammaticalmente, rileviamo casi di *subject shifting*: «Per ogni occhio che guarda le stelle in ogni occhio / aprono una prospettiva», dove *stelle* da oggetto diventa soggetto nella stessa frase.

Uno dei fini dell'operazione di collocare il 'testo trasparente' ai confini del sovrapporsi di mondo e soggetto è di rappresentare il campo di forze in cui avvengono i rappor-

ti interpersonali. Il perimetro definito dalla percezione delle cose include la riflessione sulla capacità di vedere e di 'sentire' le vite degli altri: «Ma la camera / di ciò che scrivi molto lentamente raggiunge / la vita degli altri e questa fotografia come una bocca»; «Lo descrivono come si racconta / la vita degli altri [...]». Il movimento verso 'l'altro come fuori da sé' è duplicato dal movimento contrario dell'includere 'l'altro dentro di sé'. L'altro come folla, con gesto prometeico, whitmaniano: «Dicevi questa storia per trovare l'immagine / di una moltitudine, riparla dentro di te, liberarla». Ma anche l'altro come semplice pronome: «Mi abiti così, come il giorno / sulla piazza che Giordano Bruno era quel piccolo / fuoco di tutti. Ti abito come il suono che si stacca / tra i palazzi incastrati [...]» (dove, si noti, gli elementi descrittivi sono riservati al contesto – la statua che definisce il *Campo dei fiori*, i palazzi – non alle due figure che si cercano). Sulla riva opposta di un io definito in rapporto dinamico con i molti, c'è la solitudine dell'io, detta anche, con studiata amplificazione, la *solitudine contemporanea*. Il dato è importante non tanto come chiusura del 'teorema' delle relazioni io/molti, ma perché apre una prospettiva sulla volontà di poetica di Maria Borio. Studiosa di poetiche tardo-novecentesche, la riflessione sulla poesia italiana moderna si traduce qui alla prova dei fatti. Non solo la *solitudine* è il tema di un testo chiave di Mario Benedetti (*Che cos'è la solitudine*) commentato da Borio (nel suo *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Padova, 2018), ma proprio la formula *solitudine contemporanea* sembra un calco di quella impiegata da Benedetti in un saggio di poetica dedicato all'*elegia contemporanea*. Sovrapponendo le due espressioni si può avvicinare la solitudine del soggetto alla solitudine del testo. La solitudine del primo è quella di un soggetto mitico, in parte assimilabile al soggetto poetico: «[...] l'individuo, il mito immobile al centro: / ognuno se stesso solo». La solitudine del testo è quella dell'*elegia* dove però, rispetto a Benedetti, dell'*elegia* non si recupera la funzione di 'non concordanza' di valori tra individuo e società, la 'perdita' di un mondo più vero (nel suo caso, il passato contadino dell'estremo Friuli), ma la perdita dello stile come funzione forte di espressione individuale. È una rimozione che per Borio, come già per Benedetti e poi per Stefano Dal Bianco, non cancella, anzi serve a conso-

lidare la lirica come luogo di un'esperienza individuale. Rispetto però alla scommessa di Dal Bianco su un 'gandhismo' stilistico radicale, lo stile trasparente di Borio nasce, sì, dalla rimozione dello stile dall'espressione individuale, ma non dalla rinuncia allo stile dell'espressione del mondo circostante. Si può osservare, per esempio, come il campo stesso della visione sia investito da un vero e proprio animismo delle cose incluse nello sguardo, spingendosi, con incremento del tasso stilistico, fino a risonanze epiche da atomismo 'tragico', lucreziano (in *Poetiche* si cita del resto un passo del *De rerum natura* tradotto da Milo de Angelis): «Vedi i riflessi camminare, la finestra è il bacino: / il conducente inchiodato o poche gocce / in un lago di montagna piegano l'acqua // come i pensieri e il posto. L'acqua è fatta di uomini, / il vetro impenna, gli atomi sono creatura e storia / in un passaggio»; o ancora «Il respiro lascia elettroni sulla mano, tutto sul vetro / in potenza». Lo stesso vale per la ripresa (in *Aquatic center*), da *Georgiche, Libro IV*, del mito della generazione delle api dal cadavere di un toro sacrificato: «Gli organi trasparenti in alto si aprono / e diventano una linea morbida che insegue se stessa, / pulisce il respiro dai colori scuri – il colore del sangue, / o quello denso della carne dove nascono le api. // Nulla si rigenera, ma è prolungato, infinito / nella linea che pulisce gli oggetti e fa cose». L'animismo atomista si converte peraltro nell'ennesima figura modernista dell'elettricità assunta a principio di conduzione universale: «Se restiamo in silenzio siamo conduzione: / parole, anelli allacciati, elettricità, persone / adesso su un fondale stranamente illuminato». Avvertiamo che quella che potrebbe prendersi come apertura a una sorta di classicismo 'cosmogonico' è corretta dal riscontro della cosmologia tutta segnica di Zanzotto. Semmai, impressiona che il punto di arrivo del reale processo di progressione nella tensione del libro, risieda nel peculiare poemetto finale dal titolo eponimo di *Trasparenza*. Pezzo di bravura, l'intreccio musicale dei temi verbali si compie secondo il disegno di una composizione musicale (la presenza metamorfica del mare potrebbe perfino evocare il famoso *Cimitero marino* di Valery o il poema sinfonico *La mer* di Debussy). La geometricità nella costruzione del campo visivo, che include 'presenze' poetiche (una tortora, dei frutti rossi), assume una forma quasi classica. Il muoversi delle forme di-

venta allora metamorfosi collocandosi ad un passo dalla trasformazione in un mito. Assistiamo all'aurora di un vero ottimismo rispetto alla possibilità del soggetto di abitare, non solo, la grande casa dell'essere («È mattina: è tornare l'uno di fronte all'altro / – essere la prospettiva fragile e forte / per chi ci ha abitato, chi ci abita»), e rispetto alla possibilità di trasferire la solitudine in una dimensione trascendente espressa con un'interrogazione di sapore retorico e classico: «La solitudine è un'ansia umana / di immortalità?». Si tratta, insomma, della possibilità di un 'lieto fine' che parrebbe stemperare nella tentazione della bellezza quello che sembrava il vero legato dello stile trasparente: l'ambiguità della visione. Vedere tutto, per la complessità del tutto, è infatti vedere opaco. È vedere due volte la stessa cosa ma in maniera del tutto diversa come nelle simulate, riuscite, doppie versioni di alcuni testi (in termini discografici: *first/second take*): *Esposti 1, Esposti 2, Miniature 1, Miniature 2, Tornando 1, Tornando 2*. È vedere intensamente pur immersi nel flusso, come nella sezione *il tutto amare liquido* dove il testo è più fortemente investito dalla realtà come biografia. È un vedere *puro e impuro*, termini che, ambiguamente, rimescolano, senza istituire un parallelo, le nozioni di bene e di male. Ambiguità della visione è vedere tracciati logici ma non comprensibili se non a pezzi, come la storia concettuale raccontata sul 'grande vetro' di Duchamp («Tutta la notte era un vetro sopra a un vetro sopra a un vetro»), figura 'celibe' che plana sul libro come quella di una organizzata solitudine. Certo, se non genera chiarezza, la *trasparenza* può generare almeno l'illusione della chiarezza. Il senso della trasparenza illusionista del poemetto finale è forse allora quello di creare ulteriore ambiguità? Si tratta, del resto, come affermato più fortemente altrove, di arrivare a una visione dialettica, non pacificata. La visione non esclude infatti che si possa 'sentire' l'*attrito* della realtà, a partire già dal peso del proprio corpo, come illustra la prima poesia del libro (dopo il premio 'alla forma'). La citazione da *Poesie per una poetica* di Amelia Rosselli (in *Serie ospedaliera*) che campeggia in esergo, non cancella un'interpretazione semplificabile dell'idea/titolo del volume: «trasparente / se la verifichi, ma tutt'altro che una serena esplorazione».

(Fabio Zinelli)

**GHERARDO BORTOLOTTI,**  
**Storie dal pavimento,**  
Roma, Tic Edizioni, 2019,  
pp. 50, € 8,00.



*Storie dal pavimento* riporta cronologicamente i fatti avvenuti tra il 17 febbraio e il 30 marzo del 1790: 42 poesie in 42 giorni, come sono 42 i capitoli e i giorni di confinamento del romanzo *Voyage autour de ma chambre* (1794) di Xavier de Maistre, di cui Bortolotti riporta una frase in esergo («Ho iniziato e compiuto un viaggio di quarantadue giorni attorno alla mia camera», p. 9). A distanza di 10 anni dal pregevole *Tecniche di basso livello*, Bortolotti propone ai suoi lettori una nuova *totalità in miniatura*, per dirla con Loreto, dove l'io lirico, come nella precedente raccolta, scompare, ma questa volta è assorbito, o meglio, ingabbiato, da una prima persona plurale e da una soggettività fanciullesca (che si esprime nella persona di Paolino e si declina nell'uso dell'imperfetto) che annullano sul piano della poesia ogni forma di individualità e personalità. Alla moltitudine di creature fittizie che occupavano gli spazi *tecnici*, nel *pavimento* di Bortolotti c'è posto solo per una collettività plurale e indefinita, che talvolta prende le sembianze di Paolino, senza che ciò comporti la perdita di questa dimensione plurale che attraversa senza soluzione di continuità i 42 testi del libro. Questo straniamento linguistico si sviluppa su più livelli: temporale, dato che la storia diacronica si muove in una temporalità tardo settecentesca, cui si contrappone la temporalità sincronica, presente, di chi legge; spaziale, dato che il pavimento e la camera – se accogliamo nel testo l'epigrafe di Xavier de Maistre – rappresentano un luogo chiuso,

per certi versi di passaggio, anche se non compongono, nella loro totalità, una dimensione aperta entro la quale si possa sviluppare ogni forma di azione, nel senso di *agency*, di autodeterminazione del proprio essere. Tuttavia, benché deprivate dei rispettivi domini epistemologici, le 42 stazioni di Bortolotti sono strettamente legate tra loro: «Nella trama del tempo conquistammo il corridoio» (p. 11): *Attraverso il tempo esistiamo nello spazio*.

Ma qual è il prezzo di questa condizione relazionale tra spazio e tempo («L'estate passò come un racconto confuso di stanze», p. 42), nella quale la pluralità umana tenta di recuperare, attraverso le forme umbratili di un bambino e dei suoi spazi relazionali («Il suo rifugio, tra ombre e pieghe di tessuto, dava conforto alla vista e la sua storia attraversava le stanze e i corridoi», p. 13), la propria identità?

In primo luogo, la poesia può esistere solo in prosa. I 42 giorni di Bortolotti mantengono un'eco quasi impercettibile della 'forma poesia', riducendosi a un suono, a un gioco di rime interne tra omoteleti e allitterazioni. Negli spazi di Bortolotti, la forma – letteraria (lirica) ed umana (empirica) – è completamente decostruita («Le dita delle mani si erano scordate di tutti gli altri gesti», p. 16) ed è unicamente salvaguardata dall'andamento diacronico dei testi e dallo spazio che ne caratterizza il moto: «le stanze rivelavano i territori vuoti e abbandonati di migliaia di frangenti trascorsi, di civiltà dimenticate di immagini del futuro, preoccupazioni correnti, parole a vanvera» (p. 18).

Come la poesia, anche Paolino è «un'eco compressa, registrata e imprigionata per sempre sotto la superficie dei mobili» (p. 19): se, da una parte, la dimensione infantile del bambino sembrava produrre, nell'immagine sincronica del letto, un movimento positivo di progressiva autodeterminazione in rapporto allo spazio e il tempo, e non *attraverso* le cose, dall'altra, è il pavimento, per mezzo delle sue ramificazioni spaziali e temporali, a determinare la vita del bambino («Il corpo della verità e della luce occupava le stanze, quasi sospeso tra i mobili e il soffitto», p. 22) e di coloro i quali partecipano, silenti, alla sua crescita tra il 17 febbraio e il 30 marzo del 1790 («Negli anni a venire narrammo le storie apprese allora, le storie delle ombre e della polvere», p. 22).

L'«infanzia», come leggiamo nella prosa del 1° marzo 1790, è *la «catastrofe»*, un «taglio perpetuo che dissigliava, sempre incompreso, la pellicola delle evenienze e del giorno di tutti i giorni». È da questa frattura che siamo nati («Da lì arrivammo. È vero», p. 23), e la riflessione dell'identità collettiva attorno alla quale Bortolotti ha costruito *Le stanze* ruota intorno a questa percezione materiale – ma di certo non fenomenologica – delle cose, delle «vestigia di vicende passate che, quasi per caso, settembre si incaricava di evocare. Piccoli sassi candidi di estati preistoriche, monetine, portachiavi consumati ci costringevano a fermarci per giorni, accampati nel corso dell'autunno, a riepilogare i particolari, i pensieri di storie minori, di trame secondarie che, in fondo al corridoio, avevano affollato il passato di qualcun altro» (p. 25).

In secondo luogo, la scoperta del mondo è sospesa – di nuovo, non in chiave fenomenologica: il mondo è un racconto che attraversa gli spazi e i tempi della raccolta («si vive» temporalmente «lungo il soffitto», p. 49), senza che le figure che ne occupano le stazioni possano fuoriuscire dalla spazialità e dalla temporalità che regolano le giornate delle *Stanze*: «La mobilia ci aveva preceduto in questo mondo di corridoi e soggiorni e le ante, i cassetti, le gambe del tavolo erano i monumenti delle sue civiltà perdute. Ci ricordavamo di un tempo in cui ogni giorno era confermato da ciò che veniva prima, e ciò che veniva prima riempiva sempre le stanze» (p. 30). In questo senso, l'unica materia che può essere ascritta al mondo fenomenologico è quella del buio, il cui statuto epistemologico, però, è completamente deformato dall'immaginazione infantile di Paolino: «credeva fosse un lupo, alla scaturigine dell'altra vita, da cui a volte riportava dei ricordi quasi veri, delle parole, un sentimento di dolore familiare e cupo» (p. 31).

Questa materia, che il mondo plurale conosce, si trova in «un mondo escluso dai nostri tragitti» (p. 34), in uno spazio dove «dove riposava il dolore maggiore e dietro quale porta fosse il vero cuore dell'appartamento» (p. 34). Da cui il terzo punto: la natura atomica dell'essere. L'alternarsi di una prospettiva singola e plurale assevera il principio di non-comunicabilità tra gli esseri che abitano tra le stanze del pavimento: come l'«appartamento», i

Grandi, l'Omino dell'Ombra, il Piccolo Padrone, la Morte, i Gemelli, i Succesori, «non aveva[no] origine» e le «stanze precedevano ogni cosa» (p. 48), quasi fossero delle tessere linguistiche che occupano, senza condividere, lo spazio e il tempo di Paolino. Del resto, il momento di maggiore condivisione relazionale («Questo perché sei un bravo bambino; questo perché sai fare tante cose; e que-

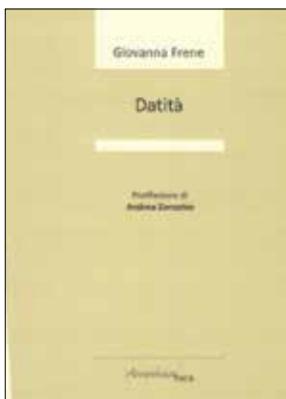
sto perché ti voglio bene», p. 52) coincide con l'ultimo giorno dell'esistenza testuale di Paolino delle *Stanze* (30 marzo 1780).

*Where to*, direbbero gli americani: dove ci porta, ora, l'operazione (o decostruzione) poetica di Bortolotti? I punti di contatto, così come gli elementi di novità, delle *Stanze* rispetto alle *Tecniche* sono evidenti, ma rimane il dubbio che la poesia di Bortolotti sia una sovrastruttura

sincronica a forte impianto performativo che si interrompe con la fine della storia (e della lettura). La *pars construens*, che evidentemente il poeta ricerca, rischia di tramutarsi in una *pars destruens*. Ma forse questo è il vero tratto significativo dello stile di Bortolotti.

(Alberto Comparini)

**GIOVANNA FRENE, *Datità***, postfazione di Andrea Zanzotto, Osimo (AN), Arcipelago Itaca, pp. 119, € 14,00.



La nuova edizione di *Datità* di Giovanna Frene, a diciassette anni di distanza dalla sua prima pubblicazione, appare come l'occasione migliore per continuare a confrontarsi con una raccolta che, in virtù della sua ricchezza e complessità, ha – e avrà – ancora molto da dire. Una raccolta compatta, quasi auto-conclusiva, che pur si inserisce nella più vasta ventennale attività poetica di Frene, che più recentemente si è confrontata con altri temi e altre necessità, tanto da far parlare, non ingiustamente, di una «svolta etica» (Zublena): una svolta i cui prossimi frutti, pare, saranno raccolti nella già annunciata e imminente pubblicazione, sempre per gli stessi tipi, di *Eredità ed estinzione*. Un motivo in più, insomma, per cedere alla tentazione di una rilettura di *Datità* di più vasto respiro, magari condotta alla luce dei più recenti sviluppi. Ma *Datità*, come ogni libro che si rispetti, trova in sé le proprie ragioni d'essere.

Nella *Nota* alla fine della raccolta, Fre-

ne scrive che «Il titolo intende dare all'opera principalmente una chiave di lettura filosofica, e come tale esso stesso deve essere interpretato», e a queste dichiarazioni si sono accodati tutti i lettori, che hanno giustamente sottolineato come quella di Frene sia soprattutto una «poesia di pensiero». Ma subito dopo Frene precisa che «La chiave di lettura linguistica, pensata a posteriori, offre tuttavia singoli spunti esegetici». La frizione tra intenzione filosofica e prassi linguistica sottintesa nelle affermazioni dell'autrice ci induce a riflettere sui motivi di Frene di fare filosofia con la poesia e sul rapporto di reciproca necessità delle due istanze in *Datità*. Per Frene, fare filosofia significa, platonicamente, andare alla ricerca di ciò che è al di là di ogni apparenza e di ogni divenire, aprirsi un varco (anche disperatamente, offrendosi a traumi e vuoti mortali) nel tentativo di raggiungere l'essenza. «La datità, l'essenza delle cose, il sorso / bevuto all'orlo della sepoltura, l'impostura / generale del mondo essendo dal tempo roso»: la «datità», certa e incontestabile, il punto più basso (forse il più saldo) di ciò che è, subisce costantemente l'offesa dell'erosione del tempo (tema da cui Frene è ossessionata almeno quanto i suoi amati barocchi). E se la «datità» qui pare essere «l'essenza delle cose» è solo per uno degli innumerevoli depistaggi della poesia di Frene: o meglio, è il suo stesso procedere per agnizioni, epifanie, sentenze che hanno sempre la parvenza e il sapore della definitività ma che, per eccesso compulsivo-convulsivo di zelo speculativo, accumulano contraddizioni e aporie che tendono non a essere esibite nella loro insanabilità (cosa assai frequente nella poesia moderna) quanto emendate in uno sforzo volontaristico e lacerante di approfondimento. Per l'oggettualità,

per la «datità» (solo due occorrenze nel testo), certo, l'io poetico non può non passare, non ne può prescindere nella misura in cui la sua presenza e la sua certezza partecipano anch'esse dell'essenza. Tuttavia, la parabola di *Datità* non è altro che un percorso di iniziazione a una conoscenza sempre più pura e alta: si potrebbe, con Heidegger, parlare di una ricerca *ontica* nella prima parte (la coscienza di sé, l'incontro-scontro con l'altro, l'amore, la corporeità, il lutto, la morte, l'arte) che prelude alla ricerca *ontologica* della terza sezione. Ma se Heidegger viene omaggiato nel titolo, Frene – concedendo a Platone una meno prestigiosa (ma determinante) epigrafe in apertura di volume – segnala l'egemonia del filosofo greco nello sviluppo della raccolta, almeno a livello di tensione epistemologica della ricerca poetica.

L'io lirico di Frene tuttavia non ha nulla della pacificante convinzione platonica che il mondo sensibile conti poco in quanto opaco riflesso del mondo delle idee. I sensi, il corpo, il dolore, la morte: la materia tutta partecipa dell'essenza. I sensi (e la coscienza) possono intorbidire la limpidezza del logos umano – «uno innato e innascibile» – nel suo coincidere con quello divino («finché per intrinseco inganno affondato / nel primitivo oceano sensoriale [...] / circondato dalle cose del mondo [...] / cala così dissolutamente il fuliginoso velo»), ma in quanto questo impedimento *si dà*, bisogna avere il coraggio di includerlo nella ricerca dell'essenziale. La «breve incautamente / espansa serenità del cervello» potrebbe tranquillamente contemplare il «sole / ingemmato di essenze» se non fosse per l'azione perturbante dell'«enigma! // sì, come nella cassa malcelante l'abominoso / seppellimento nel cemento della carcassa del pensiero»: dove *malcelante*

(non totalmente occultante, non totalmente svelante) indica la drammatica condizione dell'uomo, sospesa, direbbe Kleist, tra la conoscenza assoluta degli dèi e l'inconsapevole grazia delle marionette. Eppure, in questo vuoto, in questa mancanza di fondamento, c'è ancora qualcosa che costituisce l'essere umano e su cui esso può fondare una presenza autentica: «forse l'ossidarsi del senso per l'aria che resta / in fondo fonde il nostro favorito / fondamento il mio scorrere attorcigliata alla parola (?)». La dichiarazione è ambigua (il senso nichilistico è evidente se a *fonde* si attribuisce il significato di 'liquefà, disintegra'), dubitativa (il punto di domanda); più una scommessa che una effettiva dichiarazione di metodo e di poetica: eppure è attraverso la «parola» che l'io («il mio scorrere») procede nella sua *quête*.

Una ricerca condotta *nella* parola poetica (da cui la heideggeriana reciproca necessità di filosofia e poesia), che si rivela subito irta di intrinseci pericoli: il dilagare smisurato di stilemi tipicamente poetici come le figure di ripetizione (epanalessi, poliptoti, figure etimologiche, paronomasie ecc., sino all'allitterazione insistita), di cui l'ossessione è il correlativo emozionale, segnala un'impasse, un incepparsi e un avvitarsi del discorso (si veda la poesia d'apertura: «Negare di preferire qualsiasi / preferenza fingere di fingere la finzione / del non sentire preferire perfetti/ simulacri attinti al tutto della totalità»). Ciò non impedisce al discorso di tendere costantemente a riscattarsi dal blocco semantico che esso stesso produce attraverso metafore ardite, ossimori, sinestesie (insomma, tutto ciò che è convergenza di cose e concetti distanti tra loro), in costante attesa di una parola che sorga nella piena libertà del canto («Farò del fare un non-fatto – fino a che / germogliano i segni»). Ma la forza ossessiva-tautologica-afasica sembra prevalere su quella più propriamente creatrice: è forse più in quel primo livello di «immobile fissità» che, paradossalmente, la poesia di Frene cerca di muoversi. Le ripetizioni ossessive a contatto si irradiano anche a distanza; si assiste, una poesia dopo l'altra, al ripresentarsi sulla scena degli stessi termini – mutuati, distorti, rovesciati, in costante rapporto

di reversibilità. Andrea Zanzotto ha scritto nella *Postfazione* (riedita nella nuova edizione) che «è tipico di Giovanna Frene spostare le pedine [...]; appare un teatro immobile che però ha personaggi tutti in atto di scattare». Il risultato di questo costante ribadire contraddicendosi è sì una «ressa», ma in un crescendo di pensiero che è allo stesso tempo una messa in rassegna dei diversi motivi e un progressivo alzare la posta in gioco a partire da un numero limitato di elementi ossessivamente presenti e sottoposti di volta in volta a tensioni espressionistiche. Il modello strutturale è tutto petrarchesco: un canzoniere che, pur nelle lacerazioni e negli immane depistaggi, esibisce una coerenza interna esasperata sino al manierismo (sia letto come un complimento!) da un uso martellante e quasi abnorme delle connessioni intertestuali.

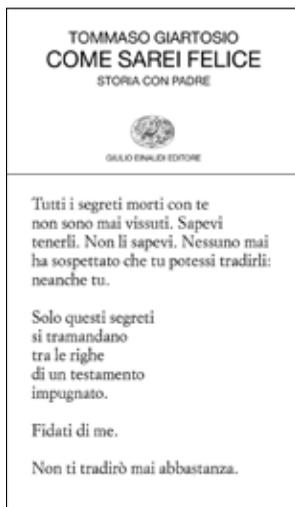
In *Petrarchesca* si legge «Sono più viva su questa carta / che non nella vita». Affermazione non marcata (prossima a un grado zero di figuraltà) in una scrittura espressionisticamente tesissima che colpisce per la sua innocente schiettezza. Come l'amore per Laura ha trovato la sua realizzazione nell'irrealtà dell'arte e ha raggiunto il massimo di incandescenza nella fredda e matematica perfezione formale dei versi del grande poeta, così Frene sente, con Petrarca e Leopardi, la poesia e l'amore come possibili solo nella distanza e nell'ascolto di questa distanza. La componente corporale, pur esibita talvolta anche nella sua più brutale presenza, viene abiurata («e non cercare più sangue in un cuore impietrito / da tempo immemore nella parola poetica / io si vivo la mia vita più sublime / quella consolazione alla solitudine funesta della carne»). La poesia (e con essa la vita) diventa allora possibile solo come rinuncia alla vita, o meglio come rinuncia al possesso della vita identificata con l'oggetto amato. E allora dominanti, specie nella prima parte, diventano tutte le declinazioni (a partire dai titoli) dell'elegia, di un canto che non si può non nutrire che della distanza, della perdita e infine della morte. Morte dell'io innanzitutto, una sorta di 'destituzione soggettiva' che è preludio alla difficile apertura e liberazione del soggetto; l'accusa rivolta all'altro (il tu) è, non a caso, proprio quella di narcisistica chiusura in sé («tutta concentrata su te stessa

/ in uno specchio che si frantuma», «i tuoi occhi rovesci» – si veda qui il Rilke delle *Elegie duinesi*). Ma anche, e soprattutto, morte dell'arte, laddove il genitivo è tanto soggettivo («Veramente prezzo dell'arte è stata la vita») quanto hegelianamente oggettivo: la 'morte dell'arte' presuppone la frattura dell'armonia, nell'arte classica, tra materia e forma, corpo e spirito, e quindi il conseguente processo di conciliazione dello spirito non più con la materia ma con sé stesso (da cui la preminenza dell'arte più incorporea, la poesia appunto). Allo stesso modo l'io freniano rinuncia al corpo, accetta di morire in una sua parte per guadagnare vita in qualcosa che non è vita, accettando di vivere (ma pur sempre vivere!) in quella forma di morte che è la poesia (paradossalmente, «solo la poesia non è morte e perdita»). Così, questo io semi-morto, con il cuore ridotto ormai a inorganica pietra, può solo produrre una poesia che è (o si vorrebbe essere) pietra, gioiello freddo prezioso e infrangibile («per la corona dei miei pensieri nessuna morte basterà», «le parole sbocciano compiute come pietre»).

La citazione platonica in esergo («Chi può sapere che vivere non sia morire e il morire non sia vivere? E che noi, in realtà, forse siamo morti?» – grande topos poetico-sapienziale) segnala una volta di più l'insistere di Frene su questa negazione della vita in quanto forma imperfetta dell'esistenza, per puntare direttamente a ciò che ella sente come più autentico: la morte, l'arte, la contemplazione del non-essere che è heideggerianamente garanzia di ogni essere («penso di non risiedere in niente / e che niente risieda in me / e che niente stia tra me e il niente // se sussiste qualcosa – è niente / niente anche se non sussiste / da lì viene da lì ritorna»). Frene tuttavia non rinuncia ai momenti di più calorosa irruzione del lirico che, con le difficoltà che si sono viste, si fanno strada in una gravità che rischia talvolta di essere troppo opprimente: l'espunzione, rispetto alla prima edizione di *Datità*, delle *Tre poesie filosofiche*, uno dei momenti di nichilismo estremo e di massima afasia, andrà forse letta proprio nel senso di un tale alleggerimento strutturale.

(Riccardo Vanin)

**TOMMASO GIARTOSIO,**  
**Come saresti felice. Storia**  
**con padre,** Torino, Einaudi,  
 2019, pp. 135, € 12,00.



Qualche anno fa, commentando *Geologia di un padre* (2013) di Valerio Magrelli per la rivista online *Doppiozero*, Vanni Santoni annotava: «*Geologia di un padre* è un libro sulla morte perché un libro sul padre lo è sempre, ineludibilmente: cos'è il padre, pensavo mentre leggevo, se non il pre-noi, l'antenato più recente, il predecessore, se non addirittura il prototipo?». Pur nominando il padre nel sottotitolo, l'esordio poetico di Tommaso Giartosio, affidato alla collana bianca di Einaudi, si discosta notevolmente da questa prospettiva critica (che risulta ormai piuttosto convenzionale, a dir la verità, tanto nelle premesse quanto negli esiti). Nel libro di Giartosio, il padre del sottotitolo è sicuramente «pre-», ma anche «con»: segno di una sostituzione, non priva di temerarietà, del meccanismo cronologico della filiazione (del rapporto, quindi, della linearità del tempo con la condizione di mortalità dell'uomo) con una forma disorientante, e successivamente ri-orientata, di compagnia.

Piuttosto, il territorio che si va così demarcando sembra essere prossimo – con tutti i rischi del caso, appunto – a quel *Segreto del figlio* che identifica uno dei libri forse più noti di Massimo Recalcati (2014). A conclusione di quel saggio, Recalcati scriveva: «Il dono più grande dell'amore del padre, e dei genitori in ge-

nerale, è quello di lasciare il segreto del figlio al figlio» (p. 120). Un segreto, nell'interpretazione di Recalcati della lezione di Lacan, che non è poi così dissimile da una sorta di riappropriazione post-sessantottina del desiderio: non più proteiforme e nomadico come nell'esperienza del '68 e dei processi di emancipazione, reali e fittizi, ad essa correlati, bensì capace di riconoscere la Legge come inesauribilmente duplice, supporto del desiderio e al tempo stesso perdita del godimento.

«Dall'amato dipende / la soddisfazione dei desideri, / ma dal padre il desiderio» si legge, in effetti, in Giartosio (p. 90), e molti altri sono i riferimenti all'odissea, nella vita terrena, del padre: «Durante la tua assenza / l'ovile era stato pulito / ed era questa pulizia, la morte» (p. 38) si legge, ad esempio, in chiusura del primo testo della terza sezione, «Le notti bianche». Tuttavia, se il riferimento dostoevskiano corrobora l'idea di una 'educazione sentimentale' attraverso il rapporto con il padre, in chiusura di sezione fa capolino, in un esergo, un'altra figura dell'epica classica – «*E allora non ti crucciare d'esser morto, Achille*» (p. 53) – la cui funzione, oltre alla prosecuzione di una certa tematizzazione del padre in atto in tutto il libro, è quella di rimescolare le carte. Campione al tempo stesso dell'ira e della *pietas*, Achille è un punto di riferimento classico senza dubbio diverso da Ulisse; entrambi, in ogni caso, sono accostati a quello che è stato il percorso terreno del padre dell'autore, da intendersi, non di rado, come riflesso individuale di uno scenario più vasto. Si tratta, com'è prevedibile, di una storia tutta interna al Novecento, ricostruita, come accade in modo esemplare nel lungo poema che corrisponde alla sezione intitolata *La stellina* (pp. 58-80), attraverso la strategia retorica dell'elencazione, particolarmente utile nel sottolineare trasformazioni e permanenze, da uno *Zeitgeist* all'altro. Ed è dunque anche per non patire tutto il peso dello spirito del cosiddetto 'secolo breve' vissuto dal padre che il figlio si mostra occasionalmente in fuga, tanto dalla morte – «*È il sonno. – E io sono / corso le mille miglia / per uscire dal sogno, / non essere tuo figlio*» (p. 41) – quanto da una Storia embricata e al tempo stesso sempre in conflitto con la memoria individuale.

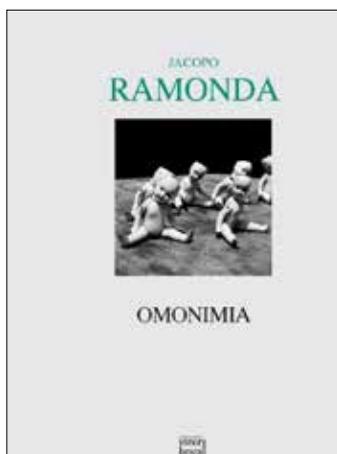
Il nichilismo, in quest'alternanza continua di avvicinamento e allontanamento

dal piano collettivo, è dunque contemplato – «Ma il niente / a volte è meglio di niente» (p. 83) – ma, in ultima istanza, rifiutato. Il peso opprimente della storia, ad esempio, non esclude l'apertura, tutto sommato più rinfrancante, della geografia, allo stesso modo in cui il rapporto con il padre si svincola dalla *geo-logia* citata in apertura di questa recensione per farsi *geo-grafia*: «Mio padre era una lingua / di terra [...] // lo spicco dal mare / e sottintendo un istmo» (p. 34). Più in generale, è la rigidità del logos a lasciar spazio alla libertà del grafismo, quasi sempre minuto ed elementare: lo segnalano in modo paradigmatico gli asterismi che punteggiano *La stellina* – soluzione formale illuminante rispetto alle possibilità pulsionali della parola di svincolarsi da una 'educazione sentimentale' che, se posta esclusivamente all'insegna del Nome del Padre, non riesce a coprire e spiegare tutto.

Con ogni probabilità, tra questi due poli appena citati è da ricercare il posto della poesia: né costruzione discorsiva fissa né ghirigoro o svolazzo libero, la poesia è piuttosto l'unico modo per dire «il senso della nostra morte» (p. 76). Ritorno di una credenza salvifica nelle possibilità della poesia, forse, ma più concretamente il modo per incastonare nella tradizione come 'traduzione/tradimento', à la Umberto Eco, quella che è, in fondo, la trasmissione intergenerazionale continuamente messa in scena da Giartosio. *Come saresti felice*, dunque, è anche *storia con poesia*, non soltanto *storia con padre*; il tema della rielaborazione del lutto è così strappato alla sua trita versione lirica, addivenendo ad una forma particolare, anch'essa tutta interna al Novecento, ma in modo idiosincratico: l'accensione musicale di un Sandro Penna vi convive con la consapevolezza e la maturità linguistica della post-lirica contemporanea (arricchita di un certo gusto per il barocchismo, sconosciuto, invece, alla maggioranza dei poeti che potrebbero rientrare in questa categoria), come indicano passaggi come questo: «Sono non so se non me, o non te, o non so che» (p. 51). È questo, forse, l'esito formale distintivo, insieme ai gustosi asterismi de *La stellina* (dove, la citazione è d'obbligo, fa capolino una stellina nera che ricorda, a chi scrive, la *Blackstar* dell'ultimo Bowie), scalandolo con brio le dichiarazioni di poetica più smaccatamente evidenti, come quella

che, sempre ne *La stellina*, sottolinea l'uso di un endecasillabo «*rattoppato*», di contro all'endecasillabo gozzaniano attribuito al padre, come «*riciclo / creativo costellato di licenza*» (p. 65). È la stessa leggerezza,

**JACOPO RAMONDA,**  
***Omonimia***, Novara,  
Interlinea, 2019, pp. 131,  
€ 12,00.



La collana Lyra giovani inserisce in catalogo un libro che rende più sfaccettata la ricerca editoriale di Interlinea: *Omonimia* è composto da prose brevi di difficile definizione, narrative e anti-narrative, in una soglia tra la poesia e il racconto. Dalla comparsa dei suoi primi testi in *Una lunghissima rincorsa* (Bel Ami 2014) e ne *L'innappetenzza* (XIII Quaderno di poesia italiana contemporanea, Marcos y Marcos 2017), troviamo in *Omonimia* i caratteri propri della scrittura di Jacopo Ramonda – con il recupero di alcune delle prose già pubblicate sul *Quaderno* –: la natura frammentaria di una scrittura che restituisce profili umani come abbozzati; la titolazione che oscilla dai *Nomi* – così la prima sezione del libro – alla numerazione disordinata nel segno di un'omologazione delle identità 'fotografate', di un'*Omonimia* – così la seconda, ultima ed eponima sezione del libro –; il ricorso frequente alle figure analogiche, alla similitudine, alla metafora, spesso con il coinvolgimento di campi semantici provenienti dalle scienze e volti alla descrizione di sentimenti o relazioni umane («Anna si rende conto di aver fatto troppo spesso ricorso a una sorta di autotomia in-

del resto, che compare nel distico del testo finale, quel «quanto sarei solo. / Come sarei felice» (p. 123) che dà il titolo al libro e lo svincola definitivamente da un troppo prevedibile 'complesso di Telemaco', per

teriore, procurandosi mutilazioni volontarie di organi vitali e risorse psicologiche non rinnovabili, che hanno progressivamente limitato la sua autosufficienza», *Anna* #3); l'attenzione rivolta al dettaglio interessante («Adele si volta di scatto verso il sedile al suo fianco, per prendere il cellulare e guardare l'ora, ma la sua borsa è scomparsa», *Adele* #2) e insieme alla noia («Mi chiamo Andrea. Le mie condizioni sono stazionarie», #1342), allo scialo di fatti triti, alle tre o quattro esperienze che sono sempre le stesse nella vita di tutti gli uomini (l'amore, la malattia, la noia, la morte, la noia) e che in una visione d'insieme non sono che eventi, tutto sommato, banali, universalmente riconoscibili.

Le due sezioni che strutturano il materiale denunciano già dai titoli alcune differenze sostanziali e immediatamente percepibili: *Nomi* contiene testi che hanno per titolo un nome di battesimo seguito da un numero (*Niccolò* #1, *Niccolò* #2; *Nina* #1, *Nina* #2; ecc.), scritti in terza persona, dove il personaggio eponimo non è per forza protagonista di una narrazione o presenza esclusiva nella prosa; *Omonimia* ospita testi senza titolo, solo numerati – e questa volta l'indicatore numerico non vuole significare una progressione di testi dedicati a un nome proprio; piuttosto si considerino gli stessi nomi propri sostituiti dai numeri: così che #1042 e #178 riguardano la vita di tale umano numerato '1042' e talaltro umano numerato '178' – e tutti scritti in prima persona: qualcuno dal novero dei viventi prende la parola, come in un'intervista; esordisce con «Mi chiamo Andrea», facendo seguire a questo incipit alcuni dati, o una breve descrizione di una scena, una narrazione brevissima, sensazioni o analisi provate ed emesse da un uomo o da una donna – Andrea essendo un nome scelto per l'inclusività di genere che consente. Persone diverse che hanno urgenza di dire qualcosa di sé, pronunciare il proprio nome come prima cosa, un nome che – tragicamente – li rappresenta tutti, sempre lo stesso («Mi chiamo Andrea N. e su Facebook ho più

restituire, invece, uno scenario più ampio e sfaccettato, una geografia che è difficile dimenticare.

(Lorenzo Mari)

di settanta omonimi. [...] Il mio nome mi pare sempre più un dettaglio insignificante della mia persona; un elemento che, invece di identificarmi, contribuendo a distinguermi dagli altri, amplifica il senso di omologazione che provo», #80).

Non esiste una narrazione che continui tra un testo e l'altro, che trovi una conclusione effettiva nel testo successivo; ogni prosa è da considerarsi irrelata a quella che la precede e a quella che la segue – questo valga nella sezione *Nomi*, come in *Omonimia*, e anche nei casi più ambigui: al lettore non sfuggirà la specularità di due testi come #161 e #162, suggerita già dai numeri contigui dei titoli, e tuttavia è patente la distanza che separa l'umano '161' dal '162' – e tutt'al più calata in una struttura sincopata che lascia emergere solo parzialmente una storia e solo a partire dalle fratture, dalle macerie, dal fermo immagine. Persino nelle prose più icastiche («Mi chiamo Andrea, di notte digrigno i denti nel sonno» #1044; o «Mi chiamo Andrea, e so nuotare solo fin dove si tocca», #167) è il caso di resistere alla tentazione di sovrasignificare il frammento: lontano dalla funzione sineddochica o dall'allegorismo, ogni testo non rappresenta che un dato, una parte dell'intero fuori dal simbolo, quello che verosimilmente nella vita ci è dato di sapere di qualcuno. L'unica forma di autenticità, assunto che 'il realismo è l'impossibile', è questa: porre in ostensione un frammento, un altro frammento, tanti frammenti.

Ramonda dimostra con successo come la privilegiata attenzione a un'identità dia per esito il rovescio dell'opacizzazione, cioè la negazione di un'identità specifica; lo fa con il rigore della lingua che tratteggia emozioni e situazioni, recuperando e pareggiando a questa altezza storica un modulo narrativo occidentale antichissimo, che ha un modello illustre nella *Commedia*, per arrivare al Novecento almeno con l'*Antologia di Spoon River* e il contemporaneo *Personaggi precari* di Vanni Santoni. Coloro che prendono parola nelle pagine di Ramonda non sono i

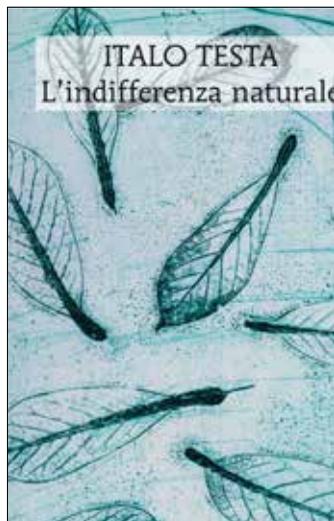
morti; sono i vivi, i 'precari' della società contemporanea, e come i morti hanno urgenza di rimanere nel tempo, dire di sé, legittimare e dichiarare un'esistenza. *Omo-*

*nimia* è un libro composto dall'insieme delle famiglie infelici ognuna infelice a modo suo; e, insistendo sull'infelicità idiosincratice, Ramonda rovescia la pleora dei per-

sonaggi in un'indistinzione di famiglie felici, ognuna col proprio nome: quello di tutti.

(Francesca Santucci)

**ITALO TESTA,**  
***L'indifferenza naturale*,**  
 Milano, Marcos y Marcos,  
 2018, pp. 125, € 20,00.



Con le sue undici sezioni che accolgono, frazionandole e organizzandole, sessantaquattro poesie complessive, *L'indifferenza naturale* è senz'altro la raccolta più articolata tra quelle pubblicate finora da Italo Testa; anche quella con un arco di composizione più lungo (2003-2010, come dichiarato nella nota finale; con uscite parziali e successive revisioni dei testi fino alla fase conclusiva del lavoro, datata 2017), la cui prima estremità precede addirittura la data del libro d'esordio, *Gli aspri inganni* (dove l'aggettivo dichiara e insieme rovescia la parentela leopardiana, e i suoi inganni «ameni» o «dolci»), del 2004. Fin dal titolo il lettore di Testa riconosce la presenza di un problema, e di una meditazione, che accompagna questa scrittura da molto tempo, se è vero che l'«indifferenza delle cose» compariva già nella poesia incipitaria degli *Aspri inganni* («tu al bianco devi cedere, muto / aderire all'indifferenza delle cose»), e di «indifferenza naturale» si parla anche nel primo testo di *Delta*, terza sezione di *La divisione della gioia* (2010: «l'indifferenza naturale / appena ti ho lasciato torna»). Problema e meditazione, ripeto, e non mera etichetta che nomina

e cataloga, chiudendo i conti, una condizione o uno stato di cose; si può anzi dire che in quest'ultima raccolta la poesia di Testa, da sempre ad alto profilo concettuale ed evidentemente nutrita di apporti provenienti da diversi campi del sapere, raggiunga un livello mai toccato prima di attitudine interrogante, che evita la sovradeterminazione razionale dei propri esiti, rifugge le chiusure definitorie, e presenta piuttosto un campo di forze e di oscillazioni all'interno del quale il lettore è chiamato a muoversi e a tracciare le sue piste. Proprio a cominciare dal titolo: indifferenza naturale significa irrilevanza del progetto umano in un ordine delle cose che lo oltrepassa di moltissimo e ne fa perfettamente a meno? Oppure la formula è da attribuire anche alla condizione umana, come stato basilare di non-cura, di non-riconoscimento dell'altro, una sorta di omeostasi morale da cui si uscirebbe solo per brevi tratti? O è qualcosa di ancora diverso, un progressivo indistinguersi dei confini, delle barriere fra umano, animale, vegetale, minerale, tra organico e inorganico, tra pensiero e materia, tra pensabile e non pensabile? Tutte queste possibilità sono autorizzate, forse anche simultaneamente.

Che *L'indifferenza naturale* sia un'opera variegata e plurale è testimoniato anche, abbondantemente, dalla ricchezza delle sue partiture metriche, e dalla polimetria di molte sezioni. Che Testa lavorasse con una sperimentazione non clamorosa o manieristica sui metri tradizionali era già ben noto, ma tale sperimentazione viene condotta qui su un regime più pronunciato che in passato, sia per quanto riguarda la misura del verso (oltre al lavoro di sempre sull'endecasillabo più o meno ingrigito e sfrangiato da una parte e sulle misure brevi, sei-settenarie, dall'altra, con largo uso di rime perfette, imperfette, alluse, oppure ritmiche, e all'alternanza prosa-verso, su cui l'autore si esercita da qualche anno, qui si riserva una notevole attenzione ai versi doppi), sia per quanto riguarda le compagini strofiche (distici, quartine, sonetti in varie conformazioni, strofe saffiche, versi a gradino, e una bellissima sezione di haiku, *Campi d'acqua*, nella quale la mente subisce un'inondazione placida e il venir meno della distinzione rigida fra interno e esterno è offerto

sotto forma di fenomeni enigmaticamente placidi). È chiaro che il continuo lavoro di ripetizione, variazione e montaggio di forme consolidate non è affatto esteriore ai reiterati movimenti, pendolari o spirali-formi, tramite i quali la scrittura si mette in rapporto, avvicinandosene-allontanandosene, coi suoi oggetti. Prendiamo la terza sezione, *Cori*; consta di cinque poesie, e precisamente un sonetto, un gruppo di quattro distici in corsivo (sempre grossomodo endecasillabi), una strofe unica di diciassette versi, un altro breve testo in corsivo impaginato in modo da includere rientri e intervalli bianchi tra i versi, infine un sottoinsieme di tre poesie dove troviamo un altro sonetto, una sequenza di haiku e un componimento che riprende il precedente variandone però la forma. Al centro della sezione stanno figure molto simili a quelle che Testa ha delineato nei *Camminatori* (terza sezione di *Tutto accade ovunque*, 2016): esseri umani o quasi-umani spettrali, incomunicanti, automatici, in continuo spostamento. Ma nel libro nuovo questi esseri, avvistati nel sonetto iniziale da un io che parla sulla pagina, garantito anche simbolicamente dalla quadratura della forma, prendono la parola nei distici (è loro il *noi dei cori* eponimi) per dichiararsi invasi dalla volontà di passare, bruciare, consumarsi, fondersi con gli elementi; e negli haiku, usati in questo caso in una modalità ibrida, narrativa-contemplativa, è ancora la loro voce che risuona in contrappunto, invitando a sciogliersi nell'erba e nell'aria: nell'indifferenza naturale in una delle sue declinazioni.

Ma se prendiamo in esame la sezione seguente, la bellissima *Luce d'allanto*, ci troviamo in presenza di una valutazione molto diversa degli oggetti, dei luoghi e delle dinamiche che vi si allacciano. Gran parte della raccolta è ambientata in spazi interstiziali, fortemente antropizzati ma non adibiti a residenza, nei quali le creature vegetali e animali si propagano tra costruzioni industriali e materiali di risulta: spazi senza luoghi, proprio quelli in cui gli ailanti proliferano. Ma mentre in altre zone del libro tragitti e vicende che attraversano questi spazi sono carichi di una forte angoscia, oppure le metamorfosi che essi inducono in chi li percorre vengono registrate da un freddo occhio-obiettivo, qui gli ailanti, i vegetali estranei invasori

a propagazione rapida e alta adattabilità, sono invocati con una specie di gioia tranquilla, in versi distesi e ricchi di rime sonanti; addirittura l'io che parla nel testo arriva a chiamarli «miei» e a consegnarsi a loro, in una maniera che non si dimentica facilmente («ailanti, alle vostre falci piego il capo / a voi, ovunque arborescenti, ailanti / nel brillio del mattino mi consegno: / vi lascio correre sui bordi incolti / dietro le massicciate, addosso ai muri: / e nel trapestio dei pensieri, infestanti / mi confondete ai fiori, miei ailanti»). E anzi nel testo finale della sezione l'assenza degli ailanti – tagliati? bruciati? disintegrati? come Testa ricorda nella nota finale questa pianta ha la virtù di «generare ossessioni negli autoctoni», e non sfugga il significato politico di queste poche parole apparentemente indirizzate a tutt'altro – provoca un'incrinatura nel tono e una nota indubbiamente disforica, suggellata dalla rima

*niente-demente.*

Dopo questa parziale esplorazione della raccolta possiamo leggere con maggiore consapevolezza, in chiusura, le due quartine con cui essa prende avvio, versi nei quali sta concentrata, prima di diramarsi nel sistema circolatorio del libro, buona parte dei problemi che vi saranno sviluppati. Ecco il testo: «lo sguardo è lenta costruzione / brivida e traluce dai rami, / la lamina tenera del cuore / riveste il pensiero e l'azione. / il giorno è muta esposizione / alle intemperie e alla luce, / la mente rumina le cose / le afferma nella sottrazione». I quattro rimanti in *-one* su cui la poesia è massicciamente fondata sono divisi in coppie dalla semantica opposta: i primi due occupano lo spazio dell'attività («costruzione» e «azione»), e gli altri quello della passività e del ritiro («esposizione» e «sottrazione»). La prima quartina, quella dello sguardo, è operativa

e progettante, ma la seconda si occupa di toglierle il terreno sotto i piedi. Le due tendenze si congiungono nella coppia di versi finale, e in quel paradossale affermare nel sottrarre: perfettamente anticipite nel proporre insieme l'affermazione delle cose nella sottrazione della mente e la sottrazione delle cose che la mente afferma solo dopo averle lungamente macinate e assimilate. All'altro capo del libro, in explicit, sta una poesia che non mi pare azzardato pensare richiami la prima: anche qui due quartine, e anche qui si fa questione di ciò che appare e di ciò che non appare: «era questo, e non è più nominabile, / iridescente, il manto d'apparenza: / la ghirlanda stesa, sul cuore immobile, / immobilmente splende dell'assenza».

(Federico Francucci)

## La persistenza della forma: Dalla cripta di Michele Mari di Speranza Cerullo



Se non mancano esempi di canzonieri d'autore eletti a consuntivo, temporaneo – con approssimazioni di corto e medio raggio alle esperienze riproposte, come nel caso di Patrizia Valduga di *Prima antologia* (Einaudi, 1999) – o più o meno definitivo – penso a *Segnalibro* e *Il gatto lupesco* di Edoardo Sanguineti (Feltrinelli, 1982 e 2002), al *Trentennio* di Gianni D'Elia (Einaudi, 2010) o al più recente Magrelli di *Le cavie. Poesie*

1980-2018 (Einaudi, 2018) –, *Dalla cripta* di Michele Mari si distingue come una raccolta che al movente retrospettivo dell'autoantologia coniuga una cura filologica al suo grado zero, recuperando e dando struttura a una produzione che va dal '73 (Giacomo Leopardi, *Al balturino*) al 2017 (*Cicoria ripassata*): cinque sezioni a tema (*Rime amorose*, *Altre rime*, *Esercitazioni comiche*, *Scherzi*, *Versi d'occasione*), il poemetto *Atteide* e la traduzione del ventiquattresimo libro dell'*Illiade* a chiudere. Una struttura che evita la seriazione rarefatta e statutariamente autosufficiente della raccolta lirica – nella quale la consueta assenza di una comunicazione di tipo didascalico o autoesegitico fra autore e lettore si rende garante dell'autonomia ma anche di una gelosa assolutezza del testo – e ordina per cronologia e generi, scioglie le poche oscurità in note essenziali quanto precise, nell'esattezza distaccata con cui informano su occasioni, contesti, figure. Un'operazione di scavo, più che di recupero, a volere seguire non tanto la suggestione del titolo – la cripta, che troppo facilmente rievoca a filo con l'ironia il gusto gotico di Mari narratore e forse il suo ambiente più tematizzato, lo spazio ctonio dei sotterranei di *Di bestia in bestia* come della cantina di *Verderame*, e ora discesa a ritroso negli anni

– quanto la cronologia dei testi, che copre circa un quarantennio, con una prevalenza di inediti che risalgono agli anni '80.<sup>2</sup> E quello che viene riportato alla superficie è spesso un oggetto vero e proprio, antico catalizzatore dei movimenti interiori di uno spirito posto sotto la tutela di un'intelligenza ironica, che ricomponne insignificanti eventi del reale ripassandoli al filtro sublimante quanto deviante di una forma iperletteraria. Può trattarsi del vecchio Loden di Mari adolescente, le *grigie spoglie* dismesse negli *Sciolti al Loden* grazie al tramite di esequie di omerica memoria; della vecchia Fiat 127 consegnata al carrattoni non senza passare per i 14 versi di un sonetto (*Andando spensierato ad Arenzano*) e il breve affaccio su uno di quegli interni/inferni familiari da leggere, retrospettivamente, come prime manifestazioni di viluppi autobiografici svolti nella successiva opera narrativa («ora alla porca curan l'intestino / mentre al telefon mi raggiunge il vezzo / del titol materno di 'bimbino'»); oppure di una caldaia rotta in pieno inverno nella più vecchia composizione della raccolta, dove la fascinazione letteraria è teatralizzata e invade lo spazio dell'identità autoriale, prestata qui al poeta amatissimo (Giacomo Leopardi, *Al balturino*). Oggetti immateriali, anche: come i momenti, le circostanze e i volti rinf-

<sup>1</sup> Michele Mari, *Dalla cripta*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 160, € 12,50.

<sup>2</sup> La bibliografia sull'opera narrativa di Mari e in particolare sulla lingua dei romanzi è già ricca, contrassegnata da approcci e indagini via via aggiornati dalla produzione dell'autore, per i quali rinvio alle indicazioni che completano la breve monografia di C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, Firenze, Cadmo 2011; su lingua e stile vd. da ultimo C. Tramontana, *Tutto il ferro della torre Eiffel. Postmoderno e tradizione in Michele Mari*, «Oblio» 9/33 (2019) pp. 91-100.

fioranti dai *Versi d'occasione*, sezione nella quale, «*come un abate del Settecento*»<sup>3</sup>, Mari attinge al repertorio di anacreontiche per nozze e sonetti per liete nascite o genetliaci, saccheggiandone la lingua, gli stilemi, le finzioni manierate, in un recupero del tutto inatteso di stucchi antichi, maneggiati con esperta naturalezza. Una distillazione della tradizione lirica italiana – a cominciare dalla scelta delle forme chiuse di più antica nascita: sonetto e sestina – che gioca sull'effetto di un erudito *déjà vu* e che prende corpo da un rifacimento autentico dell'antico: tanto più autentico quanto più accorda al recupero della lingua e dei vezzi grafici il ripristino di temi e metafore (uno fra tutti il sonetto messaggero all'amata e Amore per compagno: *D'orto in occaso e da l'ocaso a l'orto*) o ne riallaccia le potenzialità evocative a rinnovati moventi autobiografici, ricomponendo una propria soggettività dall'interno delle impalcature originali (*O cameretta, che già fosti un porto*, che dell'ipotesto petrarchesco conserva, oltre all'incipit, rime e schema rimico).

Con gli stessi procedimenti il confronto con la tradizione si muove talvolta tra la finzione e il falso letterario, già precedentemente captati all'interno di strutture narrative: non solo rifacimenti per le rime, vale a dire sullo stesso schema rimico del modello, ma potenziali antecedenti, «immaginarie preistoria del sonetto di Cecco Angiolieri 'S'ii fosse foco arderei lo mondo'» (*Nota ai testi*, p. 143), sono i due sonetti *È duro a sostener lo grave pondo e Fuggo dal giorno et ho a fastidio 'l mondo*, pubblicati nel racconto *Cecco mette a punto il suo furore* della raccolta *Fantasmagonia* (Einaudi, 2012), aperta alla fantasticherie metaletteraria qui e per bocca del «fantasma implacato» di Gianciotto Malatesta, autore fittizio di una rivisitazione del dantesco canto dei lussuriosi in *Lo zoppo* e voce di uno dei rari rovesciamenti parodici messi in opera in questa silloge a trama fittamente intertestuale: «tosto ne fe' vendetta, il capo a tondo / a lei troncando e all'amador suo tristo: / quel giorno più non vi leggerai avante» (*Il lamento di Gianciotto Malatesta*). Ma se dalla prima lirica italiana vengono riassunte in servizio anche le più riconoscibili

*iuncturae* – tornano l'*amoroso guardo* e le consunte *beltade, face, rai, imago*, il petrarchesco e petrarchismo *aprico, l'acerbo duol* (*Sonetto alieutico*) –, a sventare, già sul piano linguistico, l'esercizio puramente mimetico si insinuano tessere che forzano l'arcaismo e il preziosismo lessicale (i rari *agna, aguglia, nivea chiostra: Donna gentile a l'amoroso guardo*), e più ancora l'ibridazione di strutture metrico-sintattiche, di cadenze di tradizione antica nei sonetti di maniera stilnovista con una lingua d'autore che si muove liberamente fra registri trasversali:

Mi cerchiano i ricordi ch'hai lasciati  
 e io son tutto d'esta corsa memore  
 precipite nel fascino d'ossimoro  
 che nutre i tuoi riflessi amalgamati<sup>4</sup>

o nel cono d'ombra di un immaginario perturbante: un'opalescente Euridice e una donna-rettile ne rappresentano le figure paradigmatiche nei due sonetti di punta della sezione amorosa (*Su alcune fotografie estorte agli Inferi* e *Per un bel rettile*), con tonalità diverse quasi interamente dominata dai motivi dell'assenza e dello scacco («ripenso avidamente la tua vita / incollando figmenti di passione / a scanderne la noia e l'illusione»). Ancora la tradizione aulica resta referente privilegiato delle due sestine (*Ancor che l'estensione di mia vita e Cangiano stato e rivolendo il cielo*, la prima costruita sul principio della *retrogradatio cruciata*), inserti significativi del metro del virtuosismo forsennato nell'economia della silloge, a marcare una sostanziale unità, in diacronia (la prima è datata 1982, la seconda 2009) e in modo meno appariscente in interconnessione obliqua, per la condivisione di tre delle sei parole rima, *vita, mondo, amore*: di per sé macrolemmi rappresentativi della dialettica 'io'/'altri', 'vitalismo'/'rinuncia' che si indovina come tema da entrambi i testi sotteso.

Aggiornato, anche, il genere dell'invettiva personale, diretta come nella migliore tradizione satirica contro tipi umani di stretta quotidianità e personaggi di più o meno pubblica notorietà, sfogo goliardico che al

gioco dell'improprio può aggiungere la sfida della *contrainte* rimica (un esempio, anch'esso di tradizione, nelle rime care dei forestierismi, che contano i latinismi di *Ottusamente intenti all'execratio* e le parole con rima in -er del sonetto continuo *Amaldi Tabarrini Santarosa* della sezione «Scherzi»). Più ancora dell'aggressione verbale, è la misoginia a rappresentare l'incursione feroce nel poeticamente scorretto delle *Esercitazioni comiche*, tanto più oltranzista nel rigenerare la raffinata trivialità dei giocosi del tempo di Dante quanto più ne sposta in avanti i limiti e i vertici: figurazioni del basso-reietto della cultura di massa a stento comprese nei quattro sonetti dedicati, dove gli omaggi alle origini sono stavolta limitati a rari arcaismi-mimetismi lessicali o anche solo grafici, in contrappunto con una lingua a confine aperto che rigurgita regionalismi, italiano dell'uso e picchi letterari. Irompe il rimosso ributtante di rapporti orali e secrezioni vaginali:

Guatala ben quando 'l pompino accocca:  
 marcia di sughi agli angoli in gran guazzi  
 e circondata intorno di pelazzi,  
 in cosa differisce da una gnocca?

Rimembri il gurglesglurgle del Niagara  
 allor che delle gromme fa vendetta  
 che stoppan mucillose il lavandino.<sup>5</sup>

Che dico, sporca? Infetta e marciulenta,  
 da tanto la tua fregna è immonda spugna  
 di mestruo gonfia e sanie purulenta:

veh che ne cola giù biancastra sugna  
 lunghesso la cosciazza sporscelenta  
 allor che v'introduci ambe le pugna.<sup>6</sup>

Dove l'eccesso, nella prospettiva del rovesciamento, del sovvertimento comico, si iscrive ancora nel circuito dei referenti antichi – e in controcanto interno rispetto ai sonetti di imitazione stilnovista – ma libera anche l'attrazione dell'autore verso la riproduzione analitica, e in quanto tale morbosa, della degradazione materica e corporale, sempre sublimata nell'espressionismo linguistico.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Le citazioni tra caporali e in corsivo, quando non ne venga indicata altra fonte, sono tratte da una conversazione con l'Autore, che ringrazio per la cortesia e la disponibilità.

<sup>4</sup> *Picchiano i muratori scostumati*, p. 13.

<sup>5</sup> *A sturalavandino è la sua bocca*, p. 40.

<sup>6</sup> *Il salvaslip che serve a la tua sorca*, p. 41.

<sup>7</sup> Più in generale e con le parole dello stesso Mari: «*Quanto più sento autentica, scabrosa e bassa la materia, tanto più scatta in me un meccanismo di reazione, di sublimazione, di stillizzazione che passa attraverso la lingua*» (intervista, in D. Maraini, *Amata scrittura. Laboratorio di analisi letture proposte conversazioni*, Milano, Rizzoli 2008<sup>2</sup>).

La vocazione ludica di Mari e la pulsione combinatoria con la quale compone un linguaggio poetico proprio sono il vero collante di una raccolta che attraversa un quarantennio di scrittura senza la necessità di marcare né evoluzioni né involuzioni; lo stacco si coglie piuttosto nel confronto con l'esperienza di lettura delle *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*,<sup>8</sup> precedente poetico dell'autore con un consenso di pubblico inaudito e probabilmente irripetibile per un libro di versi, ma in sé isolato, satellite esterno all'orbita di gusto che Mari ha forse una volta per tutte tracciato in quest'ultima silloge (nella stessa consapevolezza dell'autore: «io sento quel libro come molto più necessario, da una parte, per questioni di vita vissuta; ma letterariamente nella mia vita lo sento più come un caso, come non dico un corpo estraneo ma più come un *incidente*»). Se l'urgenza della comunicazione a un 'tu' (la donna destinataria) ha imposto l'immediatezza del frammento e delle forme libere nelle *Cento poesie*, con escursioni pop e un generale livellamento espressivo verso una lingua media, i parametri stilistici della nuova raccolta – del resto coerenti anche in diacronia con la particolarissima misura di Mari autore di romanzi – sono dettati da un non meno autentico movente autobiografico: la coltivazione di un'intimità tutta intellettuale, che resta in buona parte inespresa, astratta rispetto al più caotico, organico contatto sociale («nel turbinare ruvido del mondo / il clinamine impuro della vita»: *Cangiando stato e rivolviendo il cielo*, p. 17) e che esaspera nella forma il proprio conflitto con i *negotia*, la *quota intendo che si deve al mondo*, il *fasciame della vita* (*Amor che l'estensione di mia vita*) fatta in buona parte di impegni accademici

e lavorativi, stigmatizzati da caricature espressive («cura montiana o gozzaniana cura, / d'Oxonia ovvero di Gargnà la noia», p. 8), ma anche embrione lirico della dicotomia vita-letteratura che Mari ha messo al centro della propria scrittura narrativa: «*Anche quando nei miei romanzi o nei miei racconti ho praticato forme auliche, letterarie, manierate di prosa, l'ho fatto 'non' nel segno dell'inautenticità ma, al contrario, proprio come unico modo per poter essere autentico, come in 'Di bestia in bestia'. Sicuramente c'è una componente come dire virtuosistica, di esercizio, di tecnica, che ha il suo senso in sé stessa; però ho sempre detto che se uno vive di libri, il modo per lui di essere realista, di occuparsi della realtà, è parlare di libri, perché i libri sono la sua realtà*».

Si capisce come resti difficile assimilare la 'maniera' di Mari – anche intesa nei suoi aspetti più di superficie, come abbagliante manipolazione di quel distillato secolare di lessico e cadenze tradizionali – a già sperimentati recuperi di generi tradizionali e forme chiuse in pieno territorio avanguardista negli ultimi cinquant'anni, con un riavvicinamento ai primordi della poesia medievale, in adiacenza o meno con l'ambiente accademico che ha potuto favorire e supportare l'acclimatamento dell'antico nel linguaggio contemporaneo: casi forse emblematici, *La rosa* di Franco Scatagliani e *1-23* di Federico Sanguineti (traduzione-riscrittura in settenari a rima baciata di un ampio frammento iniziale del *Roman de la rose* il primo; rifacimento per rime, testo per testo, e in chiave strettamente autobiografica, della prima sezione del canzoniere petrarchesco il secondo). Casi, soprattutto, cronologicamente distanti ma accomunati dalla volontà di scardinamento linguistico, e in questo solidali con quel confronto irrimediabilmente

conflittuale, con quel rapporto a suo modo irrisolto con la 'forma' che *aliter atque aliter* ha marcato gli esperimenti contemporanei, e quanto alla forma-sonetto buona parte della sua storia novecentesca, e oltre (Patrizia Valduga e Gabriele Frasca i cultori più recenti del metro);<sup>9</sup> affini o propinqui a quella pervicace dissoluzione del messaggio o destrutturazione linguistica che è stata immessa come un ordigno eversivo all'interno delle forme chiuse, anzi classiche, «praticabili come schemi da usare in straniamento, prendendo una grande distanza», secondo un'autorità in materia, il Sanguineti (Edoardo) teorico e praticante del sonetto contemporaneo come «sonetto travestito».<sup>10</sup> Rispetto agli esiti del più attuale 'neometricismo' – etichetta di secondo grado, che si è voluta periferia in territorio post-moderno<sup>11</sup> – i recuperi formali di Mari godono piuttosto di un individualismo anarchico, alleggerito sia delle riformulazioni preconcepite dell'avanguardia (nella cifra dell'alterazione spinta: parodica o retorica) sia della sottesa conflittualità con i modelli: «*La citazione fa parte dell'abitudine ormai pavloviana, automatica di un autore, che quando scrive ha già la voce impostata. Se fa parte della personalità di un autore questa dimestichezza con gli antichi non si vede perché poi questo tipo di intonazione, di inflessione debba straniare o raffreddare o rendere obliquo il discorso. Di fronte a quest'angoscia dell'influenza io invece bandisco e teorizzo l'euforia dell'influenza, l'eros dell'influenza, per cui mi sento abilitato e autorizzato a dire la mia proprio perché è stata già detta la loro dai classici, o comunque da chi ci ha preceduto. Io non mi sento 'a valle' della tradizione, io mi sento 'dentro' la tradizione, a pieno titolo*».

Un'euforia dell'influenza che si manifesta, soprattutto, nel ritorno neoclassico del poemetto calcistico *Atleide* e della

<sup>8</sup> Torino, Einaudi 2007; sulla raccolta vd. la recensione e la nota bibliografica di C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, cit., pp. 106-9 e 158-9.

<sup>9</sup> «È una sorta di corollario, dagli esiti divergenti – seri, 'comici', parodici – e dalla endemica diffusione, dell'intento a dar forma all'informale perseguito, con passaggi dalla metrica atonale alle misure della tradizione e con varietà e libertà inventiva (nel verso come nel 'libro') anche da Zanzotto, Fortini e Giudici» (E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi 2005, p. XXIV). Il rapporto della poesia novecentesca con la metrica tradizionale è discusso nei suoi aspetti principali da P. V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento, Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, pp. 27-74; sul recupero del sonetto in particolare, C. Marazzini, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, «Metrica» 2 (1981) pp. 189-205, Stefano Pastore, *Il sonetto nel secondo Novecento: presenza e problematiche*, «Studi novecenteschi» 23/51 (1996) pp. 117-55, e il volume di N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, Edizioni ETS 2000; vd. inoltre P. G. Beltrami, *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, «Rhythmica» 1/1 (2003) pp. 6-35.

<sup>10</sup> «Sono convinto che le forme classiche, sonetto, ottave, acrostiche, siano praticabili come schemi da usare in straniamento, prendendo una grande distanza. Penso sia impossibile mettersi dentro in modo candido ed ingenuo. Torna sempre il travestimento, e il sonetto oggi è sempre un sonetto travestito» (riprendo la citazione da N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, cit., p. 125).

<sup>11</sup> A. Afrìbo, *Scommesse di una lingua senz'aura*, articolo del 20 febbraio 2009 pubblicato *on line* nel portale Treccani, *Magazine, Lingua italiana*, all'indirizzo <[http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/poeti/afribo.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/afribo.html)>; sul termine da ultimo F. Bondi, *Meditazioni neometriche: appunti sulla ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, «SigMa – Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo» 1 (2017) pp. 269-303.

versione del ventiquattresimo libro dell'*Illiade* (inedito il primo, la seconda precedentemente pubblicata in un volume miscelaneo in onore di Gennaro Barbarisi),<sup>12</sup> nei quali il modello omerico opera come un patrimonio genetico comune: un Omero italiano e pienosettecentesco, che trasfigura i calciatori di un Milan d'annata nell'*Atleide* e risorge a nuovo endecasillabo nell'anacronistica sontuosità della traduzione. La scelta di Mari – di un Mari ventisettenne, formalmente datata 1982 ma riconfermata dall'autore con due stampe della traduzione omerica negli ultimi dodici anni – è una scelta che riannoda il dibattito ineshausto sulle versioni omeriche, e più in generale sulla restituzione dell'epica classica in una lingua moderna, alla stagione più fervida, indubbiamente più prolifica di una lunga storia di sperimentazioni. Obliterando due secoli di tentativi, polarizzati fra soluzioni cosiddette alinear e rimonte di metrica barbara: ultima in ordine di tempo la versione in esametri italiani di Daniele Ventre,<sup>13</sup> apprezzata erede millennial di un'idea che alla fine dell'Ottocento ha fatto coincidere l'implicita convinzione che il ritmo è sostanza con l'emancipazione del verso classico dall'endecasillabo narrativo della grande tradizione italiana, il verso che con le parole di Pascoli, in chiusura di quel piccolo manifesto di poetica della traduzione che fu la lettera *A Giuseppe Chiarini*, «non serve, perché quasi mai, e non senza storpiare o mutilare la frase e l'immagine e l'idea, l'endecasillabo del traduttore può contenere l'esametro dell'autore, e quindi diverse sono, nel traduttore e nell'autore, le clausole, cioè tutto».<sup>14</sup> Proprio questo endecasillabo omerico, nelle realizzazioni auree in dialogo e più spesso in conflitto di Cesarotti, Foscolo, Pindemonte e del più fortunato di tutti Monti, è recuperato da Mari con un'operazione di ripristino integrale dell'estetica neoclassica: anima e corpo. Più che atto

di solipsismo letterario, finzione o esercizio di perversa erudizione, l'aderenza molecolare a un sistema espressivo che nella percezione attuale rimane relegato al precipitato retorico di una secolare antologizzazione scolastica, oggi del resto in piena dismissione a favore dell'alternativa della versione omerica in prosa, di vecchia o nuova generazione: «*Nel caso della mia traduzione omerica è evidente che io sono stato più fedele a Monti, a Foscolo che a Omero. Omero per me comunque era già un Omero montizzato, foscolizzato. Certo in un contesto scolastico è ovvio che una traduzione di questo tipo non può servire, e sarebbe anche controproducente, perché già gli studenti hanno i loro problemi a capire Omero, e qui dovrebbero capire anche la lingua neoclassica, e quindi avrebbero un doppio fronte, un doppio cemento*». Poche, in realtà, le convergenze in superficie con il monumentale precedente montiano – ampiamente studiato da Mari e pubblicato in un'edizione commentata –, da rubricare come citazioni o ricadute di memoria poetica:<sup>15</sup> singole tessere, *excerpta* che fanno sistema con lingua e gusto d'epoca (*nescio Achille*, v. 603, recupero di *inscio Achille* di Monti, v. 550, per *Il. XXIV 434 παρ'ἑξ Ἀχιλλῆα*; o la *ria vecchiezza* di v. 677, già in Monti, v. 615); isolate suggestioni che reinterpretano o riscrivono la lettera del testo greco («spento ha ogni senso di pietade Achille, / ed il pudor che l'uom mordendo abbella», vv. 60-1, per *Il. XXIV 44-5*, che ricorda la soluzione di Monti, vv. 61-2: «ogni senso pietoso, e quel pudore / che l'uom castiga co' rimorsi e il giova»); il ripristino di una cadenza, «le tremende baciò mani omicide» (v. 664; Monti, v. 603: «la tremenda baciò destra omicida»), quasi intoccabile nella scena di Priamo supplice che per tradizione segna l'apice patetico dell'intero libro. Più distesi, ariosi – non mentono i numeri: 1137 versi contro i 1026 di Monti, mentre 804

sono gli esametri nell'originale greco – gli endecasillabi di Mari risuonano armonizzati con una sensibilità musicale propria, eludendo la serialità ritmica con un uso generoso della spezzatura, a favore di una continuità di respiro narrativo che scongiura temibili riecheggiamenti melodrammatici. Il traduttore sembra puntare al più onesto degli equilibri: fra aderenza al testo di partenza e virtuosistico *remake* di un linguaggio poetico storicamente determinato, esterno a indirizzi teorici e alieno da pronunciamenti programmatici sull'arte del tradurre croce e delizia di critici e poeti-traduttori di stretta contemporaneità, per quanto lui stesso traduttore non occasionale (sue le versioni di classici della narrativa in lingua inglese come *L'isola del tesoro* di Stevenson, *Il richiamo della foresta* di London, *Uomini e topi* di Steinbeck<sup>16</sup>). È perciò la contingenza del verso a suggerire soluzioni non vincolate a un'impostazione preliminare, come quelle che risolvono gli intoppi dei famigerati epiteti, liberamente resi con perifrasi che più o meno amplificano («argenteo sagittatore celeste», v. 76, per *ἀργυρότοξος* di *Il. XXIV 56*; «il Signore del nereggiante nembro», v. 409, per *κελαινεφής* di *Il. XXIV 290*) o con la riduzione aggettivale («argentina», v. 165, per *ἀργυρόπελα* di *Il. XXIV 120*), senza osservare una stretta coerenza fra l'una o l'altra (così per *ἄλλοπος*, epiteto di Iride, restituito con «cui vago è gareggiar col turbo» a v. 105 e con «turbosa» a v. 213); solitaria sterzata verso il tecnicismo con *solidunghi* (v. 391) per *κρατερόννηξ* di *Il. XXIV 277*, (i muli) «dalle unghie forti». Sono invece rare le concessioni al preziosismo («ammiranda coppa»: v. 525, 597, 839; «sbramare», «disbramare»: vv. 315, 718) che può interpretare sovraccaricando, come «intenebrare» per «uccidere» («intenebrò», v. 245: *Il. XXIV 180*), in questa riappropriazione della lingua neoclassica senza sbavature.

Questa sorta di orecchio assoluto è

<sup>12</sup> *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di C. Berra e M. Mari, Milano, Cuem 2007, pp. 779-809, con una postilla del traduttore. Frammenti della traduzione erano precedentemente apparsi sulla rivista «Astolfo» 1 (1994) pp. 79-87 (vv. 651-972) e *on line*, «Lo Sciacallo» 2 (2001) (vv. 464-1137).

<sup>13</sup> Omero, *Illiade*, traduzione e cura di D. Ventre, prefazione di L. Spina, Messina, Mesogea 2010; per lo stesso editore Ventre ha pubblicato nel 2014 anche la traduzione dell'*Odissea*.

<sup>14</sup> In G. Pascoli, *Prose*, con una premessa di A. Vicinelli, Milano, Mondadori 1946, vol. I, pp. 904-76, cit. a p. 975. Sulle traduzioni omeriche di Pascoli e le sue posizioni intorno alla metrica barbara, M. Bianchi, *Oltre il limitare: l'Omero 'adulto' di Giovanni Pascoli. Le traduzioni pascoliane dell'Illiade e la questione della metrica neoclassica*, «Rivista Pascoliana» 23 (2011) pp. 9-30.

<sup>15</sup> I testi sono citati da *Illiade di Omero*, [traduzione di] Vincenzo Monti, introduzione e commento di M. Mari, Milano, Rizzoli 1990; *Homeri Opera*, 2, *Iliadis libros* 13-24, ed. D. B. Monro – Th. W. Allen, Oxford, Clarendon 1966<sup>3</sup>.

<sup>16</sup> R. L. Stevenson, *L'isola del tesoro*, Milano, Rizzoli 2012; J. London, *Il richiamo della foresta*, Milano, Bompiani 2015; J. Steinbeck, *Uomini e topi*, Milano, Bompiani 2016. Altre traduzioni pubblicate: M. Leyner, *Ero un nonnulla rovente e possente*, «Panta» 12 *Americani* (1993), pp. 136-42; A. Motion, *Ritorno all'Isola del tesoro*, Milano, Rizzoli 2012; H. G. Wells, *La macchina del tempo*, Torino, Einaudi 2017.

messa al servizio di una inedita mitopoiesi calcistica (una «commosa epicizzazione come purissima mitopoiesi autosensata»: p. 72) nel poemetto in endecasillabi, incompiuto, consacrato all'ex giocatore del Milan Mark Hateley: sublimazione della cronaca sportiva nei panneggi marmorei dell'epica neoclassica – a cominciare dalla rappresentazione dell'oggetto in gioco e di gioco, «di molte pugne testimon gibbuto», l'«alma sfera». Ma la riscrittura dell'*epos* – che passa in primo luogo attraverso gli ammiccamenti al genere: dal conio di grecismi in epiteto come «eritromeli» e «melo-glauchi dalla bassa fronte», alle assonanze più riconoscibili, come «Atlide» per Atride, «la sacrata Sirio» per la più tragica Ilio, alla ripresa di stilemi e cadenze tipiche («e alate a lor così volse parole / il tocco-vellutato pari a un dio»), fino ai toponimi fantastici *Seriebia*, *Panchinia*, «la serie B, l'abisso», «la dura e intollerabile panchina», e al richiamo in scena, anzi in campo, del sovranaturale omerico – resta l'ossatura smaltata di un colto quanto appassionato *divertissement* che sui toni magniloquenti del modello innesta iperbolici da poema cavalleresco a confine con l'immaginario horror pure caro all'autore, e talvolta in combinazione con artifici fonici (vv. 803-14):

e a lui il celabro fe' schizzar tepente  
il cranio disgregandone in frammenti:  
croscionne l'osso, e fluida la tabe  
immondamente fe' di sangue un lago  
ch'in morta gora raggrumossi e stette:  
[...]  
in un con il cruore uscia la bile,  
di sordida mistura atro miscuglio  
mescendo mescolata in mescidanza,  
del mesto mestator mostrando il fio.

Un citazionismo sparso (anche di tipo parodico: «bruno era e bello e di tremendo aspetto», v. 168) e rinvii più o meno impliciti alla filologia come pratica di erudizione maniacale (più che nelle note al testo che mimano il commento, nel singolare inserimento del corsivo a marcare, come in un'edizione critica, i versi 614-8, potenzialmente 'spuri') allineano infine questo manoscritto tirato fuori dai cassetti ai modi del primo Mari (quello del romanzo d'esordio, *Di bestia in bestia*) e ne fanno a sua volta reperto e tema di narrazione autobiografica nella nota premessa: «Da quest'alta specola l'*Atleide* ci appare oggi, dunque, non poco struggente: tanto più che uno strug-

gimento di secondo grado giunge dall'assoluta inutilità dell'intera operazione, *id est* (a ben vedere) dalla scientifica pervicacia con cui l'autore, pel tramite d'essa, dissipava la propria vita o meglio *non viveva*» (p. 72, corsivi dell'autore). Qui e negli altri casi quello del paratesto è uno spazio privilegiato di mediazione autoesegetica, in una ricercata continuità stilistica con il testo poetico, e in quanto tale dotato di un lirismo proprio, spesso a dare sostanza biografica a una rarefatta operazione di recupero, combinando le ricadute emotive del commento retrospettivo ancora con la pratica filologica degli interventi in note e glosse, scritte in terza persona: «*Al momento di confezionare il libro nelle sue sequenze ho sentito il bisogno di precisare alcune cose, di datare, di contestualizzare, di spiegare cos'erano, a quali ragioni obbedivano, però in modo non arido, non estrinseco, in modo organico al testo. Delle note, insomma, un po' come le note che scrive Gadda nei suoi taccuini, nei diari militari o in certe note nell'Adalgisa; e quindi anche questo è un po' un vezzo, un po' un falso che rinvia a questo tipo di rapporto con le proprie nevrosi, con le proprie fisime*».

A voler trovare nella raccolta un suo organo pulsante, è allora probabilmente la breve serie chiusa della *Ghirlanda* nella sezione *Altre rime* – «sei sonetti e una composizione in ottonari», come recita la didascalia finale –<sup>17</sup> che esplicita nella formula dello svolgimento a tema un grumo ostinato della scrittura di Mari: il tempo, qui declinato anche attingendo, a pretesto, all'artificio etimologico (II, 12-14: «Tempesta vien da tempo, e questa reggia / tempestate di gioie io vo' che s'empia / del senso intemporale che vi aleggia») o a quello grammaticale (III, 1-4: «lo ero tu dicevi, ed imperfetto / sentenziava il didascalo severo, / ché quello che tu eri era leggero / come una casa cui non copra 'l tetto»; VI, 9-11: «*For faris fatus sum*, eppur non parli, / tu che conosci il tempo ed i suoi modi, / ed il tenore ancor di coniugarli»), quando non contrappuntato dallo spettro del non-tempo, la dimensione vuota del non essere evocata secondo l'immaginario classico di trasbordi oltremondani (I, 12-14: «tempo non tempo di beati e tristi / che dell'umano hanno varcato il rivo, / esisti, o tempo? O tempo mio, resisti»; IV, 12-14: «[...] i bei sorrisi / dell'anime che furti più sincere: / ma l'altro margo tienle, e non gli elisi»). Tempo che si rivela, soprattutto, come astratta dialettica di vissuto-non

vissuto, memoria-perdita, immobilità-tensione, accompagnando ognuna delle sei piccole ricognizioni dell'autore in forma di sonetti verso l'elegiaco ma categorico *empasse* dell'inetitudine al presente (I, 9-11: «tempo presente, opaco e fuggitivo / che in tua puntuale essenza non esisti / e solo nel deludere sei vivo»), perché fatalmente fagocitati (noi, tutti) dal passato. E il passato per Mari è sempre coagulo di ossessioni (infantili, familiari, erotiche) e contenitore temporale assolutizzante, secondo la precoce intuizione della *Giustificazione* premessa al suo diario militare, *Filologia dell'anfibio* («ci sono persone per le quali il passato è la sola dimensione reale. Per queste persone vivere significa essenzialmente aggiornare il proprio passato»),<sup>18</sup> replicata a chiudere il sonetto V della *Ghirlanda*:

Passati invece siamo di diritto,  
passanti un giorno e trapassati poi  
senza tensione, senza più tragitto;

frammenti di memoria, noi e voi,  
precipiti nel nulla a capofitto  
perché il passato è tutto, e siamo suoi.

L'allusione, e anzi l'invito esplicito alla reminiscenza letteraria, sono suggeriti testo per testo come citazione incipitaria, innesco quasi meccanico della memoria con il quale un'intimità autoriale dialoga con il sostrato collettivo (Leopardi, Foscolo, il motto biblico): *rimembri ancor?* (IV), *forse perché della fatal quiete* (V), *tempus loquendi, già, tempus tacendi* (VI), e forse il *tempo perduto* di onnivora-centrifuga *recherche* che nel sonetto iniziale fa da avvio alla *ghirlanda*, se è da leggere in francese come il testo di chiusura, cadenza di delicata levità alla *Ballade* di Villon: «Dis-moi, où sont les neiges d'antan? / Et les dames du temps jadis, / où est-ce que tu pourrais les voir?».

Un'ossessione concettuale infine risolta o dissolta, ancora in chiave ludica, in ambigua ossessione fonica nei settenari variamente rimati di *Cicoria ripassata*, dove il 'passato' (passato-storia-memoria) regredisce a materia verbale dell'artificio, del gioco paronomastico, di una lucida ecolalia: «Morale della storia: / ripasso di cicoria / passato di verdura / passione della storia / storione che ripassa / e Chick Corea che suona». Perché la forma è tutto, e siamo suoi.

<sup>17</sup> Già pubblicata nella raccolta a più voci *Chi ha tempo. Storie di giorni che corrono*, a cura di A. Urbani, Milano, Marcos y Marcos 2016.

<sup>18</sup> *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, Milano, Bompiani 1995, p. 5.

# RIVISTE/Journals

a cura di Elisabetta Bartoli

**ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria**, a. XLIV, n. 98, giugno 2019. Direttore Flavio Ermini, direzione e redazione: via Zambelli 15, 37121 Verona. direzione@anteremedizioni.it. pp. 99, prezzo € 20,00.



Il titolo del fascicolo, *Perché la poesia?*, è incastonato tra un verso di Hölderlin - in copertina - e uno di Aragon, in esergo all'editoriale del Direttore Flavio Ermini che traccia le linee esegetiche portanti: solo la poesia può ricondurre l'uomo allo stato edenico perduto, in un percorso fatto di luce e oscurità, perché la poesia ha uno statuto dialogico ma anche dialettico e la conquista si consegue sia per negazione, sia per acquisizione. La ricerca del *logos* esercita sulla lingua uno scavo etimologico costante, che permetta l'emersione del senso primigenio non ancora compromesso dall'uso, dalla tecnica, dalla parcellizzazione cronologica dell'*hic et nunc*. Numerosi i brani poetici (in prevalenza francesi e ita-

liani) tradotti o commentati, che in questo numero accolgono voci come quella di Umberto Morello, Michèle Métail, Laura Caccia, Dominique Grandmont («Si les poèmes avaient une fin / nous n'aurions plus besoin de traverser / ces déserts (...) / nous serions partis sans retour / (...) il nous resterait la chanson / de ces qui son morts avant nous / mais nous ne pourrions plus les entendre», *Zemlianka*, settembre 2017; «Se i poemi avessero una fine / non avremmo più bisogno di attraversare questi deserti (...) / ci resterebbe la canzone / di quelli che sono morti prima di noi / (...) ma non potremmo più sentirli», trad. di Enzo Lamartora). Questa maggiore apertura al contemporaneo è, a mio giudizio, da accogliersi con particolare apprezzamento, perché conferisce alla ricerca millenaria della vita anteriore un senso di urgente e rinnovata attualità: «Così, e va fatto ancora, stare nel buio / e cavarne un linguaggio, orientarsi / tra misure sterminate, il bandolo / come sempre solo il gesto / l'atto oscuro» (Silvia Bre, *Einstein*).

(E.B.)

**ATTRAVERSO. Mondi colori suoni segni della poesia. Rivista trimestrale di poesia**. Direttore: Angela Miccio. Anno II, numero 3, € 4,00, p. 59.



Il numero della Rivista è quasi interamente dedicato alla poetessa Vittoria Aganoor Pompili, di cui viene ripercorsa la bibliografia e la figura intellettuale, dagli studi sotto l'abate Zanella, alla corrispondenza con Enrico Nencioni e Domenico Gnoli, fino al matrimonio col conte Pompili, nel 1901, con cui si stabilì a Torre del Lago, presso Magione (Pg). Oltre alla produzione poetica, vengono illustrati i carteggi e i vari materiali conservati rispettivamente nel Fondo bibliografico presso la Biblioteca Comunale di Magione e nel Fondo archivistico depositato presso l'Archivio di Stato di Perugia. Chiude il numero un'intervista a Maurizio Cucchi, di cui vengono messe in luce, oltre alla vena poetica, alcune iniziative di cui è promotore, come il premio Cetonaverde poesia (pensato con Mariella Cerutti Marrocco). Sigillo all'intervista tre brevi inediti del poeta: *Nella pace i destini*;

*La tenerezza bambina; Materia:* «C'è un vorticare di materia. Fuori, / dentro di noi, nel cosmo, in questo sasso / (...) in quello / che tu chiami vuoto, / o che tu chiami / lo spazio».

(E.B.)

**CÍRCULO DE POESÍA. Revista electrónica de Literatura** 4ta Época, Año 11, Semana 40, Diciembre 2019 (<https://circulodepoesia.com/2019/12/poesia-argentina-marisa-martinez-persico-3/>, ISSN 2007-5367

Nella sezione «poesía pahnispánica» di questo numero (ultima visita 15/12/19), c'è un articolo dedicato alla poetessa argentina Marisa Martínez Pérsico e al suo libro *Poética ambulante*, selezionato insieme ai lavori di altri nove poeti al *Certamen Arte Joven de la Provincia de Buenos Aires* nel 2003. Alcuni testi della raccolta sono confluiti nell'antologia che raccoglie 28 poesie dei dieci poeti finalisti. *Poética ambulante* ha inoltre conseguito il terzo posto della classifica «Poeta revelación» stilata dalla rivista *Plebella*. In Marisa Martínez Pérsico tornano frequentemente il tema del viaggio, del paesaggio circostante, delle radici, dell'infanzia, della storia. Alcune delle raccolte poetiche di questa scrittrice sono stati tradotte anche in italiano dai partecipanti al «corso di traduzione per l'editoria organizzato dell'Istituto Cervantes Napoli, Università di Napoli L'Orientale», altre ancora sono state tradotte dai membri del «Centro Cultural Tina Modotti Caracas»: *Poética ambulante* (*Poética ambulante e altre poesie*, 2003), *La única puerta era la tuya* (*L'unica porta era la tua*, 2015), *El cielo entre parentesis* (*Il cielo tra parentesi*, 2017). La poesia *Poética ambulante* è stata tradotta in italiano da Antonio Nazzaro.

*Poética ambulante*

Volver  
siempre venir de alguna parte  
invocar el ritual  
de la mudanza.

*Poética ambulante*

Tornare  
Sempre andare da qualche parte  
Invocare il rituale  
Del trasloco.

(Valentina Tanzi)

**CONTES & LÉGENDES. Monstres & Créatures.** Ogre, Sirène, Méduse, Loup-garou..., anno 2017, n. 3, mars-avril-mai 2017, pp. 132, € 9,50.

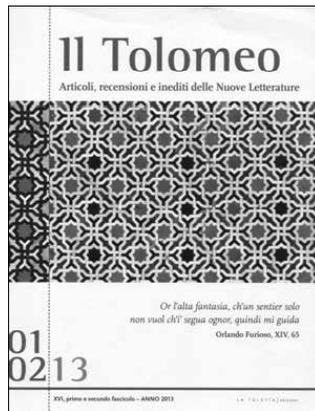


*Contes & Légendes* è una rivista di letteratura comparata che ripercorre i miti e le leggende del passato. Tutti i volumi sono monotematici; il tema di questo numero è *Monstres & Créatures. Ogre, Sirène, Méduse, Loup-garou* (*Mostri & Creature. Orco, Sirena, Medusa, Lupo mannaro*). L'opera si apre con una riflessione: chi sono i veri mostri? Da dove vengono? Da quale emozione umana sono nati? Come scriveva Voltaire nel 1764 nel suo *Dictionnaire philosophique* «il est plus difficile qu'on ne pense de définir les monstres», per questo sin dall'antichità scrittori e filosofi si diletano a scrivere storie su terribili personaggi probabilmente non del tutto immaginari. La rivista è divisa in sezioni, risulta molto interessante il dossier dedicato alle favole del poeta francese Jean de la Fontaine «Le pouvoir dans les fables de la Fontaine». Le favole erano una caricatura della vita politica dell'epoca con protagonisti animali ritratti con vizi e virtù umane. Il primo articolo si intitola *Changer de maître ne change rien* di Sébastien Rajah che presenta al lettore un'analisi della favola di La Fontaine *Le*

*viillard et l'âne* messa a confronto con la precedente versione del favolista latino Fedro. Il secondo articolo, *Une représentation allégorique de l'éducation princière* di Julien Bardot, gira intorno all'uso che La Fontaine fa dell'allegoria: la favola non è solamente in questione non è solamente una satira della vita di corte, ma invita a riflettere sul potere reale; il favolista sembra rivolgersi a un pubblico infantile ma in realtà vuole farsi ascoltare dal re. Inoltre, in questa favola si vede l'uso che il poeta fa del linguaggio mitologico, all'epoca di moda per creare una complicità tra autore e lettori. La componente mitologica in La Fontaine è un elemento da non sottovalutare, infatti definisce parte della sua modernità. A seguire troviamo un altro articolo di Sébastien Rajah, *Las-sées de l'État dératique...* Qui l'autore commenta la favola *Les grenouilles qui demandent un roi*, un'imitazione della favola politica di Esopo e di Fedro. Rajah fa una comparazione tra i tre autori giungendo alla conclusione che la versione di La Fontaine mette in scena una visione politica meno negativa e più pura, la precisione nel rappresentare delle scene realiste evocano immediatamente familiarità nel lettore. Il quarto articolo è *L'art de digérer une querelle intestine* di Pascale Bachas, una comparazione tra Esopo e La Fontaine della favola *Les membres et l'estomac*. L'ultimo articolo che chiude il dossier è *Une fable politique, critique voilée* di Michaël Martin; come dice il titolo, Martin fa una critica della favola politica *L'homme et l'idole de bois* pubblicata nel quinto volume delle favole di La Fontaine. In **questa favola**, La Fontaine ha volontariamente lasciato un finale aperto e ha omesso la morale, così si presentano due possibili letture della favola: il rapporto paganesimo-cristianesimo e i privilegi del clero. Lasciando il finale aperto l'autore ha forse voluto che fosse il lettore a scegliere l'interpretazione più conveniente?

(Valentina Tanzi)

**IL TOLOMEO. Rivista di studi post-coloniali.** N. 20. Anno 2018, pp. 387  
<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/riviste/il-tolomeo/articlesList> (visto il 21/12/2019).



Nella sezione «Testi creativi» di questo numero si legge la poesia *La main et le sein* di Rita El Khayat. El Khayat è nata a Rabat nel 1944, è una psichiatra, antropologa e scrittrice marocchina; ha studiato medicina a Casablanca e in seguito si è trasferita a Parigi per terminare gli studi in psichiatria. Durante il soggiorno francese ha frequentato i corsi di arabo classico presso l'«Institut national des langues et civilisations orientales» iniziando così a praticare l'attività letteraria. I suoi molti interessi culturali si riflettono nelle tematiche da lei trattate nei testi (il suicidio, la follia, l'immigrazione, la sessualità, il ruolo della donna nel contesto arabo, dell'individuo e della collettività), il cui engagement le ha valso anche una candidatura al Nobel per la pace. La poesia *La main et le sein* è un'opera che mette in scena il tema del corpo umano femminile visto come traccia di un legame con il nostro essere primordiale: alle immagini che rappresentano la vita (le parti del corpo, il latte) sono contrapposte quelle che suggeriscono idee di morte (tomba, vermi), secondo una dialettica che oppone ma rappresenta contemporaneamente i segni della nascita e della perdita.

Il testo è stato originariamente scritto in inglese e poi tradotto dalla scrittrice stessa in francese; la scelta di utilizzare la lingua francese si inserisce all'interno del suo percorso letterario: la percepisce come lingua propria, perché col padre comunicava in francese, anche se in Marocco è la lingua dei colonizzatori. Nell'ar-

ticolo *Rita El Khayat, une écrivaine de l'intime et du social (Il Tolomeo, 2018)* Anna Zoppellari spiega che per questa autrice scrivere in inglese non serve solo a mettersi in contatto con una lingua/cultura nuova e per aprirsi così a nuove esperienze letterarie, ma ha radici più profonde: il francese è una lingua d'amore ma anche sofferenza, scrivere in una lingua diversa da quella del suo paese e da quella da lei utilizzata di solito per comunicare è un modo per mettere delle distanze tra la sua vita sociale e la sua vita personale.

*La main et le sein*

J'ai mis mon sein  
 dans ma main  
 et mon œil  
 dans la tombe.

Mon œil regardait  
 Mon sein débordant de lait  
 Dans ma main vide.  
 Une gazelle en but une goutte  
 Un Bonze caressa mes doigts  
 Le lait coula Comme une cascade au printemps

Mon œil buvait  
 Au milieu des vers  
 La blancheur liquide  
 Sourdant de ma main...

*Hand and Breast*

I put my breast  
 In my hand  
 And my Eye  
 In the grave.

My eye was looking  
 My breast overflowing with milk  
 In my empty hand.

A gazelle tossed off a drop  
 A Bonze fondled my fingers  
 Milk run  
 Like waterfall in spring.

My Eye was drinking  
 Among worms  
 The liquid whiteness  
 From my hand springing...

Una traduzione italiana della poesia di Rita El Khayat è stata fatta da Antonella Perlino ed è proposta su questo numero

de *Il Tolomeo*.

*La mano e il seno*

Ho messo il mio seno  
 Nella mia mano  
 e il mio Occhio  
 Nella tomba.

Il mio occhio osservava  
 Il mio seno straripante di latte  
 Nella mia mano vuota.

Una gazzella ne trangugiò una goccia  
 Un Bonzo accarezzò le mie dita  
 Il latte scorreva  
 Come una cascata in primavera.

Il mio Occhio beveva  
 Tra i vermi  
 Il liquido bianco candido  
 che sgorgava dalla mia mano...

(Valentina Tanzi)

**ITALIAN POETRY REVIEW, Plurilingual Journal of Creativity and Criticism**, XII, 2017. Direttore Paolo Valesio. [italianpoetry@columbia.edu](mailto:italianpoetry@columbia.edu), € 25,00 (fuori Italia €30,00), p. 464.



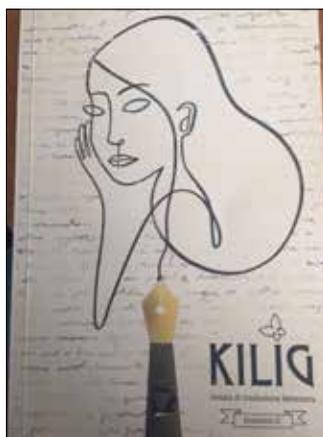
Il corposo e ricco volume si apre con due ricordi in prosa che il poeta di origini molisane Adam Vaccaro dedica a Mario Lunetta e Francesco Leonetti, ripercorrendo le circostanze degli incontri (avvenuti rispettivamente in occasione di Carovana di Poesia Musica 2003 e del convegno Scritture

/ Realtà del 2000) e alcuni tratti salienti delle loro poetiche. La sezione Poems / Poesie ospita brevi antologie poetiche; tra queste alcuni estratti di *Decamerone americano* di Bernardo Pacini, preceduti da una pagina introduttiva di Diego Bertelli che guida il lettore illustrando le circostanze biografiche da cui scaturiscono i testi: un viaggio in America di cui le poesie rappresentano un simbolico diario. I riferimenti alla letteratura antica, non solo Boccaccio, ma anche Dante evocato da un testo di Derek Walcott (*Prelude*) in esergo ai componimenti, costituiscono uno snodo ermeneutico che permette all'autore di condensare in dieci liriche le immagini del viaggio (VI: «tutto ritraevamo e tutto si ritraeva / ciò che lasciavamo indietro / ci dava per conquistati») e il percorso infero riscattato soltanto dall'amore – carnale in quanto umano e simpatetico verso gli altri (VII: «è ora una donna gonfia di stracci / un ceppo di sangue i piedi che la trainano / [...] nel verminaio di avenues / [...] la felicità nostra / che deturpa il paesaggio»). Un dossier viene dedicato al minorita Venanzio, al secolo Agostino Reali, autore di cui si ripubblicano quattro poesie che uscirono nel 1971 nella rivista americana «Mundus Artium». Un secondo dossier è dedicato al *Realismo Terminale*, la poetica del nuovo millennio che descrive la mescolanza degli uomini e la loro concentrazione nelle metropoli del globo, con interventi dell'*inventor* Guido Oldani, Giuseppe Langella, Paolo Lagazzi, Massimo Silvotti. La sezione *Translations / Traduzioni* ospita tra le altre una versione spagnola dei canti *Inf.* XVIII, XIX, XIV elaborata in endecasillabi non rimati da José María Micò, ispanista noto per le sue traduzioni di classici italiani; alcune versioni inglesi di Steven Baker da poesie di Pasolini (*Madrigali a Dio; Forza del passato*); alcuni estratti dalla versione italiana di Patrizio Ceccagnoli di *The Beauty of the Husband* uno dei più celebri volumi di Anne Carson in cui l'autrice, mescolando saggio (Keats), poesia e musica (tango) mostra la fine di un rapporto coniugale (VII: «All myth is an enriched pattern, / [...]

Hence the notion [...] that / all poets are liars. / Wath really connects words and things? / Not much, decided my husband / and proceeded to use the language / in the way tath Homer says the gods do»; «Ogni mito è uno schema arricchito / [...] Donde la nozione [...] che / tutti i poeti sono bugiardi. / Cosa collega realmente le parole e le cose? / Non molto, decise mio marito / e procedette ad usare il linguaggio nel modo in cui secondo Omero fanno pure gli dei»). La sezione *Poetology and Criticism / Poetologia e Critica* ospita contributi su Eugenio Montale (Alberto Comparini); Renato Nisticò (Caterina Verbaro); Elio Pagliarani (Andrea Liberti); Fabio Pusterla (Niccolò Massucco); Valerio Magrelli (Francesco Diaco).

(E.B.)

**KILIG. Rivista di traduzione letteraria.** Rivista semestrale, anno 2019, n. 0, settembre 2019, Del Vecchio Editore, pp. 91 € 11,00.



La rivista è nata dalla collaborazione tra il Master in *Traduzione letteraria ed editing dei testi antichi e moderni* dell'Università degli Studi di Siena e la casa editrice Del Vecchio Editore con l'intento di presentare al pubblico di lettori dei testi inediti in Italia tradotti e analizzati per la prima volta dalle studentesse del master con il supporto dei loro insegnanti di lingue. Ogni traduzione è preceduta da una breve introduzione e seguita

dalle sezioni "L'autore e il testo" in cui viene presentato l'autore e studiato il testo in maniera approfondita, e "Le sfide del traduttore" dove le traduttrici raccontano le difficoltà incontrate durante la traduzione e quali strategie hanno adoperato per superarle. Kore/Musa è il filo conduttore che lega le opere racchiuse in questo primo numero tradotte dall'inglese, dallo spagnolo, dal tedesco e dal francese: il racconto *Il museo delle donne* di Karissa Chen (trad. Michela Sgamini); il racconto *La schiava Isabella* di Mary G. Butler (trad. Giulia Corradi); il racconto *Uguale uguale ma diversa* di Anne Hayden (trad. Valentina Dragoni); il primo capitolo di *La povera Miss Finch* di Wilkie Collins (trad. Valina Annella); *The Artist and the Woman*, cap. *La musicista* di Clara Schumann (trad. Alessandra Sandrin); il racconto *Donne pratiche* di Felipe Trigo (trad. Marta Signorile); il racconto *Gli occhi di Selina* di Bernardo Kordon (trad. Arianna Palagi); il racconto *Incognito* di Lou von Salomé (trad. Nancy Anna Ceravolo); il racconto *Prima storia: Due ragazze e uno stupido scherzo* di Hansel Böhlau (trad. Valentina Carmela Alù); il saggio *Come una donnetta diventa mito* di Yvan Leclerc (trad. Valentina Tanzi). Apre il volume il manifesto di presentazione della rivista e un saggio introduttivo scritto da Andrea Landolfi, Direttore del Master; a conclusione di questo numero c'è invece il contest per la traduzione di un estratto tratto dal romanzo *A Clockwork Orange (Arancia meccanica)*, dello scrittore Anthony Burgess, pubblicato per la prima volta nel 1962 e tradotto in italiano nel 1969.

(Valentina Tanzi)

**KOLIK 79. Zeitschrift für Literatur, rivista trimestrale austriaca**, n. 79, luglio 2019. Editore: Verein für neue Literatur, a cura di Gustav Ernst e Karin Fleischanderl; e-mail: kolik@aon.at; pp. 147, € 10,00 (estero € 14,00).



*Kolik* è una rivista austriaca fondata nel 1997 da Gustav Ernst, scrittore, e Karin Fleischanderl, pubblicista e traduttrice, nella città di Vienna. Vengono pubblicati autori più o meno noti di lingua tedesca, maggiormente austriaci.

La rivista si presenta divisa in due sezioni: la prima, più consistente, comprende tutti i contributi creativi, che variano da estratti di romanzi, prosa breve, una lettera fittizia e diverse poesie, mentre la seconda, dal nome *Buchbesprechungen*, è dedicata alle recensioni di raccolte di poesie, romanzi, *pièce* teatrali.

Nella prima grande sezione, sono messi in risalto due contributi in particolare, quello di Mercedes Spannagel, dal titolo *Durch Sauerstoffmasken atmen* (*Respirare attraverso maschere a ossigeno*), e quello di Hannah Bründl, *Salzwasser* (*Acqua salata*) entrambe vincitrici del *Manfred Maurer-Literaturpreis 2019*, che si è tenuto a Steyr, in Austria, in occasione del *Literaturtage Steyr 2019* e che è stato pensato per premiare tre autori e autrici di lingua tedesca fino ai 25 anni di età. Le due giovani autrici hanno tradotto in modo impeccabile il tema del contest letterario, *prekär* (precario), la prima con un racconto breve e la seconda con un testo poetico.

Tra le numerose poesie contenute in questo numero, troviamo quelle di Waltraud Seidlhofer dal titolo *analog, zu bildern* (*analogo, a immagini*), di Judith Nika Pfeifer con *begriffsstudio, mäandernd*

(*studio concettuale, serpeggiante*) e del poeta e regista Robert Schindel.

Qui di seguito due delle poesie scelte per questo numero dalla raccolta *Handbuch der pflanzenkrankheiten* di David Fuchs, scrittore di poesia e di prosa, ma anche medico, che vive a Linz. Grazie a questa raccolta è stato insignito del Feldkircher Lyrikpreis 2018, premio letterario austriaco nato nel 2003 nella città di Feldkirch.

Il titolo della raccolta, in italiano *manuale delle fitopatie*, risulta molto esplicativo: in questa raccolta, infatti, Fuchs sfrutta le sue conoscenze ed esperienze nel campo della medicina per parlare di qualcosa di non sano, a volte pallido e dall'aspetto malaticcio, nonostante si tratti della vegetazione e di paesaggi in generale, che vengono rappresentati in stato più vegetativo che proliferante, come qualcosa priva di radici in grado di dar loro le energie vitali.

*Voraussage der fröste*

an den wurzeln herrscht schneedruck. man hat kalte finger, därme, brüste, ein herz, im keller hat es zehn grad weniger.

man hat kühlgerippe, kalte infusionen, man braucht nicht die weißen, sondern immer die grünen mäntel, die grünen tücher, gegen das allmähliche platzgreifen frostharter holzarten.  
*Predizione di gelate*

alle radici regna pressione nevosa. si hanno dita, budella, seni, un cuore freddi, in cantina ci sono dieci gradi in meno.

si ha l'alettatura di raffreddamento, flebo fredde, non si ha bisogno di quelli bianchi, bensì del cappotto sempre verde, di verdi fazzoletti, contro il lento avanzamento del legno resistente al gelo.

*Leichte böden*

Abwesenheit von hagebutten  
 Im beschwerdebild einer landschaft Baumbestand, bausubstanz, kaum bewuchs.

Die groben poren eines dorfs, seine losen

wiesen:  
 da hatten wir damals rhabarber gegessen.  
*Terreni leggeri*

Assenza di rosa canina  
 Nella sintomatologia di un paesaggio Patrimonio forestale, struttura muraria, quasi privo di vegetazione.

I grossi pori di un villaggio, i suoi prati radi:  
 A quel tempo avevamo mangiato rabarbaro.

(Nancy A. Ceravolo)

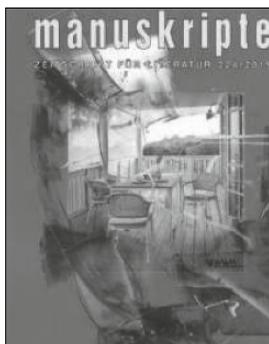
**L'ORTICA. Pagine di informazione culturale.** Direttore Davide Argnani. Anno 33 n.s. 22/123, 2018. Centroculturaleortica@gmail.com. Prezzo € 5.00, p. 31.



La sezione *Equipollente* ospita in questo numero traduzioni di Pessoa, José Martí (poeta cubano morto nel 1895), Elliot e del poeta portoghese Victorino Nemesio Mendes (1901-1978). La sezione *Inediti* pubblica alcuni versi di Barbara Gaudenzi, poetessa forlivese; *Orme poetiche* è dedicata a Gianni Fucci, poeta dialettale romagnolo recentemente scomparso. Con altri intellettuali di Sant'Arcangelo, destinati a incidere sulla fisionomia culturale italiana del dopoguerra, appartenne al *Circa de giudézi* con Flavio Nicolini, Raffaello Baldini, Giuliana Rocchi, Nino Pedretti, Tonino Guerra («*I Améigh*. Quand ch'a mis-cémmi e' fiè / ne chént di gréll / e a zarchémmi d'azènd / zirandli e lómm / a i sérmi tótti: / mè, Toni, Flavio, Nino, Lello»); «*Gli amici* Quando mescolavamo il fiato / al canto dei grilli / e cercavamo d'accendere / girandole e lumi / c'eravamo tutti: / io, Toni, Flavio, Nino, Lello»)

(E.B.)

**MANUSKRIPTE. Zeitschrift für Literatur, rivista trimestrale austriaca**, anno 59, n. 224, giugno 2019. Editore: manuskripte – Literaturverein, a cura di Alfred Kolleritsch e Andreas Unterweger; e-mail: lz@manuskripte.at; pp. 166, € 10,00.



Questo numero di *manuskripte*, la celebre rivista trimestrale austriaca che pubblica testi di letteratura contemporanea ancora inediti, sia di autori di lingua tedesca che in traduzione, abitualmente divisa in tre sezioni: *Prosa, Lyric e Essays*, sembra che i testi si susseguano per accompagnare il lettore durante tutta l'estate con testi più "calorosi" insieme a testi "rinfrescanti", come si legge sul sito ufficiale della rivista, in un *post* del 24 giugno nella sezione *Allgemein*.

Molto ricco, il numero si apre con un contributo di Gerhild Steinbuch, giovane scrittrice e collaboratrice della rivista a cui è stato conferito il *manuskripte-Preis* della regione della Stiria 2019. Tale contributo, che funge da introduzione il cui titolo è *Marginalie*, consiste in un testo di taglio saggistico, in cui l'autrice muove una critica alla "vecchissima destra pre-sunta nuova" (*die vermeintlich Neue sehr sehr alte Rechte*), mettendo in chiaro che la resistenza a una politica che vuole limitare la libertà artistica su tutti i fronti non può prendersi una pausa estiva. Segue un'analisi approfondita da parte di Leopold Federmair dell'opera *Obstdiebin (Ladra di frutta)*, pubblicato da Guanda) di Peter Handke, collaboratore della rivista ai suoi esordi nonché premio Nobel per la letteratura 2019. Sono poi presenti numerosi contributi poetici, tra gli altri i regni poetici di Yevgeniy Breyger, gli episodi notturni estivi degli *Epodî* di Michael Donhausers, o la fresca *Toronto Elegie* di Lynn Salcom che si contrappone al caldo pungente di Houston delle due poe-

sie di Freda Fiala.

Particolarmente degni di attenzione sono i saggi come quello di Christoph W. Bauer che, per il decimo anniversario di morte di Gert Jonke, scrittore viennese, lo ricorda con un saggio che porta il titolo *Scrivere come unica forma di vita sopportabile (Schreiben als die einzig erträglich Lebensform)*, la *laudatio* in otto sintomi del *Morbus Setz* di Daniela Strigl, riguardante il giovanissimo scrittore di Graz Clemens Setz, o l'analisi di Thomas Rothschild dell'opera omnia di Barbara Frischmuth, autrice insignita dell'*Ehrenring des Landes Steiermark*, una delle più alte decorazioni al merito della regione della Stiria.

Yevgeniy Breyger è uno scrittore di origini ucraine, che ha condotto i suoi studi in Germania, tra Hildesheim, Lipsia e Francoforte sul Meno, e scrive in tedesco. Numerosi i riconoscimenti che ha ricevuto durante la sua carriera, l'ultimo è il *Leonce-und-Lena-Preis* nel 2019, che viene conferito nella città di Darmstadt ai poeti esordienti e prende il nome da un'opera teatrale di Georg Büchner.

Nelle poesie dal ritmo deciso scelte per questo numero il giovane poeta crea tanti piccoli regni, come quello della pioggia, delle venature nelle foglie d'acero, del pesciolino o ancora il regno del tempo che divora.

#### **Königreich der überbrachten Nachricht**

Langsam sinkt die Truhe auf den Grund des Sees, mit Perlmutterfiguren verziert [...]

[...] Der Boden und die Rückseite der Truhe Sind unverziert. Auf dem Deckel schimmert eine Gehörnte Göttin mit Menschenkörper, Menschenkopf

hochgezogenen Augenbrauen, Göttinnen mit menschlichen Körpern und Pfirsich- und Pflaumenköpfen, Obstbäume, die menschliche Köpfe als Früchte tragen, und umgekehrt, im Querschnitt Gehirne eines Vogels und eines Fuchses,

getrocknetes Schleierkraut. Am Grund versinkt die Truhe im Sand, umhüllt von Algen, Wasserschnecken. Kurz ist est leise, dan unüberhörbar von drinnen – Klopfen. Die abgetrennte Hand. Am kleinen Finger ein Siegelring.

#### **Regno del messaggio consegnato**

Lentamente affonda l'arca sul fondo del lago, ornata con figure in madreperla [...]

[...] Il fondo e il retro dell'arca sono disadorni. Sul coperchio brilla una dea cornuta con corpo di donna, testa di donna,

sopracciglia inarcate, dee con corpi di donne e teste di pesche e prugne, e viceversa alberi da frutto, i cui frutti sono teste umane, cervelli in sezione di un uccello e di una volpe,

fiore della nebbia rinsecchito. Sul fondo, nella sabbia l'arca affonda, ricoperta di alghe, lumache. Per un attimo è lieve, poi forte da dentro – bussano. La mano staccata. Sul mignolo un anello con sigillo.

(Nancy A. Ceravolo)

#### **PER LEGGERE. I generi della lettura**

XIX/36 (2019). Direttore Responsabile: Silverio Novelli, € 25, pp. 210



Tra i contributi presenti in questo numero, si segnala quello di Edoardo Simonato che propone una nuova lettura dei sonetti CCIV, CCV, CCVI di Gaspara Stampa, mettendo in discussione la loro collocazione nell'edizione Salza (1913) e il rapporto che viene a crearsi tra biografia e canzoniere nel caso della poetessa che, scomparsa non ancora trentenne, vi traspone fatti praticamente coevi, diversamente da poeti longevi che rivedono i propri testi anche molti anni dopo la stesura e

ne organizzano la collocazione in funzione di una struttura orientata. Posti a chiusura della prima sezione nella *princeps*, i tre sonetti di stampo religioso furono collocati da Salza nel cuore della raccolta, quando invece costituirebbero un degno sigillo al canzoniere stampiano; non residui di attardato gusto petrarchesco, sarebbero latori di un percorso anche interiore non scevro di inquietudini trascendenti, coerenti con i contatti che la Stampa ebbe con Paola Negri, suora barnabita che potrebbe aver esercitato su di lei un'influenza anche retorica (Amaduri) e non solo spirituale.

(E.B.)

**PHOENIX. Cahiers littéraires internationaux.** N. 30, parution trimestrelle. Directeur Téric Boucebc, revuephoenix@yahoo.fr. Abonnement € 45,00, pp. 193.

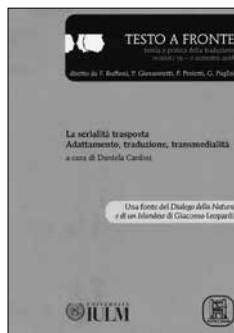


L'editoriale del numero, firmato di André Ughetto, offre una panoramica dei contenuti; tra quelli di argomento poetico segnaliamo la sezione monografica, dedicata ad André Velter, la *Voix d'ailleurs*, che ospita i versi della nota poetessa nicaraguense Clariber Alegría, scomparsa all'età di 93 anni lo scorso gennaio, e *Sporades*, in cui vengono antologizzati testi di Jean Rouaud (Prix Goncourt 1990), Serge Airoldi (Prix de l'Académie Française 2017), Corinne Le Lepvrier, autrice impegnata anche in ambito pedagogico. André Velter, a lungo direttore della collana tascabile di poesia per Gallimard, è noto per la sua attività di poeta (Prix Mallarmé 1990; Prix Goncourt 1996), saggista e scrittore, segnata dai lunghi soggiorni in Asia orientale (Afganistan, Tibet, Himalaia) che accrescono il suo interesse per la produzione

poetica di queste zone distanti, non solo geograficamente, dalla sensibilità occidentale. Nell'intervista di apertura, Velter sottolinea come la poesia sia per lui un impegno che oltrepassa l'estetica per coinvolgere gli aspetti esistenziali e etici dell'individuo, pur essendo sensibile alle lusinghe sonore del verso («Il possède la musique de l'instinct, / la fulgurance d'une langue inventée pour découvrir» «Possiede la musica per istinto / la folgorazione di una lingua inventata per scoprire», Lionel Mazzari, *Poème pour André Velter*). Nella breve antologia che chiude il dossier si apprezza, oltre all'escursione cronologica e geografica della memoria poetica dell'autore, la cura con cui le figure foniche (allitterazione, paronomasia, enjambement) o l'uso della rima vanno a costituire l'intelaiatura indispensabile alla comunicazione del senso. «Présage. Il est un secret di jour, / Surtout au crépuscule, / Quand l'or du ciel en vient à se noyer / Dans l'or du vin. / On laisse alors aller la lumière, / Qui se déplie, / Qui se déploie, / Et la vie débridée va de soi» («Presagio. È un segreto del giorno, / specialmente al crepuscolo, / quando l'oro del cielo a poco a poco annega / nell'oro del vino. / Allora si lascia andare la luce / che si mostra, / che si svela / E la vita, senza più briglie, va da sola»).

(E.B.)

**TESTO A FRONTE. Teoria e pratica delle traduzioni,** n. 59, Il sem. 2018, Marcos Y Marcos, pp. 286, € 25,00.



Il dossier monografico, a cura di Daniela Cardini, con titolo *La serialità trasposta. Adattamento, traduzione, transmedialità*, affronta l'argomento forse più caldo del fronte professionalmente più attivo nell'universo traduttologico: parte

dall'intuizione di Jenkins sulla serialità come uno dei principi più significativi della produzione culturale contemporanea, che tuttavia tende a sopravvalutare l'aspetto più appariscente di quest'attività (in comparazione al cinema) trascurando il rinnovamento profondo che, oltre la serialità, la produzione e traduzione di serie comporta nelle modalità narrative. Dopo l'introduzione della curatrice si leggono un contributo di Fabio Vittorini sul passaggio da intertestualità a transmedialità nella forma *lato sensu* melodrammatica, uno di Virginia Luzón e Quim Puig su *Transtextuality and Cultural Adaptation in Television studies*, mentre Stefano Calabrese e Valentina Conti affrontano il mondo poco noto delle *fan-fiction*, cioè “le produzioni narrative elaborate dai fan”, esaminando l'esperienza creativa dell'utenza, e Anna Manzato analizza la serie *In Treatment* tradotta in Italia nel 2017. Ian Ezerin in *Hypertextual Cliffhanger (...)* analizza connettività e serialità in relazione ai *cliffhanger*, cioè le interruzioni brusche in corrispondenza di un colpo di scena, peraltro già in uso nei romanzi d'appendice del XIX secolo e nei fumetti a puntate degli anni '70, e Sarah Renger si sofferma sulle *Practices of German Transmedia Serial Storytelling*. Stefano Locati si sposta in area giapponese (Higurashi), con particolare attenzione alle figure di ripetizione e loop, mentre Fabrizia Malgieri allarga lo sguardo all'universo del videogioco. Chiude il saggio di Emilia Lacroce su *Romanzo criminale*, quindi sui processi di narrativizzazione dei fatti di cronaca. Fuori dal dossier monografico segnaliamo un consistente, documentato e interessantissimo articolo di Lorenzo Carlucci e Laura Martino sulla prima traduzione italiana (da poco uscita in volume per le edizioni dell'Orso) di un grande poema epico-filosofico mediolatino, l'*Architrenius* di Giovanni di Altavilla (1184), seguito da ampi stralci esemplificativi. Nel Quaderno di traduzioni segnaliamo *Lanquan li jom* di Jaufre Rudel a cura di Alberto Fraccacreta e Louis McNeice (da *Autumn Journal*) di Valentina Zinnà. Chiude il volume una sezione, meno breve del solito, di sette recensioni e di utili segnalazioni editoriali.

(Francesco Stella)

# Abstract

FABIANO BELLINA

**«Esser più fedele allo spirito che alla lettera». Cesarotti traduttore di Ossian**

(fabiano.bellina@student.unisi.it; fabianobellina95@gmail.com)

The article has the aim to explore the Cesarotti's modality of translation of the *Poems of Ossian*, edited by James Macpherson. Through a comparative and philological analysis, the essay shows the different poetics followed by the two authors. Macpherson created (or manipulated) the Ossianic poems in order to offer to the Scotland an ancient and authoritative poet, whose beauty and greatness not only could have competed against the Homeric authority, but also against the most important English poets, like Shakespeare, Milton and Pope. To simulate a poetic antiquity, Macpherson used a lot of stratagems, like a paratactic style; a figurative and obscure language; natural epithets; repetitive formulas ecc. Cesarotti, whose literary education was petrarchist and illuminist, eliminated a lot of repetitions, explained the obscurities, rationalised the ossianic style, in order to provide to the Italian public an ancient but cultured author, otherwise his translation would not have been successful, because of the fine taste of the Italian *litterati*. In this way, the Cesarotti's operation created a *second Ossian*: an Italian Ossian, that, paradoxically, was more succesful than the English original. These corrections were also a consequence of the Cesarotti's translatology. Cesarotti believed that the translator was authorized to change and modify a text in order to refine it: the translator is a *co-author*, because a translator, applying the Reason, could do better than an author, rectifying the obscurities or the ambiguities of the text: *to remain faithful to the Spirit than to the Letter* was the Cesarotti's norm in translating Ossianic poems.

SEIJI MARUKAWA

***La nuit grandissante***

(ms209@waseda.jp)

This article deals again with the translation that Paul Celan finished just before his death in 1970: *La nuit grandissante* (*Die Nacht größer und größer*), suite of poems by Jacques Dupin. The previous research has shown that Celan seems to identify strongly with this poetry: the translation is comparatively literal in spite of some alterations going in the direction of intensification. On this basis, the study aims to determine the reason why Celan selected this suite for his last translation (like a passage through the mirror offered by another poet). The article contains a word of Jacques Dupin on this matter.

PAOLA MOCELLA

***Digital humanities e intertestualità. Il contesto di composizione dei Gesta regum Britannie***

(paola.mocella@student.unisi.it)

Aim of the article is to show how the data we can get from the use of digital tools as well as their interpretation and reworking can bring significant results. In this case, the research carried on lexical occurrences using the software *PoetriaNova2* (2010) was applied to the *Gesta Regum Britannie*, a medieval Latin poem composed in the mid-thirteenth century by an anonymous author, which represents the main versification of the *Historia Regum Britanniae* of Geoffrey of Monmouth. The analysis detect the presence of exclusive and non-lexical occurrences between the *Gesta* and some poems produced by the poets of Philip August's entourage (1165-1223), in particular with the *Phillippis* of William the Breton (1224). The lexical occurrence rate - significant both quantitatively and qualitatively - between the two poems, in addition to the numerous structural similarities, allows us to credit the influence of *Phillippis* on the *Gesta*, and to place the composition of the *Gesta* in the context of the French court. This hypothesis is also supported by palaeographic and cultural evidence.

ROSANNA MORABITO

**I poemi dell'appartenenza di Miloš Crnjanski**  
 (rmorabito@unior.it)

I present here my own versions of the three long poems and three short poems of the great Serbian poet M. Crnjanski (1893-1977), a translation work resulting from a long “conversation” with the writer and related critical literature. Crnjanski’s poetic opus represents an essential stage in the history of Serbian poetry of the twentieth century and it is closely interrelated, both on a thematic and formal level, with his works in prose of the same periods. Translations are followed by short notes, to make easier for the Italian reader to understand some elements in the texts.

SERENA POMPILI

**L'ekphrasis negli scritti sull'arte di Francis Ponge**  
 (serena.pompili@gmail.com)

This article aims to analyze the complex relationship between words and images in Francis Ponge’s art essays, *Le peintre à l'étude* (1948) and *L'Atelier contemporain* (1977). Facing two of his favorite painters, Georges Braque and Jean Fautrier, Ponge discusses the nature of art description, the ekphrasis, revealing an apparent mistrust towards words, weak and inappropriate when they have describe the strong feelings provoked by the paintings. We believe this issue to be just the pretext for Ponge’s further investigations on the matter of poetic language.