

QUADERNI DEL PENS
Numero 1, 2018

CON TESTO A FRONTE
POETI E TESTI DEL NOVECENTO A CONFRONTO



UNIVERSITÀ DEL SALENTO

2018

QUADERNI DEL PENS

Centro di ricerca Poesia contemporanea e Nuove scritture
Collana Peer review diretta da
Fabio Moliterni

Le pubblicazioni proposte alla collana « QUADERNI DEL PENS » vengono sottoposte a processo di peer review double-blind.

Direttore della Collana

Fabio Moliterni (Università del Salento , Italy)

Vicedirettore della Collana

Simone Giorgino (Università del Salento , Italy)

Comitato Scientifico

Giuseppe Bonifacino (Università di Bari)

Andrea Gialloredo (Università di Chieti-Pescara)

Antonio Lucio Giannone (Università del Salento)

Yannick Gouchan (Università di Aix-Marseille)

Paola Laskaris (Università di Bari)

Juan Carlos de Miguel (Universidad de Valencia)

Irene Romera Pintor (Universidad de Valencia)

Progetto grafico

Filippo Spiri

Segreteria di redazione

Carolina Tundo (Università del Salento) carolina.tundo@unisalento.it

© 2018 Università del Salento

ISSN: 2611-903X

ISBN: 978-88-8305-141-8

DOI Code: 10.1285/i9788883051418n1

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

PREMESSA

I “Quaderni del Pens” si presentano come una “officina”, uno spazio o un contenitore nel quale raccogliere i risultati del lavoro critico che ogni anno il Centro di ricerca PeNs - Poesia contemporanea e Nuove scritture, istituito presso il Dipartimento di Studi umanistici dell’Università del Salento, realizza intorno a momenti e figure della letteratura italiana del Novecento e contemporanea, riletti in una chiave interdisciplinare e transnazionale. In questo primo numero della collana si pubblicano i contributi che sono stati presentati in occasione di un Ciclo di seminari, tenuti presso l’Università del Salento nel corso del 2017, dal titolo “Con testo a fronte. Poeti e testi del Novecento a confronto”, ai quali hanno partecipato studiosi e docenti dell’Università del Salento e di altre Università europee.

I saggi presenti nella prima sezione si occupano di un fenomeno che, secondo le parole di Pier Vincenzo Mengaldo (nella sua *Introduzione ai Poeti italiani del Novecento*, Mondadori 1990), assume in Italia un’importanza centrale a partire almeno dal periodo tra le due guerre, quando si assiste alla volontà di “apertura europea” che caratterizza la cultura post-rondesca e che spinge ad ampliare o diversificare i contatti e gli scambi con altre lingue e letterature, oltre l’esclusiva mediazione francese, “quasi d’obbligo” per la letteratura dell’Ottocento (pp. XXX-XXXI). Il diffondersi delle traduzioni d’autore, il misurarsi “ubiquo” con mondi linguistici e letterari “alieni e anche remoti” sono la testimonianza della volontà di aggiornamento della cultura italiana, documentano la crisi o il declino delle tradizioni ma anche la necessità di “rimotivare” la scrittura letteraria all’altezza del presente; indicano la “compresenza” nei grandi scrittori del Novecento di almeno tre anime, quella di poeta o narratore, traduttore e critico (p. XXXII): si pensi alla *couche* ermetica e alla funzione delle traduzioni dallo spagnolo nel saggio di Paolo Zublena; all’attività di mediatore tra Italia e Spagna compiuta da Vittorio Bodini, al centro del contributo di Leo Luceri; e ancora all’opera di traduttore (e di autore tradotto) di Eugenio Montale tutt’altro che pacificata, come risulta dall’intervento di Patrizia Guida; e infine allo sperimentalismo espressivo di Vincenzo Consolo indagato da Irene Romera.

La seconda sezione di questo numero, in linea con le aree di ricerca del Centro PeNs e del settore della Letteratura italiana contemporanea del nostro Dipartimento, è dedicata alla pubblicazione di inediti, carte d’autore e documenti provenienti dagli archivi di autori del Novecento. In questo caso si è scelto di pubblicare due testi che provengono dall’Archivio Vittorio Bodini, raccolti e sistemati da Simone Giorgino, che documentano i rapporti tra il poeta salentino e lo spagnolo Rafael Alberti.

L’ultima sezione, infine, intitolata “Pens papers”, intende offrire spazio ai giovani e alle giovani studiose dell’Università del Salento, con una selezione dei loro migliori saggi che nel corso dell’ultimo anno sono stati pubblicati sulla rivista on line del Centro (www.centropens.eu). I contributi di Roberta Caiffa su Amelia Rosselli, di Anna Chiara Strafella su Vincenzo Rabito, di Simone Giorgino su Giorgio Vasta vertono ancora sui fenomeni di “extra-territorialità”, di scambi o conflitti tra culture e di sperimentazioni intorno al linguaggio, come aspetti cruciali che attraversano tutta la letteratura del Novecento fino ai nostri giorni. Riflettono sull’urgenza che hanno soltanto gli scrittori “veri” di porsi di fronte alla (propria) scrittura “con testo a fronte”, con uno strabismo indispensabile per tentare di colmare – o di abitare – lo iato esistente tra le parole e le cose, il “mondo scritto” e il “mondo non scritto”, le lingue ufficiali e quelle “minori”.

FABIO MOLITERNI

LAVORO CRITICO

PAOLO ZUBLENA (UNIVERSITÀ DI GENOVA)
 ERMETICI O NO? BO E MACRÌ TRADUTTORI DI
 POESIA SPAGNOLA NOVECENTESCA (1938-1945)

Questo intervento vorrebbe verificare la presenza di tratti stilistici riconducibili al codice ermetico nelle prime traduzioni della grande poesia spagnola novecentesca a cavallo tra anni '30 e '40. Considereremo in particolare i casi di Carlo Bo e di Oreste Macrì, sodali di quella compagnia di letterati che si riunì per molti anni prima presso il Caffè san Marco, poi alle Giubbe Rosse.

Nelle parole di Macrì, ecco quanto era accaduto: «la traduzione, in particolare, risultava conseguenza psicologica e artistica della nostra vocazione europea e quindi planetaria, suggerita dal demone delle letterature straniere, sincronizzati con noi o di poco anteriori i nostri padri e maestri [...]. Ma lo spirito e l'intento dei traduttori era diverso, oltre che comprensivamente impegnato: riprodurre stili, modelli, persone poetiche, esempi concreti che rompesero la nostra tradizione indigena provincializzata e sclerotizzata nell'accennato manierismo postclassico e purista. Soleva dire umoralmente Sergio Baldi che ci eravamo spartiti il mondo della poesia: per sé si era riservato i paesi di lingua inglese, discepolo di Mario Praz; i russi assegnati a Poggioli e Landolfi; i tedeschi a Leone Traverso; gli spagnoli a Carlo Bo e a chi vi parla, discepolo di Casella; i portoghesi a Panarese scopritore e diffusore del grande Pessoa; ancora gli spagnoli a Bodini e al giovane Tentori; i francesi allo stesso Bo, Mario Luzi, Bigongiari, Parronchi, restando la Francia comune a tutti; ancora dall'inglese tradussero Carlo Izzo, Augusto Guidi, Bertolucci, Sereni e i più giovani Margherita Guidacci e Roberto Sanesi. Sto procedendo per sommi capi e a memoria, giacché desidero soltanto ridestare l'aura di quei tempi fino almeno al ventennio postbellico, quando si notarono gli enormi effetti di tale azione traduttoria fino a quello "stile di traduzione", avvertito da Enrico Falqui nella sua introduzione a una antologia di essa giovane poesia»¹.

La tarda rievocazione di Macrì è sintomatica di una vulgata, come si era diffusa nella storia letteraria – non senza il contributo dello stesso Macrì. Ma esisteva davvero questo «stile di traduzione»? E, se è esistito qualcosa del genere, ce n'era stata una protovarietà ermetica già

¹ ORESTE MACRÌ, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in ID., *La vita della Parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 47-64, alla p. 49.

negli anni dell'ermetismo storico? Si può insomma sostenere che in Italia verso gli anni '40 si formò qualcosa come un modello di lingua "da traduzione", agglutinato attorno al nucleo stilistico della grammatica ermetica?

Non mi azzardo a dare una risposta certa, anche se propenderei per il no – almeno a quell'altezza, ed eccettuando forse gli esercizi francesi degli stessi poeti ermetici – Luzi in primo luogo (e sospendendo il giudizio sul maggiore, forse, dei traduttori evocati da Macrì, e cioè il Leone Traverso alle prese con Rilke e George).

Andrà intanto precisato che l'evocazione di Falqui può risultare leggermente fuorviante. Falqui usava la formula "stile da traduzione" in modo tutt'altro che positivo o anche neutro: «E qui, per quanto rincrescevole, torna giusta una osservazione anche sul minaccioso persistere dello "stile da traduzione", in cui risulta schiacciante e mortificante l'influsso esercitato dall'uno o dall'altro poeta straniero preferito. Fra i moderni, oggi, Withman, Esenin, Aragon, Majakovskij, Lorca, Neruda, Lee Master, la fanno troppo da padroni. E troppi sono i versi che sembrano ricalcati sul loro modello. E quasi sempre l'autore del rifacimento milita tra i Neorealisti. Ond'è che torna altrettanto giusto notare [...] che molti nostri giovani poeti (e sono per solito quelli più inclini o più aperti o più pronti ad accogliere l'istanza sociale) presumono d'aver conquistato chissà quale novità nella trasposizione in vocaboli italiani di versi rifatti su traduzioni spesso scialbe»². Non c'è qui davvero la possibilità di intravedere uno stile traduttivo fondato sul paradigma ermetico. Semmai, al negativo, il riconoscimento di un fenomeno la cui importanza non mancherà spesso di richiamare Mengaldo, ad esempio nella premessa della terza serie della *Tradizione del Novecento* – in cui si sostiene con forza l'esigenza di «delineare una storia globale del tradurre (poesia) nell'Italia del Novecento, evidentemente comprensiva anche delle versioni "medie" e non solo delle insigne»³.

Se limitiamo comunque il discorso alla poesia spagnola, e alle prime trasposizioni italiane dei testi della cosiddetta generazione del '27 e dintorni, potremo cercare di fornire una risposta più circoscritta ma almeno fondata su qualcosa di più di un'impressione, nei limiti del terreno dissodato.

Il corpus spogliato ai fini di questa ricerca è costituito dalla prima traduzione fornita da Bo del *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias (La sposa infedele e altre poesie)*⁴, particolarmente

² ENRICO FALQUI, *La giovane poesia. Saggio e repertorio*, Roma, Colombo, 1956, p. 73.

³ PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, p. VIII.

⁴ In «Letteratura», Rivista trimestrale di Letteratura contemporanea, Firenze, a. II, n. 2, aprile 1938- XVI, pp. 98-

importante – se è vero che, come racconta Macri, Bo leggeva le sue prove di traduzione alle Giubbe Rosse ancora sull'onda della commozione per la morte del poeta; dalle prime prove traduttive su rivista di Oreste Macri (ho considerato quelle fino al 1945)⁵; dall'antologia *Lirici spagnoli tradotti da Carlo Bo*, Milano, Corrente Edizioni, 1941⁶.

Lo spoglio è finalizzato al reperimento di quei tratti, provenienti dall'Ungaretti di *Sentimento del tempo*, che Mengaldo⁷ ha individuato come caratterizzanti della grammatica dell'ermetismo, e che qui brevemente riassumo⁸.

1. Soppressione dell'articolo con assolutizzazione del nome: «Schiavo loro mi fecero segreti» (Ungaretti); «ignota riva incontro / ti venga» (Quasimodo); «Mi festeggerà perpetua luce» (De Libero). 2. Uso assolutizzante dell'articolo indeterminativo: «E riportarti un sonno» (Ungaretti); «E i cani spenti di una festa delirano / di viola se grappoli di nulla / pendono già a un oriente» (Bigongiari). 3. Uso del plurale al posto del singolare con effetto di indeterminatezza (rinforzato spesso dall'omissione dell'articolo): «Al colorito e a nuove morti» (Ungaretti); «Sopori scendevano dai cieli / dentro acque lunari»; «Scendono primavere eterne / dal sole e dalla luna (Luzi). 4. Uso libero delle preposizioni, che introducono circostanti o espansioni in modi non canonici: «un villaggio di luna» (Gatto); «penetro in rami di freschezza il lento / approssimarsi» (Gatto); «la tua mano inane d'universo» (Luzi). 5. Uso sovraesteso e polivalente della preposizione *a*: «I monti a cupo sonno / supini giacciono affranti» (Quasimodo); «passano i lumi alle terrazze» (Gatto: del quale si ricordi lo stesso titolo della raccolta del 1937, *Morto ai paesi*). 6. Nell'ambito di un sintagma, inversione tra testa e modificatore: «fluisce sull'alba dell'acque» (Gatto); «in una madre dolce di declino» (Gatto); «squilla un vetro di volontà» (Bigongiari). 7. Analogismo spinto, specie attraverso l'apposizione: «La sera è qui, venuta ultima, / uno strazio d'albatri; / il greto ha tonfi, sulla foce, / amari, contagio d'acque desolate»; «Scoperta una città prato di vento» (Gatto); «usciva la luna / animale di tempesta» (De Libero). 8. Uso estremistico della sintassi nominale: «Antico

106, con una breve nota biobibliografica.

⁵ Queste versioni sono ora raccolte in Oreste Macri, *Traduzioni sparse di poesia ispanica*, introduzione e cura di Monica Savoca, Firenze, Olschki, 2007. Il primo esemplare è l'*Oda a Salvador Dalí* pubblicata nel 1939 su «Corrente».

⁶ Sarebbe opportuno completare l'indagine spogliando anche la prima scelta in volume di poesie lorchiane (*Poesie*, traduzione e prefazione di Carlo Bo, Modena, Guanda, 1940: il secondo volume della Collezione La Fenice dopo il George di Traverso del '39).

⁷ PIER VINCENZO MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento*, cit., pp. 131-157.

⁸ La sintesi è tolta dal mio *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, I, *La poesia*, Roma, Carocci, 2014, pp. 403-452.

inverno.» (Quasimodo); «Graniti sfatti dall'aria, / acque che il sonno grave / matura in sale». Spesso i sintagmi nominali-frase vengono seguiti bruscamente da frasi coordinate o giustapposte che contengono un verbo: «Sera, luce addolorata, / pigre campane affondano» (Quasimodo); «Fumo dalle capanne / secche, l'estate scioglie / i cavalli del cielo». 9. Propensione per gli astratti, con un valore non concettuale (si pensi per opposizione al lessico astratto di grana filosofica in Leopardi) ma metaforico: «il tenue sogno delle rive dura / in una fioca cautela d'aria»; «Scendono persuasioni calde sulla terra fiorita» (Luzi). 10. Uso del latinismo anche molto insolito: *educa*, *arci*, *nitente* (Luzi); *insazia*, *angue*, *nepente* (Bigongiari). 11. Lessemi sempre di origine latina impiegati con un significato che risale per l'etimologia: «vi *decade* l'immagine lunare» (Gatto); «errore del mare», «Al suolo / *cede* l'ampia colomba», «Più lucente là *esorbita* la stella / di passione», «*discorrono* cavalli forsennati» (Luzi). 12. Transitivizzazione di verbi intransitivi: «ci tace», «carni ancora annottate» (Gatto). 13. Giunture acri tra nome e aggettivo, con un valore in genere metaforico o di ipallage (e un'aggettivazione spesso etimologicamente attivata, come al punto 11): «nuvoloso, si scioglie il bove dalla luna» (Gatto); «cielo implume» (De Libero); «O fresca, scoscesa tortora», «oscuro / e montuoso esulta il capriolo» (Luzi).

Ora, per farla breve, ancora nel 1961, un tignoso Leonardo Sciascia fa le pulci alla traduzione del *Lamento* di Bo – proponendo una nuova, e discutibile, traduzione – dalle pagine del primo fascicolo della rivista bolognese «Rendiconti». Così Sciascia: «La prima traduzione italiana del *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* è stata pubblicata nel 1940, in piena stagione ermetica. Complicandosi, nel primo traduttore, l'inesperienza della lingua spagnuola con l'esperienza ermetica, il risultato fu di una quasi totale oscurità. Nelle successive edizioni, questa traduzione di Bo venne acquistando chiarezza: ma non al punto da eliminare completamente i tralignamenti e le gratuite oscurità di cui era inzeppata la prima. Né altri traduttori – l'ispanista Oreste Macrì e il poeta Giorgio Caproni – hanno fatto di meglio»⁹.

Lasciamo da parte i luoghi contestati e le discutibili proposte di Sciascia, ma consideriamo la sua motivazione di fondo. Sciascia rivendica di tradurre «con intenti, per così dire, realistici; sfrondandolo [*scil.* il *Llanto*] cioè di tutti quegli elementi di surrealismo di ermetismo di picassismo che, involontariamente o meno, i traduttori avevano aggiunto».

⁹ LEONARDO SCIASCIA, *Del tradurre: Il lamento per Ignacio Sanchez*, «Rendiconti», I, aprile-maggio 1961, pp. 25-32, alla p. 25. Cenni alla polemica nel mio *Il Llanto secondo caproni*, in c.d.s.

Ora, con buona pace di Sciascia, questi elementi erano già nel testo lorchiano, e i primi traduttori, specie Bo, non avevano fatto che produrne letterale eco.

In effetti, lo stesso Macrì aveva buon gioco nel rispondere, sul secondo fascicolo di «Rendiconti», a proposito di quei supposti elementi «di surrealismo di ermetismo di picassismo»: «E chi di noi tre poteva sognarsi di aggiungere quegli “elementi” se non stavano già nel testo? Un’annosa ed enorme bibliografia di studi lorchiani sta a dimostrare (se ce ne fosse bisogno) che il *Llanto* in tutta la concezione e tecnica è uno dei più straordinari ed esemplari monumenti del sincretismo ermetico novecentesco, per cui il “realismo” (“per così dire”) dello S. ha a che vedere con questo poema come “lu culu culle Quattru Tèmpura”»¹⁰. Ora, che davvero il *Llanto* possa essere considerato uno dei monumenti del «sincretismo ermetico novecentesco» è probabilmente asserto troppo sbilanciato. Si può, più laicamente, vedervi un testo in cui aspetti popolari e folklorici si fondono con una matrice letteraria novecentista, e – soprattutto – in cui si registra una fortissima temperatura figurale, in specie metaforica, che condivide – se non l’oltranza espressivista – certo non minori aspetti tecnici analogisti con l’ermetismo italiano.

Se insomma Bo in «Letteratura» traduce «uva de niebla» con «uva di nebbia» non gli si può certo rimproverare di aver aggiunto un tratto ermetico (parziale: la “autentica” metafora ermetica sarebbe qui “nebbie di uva”), ma si può prendere atto della letteralità della traduzione.

Allo stesso modo, non è dato trovare tratti stilistici ermetici nei *Lirici spagnoli* di Bo, se non importati a calco dall’originale¹¹.

Per prendere un altro esempio da Guillén, di un possibile, per quanto raro, altro tratto ermetico (l’uso transitivo di un verbo intransitivo), la transitivizzazione è autorizzata a calco dalla reggenza del verbo, mentre l’elemento figurale è riprodotto pari pari dall’originale:

Y los hombres heridos
pasean sus surtidores
como delfines liricos

E gli uomini feriti
passeggiano i loro zampilli
come delfini lirici¹²

¹⁰ *Una lettera di Oreste Macrì*, «Rendiconti», 2-3, giugno-settembre 1961, pp. 106-110.

¹¹ L’unico tratto vagamente ermetico che ho potuto riscontrare è la trasformazione in costituente sintattico nominale di un oggetto che in Machado era retto da un «Tengo». Veramente poco, e forse più dovuto a ragioni di economia prosodica che ad altro.

¹² *Angelus*, in *Lirici spagnoli tradotti da Carlo Bo*, cit., pp. 260-261.

Ma davvero, con tutto il rispetto per il risultato – che certo sembra assai meno inefficace di quanto volesse Sciascia, le traduzioni di Bo nell'antologia di «Corrente» sono estremamente letterali, spesso quasi a calco.

Venendo a Macrì, il discorso si fa leggermente più complesso e articolato, ma non poi troppo lontano. Anche in questo caso non si può dire che i tratti stilistici ermetici abbondino. Ma vediamo subito le poche eccezioni.

Davvero labile, nell'*Ode a Salvador Dalí*, la caduta dell'articolo indeterminativo con relativa assolutizzazione della forma nominale: «y el horizonte sube como un gran acueducto» «e l'orizzonte sale come grande acquedotto» (v. 16). Più interessante il passaggio da un figurante concreto a uno (più) astratto in «tala su sombra al alba de mi frente» che diventa «ritaglia l'ombra all'alba della mente» (in Dionisio Ridruejo). Anche, in *Nadie* del marchese di Villanova è piuttosto ermeticheggiante il passaggio da «en transparencias distantes» a «in spazi di trasparenze», per il sintagma pseudometaforico con la caratteristica legatura tra due nomi costituita da *di*. Ma del resto, due versi prima, il vero e proprio sintagma metaforico appositivo, tipicamente ermetico, «Costancia de soledades» non viene sfruttato nella sua letteralità, ma è depotenziato dal punto di vista figurale in «costanze in solitudini». Curioso il caso, da Jiménez, di «en que el cuerpo, hecho alma, se enternece», che diventa «ove il corpo disalma in tenerezza»: qui la scelta lessicale (*disalma*) – oltre a pescare in un repertorio da quaresimale e a rovesciare apparentemente il senso –, avverte forse, più che andare verso l'oscurità, la suggestione del più diffuso verbo spagnolo *desalmar*. Non pare dubbio invece il caso, da Guillén, di «callada se difunde / la expectación de spuma» che è reso con «tacente si diffonde / la speranza di spuma», con la consueta – per gli ermetici – rivitalizzazione del valore verbale del participio presente, al posto del quale si sarebbe potuto usare un aggettivo (*silenziosa*), o al limite un participio ormai lessicalizzato come aggettivo (*tacita*), a voler mantenere il settenario.

In ogni caso, su un novero di testi che supera il centinaio, si tratta da un ben magro bottino.

Né pare di poter mettere in conto a una *vague* ermetica latinismi come *impolluto* (che comunque è calcato su *impoluto*) o *aderge* (invece non provocato da *yergue*), in cui manca la risemantizzazione di un lessema comune, ma solo si mostra l'aulicità del crudo arcaismo.

D'altra parte, ha detto benissimo Laura Dolfi, nel suo importante volume *Il caso García Lorca* che in Macrì (in questo caso il Macrì ventiseienne traduttore dell'*Ode a Salvador Dalí*) si registra la «volontà di mantenere il linguaggio su un registro sempre alto, escludendo facili e

consumate equivalenze per valorizzare (in senso culto) l'esatta semia di vocaboli e sintagmi»¹³. Oltre agli esempi felici prodotti da Laura Dolfi, se ne possano passare in rassegna parecchi, alcuni dei quali forse talmente devoluti all'innalzamento del registro, da sacrificare un po' la riproduzione della media stilistica dell'ipotesto. In questo senso, Macri procede diversamente – anche se non antipodicamente – rispetto a Bo. È molto pratico confrontare la resa di *Oda a Salvador Dali*, tradotta da entrambi (nel '39 da Macri, nel '41 da Bo). Il registro è quasi sempre più alto in Macri, mentre la traduzione di Bo risulta sempre più letterale¹⁴:

Deseas (v.1)
desideri
brami

cortan la flor aséptica de la raíz quadrada (v. 6)
tagliano il fior asettico della radice quadrata
troncano il fiore sterile della radice quadrata

«decapitan sirenas...» (v. 18)
«decapitano sirene»
«trancano capi di sirene»

La Noche, negra estatua de la prudencia, tiene (v. 19)
La Notte, nera statua della prudenza, ha
Oscuro simulacro della prudenza, la Notte conserva

«de formas increíbles» (v. 42)
«d'incredibili forme»
«di forme irrazionali»

«flora inexacta» (v. 56)
«flora inesatta»
«flora maligna»

«las vides entrañables de Baco» (v. 59)
«le intime viti di Bacco»
«le vigne violente di Bacco»

«lleva» (v. 60)
«porta»
«mena»

Desconocidas islas desmiente ya la esfera (v. 74)
La sfera già smentisce isole sconosciute
La sfera riporta dal sogno isole sconosciute

¹³ Laura Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 277.

¹⁴ Incolonniamo rispettivamente testo originale, traduzione di Bo, traduzione di Macri.

Al di là del confronto con Bo, si possono produrre parecchi esempi di innalzamento di registro da parte di Macri. Dal punto di vista lessicale (in direzione dell'aulicismo e dell'arcaismo) innanzitutto: «vegetal delirio», «arboreo delirio», «en hiel», «nell'algo»; la «abeja» diventa la «pecchia»; «relente» – per quanto non comune in spagnolo – diventa la dannunziana «chiaria»; ma anche dal punto di vista sintattico, dell'ordine delle parole (ovviamente nella direzione dell'*ordo artificialis*) e talvolta anche dell'aumento di ipotassi – un solo esempio da Lasso de la Vega: «Las rosas duermen bien o yo non ecucho» che diventa «Più non ascolto se le rose dormono». Spesso la complicazione è sia lessicale sia sintattica. Si legga, da Guillén: «Grises intactos que ni el pie perdido / sorprendió, soberanamente leves» complicato in «Grigi intatti, neppure da errabondo / piede sorpresi, immensamente lievi».

Pochi esempi, ma bastino per testimoniare che – se c'è senz'altro un tentativo uniforme di alzare il registro in Macri, esso non sembra andare in direzione *stilisticamente* ermetizzante. E tantomeno in quella direzione andavano le versioni più semplici e letterali di Bo, che solo il *punctum caecum* dello sguardo polemico di Sciascia – o forse piuttosto l'aggio che l'avversione ideologica faceva sulla verifica dei fatti empirici di lingua – aveva potuto scorgere, e anzi vedere con tanta esibita e risentita chiarezza.

Ho l'impressione, insomma, che una fitta e fine analisi linguistica porterebbe a conclusioni abbastanza difformi da quelle che la vulgata della storia letteraria – spesso partendo dall'autocomprensione degli attori di quelle vicende, e insomma dalle prese di posizioni “di poetica” – ha per lungo tempo dato per buona. Non so nemmeno se le traduzioni di Traverso, certo tra le più alte e influenti, siano passibili di una definizione di ermetismo (e non piuttosto di un sidereo e solenne classicismo): dico dal punto di vista della presenza di fenomeni linguistici empiricamente verificabili (e francamente fatico a vedere un'unità – *nel corpo dei testi* – del fenomeno detto ermetismo che vada oltre la rassegna di tratti stilistici postungarettiani e postsimbolisti individuati con memorabile lucidità da Mengaldo: a meno che ovviamente non si sposti l'attenzione sulle posizioni estetiche e poetologiche o sulla critica *en artiste* – allontanandosi insomma dalla prassi di scrittura). Non si tratta tanto di registrare una distanza tra storia della letteratura e storia della lingua letteraria, quanto di capire se la vulgata storico-letteraria può sopravvivere al vaglio analitico dell'indagine storico-linguistica e stilistica. Come conclusione modesta e provvisoria, posso almeno avanzare l'ipotesi che: 1) se la Spagna è stata (percepita come) ermetica, lo è stata più da sé stessa che per azione dei suoi traduttori; 2) se qualcosa come uno «stile da traduzione» (tanto più se inteso nell'accezione

falquiana, e comunque anche nell'eventuale versione ermetica) è esistito, esso rimonta ad anni più bassi rispetto a quelli dell'ermetismo fiorentino.

PATRIZIA GUIDA (UNIVERSITÀ DEL SALENTO)
TRADURRE MONTALE: LA SFIDA ANGLO-AMERICANA ALLA
(IN)TRADUCIBILITÀ DELLA SUA POESIA

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela
in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia¹⁵.

(D. ALIGHIERI, *Convivio*, I, VII, 14)

In una mostra bio-bibliografica curata da Giorgio Devoto e Stefano Verdino del 2014 sono state esposte a Genova più di sessanta traduzioni di opere montaliane di proprietà di Bianca Montale, nipote del poeta, la quale ha messo a disposizione dei curatori volumetti in francese, spagnolo e inglese, ma anche in tedesco, portoghese, rumeno, russo, ceco e persino in arabo, cinese e giorgiano. La raccolta esposta a Genova non è tuttavia completa in quanto neppure Montale sembra avesse contezza né copia di tutte le traduzioni dei suoi versi pubblicate nel corso degli anni:

Mie poesie sono state tradotte in varie lingue: persino in rumeno e in ungherese. E, naturalmente, in russo. Molte sono comparse in antologie o su riviste – non ricordo con precisione quali poesie, quali pubblicazioni: queste in genere non le ho, non mi sono pervenute (sono abituato a questo: a non avere nemmeno copia dei miei libri). Ce ne saranno, forse, in qualche vecchia cassa dimenticata. Posso parlare solo delle traduzioni uscite in volume: la prima antologia francese di Silvio d'Arco Avalle e Susanne Hetelier; *Glorie des Mittags*, in tedesco, di Herbert Frenzel; quelle inglesi, *Imitations*, di Robert Lowell, e la scelta di Edwin Morgan, oltre a quella svedese che porta una mia prefazione, in italiano. Altre cose stanno per uscire¹⁶.

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, in *Opere Minori*, tomo I parte II, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano–Napoli, Ricciardi, 1988, I-VII (I, VII).

¹⁶ *Cinque domande a Montale. Intervista a Giancarlo Vigorelli (1964)*, in EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1631.

Questo atteggiamento quasi distaccato avvalorava la tesi di una mancanza di interesse, non solo editoriale ma anche teorico, da parte del poeta sulle problematiche legate alla traduzione come processo creativo e veicolo di promozione internazionale. In realtà, documenti di recente pubblicazione smentiscono questo disinteresse e rivelano un poeta coinvolto in prima persona, sia come traduttore che come poeta tradotto, nel *discourse* della traduzione.

Nell'intervento su *Variazioni sui maestri di canto. Su Montale, la traduzione e la poesia*, tenuto al Convegno su *Montale tradotto dai Poeti* (10-11 giugno 1996), Anna Dolfi, fine studiosa della contemporaneità letteraria, avvia la sua riflessione sull'interessante considerazione (che poi sarà ripresa da chi successivamente si è occupato di Montale traduttore/tradotto), che il poeta, nonostante la sua attività di traduttore e le numerose traduzioni dei suoi versi, non si sia soffermato a teorizzare sulla traduzione come processo creativo o anche soltanto come operazione di mediazione culturale. Avverte in nota, la collega fiorentina, che i volumi di prossima pubblicazione [*Il secondo mestiere*] non «dovrebbero modificare di molto quanto qui annotato visto che la traduzione alle quale intendiamo riferirci è per antonomasia quella di poesia»¹⁷.

In realtà proprio *Il secondo mestiere* pubblicato qualche mese dopo il convegno fiorentino contiene diversi rimandi, occasionali ma non casuali, sulla traduzione che consentono, riannodando tutti i fili sparsi qua e là, di ricostruire il pensiero montaliano sul processo delicatissimo di trasposizione di un testo (non solo poetico) da una lingua ad un'altra e da una cultura ad un'altra. In particolare, un articolo del '49 apparso sul mestiere di traduttore è molto utile per cominciare a definire il rapporto tra Montale e la traduzione:

Si traduce molto in Italia, sebbene meno che altrove, ma cosa si traduce? Tradurre è difficile, in certo senso più difficile che scrivere opere originali. Si può diventare un grande scrittore in proprio usando poche centinaia di parole; ma per tradurre occorre una vasta tastiera e una profonda conoscenza di almeno due lingue (quella da cui e quella in cui si traduce) e dei possibili scambi, delle possibili equivalenze delle due lingue in giuoco. Fino al '43 si dedicarono alle traduzioni anche ottimi scrittori tenuti lontani dalle redditizie (allora) collaborazioni giornalistiche da veti e ostracismi di natura non precisamente letteraria. Le loro versioni non erano sempre perfette perché non sempre un ottimo scrittore ha il merito di esser poliglotta; ma avevano, in cambio, un carattere di spiccata serietà artistica, degno di una tradizione di traduttori e rifacitori genialmente infedeli che va dall'Apuleio del Firenzuola, all'Omero del Monti, al *Viaggio sentimentale* del Foscolo, fino *si parva licet...*, al *Billy Budd* del sottoscritto e al *Piccolo Campo* di Vittorini. Ma oggi?

¹⁷ ANNA DOLFI, *Variazioni sui maestri di canto. Su Montale, la traduzione e la poesia*, in *Montale tradotto dai Poeti*. Atti del convegno (10-11 giugno e 14 dicembre 1996), a cura di Antonella Francini, «Semicerchio», n. XVI-XVII (1997), p. 21.

Oggi i migliori traduttori non traducono più perché possono scrivere e pubblicare opere originali; e coloro che ancora traducono non possono essere tentati da allettanti proposte editoriali. Oggi, in sostanza, traduce chi non può farne a meno; accettando qualsiasi condizione. E spesso accade, leggendo le versioni correnti, di imbattersi in frasi e costrutti che solo la consultazione dell'originale potrebbe chiarire. “Gocciolò sulle cassette” ho letto, a proposito di una donna che su una spiaggia si avvicina a certe cassette di bibite e di aperitivi (Forse *to drop?* Si lasciò cadere?). Senza il testo non si potrà chiarire il dubbio¹⁸.

In questo breve articolo sono contenuti, *in nuce*, tutti gli elementi di una vera e propria “teoria” della traduzione, che Montale aveva sviluppato negli anni anche in virtù delle esperienze personali maturate nel frattempo. A partire dalla riflessione sull'oggettiva difficoltà del tradurre («Tradurre è difficile, in certo senso più difficile che scrivere opere originali»), si comprende intanto il valore che il poeta attribuiva alla traduzione come processo creativo e al traduttore, il quale deve possedere qualità addirittura superiori a quelle dello scrittore: un vocabolario sterminato, la conoscenza profonda delle due lingue per gestire le equivalenze tra prototesto e metatesto e, conseguentemente, la conoscenza di quegli elementi extra-testuali che appartengono alla cultura ricevente e determinano la ricezione del testo straniero.

Un altro elemento sul quale Montale tornerà molto spesso nella sua attività di recensore e critico per il «Corriere della Sera» è relativo alla *qualità* delle traduzioni e, ovviamente, dei traduttori; il poeta non solo mette in guardia contro le traduzioni scadenti, opera di traduttori improvvisati, ma attribuisce una sorta di corresponsabilità per la loro inaffidabilità ad un sistema editoriale¹⁹, che non tutela il traduttore professionista sia in termini di visibilità sia da un punto di vista economico. In questa ottica va letto, evidentemente, il titolo paradigmatico dell'articolo, *Buon anno senza perle ai traduttori malpagati*, che lascia ipotizzare una possibile convergenza tra il contenuto dell'articolo e il personale vissuto di chi lo ha scritto. Tale convergenza sembra essere confermata sia dal riferimento al *Billy Bud*, come è noto tradotto dallo stesso Montale, sia dal cenno agli «ottimi scrittori tenuti lontani dalle redditizie (allora) collaborazioni giornalistiche da veti e ostracismi di natura non precisamente letteraria», che non può non far pensare agli anni in cui il poeta, licenziato dal Viesseux, sbarcò il lunario

¹⁸ EUGENIO MONTALE, *Buon anno senza perle ai traduttori malpagati*, «Corriere dell'Informazione», 28-29 dicembre 1949; ora in ID., *Il secondo mestiere*, cit., pp. 886-889.

¹⁹ «Per esempio, quando noi leggiamo un libro italiano, pensiamo spesso: “è un bel libro, ma vale la pena di tradurlo o no?” Io sono stato in altri tempi impiegato presso un editore. Ebbene, si pone questo problema molto interessante: il libro è bello, ma non vale la pena che sia tradotto. Ci possono essere spesso delle difficoltà di ordine linguistico; esistono libri molto belli, ma intraducibili, e libri mediocri che chiedono, anzi esigono di essere tradotti». EUGENIO MONTALE, *Letteratura europea degli anni Settanta*, in *Il secondo mestiere...*, cit., p. 1579.

proprio grazie alla sua attività di traduttore²⁰, sia dalla collocazione temporale dell'articolo – dicembre 1949 – che segue di qualche mese la pubblicazione del *Quaderno di traduzioni* (1948), frutto di un'attività mai sentita sua²¹ e a cui era costretto dalle circostanze. Alla luce di queste primissime considerazioni si potrebbe ipotizzare che nel delineare il profilo del buon traduttore Montale avesse in mente, per così dire, proprio la sua esperienza di traduttore che tenta di nobilitare equiparando la traduzione all'originale come forma artistica autonoma.

Secondo Montale il buon traduttore, dunque, è un *ri-facitore geniale e infedele*, colui che si allontana dall'originale per produrre un testo autonomo, che deriva direttamente dal suo genio, senza intermediari²², superando la soglia ambigua tra traduzione e rifacimento a vantaggio del secondo, che impone un severo impegno di interpretazione ma anche una buona conoscenza della realtà extra-testuale della cultura ricevente. La traduzione, lungi dall'essere un semplice trasferimento di significato da un sistema di segni a un altro, si configura, dunque, come processo di riscrittura che pone al centro l'autore e il traduttore in una condizione di assoluta parità.

Altri cenni, sporadici ed occasionali, sulla traduzione si trovano disseminati nella sterminata produzione di saggi e articoli o anche recensioni che Montale scriveva per diversi quotidiani e che sono ora raccolti nei citati tomi mondadoriani del 1996. Nella maggioranza dei casi, come si è già visto con l'articolo del «Corriere», Montale è piuttosto critico nei confronti della qualità delle traduzioni: a proposito di Shakespeare parla di «ridicole interpretazioni e traduzioni»²³, sul repertorio teatrale straniero polemizza contro i traduttori improvvisati definendoli «mestieranti e illetterati»:

²⁰ «Dal banchetto – non certo luculliano – delle mie maggiori traduzioni (che furono tra il 1938 e il 1943 i soli *pot boilers* a me concessi) erano cadute sotto il tavolo alcune briciole che finora non avevo pensato di raccogliere». EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 1147.

²¹ Parlando della sua carriera Montale si definisce spesso poeta o giornalista e persino bibliotecario, ma mai traduttore, come egli stesso non esita a dichiarare: «Non faccio il poeta di mestiere, son stato bibliotecario e sono giornalista», in EUGENIO MONTALE, *Dovevo inserirmi in una tradizione visiva*, in *Il secondo mestiere...*, cit., p. 1540.

²² Montale include sé stesso nel novero dei «rifacitori geniali infedeli» per aver prodotto, accanto a traduzioni letterali e didascaliche, un'opera che, citando Fortini, è la «creazione di un nuovo testo, che non pretende nessun rapporto con quello di partenza ma ogni rapporto invece con le opere 'creative' del traduttore». FRANCO FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 828.

²³ EUGENIO MONTALE, *Montale parla di teatro e di poesia*, in ID., *Il secondo mestiere...*, cit., p. 1542. Nello stesso volume si colloca un'intervista a Bernobini in cui il poeta sostiene: «Ho tradotto molto. Soltanto che non c'è una serie di opere, così, mondadoriane. Le mie traduzioni sono sparse qua e là. Il solo *Billy Budd* di Melville è stato stampato moltissime volte; è stata una mezza fortuna per l'editore», ivi, p. 1667.

Ma qui qualche ingenuo potrebbe almeno chiedere che la loro traduzione fosse affidata a persone competenti, il che raramente avviene. Ordinariamente i lavori ormai di dominio pubblico cadono nelle mani di mestieranti che appartengono al giro, al clan dei teatranti; e che rimaneggiando e gustando precedenti scrupolose versioni si assicurano i “diritti d’autore”. Situazione difficilmente modificabile perché qualsiasi ipotetico “albo dei traduttori” non tarderebbe a impinguarsi di mestieranti e di illetterati²⁴.

In questo senso il poeta degli *Ossi* sembra anticipare la lezione dei traduttori cosiddetti *ermetici*, salvo il rifiuto del principio (crociano) dell’intraducibilità della poesia, che è ben riassunto nelle parole di Dal Fabbro in uno dei *Paragrafi sulla traduzione* pubblicati su «Campo di Marte»:

Dir d’un poeta che non si può tradurlo, val quanto denunciare l’incapacità propria, o d’altri, o l’inesistenza di chi sappia con mano ferma e leggera penetrarne la selva espressiva, bruciarla del proprio fuoco, e dalle sue ceneri, e da se stesso, per nuovo miracolo, resuscitarla²⁵.

Un nuovo riferimento alla intraducibilità della poesia si trova nel saggio *Dialogo con Montale sulla poesia* nei termini (positivi) di un impulso creativo e non come impedimento insormontabile:

I poeti del Dolce Stil Novo, Petrarca, Shakespeare nei sonetti, i grandi poeti metafisici (o religiosi) spagnoli, inglesi e tedeschi, e ieri Hopkins, Valéry, Yeats, Benn ed altri hanno espresso idee che sono accettabili solo in “quella” forma. Di qui la scarsa traducibilità della poesia. La poesia (in versi) chiede un linguaggio sintetico, musicalmente non riducibile al tono della comune prosa²⁶.

Montale, dunque, si allontana dal Croce nel momento in cui fonda la sua speculazione sul concetto di traduzione come evento creativo, pur condividendo con il filosofo l’idea di una alterità testuale della traduzione rispetto all’originale²⁷.

²⁴ EUGENIO MONTALE, *Montale parla di teatro e di poesia*, in ID., *Il secondo mestiere...*, cit., p. 1542.

²⁵ BENIAMINO DAL FABBRO, *Paragrafi sul tradurre. La poesia*, «Campo di Marte», a. I, n. 5, 1 ottobre 1938, p.2.

²⁶ *Dialogo con Montale sulla poesia*, in ID., *Il secondo mestiere...*, cit., p. 1606.

²⁷ «Corollario di ciò è l’impossibilità delle traduzioni, in quanto abbiano la pretesa di compiere un travasamento di un’espressione in un’altra, come di un liquido da un vaso in un altro di diversa forma. [...] Ogni traduzione infatti, o sminuisce e guasta, ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con le

Sulla (in)traducibilità della poesia Montale si esprime molto chiaramente con un breve intervento sulla «Fiera Letteraria» nel giugno del 1956 (a distanza di dieci anni dall'articolo del «Corriere»), capovolgendo i termini crociani, ovvero proprio a causa dell'intraducibilità del testo poetico, il traduttore è costretto a un bivio che vede, da una parte, la traduzione letterale, quella con il testo a fronte, e, dall'altra, la traduzione “infedele”, il rifacimento dell'originale. Ma, avverte Montale, entrambe, sia la traduzione letterale sia il rifacimento, sono «un'altra cosa» rispetto all'originale:

Una buona traduzione è quella che non sembra una traduzione; che presenta un testo che si potrebbe definire originale. Affinità fra il traduttore e l'autore? Affinità di spirito, no; di mezzi stilistici, limitatamente al brano tradotto, sì. Una traduzione fedele è difficilmente bella; ma è sufficiente quando sia accompagnata dal testo a fronte. Quale lingua usare? Lingua d'oggi, salvo casi eccezionali. La “bella infedele” è un caso raro: per esempio Foscolo-Sterne. Prevalgono le “brutte infedeli”. Se si può stabilire un rapporto d'equilibrio fra lettera e spirito? Traducendo un'opera di una certa mole non si segue mai un criterio unico: varia, da pagina a pagina, il criterio, a seconda che occorra salvare la “sostanza” o la “forma”. I criteri che ho seguito nel tradurre? Ho fatto versioni infedeli, semiletterali o letterali, a seconda dei casi e delle possibilità. Fedele o infedele, una traduzione è sempre un'altra cosa; può addirittura migliorare l'originale, ma è diversa²⁸.

Si veda, a titolo di esempio, la traduzione del *Sonnetto 33* di Shakespeare prodotta da Montale, la quale, pur non essendo letterale, rimane fedele allo spirito dell'originale perché riesce a mantenere salva l'aderenza ritmico-musicale attraverso l'uso sapiente dell'*enjambement* e dell'endecasillabo, che rispecchia il pentametro giambico shakespeariano, e del gioco di rime e assonanze:

W. Shakespeare, *Sonnet XXXIII*

Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain tops with sovereign eye,
Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchemy;

Traduzione di E. Montale

Spesso, a lusingar vette, vidi splendere
sovraneamente l'occhio del mattino,
e baciare d'oro verdi prati, accendere
pallidi rivi d'alchimie divine;

impressioni personali di colui che si chiama traduttore. Nel primo caso l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'una più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione, nell'altro saranno, sì, due, ma di due contenuti diversi. ‘Brutte fedeli o belle infedeli’; questo detto proverbiale coglie bene il dilemma, che ogni traduttore si trova innanzi», BENEDETTO CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902), Bari, Laterza, 1965, p. 76.

²⁸ MARIO PICCHI, *Del Tradurre*, «La Fiera Letteraria», 3 giugno 1956, p. 6.

L'idea della traduzione come testo autonomo rispetto all'originale è ribadita qualche anno dopo in una nota, *Dello scrivere come si parla* (1966), in cui Montale conferma il convincimento che un testo tradotto possa migliorare l'originale²⁹:

Dopo tutto una notevole parte della nostra cultura letteraria si fonda su libri che abbiamo letto in fedeli o infedeli traduzioni, e che nondimeno restavano vivi e qualche volta (a detta dei competenti) persino migliori dei testi originali. Anche se non vogliamo riferirci ai casi classici dell'Asino d'oro e del Viaggio sentimentale, che gli italiani hanno letto in meravigliosi rifacimenti, basta pensare al Piccolo campo di Caldwell tradotto da Vittorini. È un tradimento da capo a fondo, eppure chi legga il libro in italiano e ricorra poi all'originale non esiterà a dare la preferenza al geniale arbitrio del traduttore. Si deve ammettere, però, che il libro di Caldwell non è un capolavoro e che quindi il tradimento effettuato presentava già, in partenza, notevoli probabilità di successo³⁰.

Ritorna l'aggettivo «geniale», questa volta a qualificare «l'arbitrio» del traduttore in termini di finezza e vivacità di intuito, talento, potenza creativa e la facoltà di autodeterminarsi con la sola volontà o da inclinazioni interne. Dunque, Montale affida al «geniale arbitrio» del traduttore uno spazio enorme per sperimentare, per esprimere qualcosa di sé nella trasposizione di testi non suoi fino a produrre opere sue. In questo suo affidarsi alla creatività del traduttore l'autore deve rinunciare a parte della *auctoritas* autoriale.

1. LE LETTERE A NINO FRANK E L'ARSENIO INGLESE, *PASSEPARTOUT* PER IL MERCATO INTERNAZIONALE

Montale, dunque, non solo “teorizza” sulla traduzione, seppure in modo disorganico e occasionale, ma comincia a farlo sin dai primissimi anni della sua attività.

²⁹ Noto è, però, il giudizio di Montale sulle traduzioni della *Coscienza di Zeno*: «Sarebbe però un errore credere che Svevo guadagni qualcosa letto nelle traduzioni. In queste va perduta quella che direi la sclerosi dei suoi personaggi. Svevo vi appare elegante, mentre era faticoso e profondo, invischiato e liberissimo, scrittore di tutti i tempi ma triestino dei suoi difficili anni. Meglio dunque aggiungere qualche virgola, alleggerire qualche anacoluto ma lasciare a Svevo la musica che fu sua». EUGENIO MONTALE, *Italo Svevo nel centenario della nascita, Celebrazione di Italo Svevo*, Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste, 1963; ora in *Carteggio Svevo-Montale*, Milano, Mondadori, 1976, p. 142.

³⁰ EUGENIO MONTALE, *Dello scrivere come si parla* (1966), in ID., *Il secondo mestiere...*, cit., pp. 2726-7.

Tre anni dopo l'uscita degli *Ossi di seppia* (1925) egli si preoccupa della internazionalizzazione, diremmo oggi, della sua opera e sollecita la traduzione sia in francese che in inglese delle sue liriche. Ne sono testimonianza le lettere all'amico Nino Frank, datate 1928, in cui troviamo conferma dell'interesse di Montale a vedere i suoi versi tradotti ma soprattutto troviamo già ben sviluppata questa sua idea della traduzione poetica come creazione 'altra', avente pari dignità con l'originale. Gli stralci delle lettere che seguono contengono sempre una esortazione, un incitamento all'indipendenza creativa del traduttore, al quale Montale arriva ad affidare una riscrittura del testo sia da un punto di vista metrico che lessicale e ritmico.

Nella lettera del 22 febbraio 1928 Montale si preoccupa di sondare il mercato editoriale francese con qualche poesia tradotta su «Commerce»:

Credi che mi sarà possibile trovare in Francia un traduttore, anche approssimativo, di tre o quattro poesie *brevi*? So che Larbaud le ospiterebbe volentieri [su] Commerce; aveva proposto la cosa a Mme Le Saché Bossuet che non seppe cavarsela³¹.

Si veda, a questo punto, come evolve il progetto di tradurre per il pubblico francese ma soprattutto il tipo di traduzione che Montale auspica, ovvero una traduzione 'sperimentale', che asseconi la sensibilità del traduttore, che non sia fedele all'originale ma «renda lo spirito» della poesia. Nella lettera successiva il poeta suggerisce la traduzione di *Arsenio*³² o di *Marezzo*; l'una perché sintesi delle tematiche predilette, l'altra per il ritmo; oppure quegli "ossi" più traducibili per metro e ritmo:

Per la traduzione, *Arsenio* sarebbe adatto perché riunisce in breve molti miei temi; ma deve uscire sul *Criterion* e temo che se appare prima in francese, Eliot possa rinunziarci. E al *Monthly Criterion* tengo, per quanto lo sappia agonizzante. Ti lascio però liberissimo nella scelta. Vedi tu quel che senti meglio rinascere in te con parole diverse. Io credo che se non proponi una rigida fedeltà (non ci tengo) riuscirai bene e troverai qualche approssimazione, semiritmo ecc. che renda lo spirito di questa poesia. Forse *Marezzo* si presterebbe a un giuoco di quartine zoppicanti e altalenanti come il mare. Oppure tre o quattro ossi brevi, che mi sembrano traducibili in quartine esitanti come

³¹ EUGENIO MONTALE, *Lettere a Nino Frank*, a cura e con introduzione e note di F. BERNARDINI NAPOLETANO, «Almanacco dello specchio», n. 12, 1986, p. 32.

³² EUGENIO MONTALE, *Arsenio*, «Solaria», a. II, 6 giugno 1927, pp. 21-23.

quelle del Rilke di Vergers. Oppure *Arsenio* e vada in malora Eliot, che in fondo potrebbe pubblicarlo lo stesso (del resto lo stamperò in italiano e in inglese)³³.

Non sono disponibili le lettere di Frank a Montale ma dalle risposte di quest'ultimo è facile intuire che non solo il progetto della traduzione era stato avviato ma che lo stesso poeta si era lasciato ben coinvolgere nel processo traduttivo rispondendo puntualmente alle domande del traduttore soprattutto per quel che concerne la resa lessicale. Ne dà conferma la lettera del 5 marzo:

Eccoti le parole che mi chiedi: // *Arsenio* – verso 12°: “orbita” qui vale “ordine” (o magari “elissi” trattandosi di riferimento alquanto ... metafisico). Ma “ordine” val forse meglio. Quel suono di castagnette sfuggito alla maglia delle cose è il primo segno che “il tempo esce di squadra” (direbbe Shakespeare) – ciò che avviene nei versi successivi di *Arsenio*, meno gli ultimi in cui tutto si riassume. Anche in *Marezzo*, vedrai, il “tempo esce di squadra”, anzi torna addirittura indietro. Si tratta, in sostanza di crisi insieme spirituali e naturali che tutti (meno i poeti di qui) abbiamo passate. 32-33: il colpo di timpano degli tzigani fa da tuono (assai dolcemente) a quel lampo silenzioso.

38: gozzi: piccole barche da pesca (non piccolissime: contengono anche 6/8 persone: ma non grandi come i landi che ne contengono 20).

50: la tesa: la superficie estrema, meglio forse qui: la distesa.

Marezzo – verso 3: rancia: marina color arancione.

v.6: ordinotte: l'ora (o le ore) notturne.

Ultimo verso: infolta: infittisce: infoltisce: che si fa più fitto insomma, si addensa³⁴.

Nella successiva missiva Montale interviene sugli aspetti metrici:

Come è naturale preferirei *Arsenio* in vers blanc, poco spezzato insomma e *Marezzo* in ritmi tipo Verges. Ma non posso chieder troppo: vedi tu. Quest'ultimo non mi sembra difficile a tradursi in quartine zoppicanti, senza rime o con qualche assonanza. Anche a me piacciono ben poco, anzi affatto, le due prime quartine; ma non ho mai saputo correggerle! [...] Tempo fa avevo cominciato ad auto-tradurmi, ma ne ricordo ben poco o nulla. *Marezzo* potrebbe cominciare: Tu agrènes et le bateau déjà s'incline = sur la mer qui se frise; = nous sortons d'un caveau à ces flots qu'une brise: soudain déferle. = Jadis l'essaim des chauves = souris ... = nous troublait dans l'obscur ecc. Temo che riderai parecchio. Probabilmente déferler ha un altro senso; caveau vuol dire sepoltura e via di seguito. Dopo souris ci vuole un paio di sillabe. Quel “rancia” rancido è sparito con vantaggio. Ma ripeto che riderai molto. Oppure potresti tradurre addirittura in una specie di prosa claudelliana. Mi duole molto averti ficcato in questo ginepraio!³⁵

³³ EUGENIO MONTALE, *Lettere a Nino Frank*, cit., pp. 33-4.

³⁴ EUGENIO MONTALE, *Lettere a Nino Frank*, cit., pp. 35-6.

³⁵ Ivi, pp. 39-40.

Nelle lettere che seguono fino all'estate del 1928 Montale insiste molto presso l'amico perché almeno qualche sua poesia venga pubblicata in traduzione in qualche rivista francese e suggerisce il coinvolgimento di intellettuali che avevano una notevole influenza nei circuiti letterari e nel mondo editoriale:

Ti unisco una mia recente pièce inedita che è piaciuta molto all'entourage di Svevo. Potrebbe forse, chissà? Interessare Paulhan – magari con una traduz. letterale a fronte o in calce. In questo caso la terrei inedita, fino a traduzione fatta, o pubblicaz. avvenuta; o anche dopo³⁶.

Utilizzando l'*Arsenio* inglese come biglietto da visita:

A giorni esce l'*Arsenio* inglese sul Criterion di T.S. Eliot (traduz. e testo a fronte). Debbo mandarti o puoi trovar da te la rivista? Se quelli di Commerce la vedono (come credo) non ci potrebbe essere migliore raccomandazione. Del resto a suo tempo, se crederai, potrei avere anche la raccomandaz. personale di Eliot³⁷.

Per quanto riguarda la traduzione inglese dell'*Arsenio* non è possibile determinare con precisione se Montale sia stato coinvolto nel processo di traduzione. Nonostante la conoscenza della lingua inglese³⁸ non esiste evidenza documentale che attesti un rapporto diretto di Montale con Eliot³⁹, mentre le lettere di Praz⁴⁰ fanno riferimento a fatti estranei al processo traduttivo vero e proprio⁴¹.

³⁶ Lettera s.d. ma sicuramente del maggio 1928 per i rimandi testuali presenti in EUGENIO MONTALE, *Lettere a Nino Frank*, cit., p. 48.

³⁷ Lettera a Frank del giugno 1928, in *Lettere a Nino Frank*, cit., p. 54. Nonostante affermi di stare molto male in salute Montale si preoccupa ancora delle traduzioni francesi e nella lettera del 22 giugno 1929 scrive: «Debbo curarmi perché sto assai male. Vedi se puoi leggere il Criterion in qualche sala di lettura o presso la NRF. C'è un *Arsenio* inglese assai interessante (con testo a fronte). Ormai se quest'autunno tenti di tradurre qualcosa potresti sostituire *Arsenio* con Gerti. (Il n° del Criterion è Giugno '28) Io ne ho avuto una sola copia. A Chezeville, se lo vedi, potresti dire che io accetterei di rivedere le sue traduzioni, alcune delle quali mi sono piaciute assai: (parlo della 1° edizione della sua antologia), e di lavorare con lui». (55) Da Courmayeur il 14 agosto '28 gli scrive ancora pressando per le traduzioni: «Vorrei ricordarti (se vedi Paulhan e Larbaud) la mia candidatura a Commerce. Il Carnevale di Gerti è uscito nel Convegno con qualche variante: vuoi vederlo? Credo ti sarebbe facile tradurlo o farlo tradurre. Ricorda ai tuoi amici che sono uscito sul Criterion con molte lodi da T.S. Eliot». (56)

³⁸ Che il poeta conosca l'inglese è confermato nella lettera del 29.03.1928: «So anche un poco di inglese, anzi più che un poco ma non lo parlo». *Lettere a Nino Frank*, cit., p. 43.

³⁹ In una lettera a Giansiro Ferrata, curatore di «Solaria», in cui autorizza la traduzione della sua poesia *A Song for Simeon*, proprio da Montale, Eliot scrive: «My knowledge of Italian is not intimate enough for me to be able to give an authoritative opinion; but the translation seems to me both graceful and admirably faithful. And in any

Si veda, a mero titolo di esempio, la prima strofa della traduzione di Praz:

I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi.
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
in questo giorno
or piovorno ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgerne l'ore
uguali, strette in trama, un ritornello
di castagnette.

Dust, dust is blown about the roofs, in eddies
it eddies on the roofs and on the places
deserted, where are seen the hooded horses
sniffing the ground, motionless
in front of the glistening lattices of the hotels.
Along the promenade, facing the sea, you slide,
upon this afternoon of sun and rain,
whose even, close-knit, hours
are shattered, so it seems, now and again
by a snappy refrain
of castanets.

case, the name of Signore Montale, some of whose poetry I admire highly, is both a guarantee of care and a distinction to any poem which he cares to translate; so that I have non hesitation in authorising your use of this poem in your review. May I ask you to send a copy of the number in which the poem appears to me, and also a copy to Mr Orlo Williams and a copy to Mr Mario Praz?» in *The letters of T. S. Eliot*, ed. by Valerie Eliot and John Haffenden, Vol. 4, 1928-1929, London, Faber and Faber, 2013. Che Eliot non abbia avuto contatti diretti con Montale all'epoca dell'*Arsenio* è provato da alcune lettere a Mario Praz, come quella del 18 maggio 1928, in cui l'irlandese chiarisce alcuni dettagli di tipo economico: «My dear Praz, in reply to your letter of the 9th, I think that your alterations are all to the good. I am submitting your letter with Montale's desires to our Publications Manager; I am not sure that we shall be able to manage this, and in any case Montale must understand that expenses would have to be deducted from his payment. I suggest that we might send him the offprints of the page proofs, which would only be printed on one side, and that he should have them bound himself; it could probably be done more cheaply in Italy. // I note that the whole payment, such as it is, should be sent to Montale. In most cases it is divided between author and translator» (ivi); e la lettera del 14 giugno 1928, in cui egli informa Praz che il numero di giugno è in stampa: «The June Criterion with Montale's poem will be out in a few days. We will send him two copies as you suggest». Nella lettera del 2 luglio Eliot assicura Praz che le copie sono state inviate al poeta: «I find that two copies of The Criterion have already been sent to Montale: one to Florence and another to the country address which we received from you. I will send a third copy to the latter address» (ivi).

⁴⁰ Va, tuttavia, precisato che Praz nella sua autobiografia, *La casa della vita*, informa il lettore della sua frequentazione quasi quotidiana con il poeta degli *Ossi*. «Ci fu un tempo tra il 1927 e il 1934 – scrive Praz – che nei miei soggiorni fiorentini non passava quasi giorno che non incontrassi Eugenio Montale, ci trovavamo al caffè e in trattoria e a giudicare dalle lettere di lui che mi rimangono avevamo da dirci moltissime cose» (MARIO PRAZ, *La casa della vita*, Torino, Adelphi, 1975, p. 251). Non è, dunque, azzardato immaginare che durante quegli incontri i due abbiano potuto confrontarsi sulla traduzione, sul rapporto con Eliot di cui Praz si era occupato con un articolo, *Un giovane poeta inglese: T.S. Eliot*, su «La Fiera Letteraria» (31 gennaio 1926). Lo stesso Praz, nell'estate del 1927, aveva prestato a Montale le liriche di Eliot pubblicate negli *Ariel Poems*, di cui Montale tradurrà *A song for Simeon* due anni dopo su «Solaria» (Mario Praz, *Eliot e Montale*, «La Fiera Letteraria»; 14 novembre 1948); né si può ignorare il fatto (curioso quanto emblematico) che Montale usasse il nome di Tiresia, personaggio chiave della *Waste Land* di Eliot, firmando le lettere di quegli anni.

⁴¹ D'altra parte delle lettere di Praz a Montale c'è un riscontro sulla questione delle 20 copie e si fa cenno a una revisione: «Finalmente ecco le bozze non occorre tu le restituisca: ho già mandato io l'altra copia corretta del poema, che Eliot, che vidi pochi giorni fa a Londra, mi assicurò escirà nel 1° numero del rinnovato quartely Criterion – a giugno dice. Ho accompagnato le bozze con domanda di 20 estratti, da mettersi in tuo conto. A me basta avere uno dei venti che ti saranno inviati. Ignoro quale sia il compenso, ma spero che la tua spesa venga da esso coperta». Lettera di Mario Praz a Montale del 9 maggio 1928, in M. A. GRIGNANI, *La costanza della ragione, soggetto, oggetto e testualità nella poesia del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, p. 31.

Praz, pur mantenendo inalterato il senso della strofa, interviene sul primo endecasillabo interrompendo la serie di *enjambements* con un verso chiuso e l'anadiplosi di «eddies», che si inserisce in un gioco di ripetizioni (l'iniziale «Dust, dust», «about the roof» del primo verso e «on the roof» nel secondo verso), che potrebbero voler ricreare il gioco di assonanze e rime interne dell'originale. Nella seconda metà della prima strofa si perdono alcuni elementi lessicali come «piovorno» (e, naturalmente, la rima con «giorno») ma Praz mantiene la fedeltà semantica all'originale affidando alle parole significati nuovi e inconsueti, come nel caso di «close-knit, hours», confrontandosi con Eliot, come si legge in alcune lettere in cui chiede suggerimenti e accoglie i consigli dell'editore:

My dear Eliot,

I am returning the proofs of *Arsenio*: I see that the word sea-hose I had used is not clear: therefore I have put in its place waterspout, and modified the rest of the line: do you approve of it, or could you suggest something better? Shingle, I think is better than pebbles, and in the last stanza I have written dead, following your suggestion⁴².

Quella di Praz, dunque, sembra configurarsi proprio come un esempio di traduzione creativa che Montale auspicava.

2. LE PRIME TRADUZIONI AMERICANE DA BECKETT A CLIZIA

L'*Arsenio* "inglese" segna il primo passo verso la notorietà internazionale del poeta degli *Ossi*, come afferma lo stesso Montale: «*Arsenio* fu la prima poesia mia che fosse tradotta in molte lingue e figurò anche nel "Criterion" di Eliot, fin dal 1928, credo»⁴³, sebbene, in realtà, *Arsenio* non fu la prima poesia ad essere ospitata sul prestigioso *journal* eliottiano; come ha evidenziato Sanzogni, già nel giugno del '27, esattamente un anno prima, la rivista aveva

⁴² Cito da MARCO SANZOGNI, *Debiti e doni della traduzione poetica: Montale tra T.S. Eliot e Samuel Beckett. Appunti su Montale traduttore e tradotto*, «The Italianist», 2005, n. 2, pp. 173-207.

⁴³ EUGENIO MONTALE, *Biografie al microfono. Intervista a Giansiro Ferrata*, 1961, in *Il secondo mestiere...*, cit., p. 1615.

ospitato *Spesso il male di vivere ho incontrato*, non firmata ma certamente di Orlo Williams, all'interno di un articolo di Giovanbattista Angioletti sulla poesia italiana contemporanea⁴⁴.

Tra i primi a occuparsi di Montale negli Stati Uniti fu Samuel Putnam, che lo inserì nell'antologia, *A Miniature Anthology of Italian Poetry*⁴⁵, pubblicata nella rivista anglo-francese «This Quarter». Samuel Putnam affidò ad un ventiquattrenne Samuel Beckett, che all'epoca era in corsa per un incarico al Trinity College, la sezione italiana, che nel primo fascicolo di maggio-giugno 1930 conteneva tre traduzioni di Beckett, *Landscape* di Raffaello Franchi, *The Homecoming* di Comisso e *Delta* di Montale⁴⁶ e una dello stesso Putnam, *Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida*.

Mentre la traduzione di Putnam è piuttosto letterale ma con ambizioni di resa poetica, quella di Beckett⁴⁷ rispetta l'impalcato metrico e sintattico dell'originale e recupera le metafore, laddove possibile, nel testo di arrivo. L'elemento originale della traduzione beckettiana è sicuramente il ricorso costante agli arcaismi soprattutto dei pronominali, «thee», «forth», «Thine», e la loro posizione all'interno del verso. Il «tu» evocato da Montale è reso più concreto da Beckett che lo colloca in apertura di verso, in una posizione prominente all'inizio di ogni stanza rispetto all'io che parla in secondo piano. Nella versione beckettiana, infatti, l'incipit della lirica «to thee», per di più isolato nel primo verso, pone in primissimo piano l'alterità a cui il poeta ha legato la vita, con uno schema che si ripete nelle strofe successive.

Tra le variazioni più evidenti si registra, nei versi 3 e 4 della prima strofa, «par quasi non ti sappia, presenza soffocata» viene tradotto con «unaware, self-angry», laddove «unaware» non traduce «par quasi non ti sappia» ma più semplicemente una vita «inconsapevole» e, analogamente, «self-angry» non richiama all'immaginario del lettore inglese una «presenza soffocata» ma un rabbioso scontento di sé; un'altra variazione piuttosto vistosa si riscontra nella terza strofa, dove «l'oscura regione» [dark region] è resa con «dark

⁴⁴ Questa traduzione è stata completamente ignorata sia dalla critica che dal poeta presumibilmente perché si trattava di una riduzione in prosa.

⁴⁵ *A Miniature Anthology of Italian Poetry* ^{fu} pubblicata nella rivista anglo-francese «This Quarter» (2; 1930), edita da Samuel Putnam ed Edward Titus all'interno di un progetto più ampio di traduzioni in inglese di autori contemporanei europei (che poi confluirà nell'antologia *The European Caravan*), raggruppati per nazione. Nella nota bio-bibliografica si fa riferimento alla silloge italiana uscita nel 1925 e all'illuminante *Introduzione* di Gargiulo, che però non compare nell'edizione gobettiana ma in quella del 1928 edita da Ribet.

⁴⁶ In quegli anni, il nome di Montale non era sconosciuto al pubblico americano: oltre alle traduzioni del «Quarter», era stato pubblicato un saggio critico sul «Times Literary Supplement» il 21 giugno 1934; un articolo di Irma Brandeis accompagnato da due traduzioni sul «Saturday Review of Literature» (18 giugno 1936); e la «entry» nel *Columbia Dictionary of Modern European Literature* del 1947.

⁴⁷ MARCO SANZOGNI, *Debiti e doni della traduzione poetica...*, cit., p. 142.

sanctuary», evidentemente nell'intento di conferire un alone di sacralità all'intera lirica; mentre lo splendido ossimoro «messaggio muto» [mute message] non viene reso utilizzando l'esatto contrario: «tidings» [notizie]; così come si perde nella versione inglese la atipicità dei termini «cinabrese», «dopopioggia», «ubbia», «fumea», «infebbra», «vampo», che costituiscono dei veri e propri residui traduttivi per il giovane Beckett:

La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata:
quella che si dibatte in sé e par quasi
non ti sappia, presenza soffocata.

Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
la tua vicenda accordi alla sua immensa,
ed affiori, memoria, più palese
dall'oscura regione ove scendevi,
come ora, al dopopioggia, si riaddensa
il verde ai rami, ai muri il cinabrese.

Tutto ignoro di te fuor del messaggio
muto che mi sostenta sulla via:
se forma esisti o ubbia nella fumea
d'un sogno t'alimenta
la riviera che infebbra, torba, e scroscia
incontro alla marea.

Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo.

To thee
I have willed the life drained
in secret transfusions, the life chained
in a coil of restlessness, unaware, self-angry.
When time leans on his dykes
then thine
be his allconsciousness
and memory flower forth in a flame
from the dark sanctuary, and shine
more brightly, as now, the rain over, the dragon's-blood
on the walls and the green against the branches.
Of thee
I know nothing, only
the tidings sustaining my going,
and shall I find
thee shape or the fumes of a dream
drawing life
from the river's fever boiling darkly
against the tide.
Of thee
nothing is the grey hours and the hours
torn by a flame of sulphur,
only
the whistle of the tug
whose prow has ridden forth into the bright gulf.⁴⁸

Per comprendere il «geniale arbitrio» di Beckett nell'operazione di tradurre *Delta* è utile compararla alla traduzione di George Kay, più fedele all'originale sia nella forma che nei contenuti:

When time is thrusting against its dykes
you harmonize your moment with that immense one,
and drift up, memory, more revealed
from that shadowy place where you descended

To thee
When time leans on his dykes
then thine
be his allconsciousness

⁴⁸ EUGENIO MONTALE, *Delta*, «This Quarter», II, April-May-June 1930, p. 630, p. 672, pp. 675-683.

as now, with the rain's end, green heightens new
on the branches, on walls, their wash of red.

and memory flower forth in a flame
from the dark sanctuary, and shine
more brightly, as now, the rain over, the dragon's-blood
on the walls and the green against the branches.

3. RIFACIMENTI ESTREMI: LE *IMITATIONS* DI LOWELL

Roof-high, winds worrying winds
Rake up the dust, clog the chimney ventilators,
drum through the cold, distracted little squares,
where a few senile, straw-hatted horses wheeze
by the El Dorado of the rooming house' windows in the sun.
You are like an acid clash of castanets
Disturbing by fits and starts our workaday hours,
today, as you go down
our main street, fronting the bay-
now you are sloshed with the dreary drizzle, now you dazzle us.

Questa prima strofa dell'*Arsenio* di Lowell⁴⁹ evidenzia una tipologia di traduzione più vicina al rifacimento, all'adattamento che si spinge fino alla completa riscrittura di un testo che dell'originale mantiene i suoni e le tonalità, come suggerisce lo stesso Lowell nella sua *Introduction*:

This book is partly self-sufficient and separate from its sources, and should be first read as a sequence, one voice running through many personalities, contrasts, and repetitions. I have hoped somehow for a whole, to make a single volume, a small anthology of European poetry. [...] I have tried to keep something equivalent to the fire and finish of my originals. This has forced me to do considerable re-writing.

Boris Pasternak has said that the usual reliable translator gets the literal meaning but misses the tone, and that in poetry tone is of course everything. I have been reckless with literal meaning, and laboured hard to get the tone, for the tone is something that will always more or less escape transference to another language and cultural moment⁵⁰.

⁴⁹ Le Edizioni della Lanterna di Bologna hanno pubblicato il volume di Lowell col titolo *Poesie di Montale*, con uno studio di Alfredo Rizzardi, il quale, nell'analizzare le due versioni, quella di Montale e quella di Lowell, conclude affermando che "sono irrimediabilmente separati da una diversa condizione fisica delle due letterature".

⁵⁰ ROBERT LOWELL, *Imitations*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1961, p. xi.

Tra le poesie di Montale tradotte⁵¹, probabilmente *Dora Markus* è quella che più si avvicina a una traduzione:

Fu dove il ponte di legno
mette a Porto Corsini sul mare alto
e rari uomini, quasi immoti, affondano
o salpano le reti. Con un segno
della mano additavi all'altra sponda
invisibile la tua patria vera.
Poi seguimmo il canale fino alla darsena
della città, lucida di fuliggine,
nella bassura dove s'affondava
una primavera inerte, senza memoria.

E qui dove un'antica vita
si screzia in una dolce
ansietà d'Oriente,
le tue parole iridavano come le scaglie
della triglia moribonda.

La tua irrequietudine mi fa pensare
agli uccelli di passo che urtano ai fari
nelle sere tempestose:
è una tempesta anche la tua dolcezza,
turbina e non appare.

It was where a plank pier
pushed from Porto Corsini into the open sea;
a handful of men, dull as blocks, drop,
draw in their nets. With a toss
of your thumb, your point out the other shore,
invisible, your true country.
Then we trailed a canal to the outlying shipyards,
silvered with sun and soot-
a patch of town-sick country, where depressed spring,
full of amnesia, was burning out.

Here where the old world's way of surviving
Is subtilized by a nervous
Levantine anxiety,
your words flash a rainbow,
like the scales of a choking mullet.

Your restlessness makes me think
of migratory birds diving at a lighthouse
on an ugly night-
even your ennui is a whirlwind,
circling invisibly-
the let-ups non existent.

In questo caso le immagini evocate da Montale vengono riproposte nella versione inglese con qualche licenza: «quasi immoti» [almost motionless] diventa «dull as blocks», «segno della mano» [sign of the hand] diventa «toss of your thumb», la darsena [dockyard] , che indica il porto interno di Ravenna, diventa un cantiere navale («outlying shipyards»), «lucida di fuliggine», splendente pur se coperta di fuliggine viene riproposto con «silvered with sun and soot» [argentina di sole e di fuliggine], così come la «bassura» è un «patch of town-sick country» invece che semplicemente «lowland», e la primavera «inerte» diventa «depressed» invece che «motionless» o anche «inert». Gli interventi di Lowell sul lessico montaliano tendono a rendere concreto l'astratto, a definire quanto rimane vago nel prototesto, ma finiscono per agire sull'atmosfera di incombente solitudine dei «rari uomini», la cui

⁵¹ Lowell traduce dieci poesie montaliane: *Dora Markus*, *Giorno e notte*, *L'ombra della magnolia*, *La primavera hitleriana*, *La casa dei doganieri*, *Arsenio*, *Nuove stanze*, *Notizie dall'Amiata*, *L'anguilla*, *Se t'hanno assomigliato e Piccolo testamento*.

immobilità Montale fa corrispondere all'inerzia di una primavera priva di vita, che sembra essere trascinata verso il basso («affondano»), mentre la città, ossimoricamente, splende nonostante la fuliggine. Ebbene nella versione di Lowell la sensazione di esclusione è ancora più pregnante perché collocata in un contesto 'periferico' di cantiere navale, che appare di colore argento a causa dei riflessi del sole e della fuliggine; una macchia di una città malata/malsana, dove bruciava una primavera depressa, piena di amnesia.

Analogamente la strofa successiva con l'«antica vita», che rimanda all'influenza bizantina sulla città segnalata anche dal verbo «screziarsi» (che fa esplicito riferimento ai noti mosaici ravennati), a cui si sovrappone la dolce ansietà della donna, combattuta tra irrequietezza e apparente impassibilità, viene risolta dal traduttore-poeta americano con una riduzione delle antitesi e degli ossimori: la vita antica diventa un «sopravvivere» del vecchio mondo, acuito da una nervosa ansietà levantina. Scompare, dunque, il notevolissimo ossimoro «dolce ansietà» che diventa più logicamente una «nervosa ansietà» mentre la similitudine sapientemente costruita con il verbo «iridare» accostato all'immagine della triglia moribonda viene riproposta da Lowell in modo più diretto, nominando l'arcobaleno («words flash a rainbow») che il verbo montaliano richiama soltanto. Similmente, nella terza strofa, laddove Montale evoca la dolcezza della donna come un'ansia profonda che non trapela all'esterno, Lowell usa il sostantivo «ennui», ovvero noia, tedio, che al pari della dolcezza montaliana freme invisibile e chiude la strofa con un verso intraducibile in italiano: «the let-ups non existent», inesistenti declini.

Sul piano metrico Lowell opta per il verso libero, che ritiene più congeniale alla poesia montaliana:

I had long been amazed by Montale, but had no idea how he might be worked until I saw that unlike most good poets – Horace and Petrarch are extremes – he was strong in simple prose and could be made still stronger in free verse⁵².

Come reagisce Montale alle traduzioni di Lowell? In una lettera a Rebay del 1 ottobre 1969, troviamo un accenno:

⁵² ROBERT LOWELL, *Interviews and Memoirs*, ed. by Jeffrey Meyers, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988, p. 133.

ti mando una mia recente poesia, nel caso ti interessasse tradurla e pubblicarla in qualche rivista americana [...] ma a patto che NON sia dato il testo originale italiano [...] però vedrai che è molto difficile e non servirebbe una versione letterale. È piena di ipermetrie, ipometrie, jati, allitterazioni, faux exprès, opinabili cesure, al limite (ma non oltre) di ogni possibile metrica regolare italiana. Si può trovare equivalenti? Non so se il problema si ponga per i lirici inglesi e americani. Sostanzialmente la poesia (la mia) non è prosastica affatto.

Non occorrono note. In ogni caso le Focette [II, v. 8] sono la Marina di Pietrasanta, Sant'Anna [VI. V-2] dove i nazi commisero un genocidio è a monte di Pietrasanta, la poesia sull'aliscafo [VII] è il mio ritorno dall'Elba dove mi hanno dato un premio per Fuori di casa. [...] Sei autorizzato a cambiare molte cose senza giungere agli estremi di Lowell.⁵³

Dunque, ferma restando l'insofferenza verso la traduzione contestuale, letteraria, Montale giudica tuttavia «estrema» la soluzione di Lowell e autorizza il traduttore ad agire con libertà «a patto che non sia dato il testo originale». La prescrizione montaliana è coerente con l'idea di una traduzione-rifacimento, che non deve neppure essere messa a confronto con l'originale. Il testo a fronte, infatti, è utile all'orientamento del lettore, funge addirittura da esercizio scolastico, serve a chi conosce un po' la lingua di partenza per apprezzare l'originale, colmando le lacune di senso; in alcuni casi, quando la traduzione è letterale, è mera trasposizione, non costituisce *un testo* nella lingua di arrivo ma un ausilio per la lettura dell'originale. La ri-creazione nella lingua di arrivo del testo poetico presuppone, come si è detto a proposito di Montale, una assimilazione e analisi del testo da parte del traduttore che lo re-interpreta in maniera assolutamente arbitraria. Insomma, tra il traduttore e il tradotto si stabilisce un rapporto poetico dal quale nasce un testo che acquisisce dignità estetica propria. E dunque non deve stupire l'insistenza con cui Montale chiede la rimozione del modello originale, secondo una prassi abbastanza consolidata presso i traduttori cosiddetti ermetici (Dal Frabro, Traverso, Pagano) ma anche traduttori-poeti come Bertolucci (*Traduzioni e imitazioni*) e Erba (*Quadernetto di traduzioni*), consapevole del fatto che una traduzione-rifacimento di qualità non poteva che aumentare la sua fama mentre una traduzione letterale (con il testo a fronte) avrebbe potuto ingenerare dubbi nel lettore straniero, sicuramente incapace di distinguere tra una traduzione scadente e un originale scadente.

Con testo a fronte, inteso come strumento di mediazione culturale essenziale per la circolazione di testi da cui assimilare il codice, il repertorio di immagini e di temi del poeta degli *Ossi*, è la *Montale issue*⁵⁴ curata da Irma Brandeis, nota musa montaliana⁵⁵. Il numero del

⁵³ EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 1035.

⁵⁴ *Montale issue*. Guest editor: Irma Brandeis, «Quarterly review of literature», n. 11 (1962), pp. 217-306.

«Quarterly review of literature» è del 1962 ma in realtà il progetto di tradurre Montale e farlo conoscere al pubblico americano risale a molti anni prima, agli anni in cui i due ebbero una relazione sentimentale come si evince dalle lettere conservate dalla studiosa americana. Le traduzioni della Brandeis sono particolarmente interessanti proprio per il rapporto che la lega al poeta, circostanza piuttosto singolare nel panorama dei traduttori montaliani. La Brandeis avendo conosciuto intimamente il poeta proprio negli anni in cui scriveva le *Occasioni*, doveva essere *idealmente* più fedele allo spirito del poeta. Si veda a titolo di esempio qualche verso di *I limoni*:

I limoni

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti
 Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi
 qualche sparuta anguilla:
 le viuzze che seguono i ciglioni,
 discendono tra i ciuffi delle canne
 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

The lemon tree

Listen; the poets laureate
 walk only among plants
 of unfamiliar name: boxwood, acanthus;
 I, for my part, prefer the streets that fade
 to grassy ditches where a boy
 hunting the half-dried puddles
 sometimes scoops up a meagre eel;
 the little paths that wind along the slopes,
 plunge down among the cane-tufts,
 and break into the orchards, among trunks
 of lemon-trees.

Sin dal primo verso Brandeis rispetta il dettato originale del verso: «Listen» è separato non da una virgola ma da un punto e virgola che, nella sintassi inglese, è usato per separare due frasi compiute ma, nel caso specifico, ha anche l'effetto di creare una pausa più lunga tra

L'edizione contiene 10 poesie degli *Ossi* tradotte da Irma Brandeis, Maurice English, Robert Lowell, e Sonia Raiziss con Alfredo De Palchi; venti poesie dalle *Occasioni* tradotte da Ben Belitt, Irma Brandeis e Maurice English; quindici poesie da *La bufera e altro*, tradotte da Ben Belitt, Irma Brandeis, Glauco Cambon, Cid Coman, Maurice English, James Merrill, John Frederic Nims, Sonia Raiziss e Alfredo De Palchi. Il volume contiene i testi in lingua italiana e due racconti da *La farfalla di Dinard*. La prefazione è una traduzione di Irma Brandeis del *The lemon tree*, un saggio di Solmi tradotto dalla Brandeis e un saggio sulla lirica *L'orto* di Cambon. Questo volumetto è un *pot pourri* delle traduzioni fino ad allora apparse e dei traduttori che in futuro si sarebbero occupati di Montale, come Cambon, che riproporrà lo stesso impalcato della Brandeis qualche anno dopo con un volume di Poesie scelte, tradotte da vari traduttori, *Selected poems*, Eugenio Montale, Introduction by Glauco Cambon, New York: New Directions, 1965, pp. 2-161.

⁵⁵ Sul rapporto tra Montale e Irma Brandeis cfr.: JACOB S.D. BLAKESLEY, *Irma Brandeis, Clizia, e l'ultimo Montale*, «Italice», vol. 88, n.2, 2011, pp. 219-231; LUIGI CATTANEL, *Montale Innamorato*, Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2006, Brescia 2009, pp. 397-418; ALESSANDRO REBONATO, *La pianola di Montale. Irma Brandeis e la traduzione dei Mottetti*, in *Sulla traduzione letteraria: figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Ravenna, Longo, 2001, pp. 113-134.

l'imperativo «Ascoltami» e il verso successivo e attirare l'attenzione del lettore che si riconosce in quel comando/esortazione. Anche la scelta del verbo «listen» invece di «hear» (come fa Arrowsmith, per esempio) indica una forma di ascolto attento, che comporta una concentrazione o un'attenzione particolare da parte del lettore al contrario di «hear» che indica un ascolto distratto come accade per i verbi italiani «ascoltare» e «sentire». Tuttavia, l'aver privato l'intransitivo «listen» della preposizione e del pronome «to me» (come invece traduce Galassi «listen to me») priva il verso di quella nota di esortazione o di preghiera dell'imperativo montaliano.

Brandeis riconosce il valore simbolico dei «i poeti laureati», ossia i poeti cinti d'alloro, e propone la corrispondente forma inglese di *poet laureate* laddove altri traduttori ne hanno completamente travisato il significato, intendendolo come colui che è in possesso di una laurea, come vorrebbe Arrowsmith: «laureate poets», o Millicent Bell, «those famous poets everyone studied in school», o «proper poets» (John Richmond). Nell'elencare le piante dai nomi poco usati, «bossi ligustri» e «acanti», la traduttrice commette forse l'unico errore di interpretazione traducendone soltanto due, «boxwood, acanthus», presumibilmente intendendo la 'o' come una alternativa al nome e non come una congiunzione (come invece fa Galassi: «Listen to me, the poets laureate / walk only among plants / with rare names: boxwood, privet and acanthus»).

Brandeis rimarca, al pari dell'originale, la presa di distanza dell'io poetico rispetto ai poeti laureati, avviando il verso con il pronome ben distinto dall'accidentale prosastico-discorsiva «for my part» e i versi che seguono mirano a denotare un paesaggio emblematico di una condizione esistenziale che la donna conosceva bene: il verbo «fade» che traduce «riescono» coglie il senso della strada che finisce nei fossi, nel senso che muore, svanisce, nel fosso erboso, mentre le soluzioni adottate da altri traduttori hanno tutte una allusione positiva «falter into grassy ditches» (Arrowsmith), «that open onto the green edges» (Pancirolli), «that shrivel into parched, weed-cluttered ditches» (Millicent Bell), «lead to grassy ditches (Galassi); anche l'uso del singolare «a boy» al posto del plurale «ragazzi» concorre a designare un contesto di solitudine che, in verità, non si registra nell'originale italiano dove i ragazzi che agguantano le anguille nelle pozzanghere fanno pensare ad aree suburbane o rurali dove c'è ancora il contatto con la vita elementare; così il polisemico «sparuta» che può intendersi come qualche anguilla smunta ma anche rara. Si perde l'aulico «ciglioni», che spicca nel tono discorsivo montaliano mantenuto anche nella versione inglese, così come si perdono il gioco

delle rime al mezzo (vv. 1-3: «laureati / usati») e i suoni aspri e secchi dell'originale («mezzo seccate», «viuzze», «gazzarre»).

I tentativi di traduzione di Irma Brandeis, è utile ribadirlo, erano noti a Montale negli anni della loro relazione, quando il poeta dava suggerimenti alla musa lontana chiarendo dubbi e chiedendo opinioni su traduzioni altrui delle sue poesie, come si legge nelle lettere pubblicate nel 2006:

Darling, non sono affatto terrorizzato dall'idea di un tuo studio "about E.M.", e ti credo competentissima a scriverlo. Sai che veramente non capisco quale possa essere il valore dell'opera mia. Eccoti dunque i richiesti limits, o meglio la versione in prosa dei versi citati, in attesa di mandarti copia di *Delta* e *Arsenio* in inglese. 'turbina – quando in noi rassegnato ai suoi confini – risté un giorno' vuol dire: 'fa turbinare (fa mulinelli di) tutto ciò che / quanto riposò un giorno entro di noi, rassegnato ai suoi confini' ossia in parole povere: 'muove quello che prima riposava in noi'. 'L'oscura – voce che amore detta s'affioca' means 'l'oscura voce dettata (provocata) dall'amore (ergo dall'ispirazione) diventa fioca...' Nota che il verbo 'turbinare' vuol dire 'girare turbinosamente' non far girare...; il mio uso è arbitrario, poetico⁵⁶.

Riguardo alle traduzioni, ho un po' l'impressione che il sig. Barca Tartaro abbia commesso una mezza birbonata, trasformandomi in un poeta da music-hall. Lui sostiene che il suo "pezzo" è un capolavoro e credo che voglia offrirlo a Eliot per il *Criterion*⁵⁷.

A quest'ora sarà in viaggio una tua lettera con tutto il verosimile orrore che ti avrà destato il Gerti's Carnival by Barca Tartaro⁵⁸.

E, dunque, è lecito supporre che l'approccio traduttivo della Brandeis fosse parimenti condiviso o apprezzato dal poeta, il quale non ebbe mai motivo di sollecitare una maggiore autonomia creativa (come aveva fatto con altri traduttori). E paradossalmente, l'invisibilità di Irma Brandeis traduttrice coincide con l'invisibilità della musa, che il poeta, come è noto, tenne nascosta per decenni intrappolata nell'immagine di una Clizia, sempre rivolta verso il sole/Eusebio:

Sono stanca di sentirmi chiedere o sentirmi dire che sono colei che è chiamata Clizia nella poesia di Montale. Chi lo chiede sembra non essere consapevole di chi fosse Clizia, almeno per come la racconta Ovidio. È

⁵⁶ EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, Milano, Mondadori, 2006, p. 133.

⁵⁷ Ivi, p. 137.

⁵⁸ Ivi, p. 143.

una scellerata, una donna sospesa in amore e vendicativa. Porta quasi alla morte la sua innocente rivale ed è maledetta dal dio che lei continua ad amare nella sua trasformazione eliotropica. Questa non è la mia storia⁵⁹.

BIBLIOGRAFIA DELLE TRADUZIONI DELLE OPERE DI MONTALE IN LINGUA INGLESE

1928: *Arsenio*, trad. Mario Praz, in «The Criterion» 8 (June 1928), pp. 54-55.

1930: *Delta; Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida*, trad. Samuel Beckett e Samuel Putnam, «This Quarter» 2 (April-May 1930), pp. 630-654.

1936: *Cave d'autunno; Bassa marea*, trad. Irma Brandeis, «The Saturday Review» 16 (18 July 1936) p. 16. Le due traduzioni sono inserite a chiusura di una nota dal titolo *An Italian Letter. Eguenio Montale* (e nello stesso anno Brandeis pubblica una scheda su Montale per il dizionario bio-bibliografico *A Dictionary of Modern European Literature*, a cura di H. Smith, London, Oxford University Press, 1947, p. 550, in cui, recensendo gli *Ossi*, definisce la scrittura montaliana «hard, intense, empty of all superfluities. In diction it has an entirely natural lack of simplicity, appropriate to its intention. Its images are clipped sharp and hard from the immediate sensuous world»).

1947: *Contemporary Italian literature*, in «Briarcliff Quarterly», 3 (January 1947), pp. 225-275.

Editore del numero speciale è Renato Poggioli, che scrive l'introduzione dal titolo *Italian literature between two wars*. Il numero della rivista contiene le poesie *Quasi una fantasia; Merigiare pallido e assorto*, tradotte da Maurice English.

1947: *Nel parco di Caserta, Mottetti I, VIII, X, XX; Notizie dall'Amiata, Tempi di Bellosguardo*, trad. di Maurice English, *La casa dei doganieri* trad. William Weaver, «Voices» 128 (1947), pp. 3-22. Numero speciale sulla letteratura italiana e francese a cura di Renato Poggioli e Henry Peyre.

1948: *La primavera hitleriana*, trad. Maurice English, in *A Little Anthology of Italian Poetry*, a cura di Renato Poggioli, «New Directions in Prose and Poetry» 10 (1948), pp. 317-318.

1949: *Dora Markus*, trad. Maurice English, in *One Hundred Modern Poems*, a cura di Rodman Selden, New York, New American Library.

Primavera hitleriana, trad. Bernard Wall, «Life and Letters» 62, 144 (agosto 1949, pp. 166-168).

1957: *The promise Land and Other Poems*, a cura di Sergio Pacifici, New York, 1957 (contiene traduzioni di Weaver, Brandeis, Merrill and Creighton).

⁵⁹ IRMA BRANDEIS, *Irma Brandeis una musa di Montale*, Balerna (CH), Ed. Ulivo, 2008.

1958: *The Penguin Book of Italian Verse*, trad. in prosa di George Kay, Baltimora, Penguin, 1958.

1959: E. MONTALE, *Poems from Eugenio Montale*, translated by Edwin Morgan, Reading 1959 (la raccolta contiene dieci liriche dagli *Ossi di seppia*, dieci dalle *Occasioni* e cinque da *La bufera e altro*).

1960: *Poesie di Montale*, trad. Robert Lowell, con uno studio di Alfredo Rizzardi e un acquerello di Giorgio Morandi, Bologna, Edizioni della Lanterna, 1960.

1960: *Dora Markus, L'anguilla*, trad. Robert Lowell, «Partisan Review» 27 (1960), pp. 426-430.

1961: *Imitations* by Robert Lowell, New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1961, pp. 104-129.

Dieci poesie di Montale: *Dora Markus, Giorno e notte, L'ombra della magnolia, La primavera hitleriana, La casa dei doganieri, Arsenio, Nuove stanze, Notizie dall'Amiata, L'anguilla, Se t'hanno assomigliato e Piccolo testamento*.

1961: *Nuove stanze; Notizie dall'Amiata, Piccolo testamento*, trad. Robert Lowell, «L'Europa Letteraria» 2 (1961), pp. 24-31.

1962: *Italy*, in «Odyssey review», 2 (March 1962), pp. 9-65. Contiene dieci poesie di Montale, i testi italiani con le imitazioni di Robert Lowell, *Notes between two poets* un saggio su Montale e Lowell, e traduzioni di Alfredo Rizzardi

1962: *Montale issue*. Guest editor: Irma Brandeis, «Quarterly review of literature», 11 (1962), pp. 217-306. Contiene 10 poesie dagli *Ossi* tradotte da Irma Brandeis, Irma Brandeis e James Merrill, Maurice English, Robert Lowell, e Sonia Raiziss con Alfredo De Palchi; venti poesie dalle *Occasioni* tradotte da Ben Belitt, Irma Brandeis e Maurice English; quindici poesie da *La bufera e altro*, tradotte da Ben Belitt, Irma Brandeis, Glauco Cambom Cid Coman, Maurice English, James Merrill, John Frederick Nims, Sonia Raiziss e Alfredo De Palchi. Il volume contiene i testi in lingua italiana e due racconti da *La farfalla di Dinard*. La prefazione è una traduzione di Irma Brandeis del *The lemon tree*, un saggio di Solmi tradotto dalla Brandeis e un saggio sulla lirica *L'orto* di Cambon.

1962: *Falsetto; Dora Markus, La casa dei doganieri; Sotto la pioggia; Eastbourne; Notizie dall'Amiata, L'arca, Giorno e notte; L'anguilla*, in *Contemporary Italian Poetry: An Anthology*, cura e trad. Carlo Golino, Berkeley e Los Angeles, University of California Press.

1962: *Su una lettera non scritta; Altro effetto di luna; Sul muro grafito; Mottetti* (frammenti), trad. Roberto Bly, «The Sixties» 6 (primavera 1962), pp. 70-79.

1963: *Poesie e prose da La farfalla di Dinard*, trad. Cid Corman, «Origin» 9, 10, 11, 12 (aprile 1963-gennaio 1964).

1964: *Flashes e dediche*, trad. Charles Wright, in *Two Italian Poets*, «Chelsea», 14 (1964), pp. 16-31.

1964: *Poesie. Poems. Eugenio Montale*, translated by George Kay, illustrated by Feorge Mackie, Edimburgh: Edinburgh University Press, 1964. La raccolta fu ripubblicata nel 1969 (Penguin Books) col titolo *Selected Poems*. Questa nuova edizione non contiene i testi in italiano. Sono state aggiunte due poesie dalle *Occasioni* e due da *Xenia*.

1965: *Selected poems, Eugenio Montale*, Introduction by Glauco Cambon, New York: New Directions, 1965, pp. 2-161. Le traduzioni da *Ossi*, *Occasioni* e *La bufera* sono di Ben Belitt, Irma Brandeis, Glauco Cambon Cid Corman, Alfredo De Palchi, Maurice English, G.S. Fraser, George Kay, Robert Lowell, James Merrill, John Frederick Nims, Mario Praz, Sonio Raiziss, Vinio Rossi, Charles Wright e David P. Young. Due liriche sono tradotte due volte: *Notizie dall'Amiata* da Irma Brandeis e da Robert Lowell; e *L'anguilla* da Robert Lowell e John Frederick Nims.

1966: *La farfalla di Dinard, La casa delle due palme; signore inglese; Il volo dello sparviero, La statua di neve*, trad. di William Weaver, «Art and Literature» 9 (1966), pp. 50-64.

1966: *Modern European poetry: French, German, Greek, Italian, Russian, Spanish*. Edited by Willis Barnstone, Patricia Terry, Arthur S. Wensinger, Kimon Friar, Sonia Raiziss and Alfredo De Palchi, George Reavey, Angle Flores, New York, Toronto, London: Bantam Books, 1966, pp. 269-370.

Le poesie di Montale sono tradotte da Irma Brandeis, Robert Lowell, Nims, Raiziss e De Palchi.

1966: *An Italian Quartet: Saba, Ungaretti, Montale, Quasimodo*, traduzione di Robin Fulton, Londra, London Magazin Editions, 1966, pp. 68-93 (contiene nove poesie)

1967: *Xenia I*, translated by G. Singh, «London Magazine», 7, 3 (giugno 1967), pp. 36-38 (edito da Black Sparrow Press and New Direction, 1970).

1968: *Xenia II*, translated by G. Singh, «London Magazine», 8, 1 (aprile 1968), pp. 5-9 (edito da Black Sparrow Press and New Direction, 1970).

1969: *Meriggiare pallido e assorto; La casa dei doganieri; L'anguilla*, trad. Luciano Rebay, in *Italian Poetry: A selection*, a cura di L. Rebay, New York, Dover Publications 1969.

1969: *Satura: five poems*, translations by Donald Sheehan & David Keller, Madison, CA, Francesca Press, 1969, pp. 20. Edizione limitata di 50 copie.

1970: *The butterfly of Dinard*, translated by G. Singh, Lexington: University Press of Kentucky, 1970. Pp. 5-186. La traduzione apparve nel 1970 su «London Magazine Editions».

Xenia, trad. G. Singh, LA, Black Sparrow Press and New Directions 1970, ed. limitata 300 copie.

Selected Poems, trad. George Kay, Baltimore, Penguin Books, 1970.

Provisional Conclusions: A Selection of the Poetry of Eugenio Montale, trad. Edith Farnsworth, Chicago, Regnery 1970, contiene le poesie non incluse in *Selected Poems* di New Directions.

1971: *Twenty seven poems*, translated by Keith Bosley, G. Singh e Bernard Wall, in «Agenda» 9-10 (autumn-Winter 1971-2), pp. 106-132. Le poesie sono solo in inglese tratte da *Ossi, Occasioni, La Bufera e Satura* con brevi note critiche di Carlo Bo, Mario Luzi, Singh e Andrea Zanzotto.

1973: *Eugenio Montale: a critical study of his poetry, prose, and criticism*, a cura di G. Singh, New Haven, London: Yale University Press, 1973, pp. 1-297.

1973: *Mottetti: the motets of Eugenio Montale in Italia*, with facing English translation by Laurence Kart. San Francisco: Grabhorn Hoyem Press, 1973, pp. 62. Edizione limitata di 300 copie.

1975: *Xenia*, translated by Jonathan Galassi, in «Plowughshares» 2, n. 4 (1975), pp. 125-137.

The Gist of Origin 1951-1971: An Anthology, a cura di Cid Corman, New York, Grossman Publishers 1975.

1976: *New poems: a selection from Satura and Diario del '71 e del '72*, translated and introduced by G. Singh; con un saggio su *Xenia* di F. R. Leavis, New York, New Directions, 1976, pp. vii-xxxiii, 3-124.

1976: *Poet in our time*, translated by Alastair Hamilton, London: Marion Boyards, 1976, pp. 5-79. Traduzione di *Nel nostro tempo*.

1977: *Xenia and Motets*, traduzione di Late Hughes, Londra, Agenda Editions, 1977.

Poetry and Prose, a cura di Jonathan Galassi, «Pequod» 2, 2 (inverno 1977)

1978: *The storm, and other poems*, translated by Charles Wright, con un'introduzione di Vinio Rossi, Oberlin OH, Oberlin College, 1978, pp. 9-141. Wright vinse il P.E.N. Translation Prize per il volume nel 1979.

1980: *It depends: a poet's notebook* [Quaderno di quattro mani] translated and introduced by G. Singh, New York: New Directions, 1980, pp. vii-xvii, 2-170.

1980: *Xenia, and Motets*, translated by Kate Hughes, a bi-lingual edition, London, Agenda Editions, 1980, pp. 7-45.

1981: *Mottetti. Motets*, translated da Charles Wright, Iowa City, IO, Windhover Press at the University of Iowa, 1981. Edizione limitata di 220 copie. Testo a fronte. Riprende l'edizione del 1965.

Tempi di Bellosguardo, Flussi, Barche sulla Marna, trad. Robert Lowell, «New York review of Books» 28, 6 (1981), pp. 19-20.

1984: *Bones of the Cuttlefish*, tradotto da A. Mazza, Oakville, Ontario, Mosaic Press, 1984.

1985: *The storm and other things*, translated, with preface and commentary di William Arrowsmith, New York, W.W. Norton & Company, 1985, pp. 13-219. Edizione bilingue rappresenta la prima traduzione completa del volume montaliano.

1983: *Dora Markus*, trad. Alfred Corn, «Paris Review», 88 (summer 1983).

1984: *Otherwise: Last and First Poems of Eugenio Montale (Altri versi)*, trad. e introd. di Jonathan Galassi, New York, Random House, 1984.

The Storm and Other things, trad. pref. e commento William Arrowsmith, New York, Norton, 1985.

1987: *The Occasions*, trad. pref. e commento William Arrowsmith, New York, Norton, 1987.

1988: *Collected Poems: 1925-1956*, trad. pref. e commento Jonathan Galassi, New York, Farrar Straus & Giroux, 1988.

1989: *Italian poetry since World War II: a special issue* edited with Paolo Cherchi, in «Poetry» 155 (October/November 1989) (poesie di Montale tradotte da Galassi).

1990: *La casa dei doganieri. The coastguard's house: selected poems*, English version by Jeremy Reed, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books, 1990, pp. 9-223. Poesie in inglese tratte dalle maggiori raccolte di Montale. Riceve il Poetry Book Society Translation Award.

1990: *The motets of Eugenio Montale: Mottetti, poems of love*, translated with an introduction by Dana Gioia, Saint Paul: Graywolf Press, 1990, pp. 3-77. Il volume include anche la traduzione di Galassi del saggio di Montale *Two jackals on a leash*, che offre informazioni utili per capire il rapporto con Irma Brandeis che ha ispirato molte delle poesie.

1992: *Cuttlefish bones (1920-1927)* translated with preface and commentary by William Arrowsmith, New York, London: W.W. Norton & Company, 1992, pp. ix-xxvi, 2-269. Prima traduzione completa degli Ossi.

1994: *Motets. With eleven etchings* by Virginio Ferrari. Woodmere, NY: Raphael Fodde Editions, 1994 (Edizione speciale).

1998: *Satura (1962-1970)* translated, with notes by William Arrowsmith; preface by Claire de C.L. Huffman, edited by Rosanna Warren, New York: W.W. Norton, 1998, pp. vvi-xix, 2-220.

2000: Eugenio Montale: *Collected Poems, 1920-1954*, tradotto da J. Galassi, New York, Farrar Straus and Giroux, 2000.

2002: *Poems*, ed. H Tomas, con una introduzione, cronologia, London, Penguin, 2002.

2004: *A Selection of Modern Italian Poetry in Translation*, by Roberta L. Payne, McGill-Queen's University Press 2004, pp. 120-134. Di Montale contiene: *Portami il girasole ch'io lo trapianti, Vasca, Arsenio, Merigiare pallido e assorto, Non chiederci la parola, La casa dei doganieri, Dora Markus, L'anguilla, La bufera.*

2009: *Corno Inglese: An Anthology of Eugenio Montale's Poetry in English Translation*, a cura di Marco Sonzogni, Novi Ligure, Transference.

2012: *The Collected Poems of Eugenio Montale 1925-1977*, tradotto da William Arrowsmith, Editore W. W. Norton & Company, 2012, 793 pagine.

LEO LUCERI (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)
 TRADUZIONE E NON TRADUZIONE NEL *CORRIERE SPAGNOLO* DI
 VITTORIO BODINI

È quasi impossibile parlare di Vittorio Bodini senza pensare alla Spagna. Le numerose traduzioni e gli importanti studi accademici, che il poeta salentino ha pubblicato nel corso di una pur non lunghissima carriera, ci testimoniano la passione per questo paese che ha assunto ben presto un ruolo centrale nella sua vita e nella sua opera.

L'interesse per la letteratura spagnola risale già agli anni universitari, durante il soggiorno fiorentino, e si sviluppa ulteriormente nel periodo della seconda guerra mondiale quando, ritornato a Lecce, sua città d'origine, frequenta assiduamente Oreste Macri. Insieme saranno responsabili della terza pagina del settimanale «Vedetta mediterranea» dove, pur essendo un organo della federazione fascista provinciale, grazie alla disponibilità del direttore Ernesto Alvino, riescono a pubblicare traduzioni da poeti stranieri, tra cui alcuni spagnoli come Juan Ramón Jiménez e Juan Larrea⁶⁰:

Fu una terza pagina strepitosa, le collaborazioni venivano da tutta Italia, particolarmente da Firenze, dove Bodini e Macri avevano studiato, ma apparivano anche traduzioni dallo spagnolo, data la tendenza dei curatori verso la letteratura spagnola, da poeti e scrittori americani e inglesi, con i quali da circa un anno c'era guerra⁶¹.

Appena la situazione lo permette, già nel luglio del '44, Bodini parte per Roma e a questo periodo romano risalgono almeno un paio di poesie a “tematica spagnola”: *Lydia Gutiérrez*, datata *Caffè Greco, 1945* e *Processione del Venerdì Santo (alla maniera di Federico García Lorca)* – datata *Roma, luglio 1945*⁶², inoltre, come ci ricorda Macri:

⁶⁰ Cfr. A. L. GIANNONE, *Momenti della prosa di Bodini*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, a cura di O. Macri, E. Bonea, D. Valli, Galatina, Congedo, 1984, pp. 356-357.

⁶¹ E. BONEA, *Bodini 1962 – 1972 – 1983: quale edizione?*, in «Apulia», marzo 2001. Disponibile online: <http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/2001/I/art/R01I026.html> (ultima data di consultazione 30.11.2016).

⁶² V. BODINI, *Tutte le poesie*, Lecce, Besa, 1997, p. 66 e p. 168.

Altre poesie “spagnole” si riscontrano in questa fase: d’una Spagna prewissuta e pregustata nelle voraci letture e fitte traduzioni specialmente di poeti novecenteschi (nostro progetto di un’antologia) [...] ⁶³

Una tappa fondamentale nella sua vita e nel suo percorso umano è il “periodo spagnolo”. Seguendo «un impulso del cuore» ⁶⁴, nel novembre del 1946, grazie ad una borsa di studio, arriva a Madrid. Ci sarebbe dovuto restare solo per sei mesi, ma alla fine, a costo di sopravvivere facendo lavoretti improbabili tra cui l’aiutante di un antiquario, ci resterà fino al 1949, pur con qualche breve soggiorno in Italia.

Come ci ricorda A. L. Giannone, «il soggiorno dello scrittore leccese, che aveva allora trentadue anni, [...] si rivelò un’esperienza decisiva per la sua formazione culturale, oltre che latamente umana» ⁶⁵. La Spagna lo aiuta a riscoprire la propria identità culturale, come se fosse uno specchio in cui guardarsi per capire meglio le proprie radici e la propria terra. Essa gioca un ruolo fondamentale nella messa in discussione di se stesso e nella presa di coscienza, forse nell’accettazione, del proprio essere “meridionale”. È come se vedesse per la prima volta che anche la sua terra aveva diritto ad un protagonismo letterario fino ad allora negato.

Durante la sua permanenza svolge un’attiva funzione di ponte letterario tra l’Italia e la Spagna, tanto che già il 3 febbraio del 1947, a pochi mesi dal suo arrivo, il giornale madrileno «Pueblo» pubblica un’intervista a Bodini, intitolata *El culto de las letras españolas en la Italia de hoy*, nella quale l’anonimo autore lo presenta come «personalidad italiana, cuya labor de confraternidad hespérica en la esfera cultural no puede pasar inadvertida» ⁶⁶. Frequenta i circoli letterari madrileni, i poeti che si riunivano nel Café Gijón, conosce personalmente molti degli scrittori più importanti, come Camilo José Cela o Pío Baroja, diventa amico di vari poeti, molti dei quali tradurrà e farà conoscere in Italia. L’Archivio Vittorio Bodini, conservato presso l’Università del Salento, dà fede di una fitta corrispondenza, iniziata già mentre viveva a Madrid, continuata al suo rientro in Italia e protrattasi fino alla sua scomparsa, con nomi importantissimi della letteratura spagnola: Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Vicente

⁶³ O. MACRÌ, *Introduzione a V. BODINI, Tutte le poesie*, cit. p. 24.

⁶⁴ D. VALLI, *Poeti salentini. Comi-Bodini-Pagano*, Fasano, Schena Editore, 2000, p. 31.

⁶⁵ A. L. GIANNONE, *Introduzione*, in V. BODINI, *Corriere Spagnolo*, Lecce, Manni, 1987, p. 7. Nuova edizione: Nardò (LE), Besa, 2013.

⁶⁶ Per «confratellanza esperica» l’autore intende, aulicamente, “confratellanza italo-spagnola”.

Aleixandre, José Agustín Goytisolo, solo per citare alcuni, ma anche Jorge Guillén, Juan Larrea, Pedro Salinas o Rafael Alberti che ormai vivevano all'estero.

Rientrato in Italia, affiancherà alla sua carriera di ispanista, prima presso l'università di Bari e poi presso quella di Pescara, la sua attività di poeta e scrittore e parteciperà in modo appassionato alle polemiche letterarie dell'epoca, alla vita culturale del paese, avendo sempre come punto di riferimento il Salento amato/odiato, il sud in genere, immobile in un tempo/spazio che lo schiaccia.

La conoscenza approfondita della poesia spagnola e la traduzione di molti poeti della cosiddetta "Generación del 27" avranno anche, seppur indirettamente, dei riflessi sulla propria produzione poetica. In particolare, Federico García Lorca, per il quale Bodini dimostrò sempre grande ammirazione, lo accompagna nella riscoperta delle genti del sud, dell'Andalusia nel caso del poeta spagnolo, lo rafforza nel suo intento di dare la parola agli umili, con i contadini salentini che prendono il posto dei gitani. Da un punto di vista più prettamente poetico abbiamo le immagini surreali, i colori densi, le metafore ardite, che sono tipiche di quelli che egli definisce *I poeti surrealisti spagnoli*⁶⁷, ma la cui eco, in forma diversa, ritroviamo anche nella sua poesia. E non è un caso neanche l'interesse di Bodini per Góngora⁶⁸, che egli considera fondamentale per i poeti della "Generación del 27" e alla base della loro predilezione per la metafora⁶⁹. Del resto il gruppo si definisce così proprio per l'omaggio tributato al poeta cordovese nel 1927 in occasione del terzo centenario della morte.

Non si possono non menzionare le sue traduzioni, tra le quali i *Sonetti amorosi e morali* di Quevedo, il teatro di García Lorca e il *Don Chisciotte*, per Einaudi, preceduto da un importante saggio introduttivo.

Nel periodo in cui visse a Madrid, ma poi anche successivamente, nei primi anni dopo il ritorno in Italia, scrisse alcuni racconti di viaggio, dei *reportage* sulla Spagna e sugli spagnoli, che furono pubblicati tra il 1947 e il 1954 (il primo, *Capodanno a Puerta del Sol*, fu pubblicato su «Risorgimento Liberale» il 12 gennaio 1947 e l'ultimo, *Destino dello scrittore*, sulla «Gazzetta del Mezzogiorno» del 18 marzo 1954).

⁶⁷ V. BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli – Saggio introduttivo e antologia*, Torino, Einaudi, 1963 – Edizione spagnola del saggio introduttivo: *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets Editores, 1971.

⁶⁸ V. BODINI, *Studi sul Barocco di Gongora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964. Questo saggio confluirà – insieme a *Segni e simboli nella "Vida es sueño"*, *Dialettica elementare del dramma calderoniano*, Bari, Adriatica Editrice, 1968 – in un'unica pubblicazione nella traduzione spagnola: *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Martínez Roca, 1971.

⁶⁹ Cfr. V. BODINI, *Saggio introduttivo a I poeti surrealisti spagnoli*, cit.

Bodini teneva molto in considerazione queste sue prose spagnole, tanto che aveva scritto a Oreste Macrì inviandogli cinque di questi racconti⁷⁰ per un'eventuale pubblicazione in volume, inoltre, come precisa A. L. Giannone: «Le cinque prose figuravano anche in un *Possibile indice* del volume, ritrovato dattiloscritto tra le carte del poeta»⁷¹. Il progetto non arrivò poi a conclusione per la sua improvvisa scomparsa.

Del resto Bodini nell'ultimo periodo della sua vita aveva ancora in cantiere vari progetti. Ne danno testimonianza, per esempio, alcune lettere di Beatriz de Moura, della casa editrice Tusquets di Barcellona, riguardanti l'edizione spagnola de *I poeti surrealisti spagnoli* e conservate nella sezione «Corrispondenza spagnola» dell'Archivio Vittorio Bodini. Una di esse risale addirittura al 9 gennaio del 1971, quindi a dopo che Vittorio Bodini era già scomparso. In essa l'editrice, ignara dell'accaduto e forse un po' seccata per il ritardo, incita ancora una volta Bodini a inviarle le modifiche che voleva apportare e definisce il suo libro «utilísimo, necesarísimo, cojonudísimo» e aggiunge che «en este país no hay un solo libro sobre este período, sobre esta gente»⁷². Sia *Los poetas surrealistas españoles* che *Estudio estructural de la literatura clásica española*, gli unici lavori di Bodini tradotti in spagnolo, vennero, difatti, pubblicati nel 1971, pochi mesi dopo la sua scomparsa.

Per poter vedere in volume i venti racconti che compongono il suo «taccuino di viaggio» bisognerà aspettare fino al 1987, quando l'editore salentino Piero Manni pubblicherà il *Corriere Spagnolo* grazie alla cura di Antonio Lucio Giannone che li aveva recuperati e si era occupato dell'edizione. Il titolo fu deciso da Giannone prendendo il nome che lo stesso Bodini aveva già utilizzato in una rubrica del settimanale salentino «Libera Voce» in cui aveva anche pubblicato tre di questi *reportage* (*Capo d'anno a Puerta del Sol*, *Notti di Spagna*, *Flamenco*)⁷³. I racconti sono presentati in ordine cronologico secondo la data di pubblicazione.

⁷⁰ Cfr. A. DOLFI, *Autobiografia e racconto: storia di una scrittura negata*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, cit., pp. 425-428; nella nota n. 6 a p. 427 l'autrice precisa quali sono le prose inviate a Macrì e tra di esse quelle che verranno poi inserite nel *Corriere Spagnolo* sono le seguenti: *Capo d'anno a Puerta del Sol*, *Flamenco*, *Banderillas de fuego*, *Lotta per la gallina universale*, *La manuzza d'avorio*.

⁷¹ A. L. GIANNONE, *Nota al testo*, in V. BODINI, *Corriere Spagnolo*, cit. p. 125.

⁷² Lettera di Tusquets Editor, a firma Beatriz de Moura, inviata da Barcellona e datata «9 de enero de 1971», Archivio Vittorio Bodini, Sezione «Corrispondenza spagnola», Busta 12, Fasc. 55.

⁷³ Nella *Nota al testo* del *Corriere Spagnolo*, A. L. Giannone precisa che *Capo d'anno a Puerta del Sol* fu pubblicato sul n. 2, a. V il 24 gennaio 1947 con il titolo *Corriere spagnolo/Capo d'anno con Goya*, *Notti di Spagna*, sul n. 9, a. V il 14 marzo 1947 con il titolo *Corriere spagnolo/Notti madrilene e Flamenco* sul n. 14, a. V il 26 aprile 1947 con il titolo *Corriere spagnolo/Introduzione al flamenco*. Nella stessa *Nota* A. L. Giannone chiarisce tutte le variazioni di titolo che lo stesso Bodini aveva deciso per molti dei *reportage* ripubblicati negli anni su periodici diversi.

Per quanto riguarda i temi che si trovano al centro di queste prose, tenuto conto che si tratta di *reportage* per la stampa periodica, la maggior parte di essi tocca gli aspetti che si possono considerare tipici del paese visitato, internazionalmente conosciuti, come la corrida, il flamenco o le processioni della settimana santa, ma tuttavia, ed è qui l'originalità dell'autore, essi vengono sempre trattati da un punto di vista personale e spesso fungono da pretesto per parlare delle motivazioni profonde che sono alla base dei comportamenti, a volte così vistosamente peculiari, degli spagnoli e allo stesso tempo per cercare legami profondi e impensati, o a volte anche dissomiglianze, con la sua terra natale, con il Salento.

Queste manifestazioni tipiche del folclore spagnolo, descritte già innumerevoli volte da tanti altri viaggiatori, non gli interessano tanto per se stesse, ma in quanto gli permettono di scoprire l'altra faccia della Spagna, la sua dimensione invisibile e sconosciuta⁷⁴.

Luca Isernia a questo proposito commenta che la prosa bodiniana:

[...] quanto più vuole avvicinarsi ad un modello di tipo documentario, più se ne allontana. È guidata, semmai, dal desiderio di aprire uno squarcio sulle ragioni spirituali e culturali delle cose poste al centro della narrazione⁷⁵.

Uno studio a parte meriterebbero tutti i riferimenti all'arte spagnola, alla letteratura, alla pittura, molto frequenti nei vari racconti, e tutti gli incredibili personaggi descritti: El Pili, Conchita, Pío Baroja, Camilo José Cela, José Greco per citarne alcuni.

Bodini in questi *reportage*, pur utilizzando un materiale linguistico che potremmo definire complessivamente di livello medio, inserisce un consistente corpus lessicale a forte connotazione spagnola, parole e frasi intere in spagnolo, a volte tradotte a volte no. Sembra questa una chiara scelta per dare al lettore il gusto della Spagna, il colore della lingua spagnola, e quindi maggiore forza, maggiore realtà a ciò che sta raccontando. Allo stesso tempo possiamo supporre che ciò accada anche perché egli stesso è direttamente influenzato dalla cultura

⁷⁴ A. L. GIANNONE, *Introduzione* a V. BODINI, *Corriere Spagnolo*, cit. p. 9.

⁷⁵ L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, Ravenna, Longo, 2005, p. 48.

spagnola e quindi apprezzi ancor di più il valore non esclusivamente lessicale, bensì anche emozionale e diversamente connotato che le parole hanno nelle due lingue. Non appare quindi casuale che nei primi racconti il ricorso alla lingua spagnola sia più frequente che negli ultimi, proprio perché i primi risalgono al periodo di permanenza in Spagna, quando si trova a più stretto contatto con la vita e la lingua spagnola.

Molti sono termini tecnici, soprattutto relativi al mondo taurino, della corrida, oppure al flamenco e pertanto non traducibili. Altre espressioni utilizzate servono a trasmetterci la mentalità, il modo di fare degli spagnoli, il loro carattere. In genere si tratta di termini o espressioni che hanno un'affinità con le corrispondenti forme italiane e pertanto comprensibili per il pubblico dei lettori. Però non è sempre così. A volte usa anche termini che non traduce e che possono risultare di difficile comprensione oppure, accanto a espressioni ricche semanticamente o che hanno un significato particolare che meglio risulta espresso in spagnolo, usa anche termini banali, ma magari molto comuni nel parlato dei madrileni, che gli servono per meglio ricreare il personaggio citato, l'emozione del momento.

La quantità di esotismi o semplicemente di parole, espressioni o frasi intere in spagnolo, o con una forte connotazione spagnola pur essendo in italiano, è tale, che sembra proprio una chiara volontà dell'autore di trasmettere al lettore il più possibile della Spagna, degli spagnoli, del loro modo di essere e anche del loro modo di parlare.

Dal punto di vista semantico possiamo raggruppare questo materiale in varie aree:

1. *I saluti, i rapporti sociali:*

señoras de bien, segnorite, señor, señores, don, caballero, dame e cavalieri, adiós, buenas noches, muy buenas noches señor, buenas noches don Enrique, chulo, tertulia;

2. *Le tradizioni e la religione:*

Notte Vecchia, le uve della fortuna, Señor ten piedad de mí!, Semana Santa, paso del Cristo;

3. *La corrida:*

banderillas, banderillas de fuego, plaza, espada, espadas, picador, peón, muleta, toreo, toril, cobarde, faena, matadores, alguaciles, bulto, arena, toro manso, cappe, quadriglie delle mule;

4. *Il flamenco e i gitani:*

gitano, gitani, cante jondo, cante grande, cante chico, cante hondo, solear, fandanguillo, bulería, alegría, copla, coplas gitane, saeta, siguiriya, siguiriyero, requeteo, las palmas e alcune citazioni di canzoni popolari;

5. *Il cibo e le bevande:*

churros, chirimoya, manzanilla, callos a la madrileña, chorizo, chufas, café con leche, aguardientes, una copita de cognac, tres copitas y dos copitas, dos de aguardiente;

6. *Il sistema monetario spagnolo:*

peseta, pesetas, real, reali, duro, duros, cagna piccola, cagna grande, due cagne piccole, peso (in questo caso si tratta della moneta messicana);

7. *Alcuni luoghi:*

patio, restaurante, la passeggiata della Castellana, la passeggiata di Recoletos (e un lungo elenco di bar, caffè, taverne e luoghi madrileni);

8. *Alcuni oggetti:*

chato, chuzo, navaja, mantiglia.

Per quanto riguarda le modalità in cui Bodini introduce questi termini nel testo, esse sono varie. A volte le lascia direttamente in spagnolo, altre volte le traduce, in alcuni casi le spiega e in altri traduce alla lettera alcune espressioni senza preoccuparsi che in italiano possano risultare quanto meno insolite, arriva ad usare parole inesistenti e in qualche caso abbiamo ipotizzato delle interferenze linguistiche. Nell'impossibilità di presentare tutto il materiale ritrovato, per ogni gruppo analizzeremo solo alcuni esempi:

1. PAROLE O ESPRESSIONI SPAGNOLE TRADOTTE ALLA LETTERA IN ITALIANO

In questa sezione troviamo una serie di espressioni tipiche spagnole che l'autore sceglie di tradurre in modo letterale, senza paura che il lettore possa sorprendersi. Nonostante tutte queste espressioni possano essere tradotte in italiano più correttamente, Bodini fa questa scelta linguistica probabilmente perché esse perderebbero molto del significato aggiunto che hanno in spagnolo. Non si tratta di una sezione molto numerosa, ma forse è la più interessante per capire lo sforzo che fa l'autore per avvicinare il pubblico italiano alla realtà spagnola:

- *Notte Vecchia* (in *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 31 e p. 33)

L'espressione «Notte Vecchia» («Nochevieja» in spagnolo), in maiuscola per entrambe le parole ma né in corsivo né virgolettata e senza spiegazione, come se fosse una normale espressione italiana, appare già nella prima frase del racconto *Capo d'anno a Puerta del Sol*: «Verso le dieci e mezzo della Notte Vecchia cominciò per la Gran Via la sfilata delle dame e dei cavalieri diretti alle feste negli alberghi e nei ritrovi di lusso». Nonostante l'espressione in italiano non esista, e probabilmente se venisse isolata dal contesto risulterebbe di difficile comprensione, qui la vicinanza con il titolo può lasciarne intuire il significato. Solo ben oltre metà racconto, quasi tre pagine dopo, troviamo la frase che svela al lettore che ancora non l'avesse intuito che «non bisogna dimenticare che qui il Capo d'anno si chiama Notte Vecchia».

- *Le uve della fortuna / Uve / Le uve della sorte* (in *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 31 e p. 33)

Ci troviamo di fronte ad un caso molto simile al precedente, sempre nello stesso racconto. In Spagna la tradizione vuole che a mezzanotte del 31 dicembre, come rito portafortuna, si mangino dodici chicchi d'uva, uno per ogni rintocco dell'orologio. Il luogo simbolo per questo rito è Puerta del Sol, la piazza principale di Madrid, davanti all'orologio della Real Casa de Correos. Una tradizione molto sentita alla quale Bodini, da poco più di un mese arrivato in Spagna, non rinuncia ad assistere. In spagnolo «las uvas» significa «i chicchi d'uva» e quelli che si mangiano per capodanno si chiamano «las uvas de la suerte» ossia «i chicchi d'uva della fortuna», pertanto «uve» non può tradurre il termine «uvas». Bodini, cosciente di usare una parola che in italiano ha un'accezione differente, la prima volta scrive in corsivo *uve della fortuna*, poi continua ad usare «uve» senza il corsivo, come se fosse normale in italiano, e più avanti scrive «avevo anch'io le uve della sorte», una forma completamente parallela a quella spagnola, senza usare né il corsivo né le virgolette.

- *Non m'importa un peperone* (in *Amici e nemici per il poeta andaluso*, p. 73)

Tipica espressione spagnola tradotta letteralmente in italiano e che Bodini mette in bocca ad una cliente della taverna *El Chispero*. In spagnolo sarebbe «no me importa un pimienta», corrispondente in italiano a «non me ne importa nulla» o, per mantenere il livello decisamente colloquiale dell'espressione spagnola, «non me ne frega niente». È però indubbio

che la forma spagnola possieda una connotazione più «colorita» rispetto a quella italiana e che risulti, comunque, facilmente comprensibile dal contesto.

- *Aveva molti piedi* (in *Amici e nemici per il poeta andaluso*, p. 73)

Traduzione dell'espressione spagnola «*tener muchos pies*». Bodini dice che era un complimento che il pubblico del *Chispero* dedicava a Conchita, una ballerina di flamenco. In italiano risulta totalmente inaccettabile, e difatti Bodini aggiunge una spiegazione: «[...] era apparsa una ballerina la quale, a detta del pubblico, aveva molti piedi: che era un complimento per l'agilità dei passi e specialmente per i colpi di tacco che si susseguivano così fitti da far pensare veramente che i due minuti piedini si fossero moltiplicati». Da notare che in un altro racconto, *I bevitori d'aranciata*, p. 115, ripete la stessa espressione riferendosi ai calciatori. Durante una partita di calcio Spagna-Italia allo stadio di Madrid, uno spettatore, commentando il fatto che la squadra italiana stava giocando meglio di quella spagnola, dice «*Tienen muchos pies*», in spagnolo questa volta, ma seguita dalla traduzione dell'autore tra parentesi «(Hanno molti piedi)» Bodini, sapendo che si trattava di un'espressione che si usava soprattutto riferendosi a dei ballerini, fa precedere la frase dal suo commento: «Come se fosse uno spettacolo di danze, disse qualcuno dietro: “*Tienen muchos pies*”».

- *Cagna piccola / cagna grande / due cagne piccole* (in *La manuzza d'avorio*, p. 108 e p. 110)

Il sistema monetario spagnolo dell'epoca era abbastanza complicato da comprendere per uno straniero perché quasi tutte le monete, di vario valore, avevano un nome specifico. Così «*perra chica*» (cagna piccola) e «*perra gorda*» (cagna grande) denominavano rispettivamente le monete da 5 e 10 centesimi: «La mente di Gómez volava sulla scala dei multipli e sottomultipli della *peseta* con l'agilità di un pianista funambolo: ogni cifra caduta nei suoi discorsi era vertiginosamente tradotta in tutta la complessa scala monetaria spagnola, dal centesimo alla cagna piccola, dalla cagna grande al *real*, dalla *peseta* al *duro*. Faceva venire il capogiro». Come curiosità si sottolinea che sul verso delle due monete in questione era rappresentato un leone con lo scudo della Spagna, ma il popolino, avendolo confuso per un cane, aveva dato alle monete questo nomignolo.

2. PAROLE O ESPRESSIONI SPAGNOLE NON TRADOTTE IN ITALIANO

Si tratta della sezione più ampia. È come se Bodini avesse deciso di utilizzare il maggior numero possibile di parole ed espressioni spagnole perché sa che il livello di intercomprensione italiano-spagnolo lo permette. Molte di esse rientrano nel vocabolario internazionalmente conosciuto e spesso si tratta di parole molto simili alle corrispondenti italiane. Nonostante ciò, non sempre la comprensione è assicurata. In realtà, probabilmente, ciò che importa all'autore non è tanto che il lettore capisca perfettamente il significato di ogni parola, bensì il senso generale, lasciandogli il gusto del colore autentico della lingua spagnola, del valore culturale e anche emozionale delle espressioni:

- *Señoras de bien* (in *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 31 e p. 34)

Espressione scritta entrambe le volte in corsivo. La somiglianza con la corrispondente forma italiana permette di lasciarla senza traduzione né spiegazione. Corrisponde a «signore per bene»: «Se incontrate di notte delle signore eleganti e sicure di sé, e ne incontrerete, non illudetevi: non sono *señoras de bien*».

- *Caprichos / capricho* (in *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 32 e p. 33)

Questo sostantivo spagnolo, derivato dall'italiano «capriccio», appare due volte in corsivo nel racconto *Capo d'anno a Puerta del Sol*. Nel primo caso, scritto con la maiuscola iniziale, Bodini si riferisce espressamente alle tavolozze di Goya: «Ricordate le facce di Goya nei *Caprichos* o nelle scene carnevalesche?». Nel secondo caso il sostantivo, di nuovo in corsivo, è scritto con l'iniziale minuscola perché si riferisce al comportamento della gente che festeggia sguaiatamente Capodanno. Anche se Goya non viene menzionato, Bodini fa un implicito riferimento ai personaggi dipinti nei *Caprichos*: «E tutto questo, vi giuro, con una gioia che metteva paura, tanto era piena di fato, di fondo oscuro dell'anima, in pieno *capricho* [...]».

- *Navaja* (in *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 34)

La parola, che in italiano potremmo tradurre con «coltello» o «coltello a serramanico», appare in corsivo e senza alcuna spiegazione. Nonostante il contesto possa suggerire di cosa si

tratti, la comprensione non è scontata perché non ha un equivalente italiano che si assomigli nella forma: «Diavolo! non m'ero accorto che il mostro col naso di cartone che avevo malmenato aveva in mano una lunga *navaja*».

- *Churros* (in *Don Pio Baroja*, p. 38)

Il termine, in corsivo, ma né tradotto né spiegato, appare totalmente incomprensibile in italiano. Bodini si limita a far capire al lettore che si tratta di qualcosa che si mangia: «Qualche ora dopo, potevano essere le quattro di notte, mangiavamo *churros* in un forno madrilen». Sono dei dolci molto popolari di forma allungata, fritti e cosparsi di zucchero, che spesso sono accompagnati da una tazza di cioccolata calda nella quale intingerli.

- *Callos a la madrileña* (in *I bevitori d'aranciata*, p. 115)

In corsivo nel testo: «La sera prima nel piccolo ristorante in Calle de Alcalá, dov'eravamo andati a mangiare i *callos a la madrileña*, s'era subito messo...». Bodini non spiega in cosa consistano i *callos a la madrileña* ed è evidente che un italiano che non conosca la Spagna, e anche piuttosto bene, difficilmente può capire che si tratta di «trippa alla madrilen».

- *Para hoy! Para hoy!* (in *Notti di Spagna*, p. 41 e p. 42)

Questa frase appare nel testo in corsivo, ma Bodini non la traduce e non la spiega, dice solo che la gridano i ciechi che vendono i biglietti della lotteria. Non risulta di immediata comprensione per il lettore italiano, che può forse capire che «hoy» significa “oggi”, ma non è assicurato che tutti capiscano che il venditore vuole dire che l'estrazione del biglietto è «para hoy», cioè «per oggi».

- *Me gusta horrores* (in *Amici e nemici per il poeta andaluso*, p. 74)

Frase che la ballerina di flamenco Conchita dice a Bodini, riferendosi a Federico García Lorca, e che significa «mi piace orrori». In italiano questa espressione ossimorica non ha un corrispondente esatto, dovremmo dire «mi piace moltissimo» o, se volessimo dare un tono più colloquiale, «mi piace un sacco». Ad ogni modo, tanto il verbo «gustar» come il sostantivo «horror» risultano comprensibili e la frase facilmente intuibile.

- *Señor, ten piedad de mí!* (in *La luna e Pedro Domecq*, p. 87)

Espressione, in corsivo nel testo, che dicono alcune donne che stanno pregando davanti ad una statua di Cristo morto. In italiano sarebbe «Signore, abbi pietà di me!» e quindi risulta facilmente comprensibile.

- *Chulo* (in *Amici e nemici per il poeta andaluso*, p. 72)

In corsivo nel testo. Il narratore, parlando della taverna *El Chispero*, famosa per i suoi spettacoli di flamenco, scrive: «Gli applausi riscossi al *Chispero* portano lontano, poiché il suo pubblico, che è il più *chulo* di Madrid, il più becero, è anche quello che ha il palato più fino in questo genere». Tuttavia, il termine spagnolo «chulo» non corrisponde esattamente al termine italiano «becero». Becero, che significa «rozzo, bifolco, volgare» si potrebbe meglio dire, secondo il dizionario bilingue Laura Tam: «gazurro, guarro, grosero», mentre lo stesso dizionario per «chulo» dà come traduzione: «disinvolto, divertente, grazioso, carino, presuntuoso» oppure addirittura «magnaccia» o «ruffiano», ma mai «becero» o uno dei suoi sinonimi. Ad ogni modo, come si può comprovare, si tratta di un termine che possiede varie accezioni, di difficile traduzione e totalmente incomprensibile per un italiano che non conosca la lingua spagnola.

3. PAROLE O ESPRESSIONI IN SPAGNOLO, TRADOTTE E SPIEGATE IN ITALIANO

In questa sezione troviamo le parole o le espressioni che l'autore lascia in spagnolo, ma traducendole, quando è possibile, e a volte spiegandole in italiano. Sceglie questa soluzione perché è cosciente che un italiano medio non potrebbe capirle, ma allo stesso tempo anche perché ciò gli offre la possibilità di chiarire ulteriormente il fenomeno che sta descrivendo. È questo il caso, per esempio, di alcuni termini che si riferiscono al personaggio, in Italia del tutto sconosciuto, del «sereno». Proprio spiegando questi termini descrive allo stesso tempo la funzione del personaggio:

- *Sereno / serenos* (in *Notti di Spagna*, pp. 39, 40, 41)

Tutto il racconto *Notti di Spagna* è dedicato al personaggio del «sereno», con un'analisi delle sue funzioni e del suo significato nella Spagna degli anni '40. Si tratta di un'occupazione totalmente sconosciuta in Italia. Il «sereno» era una persona che aveva le chiavi di tutti i portoni dei palazzi di una determinata via della città di Madrid. Gli abitanti del palazzo, una volta che il portone veniva chiuso per la notte, per poterci entrare, e in alcuni casi anche per poterne uscire, dovevano chiamare il «sereno» per farsi aprire in cambio di una piccola mancia.

- *Las cinco en punto y nievando (sic!) / lloviendo / nublado / sereno* (p. 39)

Fraasi tipiche che i «serenos» gridavano durante la notte per fornire, a chi era a letto, informazioni sull'ora e sulle condizioni del tempo. L'autore non tralascia di riportarle: «Gridavano: “Las cinco en punto y nievando”, o “lloviendo”, o “nublado”, se nevicava o pioveva o era annuvolato; oppure: “Las cinco en punto y sereno”, se il tempo era sereno. E siccome quest'ultimo caso era il più frequente, ne è derivato il nome [...]». Da notare il «nievando» che appare nel testo. Si potrebbe considerare come un tipico errore di chi non conosce bene le regole sulla dittongazione dei verbi poiché in realtà la forma corretta è «nevando». Naturalmente, tenuto conto del livello di padronanza della lingua che aveva Bodini, la cosa più facile da supporre è che si sia trattato di un refuso editoriale.

- *Chuzo / Pandereta* (p. 41)

Continuando con la descrizione del «sereno», Bodini menziona anche queste due parole, inseparabili dal personaggio: «Portano sotto il braccio una mazza che pende da una cinghia: è il *chuzo*, che serve, più che a scopi difensivi, per rispondere alle chiamate degli impazienti. Si chiama il *sereno* con batter di mani, ovvero *pandereta*. Tre battute a ritmo. [...] A cui risponde il *chuzo* picchiato contro il lastrico: altre tre battute, dirigendosi verso il luogo della chiamata [...]».

- *Requeteo* (in *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 32)

Il passaggio di Bodini descrive molto bene cosa sia il «requeteo»: «Gli facevano cerchio attorno, battendo le mani con una battuta d'una precisione fulminea, fatta di improvvisi controtempi – il *requeteo* dei gitani d'Andalusia –, che si faceva via via più rapida sino a diventare furibonda [...]».

- *Chato* (in *Un paradiso per Hemingway*, p. 49)

Parlando dell'abitudine, in Spagna ancora abbastanza diffusa, di passare da un bar ad un altro e bere un piccolo bicchiere di qualcosa, in genere birra o vino o vermut, ci parla del *chato*. Si tratta semplicemente di un bicchiere di larghezza normale, come un bicchiere per l'acqua, ma molto più basso, circa tre dita. Serve a bere poco, perché poi se ne berranno altri, in vari posti, accompagnandoli ogni volta con una piccola *tapa*: «Si beve in piedi, e in piccolissime quantità: un *chato* è una misura aurea, un bicchiere da vermut. Si beve d'un fiato e si esce, e si entra a bere in un altro posto».

- *Nada más / Te lo pido por Dios / Te lo pido de rodillas* (in *Lotta per la gallina universale*, pp. 98 e 99)

In questo racconto Bodini riporta una conversazione che ascolta, attraverso la parete, nella stanza accanto alla sua in un hotel di Cadice. È una conversazione tra una donna e un uomo, e la donna prega disperatamente l'uomo che le dica qualcosa di gentile, nient'altro che «Luisita mia», solo una volta, anche mentendo. Così l'autore per dare maggiore drammaticità alle parole della donna, lascia in spagnolo, ma seguite dalla traduzione in italiano, alcune frasi che rivolge all'uomo implorandolo: «[...] – Non dimenticarti di dirmelo questa volta. 'Luisita mia', *nada más*, null'altro. Null'altro che 'Luisita mia' [...]. – Ecco. Dillo ora! *Te lo pido por Dios*, te lo chiedo in nome di Dio. [...] – *Te lo pido de rodillas* – ricominciava lei, – te lo chiedo in ginocchio, come davanti alla Vergine del Pilar».

- *Chufas* (in *La manuzza d'avorio*, p. 107)

Bodini, parlando di una bevanda tipica spagnola, la *horchata*, la chiama «orzata di *chufas*», probabilmente per dare un'idea, seppur vaga, ai lettori italiani. In realtà l'orzata italiana, pur essendo simile nell'aspetto alla *horchata* spagnola, è una bevanda completamente diversa. Bodini scrive: «[...] due o tre ragazze valenziane dalla pelle candida e liscia si aggiravano fra i piccoli tavoli a riempire d'orzata i bicchieri con un mestolo. Orzata di *chufas*: certi noccioli durissimi che non sono mai riuscito a capire di che pianta fossero». La *chufa* è un piccolo tubero della famiglia del cipero, detto «cipero dolce» o «zigolo dolce» in italiano, con un sapore simile a mandorle o a noci. La bevanda è più simile a un latte che a uno sciroppo.

- *Tertulia* (in *Destino dello scrittore*, p. 119)

In questo racconto, dedicato agli scrittori e agli incontri letterari nei caffè di Madrid, che egli ben conosceva, Bodini cerca di spiegare al lettore cos'è una *tertulia*, termine di difficile traduzione in italiano: «Ogni generazione di scrittori ha avuto in Spagna la sua *tertulia* che ha reso famoso un caffè. (*Tertulia* è vocabolo intraducibile perché indica a un tempo la conversazione, il luogo in cui periodicamente si tiene e il gruppo di persone che vi partecipano)».

4. IN UN PAIO DI CASI BODINI CREA DEI NEOLOGISMI ITALIANIZZANDO TERMINI SPAGNOLI

- *Segnorite* (in *I misteri di Tangeri*, p. 58)

Per raccontare cosa fanno i marinai americani quando sbarcano nel porto di Tangeri, Bodini dice che spendono il loro denaro in «banane, cognac spagnolo e segnorite marocchine». La parola «segnorite» è la forma spagnola «señoritas» italianizzata. Probabilmente l'intenzione dell'autore è dare l'idea del miscuglio linguistico tipico dei porti internazionali, dove i marinai parlano unendo parole di diverse lingue per farsi capire.

- *Socco Piccolo / Socco Grande* (in *I misteri di Tangeri*, p. 59)

Non appaiono in corsivo perché si tratta di due nomi. Con «Socco Piccolo» e «Socco Grande» si riferisce al «Soq Ed Dakhil» e al «Soq De Barra» di Tangeri, il vero nome, in dialetto arabo marocchino, dei due *suq* della città, chiamati anche «Zoco Chico» e «Zoco Grande» in spagnolo. In italiano il termine «socco» non esiste e meglio diremmo con la forma araba «suq»: «Cominciai a incrociare, e a essere sorpassato verso il Socco Piccolo da silenziose malombre vestite di bianco e di celeste dalla testa ai piedi [...]. All'imbrunire sentii il Corano cantato sulla piazza del Socco Grande».

5. INTERFERENZE LINGUISTICHE?

Anche se non possiamo affermare con sicurezza se si tratti di interferenze linguistiche o di refusi o di una precisa scelta dell'autore, possiamo almeno dire che tra una forma italiana più comune e un'altra che è più simile alla forma spagnola, Bodini in alcuni casi sceglie la seconda:

- *Naturalezza* (in *Capo d'anno a Puerta del Sol*, p. 32)

Questa parola appare nella frase «quei volti, quanto più mascherati, più sembravano di una naturalezza violenta». Forse sarebbe stato più corretto «sembravano di una natura violenta», a meno che Bodini non volesse dire proprio che erano «spontaneamente» violenti. Il dubbio sorge per il fatto che in spagnolo «natura» si dice «naturaleza».

- *Tuttavia* (in *Notti di Spagna*, p. 40)

A proposito dei gridi nella notte dei *serenos*, Bodini scrive: «[...] e molti amici spagnoli mi assicurano che tuttavia dura nel fondo della loro anima una vibrazione inquietante di quel ricordo». Sembrerebbe che più che un avverbio con valore avversativo ci vorrebbe uno che indichi continuità: «[...] molti amici mi assicurano che *ancora* dura nel fondo della loro anima una vibrazione inquietante di quel ricordo». L'interferenza ci potrebbe essere se consideriamo che in spagnolo «ancora» si dice «todavía».

- *Come* (in *Notti di Spagna*, p. 40)

Nella frase seguente: «Oggi che i *serenos* non gridano più, sarebbe facile e Dio sa quanto più comodo sostituirli con le chiavi. Ma come son tanti che vivono passando le notti all'aperto, e aprendo portoni che ognuno potrebbe aprirsi da sé [...] non si può provocarne la disoccupazione». In italiano è in teoria possibile introdurre una proposizione causale con la congiunzione «come», ma risulta un po' troppo letterario, più comunemente diremmo «siccome». Naturalmente non è dato sapere perché l'autore faccia questa scelta, si tenga, tuttavia, in considerazione che in spagnolo nella stessa frase si userebbe la congiunzione «como» poiché essa serve a tradurre anche il nostro «siccome».

- *Ossi d'oliva* (in *Miele d'Italia e limoni di Spagna*, p. 66)

Qui abbiamo un altro caso in cui la forma, benché esistente in italiano, non è sicuramente la più comune, però risulta quella più simile alla forma spagnola. I «noccioli delle olive» si chiamano, infatti, in spagnolo «huesos de aceitunas».

Alla breve lista proposta si potrebbero aggiungere tutte le citazioni di autori spagnoli, come Federico García Lorca, Mariano José de Larra o Francisco Gregorio Salas, così come quelle relative alle canzoni popolari dell'epoca, in genere tradotte in italiano, ma a volte anche lasciate direttamente in spagnolo, come per esempio «Ay, luna, lunita, luna, / ponte una nube delante...», dal *Romance de Juan Limón* che Conchita canta in *Cristo sull'Escorial*.

La lingua spagnola risulta, pertanto, una componente essenziale di questi racconti, grazie alla quale il lettore può percepire meglio le caratteristiche del paese descritto e dei suoi abitanti, può apprezzare il loro modo di parlare e cogliere atteggiamenti psicologici nascosti nel linguaggio così spesso colorito degli spagnoli.

È importante, inoltre, sottolineare che Vittorio Bodini ci offre un'immagine della Spagna di fine anni '40 che non ha facilmente riscontro in altri autori stranieri, all'epoca ancora poco numerosi a visitare il paese, e proprio per questo la traduzione del suo eccezionale «taccuino di viaggio» sarebbe auspicabile e di grande interesse per il pubblico spagnolo.

IRENE ROMERA PINTOR (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

LEGGERE CONSOLO DA DUE DIVERSE OTTICHE: CASIMIRO E
PARLAGRECO

Narra Platone in uno dei suoi dialoghi più significativi, *Fedro* (274 c-276 a), il suggestivo mito del dio Theuth, inventore, tra le altre arti, della scrittura. Quando la illustrò all'allora re dell'Egitto Thamus, lo fece in questi termini (274c- 275a): «Questa scienza, o re [...] renderà gli Egiziani più sapienti e arricchirà la loro memoria perché questa scoperta è una medicina per la sapienza e la memoria». Thamus rispose sconcertato: «O ingegnossissimo Theuth, una cosa è la potenza creatrice di arti nuove, altra cosa è giudicare qual grado di danno e di utilità esse posseggano per coloro che le useranno. E così ora tu, per benevolenza verso l'alfabeto di cui sei [275 a] inventore, hai esposto il contrario del suo vero effetto. Perché esso ingenererà oblio nelle anime di chi lo imparerà: essi cesseranno di esercitarsi la memoria perché fidandosi dello scritto richiameranno le cose alla mente non più dall'interno di se stessi, ma dal di fuori, attraverso segni estranei: ciò che tu hai trovato non è una ricetta per la memoria ma per richiamare alla mente [...]»⁷⁶.

Nonostante la ponderata disapprovazione della scrittura da parte di Platone, ci deve compiacere che Vincenzo Consolo abbia fatto sua l'invenzione di Theuth per rievocare effettivamente i ricordi. Comunque Consolo, contrariamente a quanto temuto dallo scettico Thamus, non lo ha fatto dal di fuori, bensì dal di dentro di tutto il suo essere, per ricomporre in tal modo la memoria, la sua propria e quella della storia. Lo fa proprio attraverso la lingua scritta, che è il suo modo di esprimersi. Questa memoria, che egli cerca incessantemente, era stata oscurata dalle parole svilite di una lingua che già George Orwell aveva magistralmente prospettato nel suo profetico libro *1984*⁷⁷: una lingua che, invece di comunicare, nasconde e distorce; una lingua che un altro grande cultore della lingua e della storia, Italo Calvino, chiamò felicemente l'"antilingua" e che la travolgente forza fagocitante dei media divulga e impone

⁷⁶ PLATONE, *Opere*, I, Bari, Laterza, «Filosofi antichi e medievali», 1967, pp. 790-792.

⁷⁷ Si tratta di una lingua di nuovo conio che dipende direttamente dalla nuova mentalità che il *Partito* cerca di imporre nel romanzo. La lingua orwelliana del *1984*, chiamata *Newspeak*, si trova così strettamente legata al *Doublethink*, promosso dal *Partito* per manipolare la popolazione allo scopo di controllarla meglio. L'abbinamento di questi due termini conati da Orwell – *Newspeak* e *Doublethink* – ha dato luogo alla creazione del termine *Doublespeak*, oggi usato spesso come equivalente dell'espressione francese *langue de bois* e di quella italiana *lingua di plastica*.

con assoluta impunità. In questi termini me ne diede conferma lo stesso Vincenzo Consolo quando, in una delle prime interviste fattegli, alla domanda: «Quali sono le grandi idee che ha voluto esprimere attraverso la Sua scrittura?», così rispose:

Attraverso i miei romanzi, che sono quasi tutti di sfondo storico, di storia come metafora del presente, ho voluto raccontare non solo la Sicilia, ma anche l'Italia. Sono i miei romanzi di recupero storico e memoriale, ma anche di recupero linguistico. La mia scrittura, infatti, possiede una sua specificità e una ricerca al di là dell'orizzontalità della lingua italiana, di quelle che io chiamo le lingue sepolte che sono le antiche lingue che nella mia terra si sono parlate. È questo ancora un bisogno di recupero della memoria che è anche recupero linguistico. Credo che questo sia lo scopo della letteratura, perché la letteratura non può essere che memoria ⁷⁸.

Nella chiusa Consolo non avrebbe potuto essere più chiaro: «La letteratura non può essere che memoria». Così dunque, conscio della “afasia” prodotta dal potere, sapeva che non avrebbe mai potuto accettare il suo codice di comunicazione. L'unica forma di letteratura accettabile era quindi, per lui, quella che adottasse un codice di espressività diverso allo scopo di recuperare la memoria. Consolo si mise in contatto con Leonardo Sciascia e, soprattutto, con Lucio Piccolo, come non perdeva occasione di ricordare sia nei suoi libri che nelle interviste. Fu Piccolo ad aprirgli la strada per la Spagna, facendogli scoprire Góngora, San Juan de la Cruz e tutta la letteratura spagnola del *Siglo de Oro*. Queste letture spinsero Consolo ad elaborare la sua scrittura “barocca e sperimentale”, in contrapposizione a quella “illuministica” di Calvino e dello stesso Sciascia, che scelsero invece la via francese. Consolo affermò ripetutamente che Sciascia e Piccolo furono i suoi mentori spirituali; tuttavia furono molto di più di semplici mentori: Consolo li considerò come il suo personale «punto di partenza nella costruzione di un'identità»⁷⁹; identità che – a suo dire – «poteva [...] consistere in un movimento continuo dalla natura alla cultura, dal mito alla storia, dalla fantasia alla ragione e dalla poesia alla prosa»⁸⁰. In un'altra occasione ribadiva:

⁷⁸ VINCENZO CONSOLO, *Entrevista a Vincenzo Consolo por Jean Fracchiolla*, in *La pasión por la lengua: Vincenzo Consolo (Homenaje por sus 75 años)*, a cura di Irene Romera Pintor, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 135-136. Cfr. inoltre, ora, VINCENZO CONSOLO, *Autobiografia della lingua. Conversazione con Irene Romera Pintor*, Bologna, Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, 2016 (da un'intervista fatta a casa sua, a Milano, il 15 febbraio 1999).

⁷⁹ VINCENZO CONSOLO, *Archeologo delle lingue*, in «La Grotta della vipera», XXVI (2001), p. 5.

⁸⁰ VINCENZO CONSOLO, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Roma, Donzelli, 1993, p. 26.

Io ho concepito la letteratura come un impegno serio sin dai miei primi passi, cercando di capire che cosa volevo fare e dove volevo andare [...] ho capito che in quel momento c'era una grande mutazione. Quella che Pasolini ha chiamato la mutazione antropologica del nostro Paese che mutava la lingua, che mutava la scrittura e non sono stato solo io, ma sono stati anche altri "confrères" (come dicono in Francia): Luigi Meneghello ed altri. C'era stato il precedente di Gadda e Pasolini, ma la mia strada – quella che ho pensato di percorrere – era diversa dalle tecniche usate da questi due scrittori precedenti, e c'era l'esempio a me più vicino che era Leonardo Sciascia⁸¹.

Per raggiungere questo obiettivo, Consolo scandaglia a fondo l'essenza del suo essere, della sua terra, la Sicilia, e scava alla ricerca delle sue radici più profonde, dalla parlata siciliana al dialetto sanfratellano. La sua lingua, dunque, sarà un «contro codice», un antidoto contro l'oblio. In tale ricerca, ebbe la fortuna di trovare un giacimento linguistico immane. Fu allora che intraprese – come da lui stesso affermato ingegnosamente – un vero e proprio lavoro di archeologia. Significativamente, proprio con questo appellativo, «archeologo della lingua», lo scrittore sarà ricordato in uno splendido necrologio firmato da uno dei suoi migliori critici nonché amico, Cesare Segre⁸². In effetti, proprio come un paziente archeologo, Consolo portò alla luce in ognuna delle sue opere i vari strati via via sedimentatisi storicamente nella lingua della sua terra: «Attraverso la tecnica dell'innesto, ho cercato di recuperare quei giacimenti linguistici, e di rompere il codice centrale, per cercare di allargarlo»⁸³. In tal modo va riportando alla luce, «degli stilemi e dei glossari popolari e dialettali», la memoria di questo mondo stremato e sovrastato dall'*antilingua*, la *lingua di plastica*. Così, dunque, la scrittura di Consolo si trasforma, per nostro godimento, in un ricco arazzo ricamato con i preziosi fili delle voci arcaiche, colte, dialettali e, allo stesso tempo, intessuto di versi sciolti o rimati. Non sarà mai detto abbastanza che Consolo è poeta nel vero senso della parola, dal profondo del suo essere "creatore" delle più ampie connotazioni semantiche sfocianti nel lirismo, nella poesia pura. Per questo, per "leggerlo", dobbiamo ricorrere sempre alla nota metafora musicale: la sua scrittura è una splendida partitura suggestiva e provocante, aperta a molteplici esecuzioni da parte degli interpreti che hanno sempre la possibilità di variarla e di arricchirla.

Ho avuto l'immenso piacere, nonché il privilegio, di interpretare questa partitura per ben due volte e da due ottiche diverse; ma diverse solo in apparenza poiché in tutti e due i casi

⁸¹ VINCENZO CONSOLO, *Intervención en mesa redonda*, in *La pasión por la lengua...*, cit., pp. 167-168.

⁸² Il necrologio uscì il giorno dopo la morte dello scrittore: CESARE SEGRE, *L'«archeologo della lingua» che realizzò l'anti Gattopardo*, «Corriere della Sera», domenica 22 gennaio 2012, p. 31.

⁸³ VINCENZO CONSOLO, *Archeologo delle lingue...*, cit., p. 5.

si riconosce l'impronta tutta consoliana: l'una, sotto forma di sottile ironia velata dalla malinconia personificata in *Lunaria* da Casimiro, viceré di una terra perduta – *amissa* –, stabilitosi in una città poliedrica ed evanescente, Palermo; e l'altra, a cui non si è forse prestata tanta attenzione, sotto forma di burla sorniona che finisce in risata, incarnata dalla crassa prosaicità di Parlagreco, il contadino segaligno e raggrinzito come la terra a cui appartiene, del racconto *Filosofiana* confluito in *Le pietre di Pantalica*.

Al contrario di Casimiro, che vive in una città evocatrice di civiltà, carica di reminiscenze e di ricordi, Parlagreco abita in un paese agreste, dove – proprio come Consolo – ha dimenticato il suo passato e non è più neanche consapevole del significato del suo nome. Sarà vittima di scherno e di inganni per la sua goffa semplicioneria da parte dei governanti che gli hanno regalato una terra infeconda, e per la sua ingenua ammirazione nei confronti di presunti saggi, che lo rendono preda facile per qualunque furbo, come il disonesto don Gregorio Nanfara, che lo spoglia di parte dei suoi risparmi.

Sia il viceré che il contadino, tuttavia, sono prigionieri di un sogno, e così si rivelano come le due facce di una stessa realtà: ambedue sono dei perdenti e al sogno dell'uno continuamente corrisponde il sogno dell'altro. Casimiro, raffinato e potente, sta per perdere il lume dell'intelletto, tutto preso dalla scomparsa della luna. Consolo lo avvolge nelle splendide vesti di una lingua dagli echi variegati, adagiandosi sulla poesia, sulla musica cadenzata. Da parte sua, Parlagreco, grezzo e insignificante, rimarrà invischiato nelle sue farneticazioni di tesori nascosti che crede di aver finalmente trovato. Questo è il motivo per cui verrà facilmente beffato da quella scienza che – con la sua semplicioneria – attribuisce a quell'imbroglione di don Gregorio. Al lettore è presentato mediante un linguaggio molto più prosaico e diretto, impregnato del sapore regionale della sua terra, anche se sempre intriso dell'aura poetica che Consolo non può evitare di infondere alla sua creazione letteraria.

Va sottolineato il fascino esercitato sin dall'inizio dalla luna su Consolo. Ne *La ferita dell'aprile*, un brano ne preannuncia la caduta e disintegrazione, anticipa in modo grottesco quello che, più tardi, sarà la reintegrazione di questa stessa luna nella bellissima regione di *Lunaria* «che seppe trovare i gesti essenziali». Riportiamo il testo:

Il faro di Cefalù guizzava come un lampo, s'incrociava con la luna, la trapassava, lama dentro un pane tondo: potevano cadere sopra il mare molliche di luna e una barca si faceva sotto per

raccoglierle: domani, alla pescheria, molliche di luna a duecento lire il chilo, il doppio delle sarde, lo sfizio si paga; correte, femmine, correte, prima che si squagliano ⁸⁴.

Qui, Consolo mette in scena scherzosamente una caduta della luna, resa oggetto poetico da Leopardi e da lui stesso. Sembra una scena tratta da uno di quei simpatici film interpretati da Vittorio De Sica, con una splendida Sofia Loren nel ruolo della spumeggiante pescivendola napoletana che offre una gustosa luna fresca, e al miglior prezzo, alle brave massaie che se la contendono accalcate alla bancarella per non lasciarsi sfuggire l'offerta. Si evidenzia non tanto la nostalgia di Consolo per il teatro, come ha suggerito sottilmente Segre, quanto l'attrazione per quell'altra forma di espressione plastica in movimento che è il cinema e che, in questo caso, l'autore privilegia. Ricordiamo con piacere l'*incipit* di *Filosofiana*, con la lunga carrellata che mette a fuoco la figura di Vito Parlagreco.

Con questa scena, inoltre, Consolo preannuncia in un certo qual modo la *vis comica* latente di *Filosofiana* nei buffi episodi dell'epilogo. Parlagreco deve spogliarsi del tutto e rimanere nudo:

Vito, rassegnato, subì quell'ultimo affronto di presentarsi nudo come un verme davanti a un altr'uomo, sia pure con un solo occhio, sia pure nell'ombra della notte⁸⁵.

La scena costituisce il riflesso deformato dell'altra in cui Casimiro si spoglia, anche se in questo caso si tratterà di un denudamento soprattutto spirituale:

Ah Mondo, Mondo, io non capisco più la vostra lingua, non sono più il sovrano poliglotta, il re della storia, il re che sogna... Non sono più il Viceré⁸⁶.

⁸⁴ VINCENZO CONSOLO, *La ferita dell'aprile*, Milano, Mondadori, 1989 [1963¹], p. 31; ora *L'Opera completa...*, cit., p. 29.

⁸⁵ VINCENZO CONSOLO, *Le pietre di Pantalica*, Milano, Mondadori, 1988, p. 90; ora *L'Opera completa...*, cit., p. 553.

⁸⁶ VINCENZO CONSOLO, *Lunaria*, Milano, Mondadori, 1988, p. 89 [Milano, Einaudi, 1985¹]; ora *L'Opera completa...*, cit., pp. 333-334.

La *vis comica* toccherà il culmine alla fine, quando il povero Parlagreco, beffato e privato dei suoi risparmi, verrà rinchiuso finché la potente purga somministratagli dal suo truffatore, Don Gregorio, non gli avrà fatto espellere l'occhio di vetro che inavvertitamente aveva inghiottito.

Diverse, anche se simili, sono le partiture, e diversa, anche se altrettanto simile, sarà pure l'esecuzione. L'esperienza personale mi spinge ad esporre le impressioni avvertite prima dell'esecuzione di tali partiture. Inizierò da questo gioiello di squisita fattura in cui musica, danza e poesia costruiscono, intrecciandosi, uno spettacolo sistemico: Consolo lo definì maliziosamente un «*cuntu*», riprendendo la tradizione dei “contastorie” della sua terra natia e lo intitolò *Lunaria*. L'interpretare questa brillante partitura è stato per me una sfida affascinante. Mi sono ritrovata davanti un testo letterario bellissimo, ricco di creazioni linguistiche, un mosaico di voci arcaiche, colte o dialettali, miste a versi, deliziosi componimenti poetici, sia che si trattasse di cantilene assonanzate, che di poesie enigmatiche di ermetica bellezza. Consolo, inoltre, con la sua scrittura sfaccettata e di variegata plasticità, intesse un fitto intreccio di immagini che oscillano costantemente tra il sogno appagante e l'incubo angoscioso. Ritrae una Palermo vagamente settecentesca, velata dalla suggestiva malia esercitata dal suo passato dimenticato. In questa città sulla soglia del tempo, partendo da un sogno premonitorio e soffocante, un viceré cerca di decodificare attraverso analogie sovrapposte le sue visioni, ora luminose ora inquietanti. Consolo ci intrappola in una dimensione onirica in cui ritrova intuitivamente altri visionari che plasmarono nei loro dipinti la stessa dimensione: Dalì, Bosch, Watteau, Goya, Carnicero...

Ma in *Lunaria*, forse più che nelle altre sue creazioni, l'oralità era fondamentale. È stato, lo confesso, un lavoro che mi entusiasmava ma che, nello stesso tempo, mi spaventava per le difficoltà che implicava: era necessario rendere il gioco fonetico di sonore e liquide, di vocali chiuse e aperte, la cadenza e la bellezza di un testo traboccante di versi sciolti, l'*adagio molto*, il *pianissimo* (o altri tempi contrastanti) nella disposizione delle parole all'interno delle frasi, in cui Consolo è maestro indiscusso. La mia principale preoccupazione è stata allora quella di conservare tale ritmo interno, tale musicalità, il respiro – per così dire – del testo, curando la fonetica e la forza di suggestione di ogni singola parola. Spesso ho contato le sillabe per non spezzare l'equilibrio prodigioso delle frasi originali. Con l'autorevole consenso del compositore di questa musica favolosa, ho fatto anche ricorso ad altre lingue della Spagna, come il galego (ad esempio *noite* per *noche* ‘notte’); a varianti come il murciano (*santica*

‘santina, santarella’, per *Santuzza* che già nella maiuscola è il sinonimo, se non il nome esclusivo, con cui i palermitani si rivolgono alla patrona santa Rosalia) e anche, come nell’originale, a espressioni familiari o colloquiali che mi permettessero di rispecchiare la dovizia di varietà linguistiche. Cercando di rispettare al massimo la struttura linguistica e sintattica, ho preferito sempre il vocabolo foneticamente più vicino all’originale. Sono andata così alla ricerca della parola spagnola che avesse – ove possibile – la stessa valenza semantica di quella originale, ma ho soprattutto mirato a conservarne e renderne la multiforme ricchezza. Ecco perché tengo a ribadire che conservare il ritmo interno, la musicalità, il respiro del testo, curando l’oralità e la forza suggestiva di ogni singola parola, è ciò che più mi ha preoccupato.

Farò ora un esempio per chiarire il mio metodo di interpretazione. Leggendo la mia traduzione, un collega mi ha gentilmente chiesto perché non avessi tradotto la parola *giara* con *tinaja*, uno dei possibili significati della parola in spagnolo. In verità, da parte mia, avevo già preso in considerazione questa soluzione, soprattutto per conservare l’ammiccamento di Consolo a *La Giara* pirandelliana. Nella novella di Pirandello, in effetti, *giara* va tradotto con *tinaja*, un recipiente di terracotta abbastanza grande da poter rinchiudervi dentro un uomo. Ho preferito però *jarra*, non solo per l’esatta corrispondenza sillabica, la somiglianza fonetica, la comune etimologia (arabo, *jarra*), ma anche per suggerire una connotazione semantica luminosa molto più consona a rappresentare il recipiente di un frammento di luna: insomma, *jarra* ‘boccale (di porcellana, ceramica, vetro)’ mi è parso anche più adatto alla magia del contesto poetico di *Lunaria* rispetto a una prosaica *tinaja*, o *orza*, di terracotta. Allo stesso modo, ho scelto deliberatamente di trascrivere soltanto nelle note le traduzioni, sia dello spassoso gergo plurilinguistico ideato da Consolo («Erumpa Fistino ferventer»⁸⁷), sia dei dialoghi e delle poesie in dialetto sanfratellano, proprio allo scopo di conservare immutato l’estro linguistico del testo.

Dopo averlo tradotto in spagnolo, ho riletto più volte a voce alta il testo di Consolo, perché volevo capire se un lettore dell’originale italiano – ma conoscitore dello stile sfaccettato e variegato dell’autore – potesse riconoscerlo nella mia versione. Il fatto è che, in *Lunaria*, l’intensità poetica del linguaggio assolve una funzione magica e crea una realtà autentica e intrisa di suggestivo incanto. Consolo offre spaccati di vita vissuta e trasmette intime sensazioni che recupera dalla sua memoria, una memoria che sgorga dai suoi stessi affetti e di cui si avvale

⁸⁷ Ivi, p. 38; ora, *L’Opera completa...*, cit., p. 289.

per forgiare una Sicilia fatta di passato storico, ma soprattutto di emozioni e sentimenti che scaturiscono dal suo intimo: ed è per questo che lo stile consoliano è sempre impreziosito da analogie e metafore. Non si tratta mai di rappresentazioni esatte e definite: le descrizioni e i ricordi di Consolo si ispirano all'Impressionismo, sono "stati d'animo". Il potere di suggestione del suo linguaggio è così grande che, con una sola parola, evoca patrie dimenticate, civiltà sepolte, lingue perdute. Tanto per citare un esempio, gli aggettivi con cui, senza addirittura mai nominarla, presenta Palermo: «la rossa, la palmosa, la bugiarda»⁸⁸, ossia vermiglia, ricca di palme e menzognera. Aggettivi che immediatamente suscitano nell'immaginario del lettore o dello spettatore la visione della civiltà fenicia con le sue tonalità di rosso; ma anche di quella araba con la sua musica e le sue danze; e quella di una città aperta a tutti i conquistatori, dai normanni agli svevi, dagli angioini agli aragonesi. È la visione di una città apparentemente soggiogata ma indomita, capace di preservare la propria identità, derivante dalla molteplicità delle sue madrepatrie.

Risulta quindi evidente la difficoltà di ricreare nella traduzione tutte queste sfumature socio-culturali e si comprenderà il bisogno di ricorrere molte volte all'uso di note esplicative da distinguere ovviamente da quelle stesse dell'autore, le quali, poste elegantemente in appendice, ma in realtà parte integrante dell'opera, hanno un valore di sostrato documentario imprescindibile, volte come sono a chiarire e illustrare il testo, ma si rivelano di non grande aiuto per un lettore neofita e, soprattutto, per un non siciliano.

Anche se il lettore prediletto e ideale per Consolo, come molte volte ebbe modo di confidarmi, era quello che sapesse entrare in sintonia con il suo testo, al fine di decifrare, riconoscere e apprezzare i numerosi segni volutamente disseminati nella sua opera, questo lettore deve per forza avere una cultura mediterranea, classica e umanistica, di radice grecolatina, come quella dell'Autore. Questa splendida polifonia, questo intenso coro di voci, che Consolo distilla lentamente e con misura come un alchimista, sbocca alla fine in un dolente assolo monotematico: l'amarrezza di constatare che questo mondo così ricco e così carico di storia viene pian piano invaso, sopraffatto dall'oblio.

Questa è la ragione per cui, in tutti i suoi libri e con paziente perseveranza, Consolo si impegna a strapparci a tale oblio, a recuperare attraverso la nostra memoria, le nostre esperienze, la nostra storia e la nostra anima, oggi più che mai "sepolte": fine da lui

⁸⁸ Ivi, p. 21; ora, *L'Opera completa...*, cit., p. 277.

raggiunto – con indiscussa maestria – con il continuo rinnovarsi della suggestione delle sue opere.

Passo ora alla mia seconda esperienza. Al cimentarmi con l'esecuzione di una nuova partitura consoliana, ho scelto l'interpretazione di *Filosofiana*, il settimo dei quindici magici racconti che compongono *Le pietre di Pantalica*. La novella narra la disavventura del contadino Vito Parlagreco e si svolge in una zona che somiglia straordinariamente ad un'altra – a me particolarmente cara – quella di Lorca e, più esattamente, il podere di *El Esparragal* nei pressi di Puerto Lumbreras, di dove è originaria la mia famiglia paterna: un posto in cui, sin da bambina, trascorro tutte le mie estati, e i cui abitanti posso quindi frequentare *in situ*, immedesimandomi nei loro sogni e ascoltandone dal vivo la parlata, proprio come era solito fare Consolo da adolescente a Sant'Agata di Militello, vicino San Fratello. In effetti, questi due territori, la Sicilia e la Regione di Murcia, si somigliano in modo singolare, non solo nella topografia – altipiani che circondano piccole valli – ma anche nella loro storia. Entrambi condividono civiltà sepolte (gli antenati fenici, cartaginesi, romani, arabi...) e nascondono nel loro grembo tombe leggendarie di personaggi emblematici: quella di Eschilo a Gela, quella degli zii degli Scipioni sul monte Cabezo de la Jara. Tutte e due le regioni hanno inoltre mantenuto viva, fino a metà del secolo scorso, la tradizione dei *trovos*, ovvero i siciliani strambotti, composizioni poetiche rurali che gli autori declamavano sfidandosi di paese in paese improvvisando brevi strofe in rime assonanti, di carattere a volte giocoso e satirico, a volte sentimentali e malinconiche, su vari temi, sia attuali che del passato.

Oltre alle similitudini, sia fisiche che storiche, ce n'erano altre più interessanti dal punto di vista linguistico: una medesima tendenza morfo-sintattica a privilegiare l'uso del passato remoto rispetto al passato prossimo, nonché altri tratti a volte addirittura identici nelle varianti linguistiche delle due terre. Tutto ciò non sorprende se si considera la vicinanza geografica tra il Levante spagnolo e la Sicilia, terre bagnate dallo stesso mare e accomunate da una storia simile: la dominazione araba e aragonese dopo quella romana e bizantina, che spiega certe uguali radici etimologiche, prevalentemente latine con influenze arabe e anche aragonesi.

Mi limiterò solo a alcuni esempi di gratificante somiglianza e identica etimologia. È il caso delle voci *gebbia* e *aljibe*, entrambe derivanti dall'arabo classico “*jubb*”, con lo stesso valore semantico ‘cisterna’. Ancora più significativo è l'uso di un termine caduto purtroppo in disuso, sia in Spagna che in Italia: *lampo* nell'accezione di *fulmine*, ma che continua a mantenersi vivo sia nella regione di *Filosofiana* che in quella di Puerto Lumbreras.

In questo contesto dovevo dunque prendere la decisione più rischiosa di tutta la mia carriera di traduttrice: scegliere voci della varietà murciana per tradurre in spagnolo i sicilianismi. Nella seconda edizione del libro ho esteso la scelta a tutto il testo per recuperare la plasticità linguistica delle varianti regionali di questa lingua che, come il siciliano, proprio in questo periodo di impoverimento culturale e linguistico, «ci guadagna in dolcezza e bellezza, conservando il suo tenero e delicato sapore locale»⁸⁹.

Ciononostante conviene far subito presente che la parlata murciana non è la caricatura grottesca del cosiddetto *panocho*. Essa è caratterizzata da un elevato numero di alterazioni, principalmente fonetiche e morfologiche, che sono tipicamente sue: ad esempio, la soppressione della *s* finale, che si pronuncia come una *h* aspirata; nonché i numerosi casi di aferesi, con l'eliminazione di qualche lettera o prefisso (*tate* per *estate* 'sta', 'statti') o troncamento (*señó* invece di *señor*). Sono altrettanto frequenti le metatesi, in cui si altera l'ordine dei fonemi (*pedricar* per *predicar*) o altri metaplasmi in cui si alterano fonemi (*umbligo*, *liopardo*, *cimiterio* per *ombeligo* 'ombelico', *leopardo*, *cementerio* 'cimitero') o in cui si contraggono parole con cambio di fonema (*ner* invece di *en el* 'nel'). Sono inoltre abituali le apocopi, a volte accompagnate da mutazioni vocaliche (*po* invece di *pues* 'dunque', ma anche 'allora, poi, insomma', intercalare desemantizzato; *pa* invece di *para* 'per') così come le aggiunte fonetiche a inizio, metà e fine di parola: protesi come *ajuntar* per *juntar* 'unire', *asentarse* per *sentarse* 'sedersi'; epentesi come *muncho* per *mucho* 'molto'; e paragogi *asin* per *así* 'così'. Peculiari della parlata murciana sono, allo stesso modo, due suffissi diminutivi derivanti dall'aragonese, quello in *-ico* (*puentecico* per *puentecito* 'ponticello') e in *-uco* (*Vituco*).

Tutte queste particolarità e mutazioni si trovano anche nei regionalismi siciliani: il suffisso diminutivo *-uzzo* (*Vituzzo*), alterazioni di fonemi e lettere (*cimiterio* e *liopardo*), contrazioni e metaplasmi per soppressioni di fonemi (*vossì* invece di *vossignoria*, *gnorsì* invece di *signorsì*), *sto* invece di *questo* e via dicendo.

D'altronde, è altamente significativo che la stragrande maggioranza dei vocaboli regionali murciani o di parlate murciane riportati dai dizionari sia costituita da parole classiche

⁸⁹ Proprio così si esprimeva il poeta Vicente Medina, promotore del riscatto del murciano: «gana en dulzura y belleza conservando su tierno y delicado sabor local», in un articolo ripreso nell'appendice di *Juicios críticos* (p. 1) della sua raccolta completa di versi: *Aires murcianos*, Rosario de Santa Fe, Imprenta Carlos Pignolo, 1929. Cfr. JUAN JOSÉ NAVARRO AVILÉS, *La pretendida autoridad de Vicente Medina en el plano lingüístico*, «Revista Cangilón», 33 (2011), p. 263.

spagnole che con il passare del tempo sono cadute in disuso in quasi tutta la Spagna ma che, spesso alterate fonologicamente, sono ancora vive nella Regione di Murcia, soprattutto nelle zone rurali, e in buona parte del Levante. È questo uno dei tratti più caratterizzanti di tale variante regionale: il conservatorismo linguistico, l'arcaismo nel lessico, il sapore antico e il lungo elenco di voci provenienti dalla tradizione orale. Ecco, allora, che l'oralità si rivela come un altro elemento di comunanza tra le due varianti regionali: l'oralità viene privilegiata nella scrittura consoliana; ma questa stessa oralità svolse anche un ruolo rilevante nello sviluppo della parlata murciana, così ricca e suggestiva, amalgama di voci ancora in uso e al contempo di echi di un passato lontano. Era pertanto una parlata che, a priori, valeva la pena di recuperare imitando, in questo, lo stesso Consolo. Non c'è ombra di dubbio, però, che, se mi sono decisa per la parlata murciana, l'ho fatto proprio per i motivi appena esposti e, soprattutto, perché era quella che, a mio avviso, si avvicinava di più alla lingua di *Filosofiana*⁹⁰.

Per tutto ciò, nella mia interpretazione dell'opera, l'uso della parlata murciana permette, da una parte, di riflettere la complessa varietà linguistica del testo originale, dall'altra, di arricchirne la lettura con una varietà di sfumature, se non identiche, quantomeno simili a quelle caratterizzanti l'originale, offrendo in tal modo al lettore spagnolo le stesse occasioni stranianti di stupore e di riscoperta della propria lingua, come appunto Consolo ha inteso fare con il suo lettore italiano.

In definitiva, si potrebbe affermare che l'uso dei regionalismi nella mia versione spagnola rientri negli stessi intenti di Consolo di recuperare la memoria linguistica, ma risponde anche a un desiderio di divulgare la variegata ricchezza espressiva dell'originale⁹¹.

⁹⁰ Cfr. RENZO CREMANTE, *Intervención en mesa redonda*, in *La pasión por la lengua...*, cit., pp. 178-9: «Una scelta di fondo della traduzione, che anche ne costituisce un aspetto di singolare, attraente originalità, è quella di ricorrere a regionalismi murciani, ed in particolare a quelli rurali e del territorio di Lorca e di Puerto Lumbreras, per rendere i termini siciliani dell'originale. È lecito sospettare che tale scelta sia stata, in qualche misura, condizionata dalle profonde radici familiari che legano Irene al “campo” murciano: ma anche questo sta a significare quante ragioni personali e autobiografiche, e di quale rilievo, siano sottese all'impegno traduttorio e critico con cui Irene si accosta alla Sicilia fisica e metafisica di Consolo. Ma alla fine, a contare sono i risultati, che a me sembrano, in genere, eccellenti, anche perché la traduttrice non si accontenta di semplici equivalenze lessicali [...] Sono decine i regionalismi murciani discussi e commentati nel paragrafo dell'introduzione dedicato, appunto, ad una *Relación comentada de regionalismos y otros matices del texto*, alla quale volentieri si rinvia e dalla quale emergono la varietà, complessità e difficoltà dei problemi che la traduttrice ha dovuto affrontare. Forte dei risultati raggiunti *Filosofiana* può ora attendere con fiducia l'incontro con il lettore spagnolo».

⁹¹ Cfr. MIGUEL ÁNGEL VEGA CERNUDA, «*Filosofiana*» de Vincenzo Consolo, «Il Confronto letterario», 58-2 (2012), p. 403: «El que Romera Pintor se haya atrevido a darnos un texto terminal tan “marcado” como el texto original, hace de su empresa un caso único y en todo caso valiente y de calidad en la traductografía española, ya que lo ha hecho estableciendo una equivalencia entre el siciliano y el habla de una región española que tiene coordenadas tanto geográficas como culturales bastante parejas».

Con questo fermo proposito, ho tenuto in modo particolare a conservare il respiro del testo consoliano, conservandone la stessa punteggiatura⁹² ed esaltandone l'oralità, la sonorità e la cadenza. Mi sono riproposta, insomma, di "tradurre" la passione linguistica riversata da Consolo nella sua scrittura e i fini cui essa tende⁹³: l'intenzione cioè di portare a compimento un faticoso recupero della memoria attraverso la lingua.

C'è da dire, inoltre, che con una traduzione del genere lo stesso lettore italiano può forse arrivare a percepire meglio determinati tratti linguistici e stilistici del testo originale che – a causa degli automatismi della madrelingua – sarebbero altrimenti passati inavvertiti. Mi si permetta di riportare un'osservazione fatta in tal senso da Giulio Ferroni:

Un risultato del genere poteva essere realizzato solo nell'ambito di un uso non mercificato della traduzione e della letteratura, cioè partendo da una passione fortissima come quella di Irene per la letteratura e per un autore specifico come Consolo. Sfogliare e leggere questo libro, come ho fatto in parte, dà veramente un grande piacere: e nel seguire questa traduzione si possono comprendere tanti aspetti dell'originale che magari alla lettura diretta dell'originale possono essere sfuggiti. Uno dei vantaggi della lettura di traduzioni fatte con un impegno così attento (penso anche a traduzioni di classici), è di costringere il lettore della lingua di partenza – come sono io in questo caso – a capire, seguendo diversi movimenti della traduzione, particolari sviluppi e momenti del testo, sia dal punto di vista semantico che dal punto di vista stilistico, che nella disinvoltura della lettura nella propria lingua sfuggivano. Traduzioni di questo tipo aiutano lo stesso lettore della lingua d'origine a capire meglio strutture e meccanismi linguistici che l'automatismo mentale della lettura della propria lingua non faceva notare. [...] La traduzione offre così anche uno strumento fondamentale di comprensione al lettore competente della lingua di partenza, finisce per sostenere in profondità il suo sguardo critico⁹⁴.

Per concludere, non posso non dire di essermi sentita e di sentirmi tuttora doppiamente privilegiata: in primo luogo, perché ho potuto conoscere e frequentare Vincenzo e Caterina

⁹² Cfr. RENZO CREMANTE, *Intervención en mesa redonda*, in *La pasión por la lengua...*, cit., pp. 177-178: «Irene dunque, come conserva, di norma, l'*ordo verborum*, la collocazione delle parole dell'originale, così tende ad orientare le scelte lessicali della traduzione verso "el vocablo mas próximo por su sonoridad al del texto italiano, dentro del abanico de posibilidades que ofrecen las equivalencias al español", e a conservare, per quanto e fino a quando è possibile, le sfumature stilistiche dell'originale: ben consapevole, tuttavia, che il traduttore, non diversamente dal filologo, non deve applicare teoremi astratti, ma impiegare, di volta in volta, tutti gli strumenti della propria attrezzata officina, operare le sue scelte distinguendo frequentissimamente, caso per caso [...] lo scrupolo della traduttrice non si limita all'assoluto rispetto della paragrafatura e dell'interpunzione del testo originale, ma si spinge talora, per esempio nel caso di prenomi o di preposizioni, fino alla conservazione, di marca regionale, di certe elisioni [...]. Non si tratta, beninteso, di minuzie».

⁹³ Cfr. FAUSTO DÍAZ PADILLA, «*Filosofiana*» o *Cuando las piedras hablan*, in *La pasión por la lengua...*, cit., p. 48: «En la traducción de *Filosofiana*, Irene Romera Pintor trata de "verter" conceptos y términos de unos personajes que emplean un italiano salpicado con muchos términos del habla siciliana a un lenguaje campesino y dialectal como el murciano. Y con ello trata de una "recreación" del relato consoliano. Con el dialecto murciano como recurso para "mantener" el nivel de lengua dialectal y arcaica de Consolo, la traductora no pretende llevar a cabo una traducción de tipo referencial sino de tipo recreativa, de decir lo que dice el autor con el dialecto siciliano pero con un español salpicado de términos dialectales murcianos que connota al texto a un ambiente rural y mediterráneo».

⁹⁴ Cfr. GIULIO FERRONI, *Intervención en mesa redonda*, in *La pasión por la lengua...*, cit., pp. 185-186.

Consolo (non posso separare l'uno dall'altra: mi diceva lo stesso Vincenzo con l'eleganza spirituale che lo caratterizzava, fatta di pudore e ironia: «Scusami, Irene, ma senza Caterina non ce la faccio, non ce la faccio proprio»); in secondo luogo, perché Consolo mi ha permesso di far conoscere la sua scrittura, e quindi di farlo leggere, a tutto il pubblico ispanofono, che per fortuna è immenso e aumenta ogni giorno, e quindi di testimoniare che – al modo di quella dama di squisita cultura che si chiamava Anna di Brancovan, contessa di Noailles, in viaggio in Sicilia – Vincenzo Consolo è, fu e sarà la «*mémoire en éveil d'un monde qui se tait*»⁹⁵.

⁹⁵ Cfr. ANNA DE NOAILLES, *Les vivants et les morts* (1913): «Muet accablement d'un square d'Agrigente: / Jardin tout excédé de ses fleurs, où j'étais / La Mémoire en éveil d'un monde qui se tait. / Dans ce dormant Dimanche amolli et tenace, / Mêlée à l'étendue, éparse dans l'espace, / Etrangère à mon cœur, à mes pesants tourments, / Je n'étais plus qu'un vaste et pur pressentiment / De tous les avenir, dont les heures fécondes / S'accompliront sans nous jusqu'à la fin des mondes...».

RIAPRIRE GLI ARCHIVI

SIMONE GIORGINO

DUE DOCUMENTI DALL'ARCHIVIO VITTORIO BODINI DI LECCE

Nel 1963 il grande poeta spagnolo Rafael Alberti lascia definitivamente l'Argentina per continuare il suo esilio a Roma, dove rimarrà ad abitare fino al 1977, dapprima in via di Monserrato, al centro dell'antico quartiere spagnolo e poi, dal 1964, a Trastevere, in via Garibaldi. In quel periodo, Alberti frequenta molte personalità del mondo e letterario e artistico romano – Ungaretti, Pasolini, Gatto, Levi, Gassman – e inizia a scrivere una nuova raccolta, *Roma, peligro para caminantes*, ambientata principalmente proprio in quel quartiere e che sarà presto tradotta dal poeta e ispanista Vittorio Bodini.

È proprio nel periodo romano, cioè fra il 1963 e il 1970, anno della scomparsa di Bodini, che la conoscenza fra quest'ultimo e Alberti si trasforma in una vera amicizia, complice anche l'intenso contatto che si stabilisce tra i due per le traduzioni in italiano di *Poesie* (1964), *Degli angeli* (1966), *Il poeta nella strada. Poesia civile. 1931-1965* (1969) e il postumo *Roma, pericolo per i viandanti* (1972). È il periodo, insomma, in cui «“Victorio se convirtió en el traductor, diría oficial, de Rafael”», ricorda José Luis Gotor in uno scritto dedicato ad Alberti (*Alberti mi vecino de casa*, in *Lorca e Alberti. Tradizione e avanguardia*, a cura di M.C. Assumma, Roma, Artemide, 2009, pp. 76-94), all'epoca vicino di casa del connazionale. Bodini, inoltre, spesso fungeva da mediatore per gli incontri fra Alberti e alcuni intellettuali italiani. Come scrive Laura Dolfi, ben presto «L'amicizia [fra i due si estende] alla più ampia dimensione familiare; basta pensare all'affettuoso appellativo “tío” con cui Alberti si rivolgeva alla piccola Valentina dedicandogli, nel giorno del suo onomastico, un quadro e un paio di teneri versi: “Valentina sólo hay una / con su perro va a la luna”» (Laura Dolfi, *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*, Parma, Unipr Co-Lab, 2014, p. 2).

Analoghi brevi componimenti non mancano nemmeno nelle lettere e cartoline, ora conservate nell'Archivio Bodini di Lecce, che Alberti spesso scriveva all'amico italiano e a sua moglie, Antonella (Ninetta) Minelli, durante i suoi spostamenti, come testimoniano, per esempio, i due documenti riportati nelle pagine che seguono: una lettera del 24 gennaio 1968 da Golfe Juan, in cui sono ben visibili alcuni disegni di Alberti, e una cartolina dell'11 maggio 1968 da Cannes.

Golfe Juan
24 - I - 68


Autonella !
Vittorio !

¿ vino andain?
Autonella, ; mañta sol per ti!
Vittorio, ; mañta breuvins per ti!
o en port mar.

Vittorio: ¿ vino v d polonice
ca Moravia? ; Respondis de
mura! Spi me encontre
et peribidiv. Lo vien t.

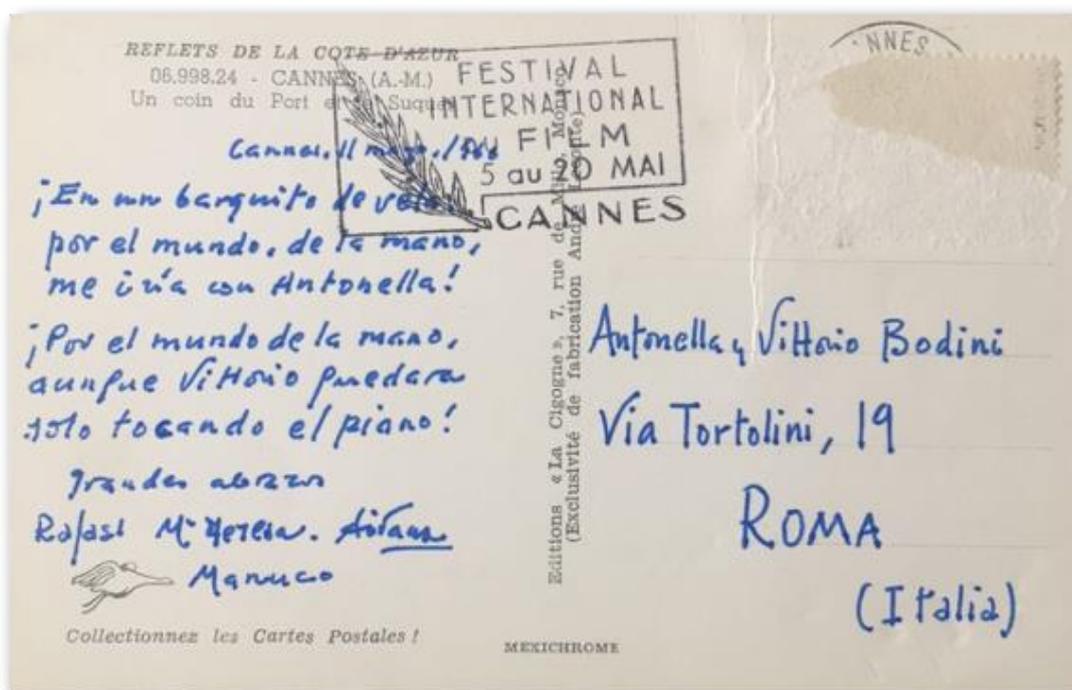
Autonella: priore a Vittorio.
Vittorio: priore a Autonella.

Grandes agrades e to des
porz m d m.

RAFAEL

Hasta fine de febrero:
Apartamenti "La Goëlette"
GOLFE JUAN - 06
France

Lettera di Rafael Alberti a Vittorio Bodini datata Golfe Juan (Francia), 24 gennaio 1968 (Archivio Vittorio Bodini, Bu 12, Fs. 53, Sfs. 1).



Cartolina di Rafael Alberti a Vittorio Bodini, firmata anche dalla moglie María Teresa León e da loro figlia Aitana, datata Cannes (Francia), 11 maggio 1968. Il testo della poesia recita: «¡En un barquito de vela: / por el mundo, de la mano, / Me iría con Antonella! // ¡Por el mundo de la mano, / aunque Vittorio quedará / solo tocando el piano!» (Archivio Vittorio Bodini, Bu 12, Fs. 53, Sfs. 1).

PENS PAPERS

ROBERTA CAIFFA

«REINVENTAVO / SILLABE ASTRUSE»: AMELIA ROSSELLI,
LA POESIA AL CUBO

1. «HO DISTINTO TRA LA VOSTRA MORTE E LA MIA; / LA MIA NON HA SPAZIO»

Alla data dell'undici febbraio 2018 sono trascorsi ventidue anni da quando la poetessa Amelia Rosselli pose deliberatamente fine ai suoi giorni, gettandosi nel vuoto dalla finestra della sua casa romana in via del Corallo. La circostanza del “folle volo” sovrapponeva con matematica corrispondenza il numero trentatré – tanti, notoriamente, sono gli anni di Cristo, presenza ricorrente nella lirica rosselliana,⁹⁶ – al numero di anni, proprio trentatré, trascorsi fino ad allora da un altro suicidio, quello della poetessa americana Sylvia Plath, da Rosselli amata e mirabilmente tradotta. Nella tristezza della coincidenza, fin troppo “calcolata” per attuare il funesto proposito da lasciar poco credito alla casualità, si potrebbe paradossalmente ravvisare un ultimo cenno a quella precisione matematica che si riconnette agli studi di composizione musicale condotti dalla poetessa negli anni Cinquanta, che a loro volta e in ben altre condizioni “creative”, hanno dato alla materia delle costruzioni liriche la forma del «nuovo geometrismo» metrico, tenacemente perseguito sin dall'adolescenza ma solo dal 1958 concretizzato nel poemetto *La Libellula* come nuovo criterio compositivo:

Che le mie ricerche in campo folk, ossia etnomusicologico, abbiano influito nella ricerca d'un versificare più stretto, più severo, e di formulazioni geometriche, è ovvio; pur scrivendo già dai diciassette anni prose e poesie in lingue diverse, come tentando nuove forme valide in qualsiasi lingua, non riuscii, dopo molti studi di matematica, fisica e analisi logica, a formulare questo nuovo

⁹⁶ Cristo, in quanto figlio di Dio fatto uomo, è figura di compresenza e di liminalità dell'umano e del divino nel suo stesso corpo, quindi emblema di redenzione. Ma l'immagine poetica è anche metafora del processo linguistico: nella sua figura sono risolte le incoerenze del linguaggio, che unisce e sublima il registro basso e umile in quello alto e tragico della tradizione lirica. L'ambivalenza della figura rimanda all'elusività del soggetto lirico, che si pone sempre in termini di identità sdoppiata, mobile e indefinita. Cfr. DANIELA LA PENNA, «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci editore, 2013, pp. 47-49.

geometrismo, sino ai ventotto anni, e cioè all'aprirsi dei primi versi del poemetto *La Libellula* (1958)⁹⁷.

La singolare vicenda privata e il suo tragico epilogo, rafforzato dallo sconvolgente parallelismo con quello di Sylvia Plath che si tolse la vita l'undici febbraio 1963, hanno indotto ad un eccesso di enfasi sulla "vocazione" al suicidio della secondogenita del martire antifascista Carlo Rosselli, alla luce della considerazione di una vita fortemente condizionata dai drammi familiari. Ma il caso personale, per «la figliola col cuore devastato»⁹⁸, non può che farsi corale, emblema delle ferite insanabili recate dalla Storia, il cui groviglio penetra tragicamente la psiche innestandovi un sentimento di sradicamento permanente, di cui la lingua diviene veicolo: «Irrimediabile era il male del mondo, e con ciò il mio male»⁹⁹. D'altro canto, la scrittrice rievocava consapevolmente le vicissitudini del passato in varie occasioni; nel passo seguente rivendicava per sé e per i familiari l'appellativo, drammaticamente attuale, di «rifugiati»:

Non sono apolide. Sono di padre italiano e se sono nata a Parigi è semplicemente perché lui era fuggito con Emilio Lussu e Fausto Nitti dal confino a Lipari a cui era stato condannato per aver fatto scappare Turati. Mia madre lo aiutò a fuggire e quindi lo raggiunse a Parigi, mio padre fu poi ucciso con suo fratello [...]. La seconda guerra mondiale scacciò poi la mia famiglia (mia madre con me e i miei due fratelli ancora bambini o appena ragazzi) dalla Francia. Aver imparato l'inglese, quindi, oltre al francese, è dovuto alla guerra, perché allora andammo in Inghilterra e da lì fuggimmo poi via Canada per gli Stati Uniti. [...] La definizione di cosmopolita risale a un saggio di Pasolini che accompagnava le mie prime pubblicazioni sul «Menabò» (1963), ma io rifiuto per noi quest'appellativo: siamo figli della seconda guerra mondiale. Quando sono tornata in Italia mi sono molto legata a Roma. Cosmopolita è chi sceglie di esserlo. Noi non eravamo dei cosmopoliti; eravamo dei rifugiati¹⁰⁰.

⁹⁷ AMELIA ROSSELLI, *Introduzione a Spazi metrici*, in EAD., *Una scrittura plurale, Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, p. 60.

⁹⁸ Cit. dalla lirica *Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita. Dopo la pazienza*, in AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964; nuova edizione, a cura di P. Perilli, prefazione di P. P. Pasolini, Roma, Fondazione Piazzolla, 1995; ora in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, p. 48.

⁹⁹ AMELIA ROSSELLI, *Diario Ottuso (1954-1968)*, prefazione di A. Berardinelli, Roma, IBN, 1990; in parte anche in EAD., *Le poesie*, a cura di E. Tandello, prefazione di G. Giudici, Milano, Garzanti, 1997; poi, con una nota di D. Attanasio, Roma, Empiria, 1996; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 841.

¹⁰⁰ PAOLA ZACOMETTI, *Ma la logica è il cibo degli artisti*, [intervista ad A. Rosselli], «Il Giornale di Napoli», 12 maggio 1990, cit. da FRANCESCA CAPUTO, *Cercare la parola che esprima gli altri*, in AMELIA ROSSELLI, *Una scrittura plurale*. cit., p. 9.

Un approccio interpretativo, come dire, di taglio iper-biografico, che valorizza cioè l'aspetto istintivo, irrazionale e arbitrario del tragico epilogo della sua esistenza, non è a ben vedere risolutivo delle numerose questioni aperte intorno all'opera della Rosselli, ma tende a limitarne criticamente la portata artistica¹⁰¹. La distanza temporale dagli eventi incoraggia un più lucido distacco critico e suggerisce che la ricerca vada più proficuamente a focalizzarsi tra le pieghe della scrittura, laddove si celano i sintomi del male "oscuro", sentori di un suicidio, in qualche modo, "annunciato" dal conclamato disturbo maniaco-depressivo sfociato nella psicosi persecutoria: «[...] Non / era dunque la natura divina delle cose che scuoteva / il mio vigoroso animo ma la malinconia»¹⁰². La patologia mentale ha annichilito la poetessa nonostante la tenacia con cui, a lungo e con tutte le sue forze, si tenesse ancorata all'amata e, insieme, vituperata vita: «Io contemplo gli uccelli che cantano ma la mia anima è / triste come il soldato in guerra»¹⁰³. S'intende, pertanto, accogliere l'invito di Aldo Rosselli a non temere o rimuovere gli aspetti della vita della cugina solitamente ritenuti inquietanti:

Della malattia psichica di Amelia bisogna parlare, bisogna poter nominare anche queste cose, nel caso di Sylvia Plath, che Amelia ha tradotto e su cui ha scritto, lo si è fatto. Non bisogna aver paura dell'argomento. [...] Non bisogna mettere da parte il fatto che tutta la sua vita è stata segnata dalla malattia, però in modo creativo, non stereotipato. Di questo non si vuol parlare. Era paranoica ma anche profetica¹⁰⁴.

È l'adolescenza il momento in cui si consuma il dramma nodale dell'esistenza: la morte della madre Marion, già sofferente e ulteriormente logorata dalle continue fughe, dall'esilio statunitense, dal deludente assetto politico italiano del dopoguerra. La scomparsa della donna apre nel vissuto della figlia un vuoto d'amore mai colmato, uno *shock* su cui grava il peso della nemesi storica, che si riversa su di lei come punitivo senso di colpa per il conflittuale rapporto materno. La frustrazione sprofonda la giovane in uno stato di «virtuale amnesia emotiva», un

¹⁰¹ Si legga a tal proposito l'opinione di Carbognin: «Il misconoscimento, da parte della critica, dell'effettiva entità dello sperimentalismo linguistico praticato da Amelia Rosselli, in grado di intaccare, simultaneamente, il sostrato idiomatologico di *tre* diverse lingue, ci sembra evidenziare i limiti storici di quelle attese che *Variazioni Belliche* è stato in grado di spiazzare con la sua pubblicazione». In FRANCESCO CARBOGNIN, «L'automa» di *Variazioni Belliche*, in *Il colpo di coda. Amelia Rosselli e la poetica del lutto*, a cura di E. Campi, Milano, M. Sava Edizioni, 2016, p. 33.

¹⁰² AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche*, cit., in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 62.

¹⁰³ Ivi, p. 47.

¹⁰⁴ In SIRIANA SGAVICCHIA, *Fotobiografia. Conversazione con Aldo Rosselli*, in *Dossier Amelia Rosselli*, a cura di S. Sgavicchia, in «Il Caffè illustrato», a. III, n. 13/14, luglio-ottobre 2003; ora in *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, a cura di A. Cortellessa, Firenze, Le Lettere, 2007, p. XX.

cortocircuito tra memoria e sentimento da cui nasce il bisogno di ritornare ossessivamente sulle tracce di un passato che non perdona e non redime. La maledizione «persefonea»¹⁰⁵, che riserva al soggetto femminile un ruolo confinato in una morte in vita, è rivisitata poeticamente dal *topos* della fanciulla, con cui la lirica invoca (si pensi al tema ossessivo della *Libellula*: «Trovate Ortensia») un repertorio di figure «condizionate alla morte». Si tratta di *variazioni* del soggetto classico della tragedia (Antigone, Ifigenia, Elettra, Cassandra) e della lirica europea (Ortensia, Esterina, Silvia e la Saffo leopardiana), condannate ad una vita sul *margin*e tra Aldiquà e Aldilà, che “sfilano” lungo il vero e proprio *continuum* che si palesa con maggior presenza nelle prime due raccolte liriche, *Variazioni Belliche* e *Serie Ospedaliera*, che include il poemetto *La Libellula*.

2. «CERCANDO UNA RISPOSTA AD UNA VOCE INCONSCIA / O TRAMITE LEI CREDERE DI TROVARLA»

Di tanta intensità esistenziale, una scrittura potente e, al tempo stesso, attraversata da profonda e destabilizzante fragilità è quanto resta, come *vulnus* che incide il solco, rapprendendosi e cicatrizzandosi attorno alla “malattia” dell’anima: segno indelebile, quello della scrittura, che traccia e circoscrive la parabola esistenziale e poetica di una delle voci liriche più tormentate del secondo Novecento. Nell’epigrammatica «Cercatemi e fuoriuscite»¹⁰⁶ l’accostamento perentorio dei due imperativi racchiude il senso di un’esistenza nevrotica, oscillante tra opposte tensioni, costantemente sospesa tra desiderio di riconoscimento e di presenza umana e compresente bisogno di solitudine; non escludendo la possibilità d’individuare, per spostamento metonimico dall’io alla scrittura, l’invito a scandagliare le vie testuali non ancora praticate dal lettore. I termini del binomio esprimono due azioni impossibili dal punto di vista logico: al “voi”, ipotetico interlocutore, è rivolta la richiesta di uscir fuori da sé per superarsi o, piuttosto, di fuoriuscire dal ritrovato “io” scrivente, per abbandonarlo ad un destino di solitudine? Questo, a meno che non si voglia ammettere un soggetto narcisisticamente scisso, eppure proteso alla fusione di “io” e “voi” in un’unica entità poetica. L’ambiguità identitaria, giocata sullo scambio di genere («Per *il* parolaio ch’io fui domanda

¹⁰⁵ Cfr. EMMANUELA TANDELLO, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l’infinito*, Roma, Donzelli, 2007.

¹⁰⁶ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni Belliche*, cit.; ora in EAD., *L’opera poetica*, cit., p. 156.

d'esser viva»¹⁰⁷ e sulla con-fusione metamorfica “io-tu” («Fosse stato più facile sparirti»)¹⁰⁸, “io-Dio” («Io non so / quale vuole Iddio da me»; «Perché iddio (io) mi perdonasse»)¹⁰⁹, “io-moltitudine” («Io ero con loro»¹¹⁰; «Ho lasciato in giro la gente»)¹¹¹, “io-scrittura” («Forse morirò, forse ti lascerò queste / piccole carte in ricordo»)¹¹², è uno dei tratti inconfondibili della ricerca poetica della Rosselli, cui sottende una semantica del reale *borderline* e allucinata, che vanifica ogni ipotesi ermeneutica relegando in una conoscenza parziale, attingibile solo per frammenti condensati in una parola afasica, o improvvise illuminazioni di segno più spesso negativo: «E così fu luce esatta: si convinse di aver trovato la sua dimensione vitale: il / non vedere, il non sapere, il non capire»¹¹³. Ancora, nell'uso di un termine poeticamente inaudito come «fuoriuscite» s'intravede il profilarsi del complesso rapporto “dentro-fuori” che delinea le coordinate spaziali entro le quali commisurare la profondità di una scrittura che ha forse il solo referente certo nella conflittualità esistenziale, fornendone la dimensione d'interpretazione simbolica. L'isotopia topologica dello spazio chiuso, interno, buio ma brulicante di voci e di misteriose presenze («gli angeli e le protettrici»¹¹⁴; «Facce appese, bronzi al muro, facce di bronzo, santi appesi / al muro in una camera solitaria in affitto»¹¹⁵, verso che esemplifica inoltre la tecnica, di ascendenza musicale, di ripresa e variazione su un tema), è una straniata dimensione spaziale opposta ad uno spazio aperto, sociale o naturale, enigmatico ed imperscrutabile («Fa caldo ancora, e il cielo / è macchiato di tombe oscure»)¹¹⁶, in cui l'io assume una posizione liminare. La «cella» è una delle metafore più ricorrenti di questo rapporto, elemento centrale di una dinamica che percorre i poli del mondo interiore opposto ad un mondo esterno che impone leggi alle quali l'io è destinato a soccombere («La somministrazione / di ogni bene avveniva dentro e fuori la cella»¹¹⁷). Luogo di solitudine e di confino elevato a spazio di creazione (in combinazione col verbo «rimare» che ha altissima incidenza nella seconda sezione di *Variazioni Belliche*: «Condizionata alla morte essa rimava

¹⁰⁷ Ivi, p. 57.

¹⁰⁸ AMELIA ROSSELLI, *Documento (1966-1973)*, Milano, Garzanti, 1976; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 437.

¹⁰⁹ EAD., *Variazioni Belliche*, cit.; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 7 e p. 94.

¹¹⁰ Ivi, p. 76.

¹¹¹ EAD., *Documento (1966-1973)*, cit.; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 472.

¹¹² EAD., *Serie Ospedaliera (1963-1965)*, Milano, il Saggiatore, 1969; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 254.

¹¹³ EAD., *Diario Ottuso (1954-1968)*, cit., p. 849.

¹¹⁴ EAD., *Variazioni Belliche*, cit.; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 41.

¹¹⁵ EAD., *Serie Ospedaliera (1963-1965)*, cit.; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 225.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni Belliche*, cit.; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 154.

vocabolari tormentosi»¹¹⁸, la cella si contrappone ad una realtà esterna vissuta come luogo della perdita di sé e fonte di delusione. Nella direzione del confronto, invece, la scrittura ingaggia con «i santi padri», le *auctoritas* letterarie, un ‘corpo a corpo’ belligerante (da cui si dipana la trama stessa delle *Belliche*), in un rapporto dialettico, allusivo e antifrastico che non trova mai conciliazione. Si legga l’incipit della *Libellula*: «La santità dei santi padri era un prodotto sì / cangiante ch’io decisi di allontanare ogni dubbio / dalla mia testa purtroppo troppo chiara e prendere / il salto per un addio più difficile. [...]»¹¹⁹, dove è evidente l’intento d’intraprendere un percorso artistico, se pur più impegnativo, difforme dall’orizzonte d’attesa canonizzato dalla tradizione letteraria, dal momento che il principio d’autorità che questa incarna, rivelatosi incostante e mutevole, ha perso di sacralità.

Il poemetto *La Libellula*¹²⁰ intesse una rete dialogica che elegge ad interlocutori privilegiati Campana, Montale, Rimbaud, Scipione, i prestiti dei quali sono sottoposti al principio di ripresa e variazione e per tale via amplificati talvolta fino al parossismo. Essi offrono alla poetessa il riferimento poetico da cui partire per infrangere la norma linguistica, allo scopo di trasformarla in una nuova materia verbale. I frammenti campaniani, in particolare i versi d’apertura della *Chimera*, intessono il poemetto di risonanze col *leitmotiv* «Non so se io», anticipato nella prima lassa dalle varianti in cui l’io e il tu si rincorrono in un gioco di specchi: «lo so tu lo sai lo sanno alcuni», «E tu lo sai. E io / lo so», «Io non saprò mai», «Non so cosa dico, tu non sai cosa cerchi, io / non so cercarti», «Io non so cosa voglio tu non sai / chi sei». Queste tessere testuali, disseminate nel corso della scrittura come parti di un mosaico, costruiscono le dinamiche di sviluppo multidirezionale e proliferante dell’edificio lirico che, tuttavia, proprio in quelle tracce ritrova la coesione macrostrutturale. Le presenze del passato che si ostina, mutuando ancora il lessico rosselliano, a “fuoriuscire” ripetutamente nel presente, si riscontrano in una scrittura densa, il cui retroterra è l’onnivora capacità d’assorbimento culturale dell’autrice. Una scrittura che si nutre, a sua volta, di sgrammaticature ricercate («Esse mi macilentano»)¹²¹; di neologismi («etmisfero»¹²², «pentatonica [...] disingaggio»¹²³),

¹¹⁸ Ivi, p. 149.

¹¹⁹ Ivi, 195.

¹²⁰ AMELIA ROSSELLI, *La Libellula* (1958), in *Serie Ospedaliera* (1963-1965), cit.; ora in EAD., *L’opera poetica*, cit., p. 302.

¹²¹ Ivi, p. 256.

¹²² AMELIA ROSSELLI, *Variazioni Belliche*, cit.; ora in EAD., *L’opera poetica*, cit., p. 40. Il neologismo «etmisfero» nasce dalla fusione di “emisfero” e “atmosfera”. Cfr.: AMELIA ROSSELLI, *Glossarietto Esplicativo per Variazioni*

di bizzarre associazioni metaforiche («mangiavi cavolo / di cavallo»¹²⁴; «Nell'elefantiasi della giornata»¹²⁵); di controsensi logici («Ho finito di scrivere, e continuo!»)¹²⁶; dell'alternarsi di registro aulico («Diana la cacciatrice *soleva* [...]»)¹²⁷ e registro basso e ironico («le / riacchiappo, solendo [...]»)¹²⁸, mimetico del parlato popolare – la «grammatica dei poveri»¹²⁹ – («*Contro del re dell'universo*»¹³⁰; «*Per gli grandi dei traditi*»; «*Dopo della gioia [...] Dopo dell'inferno*»)¹³¹, d'invenzioni lessicali che attingono a fantasiose traslazioni interlinguistiche («congenitale»¹³², «car»¹³³, «Il mio ombrella delle platitudini»¹³⁴). I versi si rincorrono in sequenze tautologiche («Tu non eri morto; eri soltanto vivo [...] Tu non eri vivo; eri soltanto / morto [...]»)¹³⁵ o paratattiche, spesso correlate per asindeto, sequenze in cui la poesia, in “presa diretta” sul reale, riesce talvolta a catturare delle immagini “fotografiche”, che sembrano mimare il passo frenetico di civili in fuga dall'assedio di bombardamenti e toccano il vertice stilistico in esiti dal forte impatto icastico: «Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita! la morte, / lo scoppio, la rondinella che giace ferita al suolo, la malattia, / e il disagio, la povertà e il demonio sono le mie cassette / dinamitarde»¹³⁶.

3. «UN BABELARE COMMOSSO»

Belliche, parzialmente pubblicato da SALVATORE RITROVATO, *Il “Glossarietto esplicativo” di Amelia Rosselli per “Variazioni belliche”*, in «Profili letterari», a. IV, n. 5, 1994, pp. 101-107; poi integralmente in «Trasparenze», nn. 17-19, a cura di G. Devoto-E. Tanello, supplemento non periodico a «Quaderni di poesia», a cura di G. Devoto, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 15-22; poi in AMELIA ROSSELLI, *Una scrittura plurale*, cit., p. 70.

¹²³ AMELIA ROSSELLI, *Serie Ospedaliera (1963-1965)*, cit., in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 232.

¹²⁴ Ivi, p. 302.

¹²⁵ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni Belliche*, cit.; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 154.

¹²⁶ EAD., *Documento (1966-1973)*, cit.; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 472.

¹²⁷ EAD., *Serie Ospedaliera (1963-1965)*, cit., in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 297.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni Belliche*, cit.; in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 23. Per uno studio analitico della «grammatica dei poveri» nel linguaggio rosselliano si rinvia a TATIANA BISANTI, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un «distorto, inesperto, espertissimo linguaggio»*, Pisa, ETS, 2007, pp. 121-141.

¹³⁰ EAD., *Variazioni Belliche*, cit.; in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 72, 157 e 48.

¹³¹ Ivi, p. ???

¹³² AMELIA ROSSELLI, *Variazioni Belliche*, cit.; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 46. In *Glossarietto Esplicativo* il termine è così commentato: «“congenita” + “congenital” (inglese per congenita) + “genitale”: fusione dei tre in senso grottesco-allusivo». In AMELIA ROSSELLI, *Glossarietto Esplicativo per Variazioni Belliche*, cit., in EAD., *Una scrittura plurale, Saggi e interventi critici*, cit., p. 70.

¹³³ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni Belliche*, cit.; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 69. Nel *Glossarietto*: «*car* (francese per “perchè”: si ritrova spesso nella serie *Poesie*, come parola chiave)». In AMELIA ROSSELLI, *Glossarietto Esplicativo per Variazioni Belliche*, cit., in EAD., *Una scrittura plurale, Saggi e interventi critici*, cit., p. 69.

¹³⁴ EAD., *Variazioni Belliche*, cit.; ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 115.

¹³⁵ EAD., *Serie Ospedaliera (1963-1965)*, cit., in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 302.

¹³⁶ EAD., *Variazioni Belliche*, cit.; in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 46.

L'irrequieta tensione conoscitiva che è dietro al fluire sismico, magmatico delle parole non deve indurre all'idea d'indeterminatezza irrazionale: se «la vita è un largo esperimento per alcuni [...]»¹³⁷ e nella *Libellula* la poetessa conferma: «Io sono una che / sperimenta con la vita»¹³⁸, si comprende come la pratica compositiva, l'etnomusicologia e la frequentazione dell'avanguardia musicale postweberniana durante i corsi estivi di Darmstadt del 1961, incidano sull'orizzonte dello spazio metrico di Amelia Rosselli, offrendole l'esempio extraletterario di criterio sistematico di razionalizzazione strutturale. L'aspetto che più la accomuna al gruppo sperimentale di Darmstadt è la definizione, nell'ambito della composizione, di una struttura oggettiva che porti alle estreme conseguenze i principi della tecnica dodecafonica, assumendo il principio di serialità come regola costruttiva assoluta, espressione di una formula predeterminata e matematica, con cui dar corpo ad un linguaggio incontaminato e rivoluzionario che neghi la centralità dell'io. All'interno di questo progetto di rigore formale si fa spazio la ricerca linguistica che, liberatoria – «La lingua scuote nella sua bocca, uno sbatter d'ale / che è linguaggio»¹³⁹ –, opera in tutt'altra direzione, scartando dalle costrizioni autoimposte col ricorso ai “lapsus”, invenzioni¹⁴⁰ a sfondo trilingue (francese d'infanzia, italiano paterno ed inglese materno sono le tre lingue parlate dalla poetessa) che assecondano un ideale di linguaggio come riflesso dell'universalità delle strutture del pensiero:

La lingua in cui scrivo di volta in volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica e associativa è certamente quella di molti popoli, e riflettibile in molte lingue. Ed è con questa

¹³⁷ EAD., *Serie Ospedaliera (1963-1965)*, cit., in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 233.

¹³⁸ EAD., *La Libellula (1958)*, cit., in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 201.

¹³⁹ EAD., *Serie Ospedaliera (1963-1965)*, cit., in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 270.

¹⁴⁰ È la poetessa a definire «invenzioni» (piuttosto che «errori involontari» o «sovrapposizioni delle diverse lingue») i “lapsus” di cui parla Pasolini: «Il primo a parlarne fu Pasolini in un saggio scritto come postfazione alle mie prime poesie, pubblicate da Vittorini sul “Menabò” n.6 del 63. Io gli avevo consegnato un mio personale glossario, spiegandogli il perché di queste fusioni di parole, di questi giochi linguistici. [...] Ma, molto più spesso non si tratta che di invenzioni di parole, incroci di lingue, di slang o anche di grafismi, che portano chiaro l'influsso di Cummings e di Hopkins [...]». Intervista rilasciata a F. Borrelli, *Partitura in versi*, «il manifesto», 14 maggio 1992; poi in AMELIA ROSSELLI, *Una scrittura plurale*, cit., p. 307. Per quanto riguarda il saggio di Pasolini cfr.: P.P. PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, «il Menabò», 6, 17 settembre 1963, pp. 42-69; poi in AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche*, cit.; poi in EAD., *La libellula*, con uno scritto di P.P. Pasolini, Milano, Studio Editoriale, 1996; infine in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Milano, Mondadori, 1999, t. II, pp. 2416-9.

preoccupazione ch'io mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali¹⁴¹.

L'ideale si traduce in una creazione del tutto nuova, una lingua radicalmente "altra": «un babelare commosso»¹⁴², che su una base linguistica italiana innesta i due idiomi francese ed inglese per sperimentare a tutti i livelli – fonetico, lessicale, sintattico, morfologico, semantico – come la lingua, in quanto sistema di segni in sé coerente ed autosufficiente, si presti ad essere interlinguisticamente manomessa. La «(de)costruzione sperimentale della voce lirica sotto la pressione di un linguaggio che è sempre pericolosamente diviso contro se stesso»¹⁴³ è un'operazione che ha lo scopo di far implodere l'idioma dall'interno per stravolgerne la granitica convenzionalità di corpo codificato e normativo, minandone la capacità di rappresentazione univoca della realtà. L'approccio non convenzionale all'esperienza che si traduce in scrittura corrompe la lingua italiana e al contempo le infonde nuova linfa, amplificandone le possibilità sul piano espressivo e simbolico e ampliando l'orizzonte d'attesa del lettore, nel rifiuto della comune logica dominante. In direzione opposta, che risponde alla categoria di "ordine", muove il "blocco ritmico" o lirico, compatto perimetro metrico in cui disporre la materia verbale, entro un sistema di coordinate spazio-temporali che non lasci spazio al proliferare della nevrosi e alla minaccia dell'elemento casuale, entrambi sottoposti alla lucida coscienza critica del poeta che regola l'azione dell'io sulla materia artistica. Il principio di razionalità ordinatrice, esprimendo l'esigenza di controllo e rigore che la poetessa impone al suo fare artistico, aspira a conferire all'organizzazione metrica quello statuto di oggettività che nasce dall'esigenza di svincolarsi dal limite soggettivo del verso libero: «[...] Nello scrivere sino ad allora la mia complessità o completezza riguardo alla realtà era stata

¹⁴¹ AMELIA ROSSELLI, *Spazi metrici*, allegato a *Variazioni Belliche*, cit.; ora in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 64.

¹⁴² AMELIA ROSSELLI, *Variazioni Belliche*, cit.; in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 7. Il neologismo «babelare» rimanda sia al linguaggio infantile sia al balbettio dello straniero che, con la sua pronuncia "barbara", deforma la lingua. Si riporta il commento di La Penna: «È degno di nota che il lapsus che inaugura il debutto poetico della Rosselli in italiano sia proprio quel "babelare" che meglio interpreta il senso del gioco combinatorio linguistico [...]. Fusione di "belare" e "Babele" ma conservante la memoria dell'inglese *babble* (verbo che designa sia il discorso prelocutorio del bambino ma anche il balbettio e il mormorare), il neologismo rosselliano condensa la poetica sottesa alla ricerca linguistica [...]». In DANIELA LA PENNA, *«La promessa d'un semplice linguaggio»*. *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, cit., p. 34.

¹⁴³ LUCIA RE, *Variazioni su Amelia Rosselli*, in «Quaderni di Italianistica», XIV, 1993.

sogettivamente limitata: la realtà era mia, non anche degli altri: scrivevo versi liberi»¹⁴⁴. La «metrica totale» o assoluta, proposta da Amelia Rosselli, affonda nella rivisitazione del verso come parte di un unico “blocco” poetico, in cui la parola è l’unità metrica minima considerata nella sua essenza di «idea»: «[...] nello scrivere e nel leggere [...] noi contemporaneamente pensiamo. In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e *risuona* soltanto come idea nella mente»¹⁴⁵; dal postulato si deduce che l’idea in sé costituisca unità metrica. È una rivoluzione nella funzione stessa della metrica che, modellata sul linguaggio “pensato-parlato”, non è un puro elemento esteriore “formale”, ma tenta di esprimere una ritmicità che rifletta la naturale continuità del flusso di pensiero e del discorso, entrambi considerati, sotto l’aspetto dell’enunciazione, come *continuum*:

Il quadro infatti era da ricoprirsì totalmente e la frase era da enunciarsi d’un fiato e senza silenzi e interruzioni; rispecchiando la realtà parlata e pensata, dove nel sonoro noi leghiamo le nostre parole e nel pensare non abbiamo interruzioni salvo quelle esplicative e logiche della punteggiatura¹⁴⁶.

Ne discende l’esigenza di teorizzare una formula metrico-organizzativa che conferisca profondità spazio-temporale alla poesia, facendone una miniatura dell’esperienza di realtà reinventata graficamente, in base ai dettami della nuova poesia “realistica” o “cubica” (e il cubo è figura per antonomasia della realtà), esplicitati nel saggio *Spazi Metrici*. La poesia, affrancata dall’astrattezza del verso libero, proiettata verso il linguaggio tridimensionale della realtà all’interno del perimetro geometrico della “forma-cubo”, diventa il metaforico recinto di sicurezza entro cui liberare e, al tempo stesso, arginare l’irrompere dell’espressione, spazio di libertà perché auto-imposto dal poeta. Uno spazio autogestito ma, al contempo, claustrofobico, che lascia trapelare la proiezione del conflitto “dentro-fuori”, le dimensioni simboliche, poc’anzi accennate, del mondo interiore e di quello esterno, per dar voce al tormentato dialogo fra due sfere dell’esistenza che, in Amelia Rosselli, sono state alla costante ricerca di un

¹⁴⁴ AMELIA ROSSELLI, *Spazi metrici*, in appendice a EAD., *Variazioni belliche*, cit., ora in EAD., *Una scrittura plurale*, cit., p. 65.

¹⁴⁵ Ivi, p. 63.

¹⁴⁶ Ivi, p. 66.

faticoso compromesso, vissuto con sofferenza e sotto il presagio della precarietà, senza mai poter approdare ad un punto di bilanciamento che si potesse rivelare salvifico.

ANNA CHIARA STRAFELLA

“ABIAMMO LASCIATO UNA STORIA”.

AUTOBIOGRAFIA E RACCONTO IN VINCENZO RABITO

Nonostante la maggiore attenzione sia stata catalizzata dalla veste linguistica, non si è tardato a riconoscere al lavoro di Vincenzo Rabito¹⁴⁷ anche un notevole valore stilistico, data l'indubbia letterarietà delle soluzioni narrative adoperate e dell'assetto complessivo dell'opera.

Generale è l'accordo¹⁴⁸ sui modelli di riferimento, anche per gli accenni¹⁴⁹ che lo stesso Rabito fa alle proprie (sparute e accidentate) frequentazioni letterarie e culturali, ossia l'Opera dei Pupi, le avventure del Guerrin Meschino e il Conte di Montecristo.

In questa sede, pertanto, partendo dal dato ormai acquisito di una forte dipendenza da questi modelli, si cercherà di dimostrare che l'attitudine narrativa di Rabito non si esplica tanto nel momento esecutorio (orale o scritto che sia) ma coinvolge e informa i processi della costruzione identitaria, sia nei termini di rielaborazione del vissuto che di legittimazione di sé all'interno della comunità. Si vuole altresì ridiscutere il grado di influenza della dizione orale nella fase della fissazione scritta, provando a ridimensionarlo, e mettere in risalto, di contro, una considerevole progettualità e abilità di declinazione dei mezzi espressivi.

Nell'attitudine al racconto di Rabito è possibile individuare due traiettorie convergenti, quella della ristrutturazione dell'esperienza privata e quella della riorganizzazione dell'esperienza comunitaria, entrambe tese a confermare la presenza del soggetto preso a sé e collocato nella comunità d'appartenenza; si potrebbe dire, anzi, che Rabito si avverte realmente

¹⁴⁷ VINCENZO RABITO, *Terra matta*, Torino, Einaudi, 2007 (d'ora in poi si farà sempre riferimento a questa edizione).

¹⁴⁸ Si veda l'intervista di Enzo Fragapane alla curatrice dell'opera per l'edizione Einaudi 2007, consultabile al sito: <http://diacritica.it/storia-dell-editoria/terra-matta-di-vincenzo-rabito-unintervista-a-evelina-santangelo.html>; l'intervista filmata a Natalia Cangi, direttrice organizzativa dell'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano, <https://www.youtube.com/watch?v=QYA14eSHeKE>; e anche il ricordo del figlio di Rabito, Giovanni, sempre raccolto da Enzo Fragapane e consultabile presso <http://diacritica.it/storia-dell-editoria/intervista-a-giovanni-rabito.html>: «Io e i miei fratelli, per farti un esempio, fin da piccoli abbiamo conosciuto i personaggi del *Conte di Montecristo*, pur non avendo mai avuto il libro di Dumas in casa, perché mio padre, che lo aveva letto in Africa, ce lo raccontava continuamente. L'abate Faria o Cataurasso, come chiamava lui il sarto Caderousse, per me sono rimaste tra le figure archetipiche della narrativa universale!»

¹⁴⁹ Si vedano le pp. 154; 181; 218 di *Terra matta*.

integrato solo quando può farsi narratore di e nel gruppo di riferimento, sia esso la famiglia, il popolo minuto e, come vedremo, il pubblico virtuale per il quale decide di mettersi a scrivere.

Come ha ben rilevato Evelina Santangelo¹⁵⁰, è evidente che ogni sforzo di Rabito, attraverso le avversità, sia stato profuso allo scopo di «possedere o farsi una casa [...] realizzata con le proprie mani, il proprio talento, la propria irriducibilità» e come per “casa” si debba intendere un qualsiasi luogo ospitale, fisico o metaforico, che si presti ad un’abitabilità, permetta una sosta (anche emotiva) e dunque la riorganizzazione espressiva del vissuto pregresso.

Le tappe fondamentali della formazione di Rabito seguono uno schema ricorrente: il viaggio, o comunque l’allontanamento da casa; la necessità di affrontare delle prove e la conseguente acquisizione di una competenza (specialmente linguistica: in ogni esperienza Rabito guadagna a sé la complicità degli altri proponendosi come affabile conversatore); la conquista di un oggetto simbolo di avanzamento (la falce per mietere, il manuale per imparare a guidare il trattore, il certificato di licenza elementare, ecc.); un evento fortuito positivo; infine, sempre, un rovescio di sorte a ristabilire la condizione di generale mediocrità; il ritorno e il racconto.

Ed è proprio l’occasione del racconto dopo il viaggio a seguire un rituale codificato. Rappresenta un momento di festa (e si intenda festa in un’accezione antropologica, di interruzione del quotidiano), un’ansa temporale che esula dal consueto trascorrere cronologico e diventa laboratorio comunitario di elaborazione dell’esperienza, in cui costruire una narrazione che fonde insieme la fonte sociale e la fonte privata della memoria. Difatti, è questo il momento in cui la memoria si struttura: la selezione dei dati esperienziali che meritano la promozione a episodi di interesse collettivo avviene trasladando gli elementi del vissuto del singolo in un codice sovrapersonale: quello, appunto, delle narrazioni condivise.

È in questo modo che gli eventi più traumatici trovano accoglimento e ragion d’essere nella storia collettiva e, di pari passo, anche i riti di passaggio e di crescita sono sanzionati e riconosciuti come prove d’accesso al mondo adulto. Per esempio, la prima esperienza lavorativa che Rabito dodicenne effettua lontano da casa (pp. 8-13) ha uno scioglimento da romanzo d’avventura:

Così io pensava alla fuca. [...] Così, una notte, io fece finta di dormire, ma dopo che passareno 2 ore, mi alzo piano piano e escio della porta che c’era nella stalla dove noi usciammo con

¹⁵⁰ Si fa sempre riferimento all’intervista curata da Enzo Fragapane per *Diacritica*.

li bestie [...] Mi sono vestito di coraggio [...] escio fuore piano piano e parto a Dio e alla fortuna. [...] Così finamente ho passato il fiume, pacienza che ponte non ci n'era e dovette passare con tutte li scarpe [...] Camminava come un disperato a passo di bersagliere.

e si conclude, al solito, con il ricongiungimento al nucleo familiare, il pasto consumato insieme e il racconto dell'intera vicenda.

Allo stesso modo, le grandi narrazioni della Storia ufficiale e i relativi modelli ideologici e sociali convenzionali sono rosi dall'interno e dissolti nel fluire molto più composito e opaco dei fatti minimi; la storia sarà guardata dalla prospettiva di quella che converrà chiamare microstoria, le categorie generali del diritto, della fede politica, dei rapporti economici e della suddivisione sociale subiscono un prepotente ridimensionamento.

L'esposizione iperdettagliata degli orrori della Grande Guerra combattuta in trincea (che proprio perché tanto corredata di particolari minuti reca inequivocabilmente la marca di una lunga riproposizione orale) non serve solo a metabolizzarne la crudeltà, ma soprattutto a giustificare la violenza di cui i soldati, guidati da ordini impartiti dall'alto, dovettero macchiarsi:

Impochi ciorne sparava e ammazzava come uno brecante, no io solo, ma erimo tutte li ragazze del 99, che avemmo revato pianto, perché avemmo il cuore di piccole, ma, con questa carnificina che ci ha stato, diventammo tutte macellaie di carne umana¹⁵¹

Tutte erimo redotte senza penziero, erimo tutte inreconoscibile, erimo tutte abbandonate del monto¹⁵²

E penzava che erimo tutte povere descraziate, piccole soldate che non dormemmo mai sopra il letto e sempre dormiammo fuore, e butate piede piede, e tutte strapate e tutte piene di fanco e piene di priucchie, e specialmente d'inverno, che faceva molto freddo, e tanta fame che avemmo¹⁵³.

Medesima matrice hanno gli affondi ironici contro la retorica bellicista, la pietà e comprensione che si tributano ai nemici sconfitti o ormai innocui, coi quali ci si trova accomunati nelle secche di un destino non scelto:

¹⁵¹ *Terra matta*, cit., p. 55.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ivi*, p. 391.

Così, qualcuno magari moreva per la “crantezza della nostra Padria!”, che “la Padria ancora aveva bisogno di noi!”. E quante, “se se moreva per la Padria, non zi moreva! E che moreva per la Padria moreva di un bravo soldato”. Quante, erino belle parole “morire di aroie”, ma erino parole che facevino compiare li coglione [...]¹⁵⁴

E io me ricordo che ci diceva: “Vannuzzu, hai ragione, ma quelle sono state comantate per fare la guerra come fommo comantate noi!”¹⁵⁵

Come pure è sospeso ogni giudizio sulle scelte politiche compiute per necessità e «perché, per campare, bisogna di fare rofianate». Rabito viene da una famiglia di tradizione socialista, ma non esita ad aderire formalmente alla fazione maggioritaria, sottoscrivendo dapprima una tessera fascista (dal momento che «quelle che non zi volevino fare fasciste si facevino prentere per forza mezzo litro di oglio di ricino», p. 162), poi brigando e raccogliendo voti, di volta in volta, per il sindaco socialista che gli ha assicurato «umposto», e infine facendo campagna elettorale per entrambi i figli, uno militante della DC, l'altro del Msi.

A questo punto bisogna ribadire il ruolo di Rabito in rapporto alla collettività: egli aspira a farsene il narratore designato, tenendo a mente gli episodi portanti della storia recente e stilizzandoli in aneddoti, facendo della propria persona il punto di raccordo delle traiettorie biografiche dei suoi compagni di sorte, della loro mentalità, dei loro desideri e ragioni.

Si può dire, anzi, che la reale ammirazione di Rabito a contatto con le forme di rappresentazione del teatro e del racconto popolare sia suscitata non tanto, o non solo, dalle figure eroiche in cui potersi identificare¹⁵⁶, quanto dalla loro collocazione nell'ordito, dal loro gradiente di narrabilità.

Le sezioni artisticamente più felici sono proprio quelle che rievocano con intensità tragica alcuni momenti di condivisione e solitamente sono descrizioni ambientali particolarmente vivide:

¹⁵⁴ Ivi, p. 135.

¹⁵⁵ Ivi, p. 97.

¹⁵⁶ Cosa che peraltro avviene, ovviamente, nel momento in cui Rabito si narra come personaggio. A tal proposito si veda S. BONANZINGA, *Le forme del racconto. I generi narrativi di tradizione orale in Sicilia*, in *I sentieri dei narratori*, a cura di R. Giambrone, Palermo, Associazione Figli d'arte Cuticchio, 2004, che sottolinea come «L'andamento ciclico, la struttura “agonistica” del racconto e la forte caratterizzazione dei personaggi consentivano al pubblico –esclusivamente maschile– un altissimo grado di immedesimazione».

Mentre si vedevino li raggio del sole e si cominciava a fare ciorno. Che erimo state tutte come quelle antinate, che per raloggio conoscevino li stelle. E così erimo noi, perché avemmo fatto tante notte fuore. Perché noi erimo diventate tante boscaiolo che vanno arrobare la ligna di notte. Solo che ora che se stava fanno ciorno si vedeva qualche aucidazzo, che potevino essere li cuorbe che volavino. Poi che a Roncegne querra non ci n'aveva stato, e per questo li armale volante c'erino, perché nei monte dove ci avevino stato bombardamente, io, in 18 mesi, non aveva visto una mosca volare¹⁵⁷.

E così io, alla notte, teneva questa cantela acesa e liggeva questo romanzo di Monte Cristo, e la notata pasava presto [...] Così io con quella luce che ho fatto li altre ammalate, tante, si l'hanno fatta la stessa luce. E così, di notte, la nostra baracca, con tante botiglie di nafta adumate, pareva un cimitero nella ciornata dei morte¹⁵⁸.

Interessante poi è come spesso Rabito ami rappresentarsi o immaginarsi nei discorsi altrui, confermando l'idea per cui il senso d'appartenenza e di integrazione richieda di poter essere oggetto di narrazione all'interno del gruppo:

E certo che tutte quelle che mi conoscevino, che il paese è piccolo, dicevino: “Chi era questo? Quello che nello olive ci avevino restato tante solde? Che era questo? Quello che aveva venuto di l’Africa che aveva tante solde? Chi era questo? Quello che aveva fatto un ricco matrimonio? Ecco che si trova con noi ed ave li stesse solde che avemmo noi...”¹⁵⁹

[Convince degli amici a raccontare di lui ogni sorta di nefandezza, al fine di incutere nella suocera il timore sufficiente a tenerla alla larga da casa sua]: e queste amice miei si sono avvicinate [...] e reprettenno il descorsso che gli avevo detto io, dicentoci: “Donna Anna, voi, con Vincenzo, fosse meglio che vi allontanassivo, perché quanto ci prentino li nervve, non arragiona. E voi ancora Donna Anna, non lo conoscite che cosa ene Vincenzo. Perché ave poco che lo conoscite, ma noi, che fecimo la querra inziemme, lo conoscimmo miegljo di voi. Vincenzo ene uno traditore. State atente!”¹⁶⁰

Sullo stesso piano vanno viste le ricapitolazioni che Rabito tesse nella propria mente a conclusione di un ciclo di esperienze:

E come era sopra la nave disse: “Addio Africa, doppo 33 mese di sacrafizie, di essere bruciate del sole e, nel principio, con poco acqua per bere. Sono sicuro che non ci potiammo vedere più. Avemmo stato immienzo alli animale, avemmo manciato pasta mogata e fracita [...] E poi

¹⁵⁷ *Terra matta*, cit., p. 117.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 211.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 247.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 249.

doppo 8 mese di lavoro, per forza certe cornute mi avevino arrimpatriare, che mi avevino fatto un raporto come ante fascista, perché ho detto la veretà [...] Ma l'hanno schiacciata fracita la noce, che io mi ne sono antato nel covernature e, invece di antarece io, all'Etalia ci sono antate loro¹⁶¹

È opportuno a questo punto tentare di suffragare la seconda ipotesi che si vuole dimostrare in questo intervento, quella per cui la forma scritta costituisce l'*entelechia* espressiva di Rabito, come cioè sia l'approdo naturale e definitivo del suo apprendistato di narratore.

Tracciando una storia materiale delle tecniche comunicative di Rabito, in rapporto all'uditorio cui di volta in volta ha dovuto proporsi, si nota come abbia costantemente teso ad appropriarsi di quelle competenze che gli garantissero un ruolo preminente rispetto ai pari. Alcuni esempi, che non possono essere che cursori:

Così io, quanto vedeva il libro di mia sorella che antava alla scuola, mi veneva la voglia di cominciare a fare "a, i, u" [...] E così, piano piano, senza essere prodotto di nesuno, fra poche mese mi sono imparato a capire cosa col dire la scuola e conoscere li numira. E così leceva il giornale e così cominciai a capire quante soldate morevino nella querra, che più va, più aspra si faceva la querra¹⁶²

Che queste lettere che mi mantava Francesca li faceva leggere a tante dei borchese di Gurizia [...] e nel medesimo tempo prese tante belle amicizie con tante, e magari mi n'antava imparanto qualche cosa io, di slavenno¹⁶³.

Mentre se sapeva parlare tedesco avesse fatto persino l'interprete e non avesse lavorato, ma secome, per mia sfortuna, non sapeva parlare neanche l'italiano [...] E così disse tra me: "Se io resto assai allavorare inziemme con i tedesche e non muoro, alla fine della querra tanto devo fare che mi devo imparare apparlare tedesco" [...] Così io e mio fratello Paolo cercammo sempre di lavorare con i tedesche e camminare con i tedesche e comperarene un libro che era di linqua tidesca e di linqua italiana: però il primo volume, che era come quello delle picciridde della prima elimentare, che spiegava magari la prinonzia¹⁶⁴.

Così, quanto c'erino li allarme, ci n'antiammo dentro il recovero; li ci sidiammo e tutta la notte io il mio piacere era questo: di contare tutte li cose che mi avevino incontrato in vita mia. E tutte li minciate che io sapeva, alla notte li raccontava. [...] Li dentro non pareva che era tempo di querra, ma pareva che c'era il teatro, perché si redeva sempre¹⁶⁵.

¹⁶¹ Ivi, p. 218.

¹⁶² Ivi, p. 15.

¹⁶³ Ivi, p. 131.

¹⁶⁴ Ivi, p. 253.

¹⁶⁵ Ivi, p. 282.

Io alla sera antava a Chiaramonte e senteva la radio e sapeva tutte li notizie. E amme tutte mi volevino bene propia per questo, che tutte li notizie li sapeva io. E tutte li massare di quei luoche quello che diceva io era tutto perfetto. Poi passava Mauciere con il camio, che vineva di Catania, e magari mi faceva portare il cionnale. E quinte io a tutte ci aveva dato prova di essere uno di quelle spertte. Così la vita mia, di ciorno e ciorno, antava miglioranto¹⁶⁶.

Ecco dunque che il reale processo metabelico del Nostro avviene all'interno della lingua, questa sì unica vera "casa" la cui abitabilità si può solo perfezionare e incrementare.

La narrazione di sé, infatti, deve mutare man mano che il pubblico, e il relativo orizzonte d'attesa, cambiano; quando il passato smette di essere prossimo, ed è ai figli e alla famiglia che deve dimostrare chi è, ma soprattutto chi è stato Vincenzo Rabito, dalla trama inizia a rilevarsi il Rabito personaggio, che si connota di tutti i particolari e gli attributi che mettono al riparo la sua figura dalla spersonalizzazione e dall'appiattimento. Infatti, il Rabito personaggio è sì portatore dei valori di una comunità e colui che ne ha condiviso le sorti, ma allo stesso tempo vive un'epopea personale caratterizzata da una malasorte irrimediabile, da un ingegno non comune (infatti, riesce sempre a cavarsi d'impaccio grazie a una «buona pensata» e ad un atteggiamento «mastrise», furbo), dall'avvicinarsi di brevi momenti di gloria e dagli inevitabili ritorni alla mediocrità del quotidiano, perseguitato dallo stigma del nome proprio e dell'identità circoscritta:

Così, mi socideva come la tartaruca, che stava arrevanto al traquardo e all'ultimo scalone cascavo¹⁶⁷.

Ma forse il Padre Eterno si avesse creduto che la mia razza avesse preso parte ammetterlo nella croce e per ventecarese non sapeva come ventecarese e si ha ventecato propia di questo Vincenzo Rabito, poveretto, che pene ni aveva visto più assaie del Mischino; e quanto uno nascie per bestimiere, bastimierà per tutta la sua vita...¹⁶⁸

Il passato è il suo capolavoro, e su questo sfondo Rabito incrementa sino al parossismo la tipizzazione dei ruoli, assegnando a se stesso il ruolo di bersaglio prescelto di un fato e di una Storia eternamente antagonisti.

¹⁶⁶ Ivi, p. 312.

¹⁶⁷ Ivi, p. 256.

¹⁶⁸ Ivi, p. 224.

Ma è col progressivo venir meno del gruppo d'appartenenza che il mezzo espressivo deve di nuovo, necessariamente, mutare. La famiglia va assottigliandosi, i figli non solo non avvertono il bisogno di un nucleo coeso, ma sono spinti da una forza centrifuga: cercano di andare a studiare in una sede quanto più lontana possibile («Che razza di ebica ene questa, che i miei figlie non ci piace neanche Catania per studiare e io non potte antare neanche a Chiaramonte alla scuola!»¹⁶⁹) e il figlio minore, Giovanni, sceglie addirittura di vivere in una «rollotta», tanto teme e rifugge la stabilità.

La narrazione di sé, dunque, per poter continuare ad assolvere ad una funzione fatica, di mantenimento e attestazione della presenza, deve trovare un uditorio disposto all'ascolto, se non nell'immediato, quantomeno nel futuro. Ed è a questo punto che Vincenzo Rabito diventa scrittore, più che conscio delle proprie possibilità espressive, tanto da sapersi fare editore di se stesso¹⁷⁰, ritornando più volte sul proprio manoscritto (l'originale era intitolato *Fontanazza*) e sottoponendolo a una doppia stesura.

Come un vero scrittore che non conosce direttamente il proprio pubblico, ma ne avverte le aspettative, sa che l'unico legame etico che può sottoscrivere a difesa delle proprie parole è un patto autobiografico con i lettori; è per questo che in più luoghi del manoscritto Rabito si preoccupa di sottolineare che tutto quello che racconta gli è realmente accaduto:

uno è questo Rabito Vincenzo, che, per raccontare queste fatte, quello che scrivo non sono bucie, ma sono fatte vere¹⁷¹.

E io tuttu quello che scrivo, magari che si capisce poco, è tutta veretà, perché ci ho tante e tante prove¹⁷².

¹⁶⁹ Ivi, p. 382.

¹⁷⁰ Si veda sempre l'intervista di Fragapane a Giovanni Rabito: «Nella seconda versione, invece, si è già scoperto scrittore. Ama scrivere e raccontare, e quindi cerca a modo suo di “romanzare” un poco di più la propria vita, aggiungendo dettagli o modificando addirittura dei fatti: tutto allo scopo di intrattenere o divertire un eventuale lettore. “Quel bugiardo innocente”, insomma, di cui si parla in *Mimesis* di Auerbach a proposito di Omero, “che mente per dar piacere e con la sua vita saporosa e colorita allietta il lettore e ne cattura la simpatia”. Un vero scrittore, per concludere, che arricchisce l'esperienza con i ricami e le giravolte tipiche del romanzesco. Un romanzesco, in questo caso, del tutto picaresco e primitivo, “cantastoriesco” e teatrale, infarcito dei sentimenti di base del popolo siciliano, quali la gelosia, la vendetta, l'invidia, l'odio per il sopruso dei potenti, ma anche la generosità e la solidarietà, la “fratanza”, la “comparata”, l'abbraccio col compaesano».

¹⁷¹ *Terra matta*, cit, p. 77.

¹⁷² Ivi, p. 347.

Altra spia fondamentale che testimonia che *Terra matta* non può essere rubricato nella semplice memorialistica popolare né in nessun modo essere accostato al genere delle scritture private è che il canale comunicativo con l'esterno non subisce mai una devoluzione. Rabito fornisce sempre la chiave dei suoi riferimenti e non si ripiega mai su se stesso a riflettere, semmai si preoccupa di giustificare quanto pensa che possa essere oggetto di giudizio da parte degli altri. Allo stesso modo, sottolineare la natura magmatica e indomabile del racconto rischia di oscurare la traiettoria che pure si riscontra e che sottende all'intero progetto scrittoria di Rabito: dimostrare che, nel ciclo incorreggibile della malasorte, egli ha saputo ogni volta distinguersi. A tal proposito, probabilmente, non è sbagliato rilevare, a livello delle microstrutture, una regolare e costante avversativa forte che va ad interrompere una serie di eventi affastellati paratatticamente, e costituisce il vero punto di raccordo della sintassi del libro.

Gli anni che vanno dal 1968 al 1975 sono con ogni probabilità quelli che Rabito dedica alla scrittura, battendo con la Lettera22, nella solitudine delle prime ore pomeridiane, le 1027 «pacene» del suo libro.

Una battaglia comunicativa in cui la voce cede definitivamente il posto agli echi della memoria.

Avendo tentato qui di dimostrare che essa costituisce l'approdo finale di un esercizio iniziato praticamente nell'infanzia, ci sembra che la più compiuta sintesi dell'opera di Vincenzo Rabito sia incisa sulla lapide che sormonta la sua sepoltura, nel cimitero di Chiaramonte Gulfi:

Rabito Vincenzo
31/03/1899 – 18/02/1981
Scrittore.

SIMONE GIORGIO

LA LINGUA E LA COLPA.

IL TEMPO MATERIALE DI GIORGIO VASTA

Il tempo materiale è stato pubblicato da Giorgio Vasta nel 2008, per i tipi di Minimum Fax¹⁷³. Benché il nome di Vasta circolasse già nell'ambiente culturale, si è trattato del suo esordio, avvenuto dunque piuttosto tardivamente per gli standard attuali dell'industria editoriale (si ricorda che lo scrittore è nato a Palermo nel 1970). A questo romanzo sono poi seguiti *Spaesamento* (2010) e *Presente* (2012), quest'ultimo in collaborazione con altri scrittori.

Sin dalla sua pubblicazione, *Il tempo materiale* è stato salutato come una delle opere più importanti nel panorama della letteratura italiana degli ultimi anni. Nel recensirlo si sono spesi, sulle varie riviste, alcuni tra i maggiori critici letterari del nostro tempo, tra cui Marco Belpoliti, Raffaele Donnarumma e Romano Luperini.

Non è mai impresa facile capire le ragioni del successo (quantomeno critico) di un determinato romanzo; nel caso del libro di Vasta possono essere rintracciati essenzialmente due motivi, che ci aiutano a contestualizzare questo romanzo e capire perché rappresenta un'opera molto originale nella letteratura contemporanea.

La prima causa è dovuta al dibattito sull'emersione, negli ultimi quindici anni circa, di una corrente che da alcuni è detta ipermodernismo. Effettivamente, come nota Donnarumma, nel corso degli anni '90 la fisionomia della letteratura internazionale ha cominciato a mutare, ma tali cambiamenti non sembrano essere epocali: «l'ipermoderno è la risposta e in parte la conseguenza disforica al postmoderno, poiché, esaltandone i colori, finisce per virarli al nero»¹⁷⁴. La caratteristica più evidente che distinguerebbe l'ipermoderno dal postmoderno sembrerebbe essere il ritorno alla trattazione di tematiche civili, ma si tratta di una concezione che va analizzata con cautela. Infatti, è doveroso constatare la disillusione dei postmoderni nei confronti delle grandi narrazioni; al tempo stesso va riconosciuta agli scrittori ipermoderni una maggiore volontà di incidere sulla cultura e la società in cui operano, ma in modo profondamente diverso dai moderni, non potendo contare sulle grandi strutture ideologico-

¹⁷³ GIORGIO VASTA, *Il tempo materiale*, Roma, Minimum Fax, 2008.

¹⁷⁴ RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 104.

culturali in piedi quantomeno fino agli anni '70. L'autore ipermoderno, per quanto possa interessarsi ai problemi del presente, è costretto a farlo da un punto di vista strettamente personale, senza un vero pubblico a cui rivolgersi, e senza alcuna legittimazione politica o sociale¹⁷⁵. Tali trasformazioni sono partite dagli anni '80, e *Il tempo materiale* coglierebbe proprio il passaggio dall'epoca precedente a quella in cui viviamo, utilizzando come simbolo della trasformazione la vicenda Moro e ciò che a essa è legato; per questo, parrebbe esatto dire che il libro di Vasta rientra in un dibattito più ampio, che comprende riflessioni non solo sulla natura delle cose presenti, ma anche sul percorso che ha portato la società culturale ad assumere l'attuale conformazione.

La vicenda è ambientata a Palermo nel 1978: tre bambini, affascinati dalle gesta delle Brigate Rosse, decidono di ripeterne in piccolo le gesta; dopo essersi allenati per un'intera estate, al ritorno a scuola, in autunno, compiono vari atti di vandalismo e finiscono con l'imitare anche la più famosa delle azioni brigatiste, ossia il sequestro Moro, rapendo un loro inerme compagno di classe e progettando di rapire un'altra bambina, oggetto dell'amore del protagonista-narratore, Nimbo. La felicità di questa invenzione narrativa sta nella sua capacità di farsi carico di varie tematiche amalgamandole spontaneamente nel suo intreccio: Vasta riesce a toccare, parafrasando Montale, l'essenziale e il transitorio, senza separarli, ma tenendoli uno addosso all'altro, uno nell'altro, conferendo al romanzo una grande coesione strutturale e tematica.

Dalla trama si deduce il secondo dei motivi cui si faceva riferimento: *Il tempo materiale* è un romanzo che parla, anche se in modo non esclusivo, di terrorismo, e così si inserisce nel solco di una linea narrativa ben nutrita. Come detto, i tre protagonisti subiscono l'attrazione delle BR; i ragazzini si identificano nei brigatisti perché credono di trovarsi dalla loro stessa parte. Ovviamente, il trio è completamente digiuno di ideologia: l'identificazione scatta facendo leva sull'insoddisfazione che i piccoli provano nei confronti di tutto ciò che li circonda. I loro compagni, i loro professori, i loro stessi genitori e l'anonima folla che circonda le loro passeggiate vengono descritti di volta in volta come stupidi e volgari, vengono presto a coincidere con il nemico contro cui combattere. Questo contrasto, avvertito come inevitabile e durissimo dai protagonisti, si realizza nel linguaggio. La narrazione è svolta in prima persona e al presente da uno dei tre bambini, eppure il romanzo è scritto in una lingua precisa e crudele,

¹⁷⁵ Ivi, passim.

che non appartiene a quella di un ragazzino che frequenta la scuola media. La sensazione che ne viene fuori è, dunque, quella di un'allucinazione, come se un adulto stesse ripercorrendo sotto ipnosi regressiva un trauma rimosso: appunto, il terrorismo. All'interno della storia, invece, i bambini marcano, sottolineano, forzano le loro stesse capacità linguistiche al fine di opporle a quelle altrui. Il protagonista, Nimbo, è orgoglioso di essere stato definito «mitopoietico» dalla sua maestra¹⁷⁶; il suo compagno, Scarmiglia (nome di battaglia: Volo), dice che «Le Brigate Rosse [...] parlano – o meglio, scrivono – come noi»¹⁷⁷. Più volte manifestano disprezzo per chi parla in dialetto. Arrivano addirittura a inventare un nuovo linguaggio – «l'alfamuto» – fatto di sole ventuno parole, da esprimersi attraverso posture e gesti rubati ai cantanti e ai personaggi televisivi. È un'appropriazione, o meglio, un'estorsione nei confronti della cultura popolare: così decidono di comunicare tra di loro, estraniandosi dal resto della gente che non è in grado di capire questo codice segreto. Ancora, il tema del linguaggio ritorna nella scoperta (alla metà del romanzo) che la «bambina creola» che Nimbo ama è muta. Questa caratteristica innalza una barriera linguistica fra i due, che pure Nimbo tenta di abbattere, ma senza riuscirci, arrendendosi al silenzio nello straziante finale del romanzo.

L'ideologia, si diceva, non c'è: ne rimangono residui, aleggia rarefatta su ciò che i protagonisti compiono ma rimane sempre sullo sfondo. Volo è il leader del gruppo; sua è l'idea di costituire un piccolo nucleo. Col passare dei mesi, assurge a capo indiscusso. Nimbo, invece, dopo l'entusiasmo iniziale, si ritrae, diventa semplice braccio della lotta. Il terzo ragazzino, Bocca, che si dà il nome di Raggio, è attento e fedele, segue ciecamente le iniziative di Volo. Dell'ideologia brigatista non è rimasto molto: il linguaggio (è Nimbo a scrivere i primi comunicati, prendendo spunto da quelli delle Br, tentando di impossessarsi del loro stile); il rifiuto dell'ironia, che serpeggia in ogni colloquio dei tre ragazzini e segna un'ulteriore distinzione fra loro e il resto della società; il pragmatismo e la razionalità delle loro azioni, che prima è espressa nella riproduzione dei gol visti nel mondiale di calcio di quell'anno, e poi diventa spietata efficienza organizzativa nei delitti messi a segno¹⁷⁸.

¹⁷⁶ GIORGIO VASTA, *Il tempo materiale*, cit., p. 14.

¹⁷⁷ Ivi, p. 61.

¹⁷⁸ Significativo, ad esempio, che Scarmiglia dica che «l'Italia [...] gioca come se fosse ammalata» (ivi, p. 102), mentre «L'Olanda è la dimostrazione concreta dell'idea che considera centrale nella nostra militanza: l'alterabilità dei ruoli determina l'inalterabilità della forma.» (ivi, p. 104).

Quando i tre rapiranno il loro compagno di classe, di nome Morana, non sapranno che farsene. Morana è un personaggio vuoto, piatto; sulla sua inutilità il protagonista insiste più volte. Le indagini sulla sua sparizione addirittura procedono a rilento proprio perché nessuno si è mai interessato a lui. Morana è un animale in gabbia, loro si limitano ad osservarlo e percuoterlo. La violenza che rovesciano sul compagno non è brutale: si limitano a fargli pressione addosso. È una violenza “silenziosa”. E silenziosa è la sua morte. Da quel momento, Volo e Raggio credono di essere onnipotenti. Nimbo, invece, no: si è già messo in disparte dopo un episodio precedente al rapimento, in cui avevano dato fuoco all’auto del preside e avevano quasi ucciso un passante. Partecipa al rapimento perché sente di voler prendere in custodia qualcuno, per un bisogno di paternità: ed il prescelto è Morana. Nel dialogo immaginario tra Nimbo e il «piccione preistorico» (uno degli animali ricorrenti del romanzo) il ragazzino esprime, fra le altre cose, il desiderio di diventare padre. Il piccione gli risponde che non può, poiché non è in grado di «percepire ciò che è fertile»¹⁷⁹. La loro battaglia, si sottintende, è sterile; finché Nimbo sarà attratto da essa, non potrà mai entrare davvero nel mondo degli adulti. Eppure i tre intraprendono la lotta proprio per la necessità di essere legittimati: a loro non interessano tanto le questioni politiche implicite nella vicenda brigatista, quanto la volontà di sovversione e legittimazione che le Br mostrano, nella quale i tre ragazzini si identificano. In questo senso, *Il tempo materiale* viene a delinearsi come una sorta di romanzo di formazione perverso, in cui i giovani personaggi scelgono sì un modo di essere e vi adattano la loro personalità, ma questo modo di essere (e quindi di intendere e stare al mondo) è totalmente sbagliato e – soprattutto – anacronistico.

Nimbo, Volo e Raggio decidono di schierarsi dalla parte delle Br nel 1978, l’anno in cui le Br raggiungono il loro massimo successo e contemporaneamente imboccano il viale del loro inesorabile declino. I ragazzini avvertono questo cambiamento nella mentalità comune, percepiscono l’esaurimento di una stagione, lo vedono in ogni segno. Tuttavia, sono gli unici a sentire il cambiamento. Negli altri personaggi si nota un’indifferenza generale verso questo meccanismo ed anche questo contribuisce ad aumentare il senso di solitudine nei tre bambini. Da qui scaturisce il rifiuto dell’ironia, rifiuto dell’impossibilità per gli italiani di vivere appieno la tragedia: «...l’Italia è tiepida, del tutto incapace di assumersi la responsabilità del tragico. Il

¹⁷⁹ Ivi, p. 173.

tragico è in grado soltanto di generarlo ma poi lo volge in farsa»¹⁸⁰. Contro questa deriva, Nimbo invoca una sorta di pestilenza, un castigo divino (la stessa Bibbia, che gli viene letta ogni sera dal padre, è richiamata più volte): «Ben venga allora il contagio, penso, l'epidemia, un altro dio delle infezioni che imponga forma alle cose, anzi no, che le deformi, le cose...»¹⁸¹.

Cosa rappresenta il passaggio dalla mitopoiesi all'«alfamuto»? Il codice segreto non rappresenta solo un saccheggio della cultura pop degli anni '70, ma è anche metafora della lenta discesa dei tre ragazzini nell'inferno della logica terrorista: Scarmiglia ammira le Br perché «agiscono», e l'alfamuto, costituito da gesti, pone anche i protagonisti nell'azione. Ma soprattutto l'alfamuto rappresenta il primo passo verso la semantizzazione di tutto ciò che li circonda, tensione che il piccolo narratore sente e di cui è fiero, e che si incarna nella scrittura di Vasta, minuziosa ed esatta. Questo è anche il motivo per cui sono affascinati dal terrorismo: i terroristi attribuiscono significato ad ogni cosa, non solo alle parole, ma anche alle azioni che organizzano.

Tuttavia, questo processo di semantizzazione perpetua è destinato ad arenarsi di fronte all'impossibilità di esprimere la totalità del reale, impersonata dalla «bambina creola». Così, se da un lato l'immaginario terrorista è eroso dalla cultura popolare italiana che lo massacra con l'ironia, dall'altro Nimbo comprende l'impossibilità di ridurre tutto a linguaggio, capisce che questa strada non porta alla semplificazione che auspicava¹⁸²: nel finale, come si vedrà, si ravvede, denuncia i suoi compagni e salva la bambina creola, ma quando i due bambini sono a casa di lui e provano a intendersi, non ci riescono. Nimbo si abbandona dunque al pianto: è la traumatizzazione e la definitiva sconfitta dell'ideale terrorista e insieme della cultura in cui il terrorismo era cresciuto¹⁸³.

Il romanzo è ricchissimo di riferimenti alla cultura bassa, ma dialoga anche con opere della cultura alta. La presenza sottile e costante della televisione pervade molte scene domestiche: spesso è rappresentata la visione dei varietà e dei vari programmi televisivi dell'epoca e ne vengono citati conduttori e personaggi. Anche la musica, ascoltata tramite il

¹⁸⁰ Ivi, p. 81.

¹⁸¹ Ivi, p. 82.

¹⁸² «Tu avevi il linguaggio, dice. Adesso hai l'alfamuto. [...] Ne valeva la pena? Era necessario.

Perché necessario?

Perché il linguaggio, quello di prima, quello in cui c'era tutto, era troppo» (ivi, p. 193).

¹⁸³ «Ed è solo adesso, quando nella fabbricazione della nostra notte le stelle esplodono nel nero, che alla fine delle parole comincia il pianto» (ivi, p. 311).

giradischi o canticchiata dai passanti, fornisce un campionario di cultura pop che restituisce la leggerezza e la spensieratezza di una parte della società di quel tempo. Discorso a parte per il cinema, citato non solo nella sua accezione più popolare, ma anche in quella più impegnata, nelle scene ambientate nel cineforum comunista dell'amico della cugina di Nimbo. Lì il cinema diventa il mezzo con il quale il protagonista si estrania totalmente della realtà, in un cortocircuito mentale che comporta la perdita dell'io pur nello scatto del ricordo causato dalla visione (esemplare, in questo senso, l'episodio del film di Cassavetes).

Questi continui riferimenti alla cultura popolare, alla musica leggera, all'intrattenimento televisivo costituiscono la traccia della relazione che intercorre tra *Il tempo materiale* e uno dei libri-chiave sul caso Moro, ossia *In questo Stato* di Alberto Arbasino. Li accomuna l'analisi sociologica dell'Italia colpita dal terrorismo, analisi che sfocia nell'amara constatazione che in realtà per la maggioranza dei cittadini italiani non è cambiato poi molto.

Il secondo grande riferimento è *L'affaire Moro* di Sciascia, anche questo un libro-inchiesta uscito a caldo nel 1978. Dall'opera del suo corregionale, Vasta recupera il gusto per lo studio linguistico dei protagonisti delle vicende: nell'opera del maestro di Racalmuto i brigatisti "veri", in quella del palermitano i loro piccoli emulanti. Come si è già accennato, l'attenzione al tema del linguaggio è elemento dello *Zeitgeist* degli anni '70, ancora in parte dominato dalla filosofia strutturalista: i brigatisti, come tutti coloro che in quegli anni così caldi erano legati a un'ideologia, a una delle «grandi narrazioni» di Lyotard, credevano ancora di poter incidere sul mondo e sul reale. Il loro tentativo, come si sa, è destinato a naufragare non solo storicamente, ma anche culturalmente, se è vero (com'è vero) che di lì a poco sarebbe esploso il postmoderno e sarebbe crollato ogni idealismo. I piccoli protagonisti di Vasta percepiscono questo mutamento e tentano di evitarlo, ma sanno benissimo che la loro lotta è persa in partenza¹⁸⁴.

Il tempo materiale fotografa dunque il passaggio dall'età dell'impegno all'età del riflusso. Tommaso Pincio nota, a tal proposito, che Vasta ha avuto «la capacità di riconoscere nello sguardo febbrile di un ragazzino in procinto di perdere la propria innocenza lo specchio migliore del dramma di una nazione»¹⁸⁵. Eppure, nel romanzo, il caso Moro occupa pochissime pagine; lo stesso statista democristiano appare poche volte in scena, e mai direttamente, così

¹⁸⁴ «Un nemico imperfetto dovrebbe essere un vantaggio, la garanzia di poter vincere. [...] E chi ha detto che vogliamo vincere? [...]» (ivi, p. 197).

¹⁸⁵ TOMMASO PINCIO, *Il tempo materiale*, in «Satisfaction», novembre 2008.

come mai direttamente sono raffigurate le BR, ma sempre attraverso i mezzi di comunicazione, siano essi i comunicati dell'organizzazione o la tv. Sembra dunque avere ragione Donnarumma a sostenere che «il vero tema del *Tempo materiale* è la colpa. Tutta la storia dei tre ragazzi è uno spostamento del terrorismo dal campo della cronaca a quello dei fantasmi»¹⁸⁶: il romanzo non si interroga sulla natura delle cose che sono accadute in Italia in quei mesi, né pretende di fornire risposte a tali quesiti; piuttosto, indaga sul modo in cui quelle vicende sono state recepite (o possono essere state recepite) e, di conseguenza, interiorizzate. È lo stesso Scarmiglia ad ammetterlo: «La violenza è coraggiosa perché riconosce e ammette l'esistenza del dolore e della colpa. La violenza ha il coraggio della colpa. Le Brigate Rosse hanno il coraggio della colpa e la coscienza del dolore»¹⁸⁷. I terroristi sottolineano queste loro caratteristiche attraverso la lingua. La lingua è così non solo il motivo che affascina i tre ragazzini, ma anche il segno distintivo che li separa da chi quella lingua non è in grado di parlarla: in più punti del romanzo, i protagonisti guardano con diffidenza e disgusto chi parla in dialetto, fino a definirlo uno «scandalo»:

Esclamano. Il palermitano è una lingua esclamativa. Accade qualcosa, un fenomeno qualsiasi, e il palermitano comincia subito il suo assedio. Spesso è una sola frase ripetuta modificando l'intonazione, in litania dinamica, rilanciando, rincarando, così che il fenomeno si riduce alla sua più originaria e autentica natura di scandalo¹⁸⁸.

D'altronde, lo stesso romanzo, essendo narrato in prima persona, è una continua dimostrazione delle competenze linguistiche di Nimbo, sempre da inquadrare nel cortocircuito di cui si parlava poco fa, per cui è difficile credere che un preadolescente possa esprimersi in tal modo. In particolare, lo stile e la lingua del romanzo risultano precisi perché sottendono una profonda riflessione su tutto ciò che riportano. La sintassi del romanzo è, per larghi tratti, piuttosto semplice; eppure, ogni frase contiene una ricchezza di significati e dettagli tale da conferire all'intera storia una lentezza metodica, quasi che si reggesse più sulle riflessioni che sulle vicende narrate. Nimbo, infatti, è definito «mitopoietico» dalla sua maestra, il che vuol dire che racconta ciò che gli succede adoperando di volta in volta le parole più adatte a

¹⁸⁶ RAFFAELE DONNARUMMA, *GIORGIO VASTA, Il tempo materiale*, in «Allegoria», 60, dicembre 2009.

¹⁸⁷ GIORGIO VASTA, *Il tempo materiale*, cit., p. 91.

¹⁸⁸ Ivi, p. 57.

ingigantirne il significato. La narrazione sembra assumere una natura sensoriale: Nimbo ci comunica minuziosamente ogni sensazione, tattile, olfattiva, visiva, uditiva; al tempo stesso, il bambino sembra costantemente tormentato da una riflessione metalinguistica sul mezzo che è costretto ad usare, sempre speranzoso che possa funzionare al meglio, ma – man mano che ci si inoltra nel romanzo – sempre meno convinto che così possa essere. Quando Nimbo sta analizzando i comunicati delle BR, scopre che la loro lingua è «un animale mitologico inservibile, un unicorno degradato [...]. È una lingua in cui convivono impulsi opposti, come dentro di me convivono sempre – per quella lingua e per tutto – entusiasmo e delusione»¹⁸⁹.

Nella seconda parte del romanzo, però, se la lingua si mantiene sempre precisa e puntuale, lo stile tende a diventare più immaginifico, anche con l'introduzione dei dialoghi di fantasia fra Nimbo e i vari animali che popolano il romanzo. Matteo Martelli considera giustamente che «il cambiamento di registro corrisponde a un passaggio all'azione, preceduto da un'acquisizione delle competenze, [...] fino alla valutazione finale, negativa, dell'intero processo narrativo»¹⁹⁰. Tale operazione trova una sua giustificazione sul piano tematico nella rappresentazione del caso Moro, che diventa dunque il simbolo della trasformazione della società italiana: *Il tempo materiale*, dunque, ci pare essere un romanzo che coglie molte delle dinamiche sottese agli anni di piombo, senza tuttavia cedere a stereotipi di alcun genere. Molti dei romanzi scritti in Italia sugli anni di piombo hanno per protagonisti dei terroristi, personaggi che si avvicinano alle ideologie estremiste, le abbracciano e compiono il male in nome di esse. Se anche ne *Il tempo materiale* i protagonisti esercitano la violenza, essa è senza dubbio ben diversa da quella ritratta in altre narrazioni: non è legata all'ideologia, ma è praticata quasi per curiosità. Al tempo stesso, Vasta non si propone di indagare le cause remote del terrorismo, ma si limita a constatare quelli che possono essere stati gli effetti di esso su una fascia sociale particolarmente fragile e manipolabile, ossia quella dei bambini. La vera, grande differenza tra *Il tempo materiale* e gli altri romanzi sta in questo: Vasta ha scelto di far compiere il male a dei bambini, togliendo di fatto la possibilità di una qualsiasi spiegazione sociale o politica alla sua vicenda, mostrandola nella sua assurdità.

C'è un altro aspetto in cui *Il tempo materiale* si distingue, ovvero la collocazione geografica della vicenda: la maggioranza dei romanzi sul terrorismo italiano è ambientata nelle

¹⁸⁹ Ivi, p. 78-79.

¹⁹⁰ MATTEO MARTELLI, *Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta*, in *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, a cura di F. Lorenzi e L. Perrone, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2015, p. 102.

grandi città. Si parla soprattutto di Roma e Milano, in misura minore (a seconda delle sfumature sociali o temporali che si vogliono dare alla storia) Torino e Bologna. Ciò avviene perché, solitamente, nei romanzi sul terrorismo ci si concentra sugli eventi particolari del periodo (nel tentativo di far coincidere eventi privati ed eventi storici; processo, questo, molto utile nel dare l'idea di aver scritto un romanzo civile), oppure si tenta di ricreare l'atmosfera di quegli anni (ponendosi dunque sulla pista del realismo più classico che tenta di riprodurre la realtà così com'è o com'è stata). Ciò conduce alla necessità di porre le vicende che si narrano nelle grandi metropoli italiane, che rappresentavano in quegli anni il cuore delle lotte sociali e politiche. Vasta capovolge anche questo dato: il suo romanzo è ambientato a Palermo, nella periferia del Paese; lo stesso capoluogo siciliano è di fatto contrapposto alla Capitale, in cui Nimbo si reca. Roma è la «città dei morti», Palermo è la città viva, tremenda, oscura; lì l'assurda violenza dei ragazzini può avere luogo.

Questi due dati insieme (la scelta di protagonisti infantili e la collocazione in una città periferica) concorrono a determinare l'idea che Vasta abbia cercato di fare luce non tanto sugli avvenimenti in sé, quanto sulle trasformazioni sociali che tali avvenimenti hanno causato o durante le quali questi eventi sono avvenuti. Infatti, in più di un'intervista, lo scrittore ha dichiarato che *Il tempo materiale* non è un romanzo sul terrorismo, bensì un romanzo sulla storia d'amore tra Nimbo e la bambina creola. Tenuto conto di ciò, ci pare lecito affermare che Vasta abbia scritto un vero e proprio romanzo storico con vista sul presente, in cui il contesto temporale e sociale delle vicende non si limita a far loro da sfondo, ma interagisce e incide sulle scelte e sulle personalità dei protagonisti, mostrando chiaramente l'evoluzione del Paese in quel drammatico 1978: Vasta scrive sugli anni del terrorismo, ma con una lettura più profonda, si scopre che scrive anche degli anni in cui viviamo.

«Non detto ma più esattamente indicibile»: intervista a Giorgio Vasta

L'intervista è stata realizzata in occasione di un incontro tra Giorgio Vasta e gli studenti di Scienze della Comunicazione dell'Università del Salento, nell'aprile 2016. [SG]

*Negli ultimi anni è stata pubblicata una folta schiera di libri sugli anni '70, e tra di essi spicca *Il tempo materiale*. Hai scelto volontariamente di inserirti in questo filone narrativo o si è trattato di un processo spontaneo?*

No, nessuna volontarietà. Mentre scrivevo, e prima ancora nel periodo in cui raccoglievo materiali e prendevo appunti, ero poco o per nulla consapevole dei libri sugli anni '70 che venivano via via pubblicati. Quando avevo terminato la prima stesura del romanzo ho incontrato Demetrio Paolin, che se non ricordo male aveva appena pubblicato *Una tragedia negata*, un saggio che ragiona proprio sui libri che raccontano i cosiddetti anni di piombo; leggere il suo libro e trovarci a discutere mi ha reso consapevole che quanto stavo facendo avveniva in un contesto ben preciso, vale a dire all'interno di una focalizzazione su una determinata epoca, un tempo che autori diversi consideravano significativo. In quel momento mi sono reso conto che per me la storia italiana degli anni '70 non era per nulla il fine ma semplicemente il mezzo: quella che desideravo raccontare era una storia d'amore, una storia di incapacità di amore, usando la febrilità del '78 come "ambiente" utile alla narrazione.

Il tempo materiale è un romanzo molto coeso, sia narrativamente che linguisticamente. Puoi parlarmi della genesi e del lavoro di gestazione sul libro?

Credo che la coesione discenda dalle caratteristiche della voce narrante, un punto di vista sulle cose che desideravo fosse insieme spalancato, selvatico e angusto, tanto in certi momenti liberatorio quanto in altri opprimente. In realtà però non c'è stato un vero e proprio progetto stilistico; ho iniziato a scrivere sapendo che a parlare era un ragazzino di undici anni, ma senza pormi un problema di verosimiglianza. Via via che il discorso si sviluppava mi accorgevo della sproporzione tra anagrafe e facoltà cognitive ed espressive; in teoria avrei dovuto riscrivere

"riducendo" il discorso di Nimbo così da adeguarlo a quello che è – o si ritiene sia – il modo di pensare sentire e parlare di un undicenne, ma non essendone capace ho deciso di andare avanti augurandomi che questa sproporzione potesse generare un attrito narrativamente utile. In sostanza, come è accaduto diverse altre volte sia nel *Tempo materiale* sia in altri testi che ho scritto, un mio limite è diventato il presupposto per un'azione che non avevo inizialmente valutato: il non saper fare determinate cose – e non saper far parlare un undicenne come dovrebbe parlare un undicenne è solo una tra le mie numerose incapacità – ha creato le condizioni per qualcos'altro.

Per quanto riguarda genesi e gestazione, i primi appunti relativi a quello che sarebbe diventato *Il tempo materiale* risalgono al 2003 e avevano per oggetto non gli anni '70, che sono arrivati dopo, ma la luce, nel senso che il primo impulso è stato quello di scrivere una storia della luce, qualcosa che desideravo forse in misura dell'ambiguità se non della fallacia strutturale di questo microprogetto (c'era però nella luce – e c'è ancora – qualcosa di affascinante e di struggente, una specie di provocazione, la luce essendo una 'cosa' in cui presenza e sparizione coincidono, perché la luce sparisce per rendere presente e percepibile ciò che c'è, facendosi mezzo che permette di vedere; continuo a domandarmi quale lingua possa riuscire a dire tutto questo). Dopo aver scritto un centinaio di pagine di storia della luce, e dopo aver firmato un contratto con Minimum fax sulla base di quelle pagine, non avevo idea di cosa fare; era la primavera del 2007 e io mi limitavo a continuare a prendere appunti, fino a quando non ho deciso di subaffittare un bilocale a Helsinki e usare l'estate per scrivere in un posto fresco e isolato (e, ci penso adesso, ininterrottamente immerso nella luce), il tutto per riuscire a rispettare la scadenza prevista per la consegna del romanzo, settembre 2007. Ho passato in Finlandia qualche mese, ho scritto per tutto il tempo e a settembre ho consegnato una prima stesura di circa un milione di battute. Per un anno ho riscritto il libro cercando di comprenderlo, modificandolo e alleggerendolo di tante parti che erano servite a me per andare avanti nella scrittura ma che non servivano al testo, e a ottobre del 2008 il libro è uscito in una versione leggermente inferiore alle cinquecentomila battute.

Nonostante la coesione di cui si parlava prima, c'è una parte del romanzo, quella sul tema della paternità, che sembra abbastanza estranea al resto della storia. Come mai hai deciso di inserirla?

La paternità – ambita, mancata – è una questione che, credo, più che essere estranea in sé è presente, nel romanzo, solo come un accenno. In realtà penso sia uno dei moventi di quel libro, soltanto che per una serie di ragioni questo pezzetto di fundamenta testimonia sé stesso solo in modo sporadico, per minuscoli affioramenti. Dunque non si è trattato di ‘inserire’, quanto, eventualmente, di decidere se eliminare qualcosa che apparteneva alla struttura fin dall'inizio. In effetti ci ho pensato a lungo e poi ho deciso di tenere nel testo anche questi affioramenti; il tutto a partire dalla sensazione che raccontare una storia vuol dire anche trascorrere tantissimo tempo a studiare la forma e i comportamenti della propria immaginazione, le sue fissazioni, i suoi tic; e dunque, se anche in *Il tempo materiale* la questione della paternità esisteva in modo embrionale, sapevo che avrebbe trovato espressione e sviluppo altrove, in un altro libro (che a sua volta presenterà al suo interno il germoglio di qualcosa che verrà sviluppato in un altro libro ancora). In questo senso ogni libro è premessa e prologo – progetto e incubatore – del successivo.

Tutto il libro è ricco di descrizioni minuziose, che per buona parte del romanzo coincidono con descrizioni di Palermo. All'inizio del romanzo, inoltre, Nimbo effettua un confronto tra Palermo e Roma. C'è, insomma, una grande attenzione verso i luoghi in cui la storia si svolge, attenzione confermata anche nel tuo altro libro, Spaesamento. Qual è il motivo di ciò?

Sempre più spesso ho la sensazione che raccontare i luoghi serva anche a raccontare il tempo, come se riuscire a farsi carico con la scrittura del grado di esistenza dello spazio fosse un modo per dire qualcosa sul tempo personale e su quello collettivo. Si tratta di un'ipotesi che si è consolidata in occasione del libro che ho scritto nel corso dell'ultimo anno e mezzo e che uscirà a settembre (*Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, pubblicato da Quodlibet nel settembre 2016: <http://www.quodlibet.it/libro/9788874628070>, n.d.r.). In origine avrei dovuto scrivere un reportage narrativo direttamente legato a un viaggio che ho condiviso con un fotografo attraverso gli spazi abbandonati dalla California alla Louisiana, e dunque avrei dovuto limitarmi a dare forma a un resoconto degli spazi fisici. Scrivendo mi sono accorto che se anche questo modo di procedere mi piaceva – vorrei prima o poi scrivere un libro di sole descrizioni, o meglio ancora di sole formalizzazioni linguistiche della vita sensoriale, senza ‘intelligenza’, senza nessun tentativo di capire qualcosa – c'era però qualcosa di insufficiente,

qualcosa che mancava. Terminata la prima stesura ho notato che quanto avevo scritto aveva sì a che fare con lo spazio ma soprattutto descriveva, come una specie di correlativo oggettivo, quello che era successo *al* tempo e *nel* tempo successivo al viaggio. La sparizione dei centri abitati, e dunque il destino dei disabitanti, non riguardava solo gli stati del Nordovest americano ma anche me, il modo in cui sono andate le cose in questi ultimi anni trascorsi nella sparizione e nel disabitare. Lo spazio, dunque, si è rivelato presagio del tempo.

Nimbo è definito «mitopoietico», e sia lui che i suoi compagni sono nevroticamente ossessionati dallo strumento linguistico, fino all'idea che la lingua, per quanto usata efficacemente, possa non bastare. Puoi chiarire questo punto del tuo romanzo, particolarmente evidente nel finale?

Penso sia una circostanza narrativa molto classica: il personaggio si addestra, si attrezza, si arma, va in battaglia e nonostante sia così apparentemente perfetto e invulnerabile la battaglia lo metterà di fronte alla sua vulnerabilità, i conti non torneranno, i progetti faranno naufragio. L'armatura di Nimbo – che presume e pretende di essere una specie di eroe della parola – è proprio il linguaggio; per lui lessico e sintassi sono in grado di catturare il mondo in ogni sua più microscopica sfumatura *costringendolo* a farsi parola. Se la sua ambizione – la sua allucinazione – è questa, allora è pressoché inevitabile che la sua storia abbia come esito constatare, amaramente e con sollievo, che il mondo non si fa prendere tutto nel linguaggio (al limite finge di farsi prendere ma è così strutturalmente esuberante da risultare incontenibile) e che c'è sempre qualcosa, tantissimo, che rimane fuori, non semplicemente *non detto* ma più esattamente *indicibile*. Credo che in fondo l'ossessione di Nimbo sia proprio l'indicibile, un'impossibilità che affronta con l'unico strumento che ha a disposizione, appunto la lingua. Per tutto il romanzo è come se Nimbo cercasse di mangiare il brodo con la forchetta: qualcosa tira su, ma la sua azione è sostanzialmente infondata.

INDICE

Premessa

LAVORO CRITICO

- PAOLO ZUBLENA, *Ermetici o no? Bo e Macrì traduttori di poesia spagnola Novecentesca (1938-1945)*..... p. 7
- PATRIZIA GUIDA, *Tradurre Montale: la sfida anglo-americana alla (in)traducibilità della sua poesia* p. 16
- LEO LUCERI, *Traduzione e non traduzione nel Corriere spagnolo di Vittorio Bodini* p. 43
- IRENE ROMERA PINTOR, *Leggere Consolo da due diverse ottiche: Casimiro e Parlagreco* p. 60

RIAPRIRE GLI ARCHIVI

- VITTORIO BODINI, RAFAEL ALBERTI, *Inediti e carte d'autore* (a cura di S. Giorgino) .. p. 75

PENS PAPERS

- ROBERTA CAIFFA, *«Reinventavo / sillabe astruse»: Amelia Rosselli, la poesia al cubo* p. 81
- ANNA CHIARA STRAFELLA, *«Abiammo lasciato una Storia». Autobiografia e racconto in Vincenzo Rabito* p. 92
- SIMONE GIORGIO, *La lingua e la colpa. Il tempo materiale di Giorgio Vasta; «Non detto ma più esattamente indicibile»: intervista a Giorgio Vasta* p. 101

QUADERNI DEL PENS

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

© 2018 Università del Salento
<http://siba-ese.unisalento.it>