

SEMICERCHIO

rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

XXVI (2007/1)

Casa Editrice Le Lettere

Direttore responsabile Francesco Stella. **Coordinamento redazionale** Gianfranco Agosti, Antonella Francini, Simone Giusti, Michela Landi, Mia Leconte, Paolo Scotini, Andrea Sirotti, Lucia Valori, Fabio Zinelli. **Comitato di consulenza** Massimo Bacigalupo (Letteratura angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Franco Buffoni (Letteratura inglese, Univ. di Casinò), Martha L. Canfield (Lett. ispanoamericana, Univ. di Firenze), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. Orientale di Napoli), Pietro D'Andrea (Letteratura angloafricana, Univ. di Torino), Anna Dolfi (Letteratura Italiana, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza, Univ. di Siena), Gabriella Macri (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Antonio Prete (Letteratura comparata, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University).

Hanno collaborato anche: Lorenzo Amato, Michail Andreev, Elisabetta Bartoli, Maurizio Bossi, Francesca Cadel, Guido Carpi, Giancarlo Cauteruccio, Massimiliano Chiamenti, Vera Dažina, Claudio De Stefani, Daniela Di Pasquale, Paolo Galvagni, Caterina Garzonio, David Gewanter, Eugenio Giani, Federica Ivaldi, Yusef Komunyakaa, Adalberto Mainardi, Giovanna Parravicini, Robert Pinsky, Rosaria Lo Russo, Gianpiero Rosati, Marianna Salvioli, Bruce Saylor, Ol'ga Sedakova, Lucia Tonini.

Poesie di Dante Alighieri, Yusef Komunyakaa, Antonio Porta, Robert Pinsky, Edoardo Sanguineti, Elena Švarc, Ol'ga Sedakova.

Si recensiscono libri di Roberto Andreotti, Pietro U. Dini (poeti lituani del '900), Salma Khadra Jayyusi (poeti arabi del '900), Tommaso Lisa, Francesco Petrarca, Merja Virolainen.

Redazione: presso Dipartimento di Teoria e Documentazione delle Tradizioni Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo (Univ. di Siena), v.le Cittadini 33, I-52100 Arezzo (Italia)

La rivista è consultabile in Internet all'indirizzo: <http://www.unisi.it/semicerchio>

Indice

REWRITING DANTE LE RISCRIITTURE DI DANTE

RUSSIA, USA; ITALIA

*A cura di Maurizio Bossi, Antonella Francini,
Francesco Stella e Lucia Tonini*

Letteratura, arte, musica da
Dante. Arte che genera arte,
Firenze, 15-17 novembre 2006

Con cd audio delle letture e delle musiche

PREFAZIONI

Eugenio Giani, Maurizio Bossi	p.	3
Antonella Francini	p.	5
Lucia Tonini	p.	11
Vera Dažina	p.	11

RELAZIONI

<i>Dante e Petrarca nella Letteratura italiana</i> , di PierVincenzo Mengaldo	p.	14
<i>Ispirazione dantesca nella poesia russa</i> , di Ol'ga Sedakova	p.	19
<i>Dante 2006: the contemporary</i> di David Gewanter	p.	24

SEMINARIO - Traduzioni e Riscritture Dantesche

<i>Premessa</i> Francesco Stella	p.	27
<i>Dante in Russia</i> di Michail Andreev	p.	29
<i>Dante e Gogol'. Storia di un parallelo creativo</i> di Stefano Garzonio	p.	32
<i>Le riscritture di Dante in inglese</i> di Massimo Bacigalupo	p.	38

TAVOLA ROTONDA

Robert Pinsky, Antonella Francini, Guido Carpi, Yusef Komunyakaa, Dorothea Barrett	p.	42
<i>La voce di Dante per il pianeta terra</i> di Massimiliano Chiamenti	p.	47

TESTI

Robert Pinsky	p.	49
Yusef Komunyakaa	p.	55
Ol'ga Sedakova	p.	58
Elena Švarc	p.	61
Edoardo Sanguineti	p.	66
Antonio Porta	p.	68

MUSICHE DI BRUCE SAYLOR

<i>A composer's Dream</i> Spartito	p.	70
---------------------------------------	----	----

SAGGI

<i>Video et amo. Modalità della visione d'amore nelle cantigas galego portoghesi come anticipazione dal dantesco «tremare de li occhi»</i> di Daniela Di Pasquale	p.	72
<i>«The Form of the Commedia». Lussuria e virtù nel paradiso di Pound</i> di Francesca Cadel	p.	77

RECENSIONI	p.	88
------------	----	----

Direzione: Piazza Leopoldo, 9 - 50134 Firenze, Italia

E-mail: semicerchiopc@libero.it

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

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

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

Abbonamenti: Licosa, via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 Firenze, Italia. Tel. +39-55-64831 - c.e.p. 343509 - www.licosa.com
Abbonamenti 2007: Italia € 30,00 - Estero € 40,00.

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

Progetto grafico: Andrea Maiolino

Impaginazione: mem Fotocomposizione

In redazione: Caterina Bigazzi

Stampa: Tipografia ABC - Sesto Fiorentino, Firenze

Chiuso nel mese di settembre 2007

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

In copertina: Immagine digitale di Michael Mazur per il primo canto del *Purgatorio* (2006)
Per gentile concessione dell'autore.



Si ringraziano tutti coloro, che a diverso titolo, hanno collaborato al progetto *Dante. Arte che genera arte*, in particolare:

Frank Ambrosio, Michael Collins e Katherine S. Bellows (Georgetown University - Villa Le Balze and Georgetown University - Office of International Program), Attilio Bellanca e Daria Penco (Società delle Belle Arti. Circolo degli Artisti di Firenze - Casa di Dante), Francesco Bigazzi (Consolato Generale d'Italia a San Pietroburgo), Carla Bonanni (Amici dei Musei Fiorentini), Centro di Studi Comparati I Deug-Su dell'Università di Siena, Adele Dei (Dipartimento d'Italianistica, Università di Firenze), Barbara Deimling (Syracuse University in Florence), Paolo Del Bianco (Fondazione Romualdo Del Bianco), Marco Fabbroni e Marco Zanella (Vivahotels), Jonathan Galassi, Farrar, Straus and Giroux, Guglielmo Gorni (Società Dantesca Italiana di Firenze), Paola Marini e Giorgio Marini (Museo Castelvecchio di Verona), Dario Nardella (Presidente della Commissione Cultura, Comune di Firenze), Valerij Prostavkov (Società Dante Alighieri, Mosca), Roberto Salvadori (Mediateca Regionale Toscana), Simone Siliani, Mark J. Smith (Ambasciata degli Stati Uniti d'America in Italia), Ellyn Toscano (New York University in Florence - Villa La Pietra).

E inoltre: Giorgio Commini, Antonio Di Tommaso, Cristina Fantacci, Maiko Kübli, Teresa Martini.

Si ringrazia Michael Mazur per aver concesso di esporre e pubblicare le illustrazioni del suo *Inferno*.

Il volume è dedicato alla memoria di Luciano Martini.

SEMICERCHIO NORME REDAZIONALI

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

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

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

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

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

DANTE. ARTE CHE GENERA ARTE

Firenze, 15-17 novembre 2006

Eugenio Giani

Assessore alle Relazioni Internazionali del Comune di Firenze



Firenze, Palazzo Vecchio, 15 novembre 2006.
Foto di Francesco Guazzelli per Syracuse University
in Florence.

I tre giorni di *Dante. Arte che genera arte* hanno mostrato come il carattere di una città vada cercato nella composizione delle molteplici energie che ne compongono la vita. Soggetti diversi per storia e 'missione' come il Gabinetto Vieusseux e «Semicerchio. Rivista di poesia comparata» hanno saputo, con la collaborazione della Fondazione Romualdo Del Bianco, offrire a Firenze una memorabile occasione di confronto creativo tra Russia, America, Italia. Grazie alla convinta partecipazione di numerose istituzioni la città ne è stata animata in più sedi: il Dipartimento di Italianistica e la Syracuse University in piazza Savonarola, il Liceo Machiavelli Capponi, il Circolo degli Artisti presso

la Casa di Dante, il Gabinetto Vieusseux in Palazzo Strozzi, la New York University a Villa La Pietra, la Georgetown University a Villa Le Balze a Fiesole. Un'esperienza internazionale di grande significato, nella quale l'ammirazione per una delle più grandi espressioni del nostro passato ha saputo tradursi in stimolo e incoraggiamento per creare nuove e diverse opere, coinvolgendo scuole, università, istituzioni, cittadini. L'auspicio è che iniziative di tale ricchezza propositiva e di tale approfondimento delle relazioni tra Paesi diversi si ripetano sempre più di frequente a Firenze, trovando nella nostra storia, con umiltà ma con determinazione, alimento per nuovi e inediti percorsi.

Maurizio Bossi
(Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux)



Lecture dei poeti al Gabinetto Vieusseux, Sala Ferri. Foto F. Guazzelli per Syracuse University in Florence.

Del tutto casualmente due progetti fiorentini che in Dante avevano il loro centro di attenzione sono entrati in contatto, e dal loro incontro è nata l'esperienza di *Dante. Arte che genera arte*. Che due progetti su Dante fossero in corso a Firenze non costituisce certo una sorpresa, ma lo è che entrambi per vie diverse mirassero a cogliere e divulgare come e quanto la creatività contemporanea trovi ispirazione e alimento nell'opera dantesca. Da una parte la rivista di poesia comparata «Semicerchio» diretta da Francesco Stella stava preparando un'iniziativa sulla trasposizione di Dante nella cultura americana, dalle traduzioni alla poesia e ai più diversi linguaggi artistici, come la musica e l'arte figurativa; dall'altra il Gabinetto Vieusseux stava compiendo, tramite il suo Centro Romantico, un'analoga operazione assieme alla Fondazione Romualdo Del Bianco e all'Università di Mosca per quanto riguarda la cultura russa.

Per «Semicerchio», ormai da vent'anni un'istituzione nazionale per le ricerche sull'universo poetico, era, quell'iniziativa, pienamente rispondente alle finalità comparative della rivista, e Antonella Francini ne mostra con chiarezza gli intenti nella sua prefazione a questo volume. Per il secolare Gabinetto Vieusseux si trattava di un'operazione del tutto coerente con le origini del gabinetto di lettura fondato da Giovan Pietro Vieusseux nel 1819 proprio per porre in contatto Firenze e l'Italia con le altre culture.

A partire dai suoi inizi nel primo Ottocento, il Gabinetto Vieusseux ha infatti tracciato una sua storia che ha sempre posto in primo piano la feconda comunicazione tra realtà storiche e culturali diverse, aprendosi di recente a collaborazioni con nuovi soggetti della società civile come la Fondazione Romualdo Del Bianco che di tale comunicazione ha fatto dagli anni Novanta la ragion d'essere della propria attività, prendendo le mosse dai rapporti con i paesi dell'Europa centrale e orientale. Da questa collaborazione

sono nati i contatti con l'Università e il Museo di Arte Contemporanea di Mosca, e l'idea di un'iniziativa finalizzata a capire perché e in quali modi per la cultura russa (come per altre culture) Dante sia figura emblematica di quanto l'Italia ha offerto all'immaginazione e alla creatività umane. Più che gli aspetti di carattere storico e filologico, interessava cogliere e porre in evidenza lo stimolo profondo che l'opera dantesca esercita ancora oggi per nuovi percorsi comuni di scoperta attraverso l'arte nelle sue espressioni letterarie, figurative, musicali. Emblematica in tal senso, per le emozioni che ha suscitato, la serata in cui grandi poeti russi e americani hanno letto nella sala del Gabinetto Vieusseux le loro poesie di ispirazione dantesca.

Con la felice congiunzione delle loro iniziative «Semicerchio» e Gabinetto Vieusseux hanno quindi mostrato, da prospettive e storie ad ognuna peculiari, non solo la fertilità che deriva dall'unire esperienze e motivazioni diverse, ma anche e soprattutto la possibilità per Firenze di vivere la propria grande tradizione come fonte per nuove strade di creatività e di dialogo più che come gabbia dorata. Il concorso appassionato di tanti soggetti ed enti cittadini è stato prova evidente di tale preziosa e fondamentale potenzialità.

La partecipazione del Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux a *Dante. Arte che genera arte* è stata possibile grazie all'impegno di Lucia Tonini e Stefano Garzonio per i rapporti con gli artisti, i poeti e i traduttori russi, di Stefania Marogna, e all'intelligente e generosa disponibilità di Maddalena Mancini, Enrico Sartoni, Rossana Secchi, la cui collaborazione in quanto volontari del Servizio Civile Nazionale presso il Gabinetto Vieusseux aggiunge un elemento particolare a un'iniziativa che mirava a offrire un contributo sia culturale sia civile sui più profondi rapporti tra Paesi e tradizioni diverse.

PREMESSA

Antonella Francini



Quinto Martini, *Purg. XXVI*, Guido Guinizzelli,
litografia a colori.

I

Dante. Arte che genera arte è un'iniziativa nata dall'incontro tra i progetti del Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux e della rivista «Semicerchio», con la sua ventennale attività che mira a coniugare la grande tradizione del passato con la sperimentazione contemporanea. Questo volume raccoglie gli atti dei tre giorni di incontri, dibattiti, letture poetiche, mostre e spettacoli che dal 15 al 17 novembre 2006 hanno dato vita nella città di Firenze a un forum itinerante per lo studio della traduzione e della riscrittura creativa del testo dantesco in un quadro di rapporti internazionali e interculturali. Se l'espressione «arte che genera arte» può ben essere assunta come il filo conduttore di «Semicerchio», la trama d'ogni nostra iniziativa, accostarla alla figura di Dante rende esplicita una traccia spesso indagata dalla rivista direttamente o indirettamente attraverso la voce dei poeti e dei critici ospitati sulle sue pagine. Questo è infatti il primo volume espressamente dedicato a Dante, assunto per la prima volta a tema per estendere lo sguardo oltre i confini e l'identità nazionale e soffermarci a riflettere sull'attualità e sulla vivacità di un codice che ha contribuito a definire altre culture ed è stato adottato come elemento comune a ogni civiltà.

L'iniziativa ha trovato nella collaborazione con il Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux, la prestigiosa istituzione fiorentina che da quasi due secoli fa da ponte fra culture internazionali, il partner ideale per sviluppare un progetto che porta a confronto tradizioni artistiche in lingue e linguaggi diversi. Abbiamo voluto infatti unire un momento di studio e di riflessione scientifica sulle modalità di attualizzazione testuale della poesia dantesca a un'esplorazione più ampia sul ruolo della poesia di Dante nella cultura russa e in quella americana, le due tradizioni

che all'inizio del XIX secolo hanno iniziato la riscoperta dell'opera dantesca, mettendole a confronto l'una con l'altra e con la contemporaneità italiana. Esplorare le interpretazioni della *Commedia* realizzate da artisti dei tre paesi prescelti nei diversi linguaggi della nostra epoca – dalla poesia al teatro, dalla musica alle arti figurative e multimediali – è stata la sfida del progetto *Dante. Arte che genera arte*, con il quale «Semicerchio» ha celebrato il ventesimo anno della sua attività.

II

Da quando Shelley, interpretando il sentimento dei Romantici inglesi, definì la sua arte «the most glorious imagination of modern poetry», Dante non ha mai smesso d'affascinare il mondo anglosassone trovando soprattutto in terra americana un contesto culturale pronto a ricevere e appropriarsi della sua opera. Come è noto, furono soprattutto i membri del Dante Club di Cambridge che dagli anni Trenta del XIX secolo fino agli inizi del XX si adoperarono a trasferire nel Nuovo Mondo la poesia di colui che appariva loro come il massimo poeta della civiltà occidentale da assumere a modello per la loro cultura in fieri, avviando da un lato un'autorevole scuola di critica dantesca, dall'altro una costante penetrazione nell'immaginario americano di figure e situazioni della *Commedia*, in particolare dell'*Inferno*. Gli studi del professore di lingue e letterature moderne George Ticknor, di James Russell Lowell, autore di un notevole saggio sul Poeta, dello storico dell'arte Charles Eliot Norton e del medico-scrittore Oliver Wendell Holmes che, a partire dal 1831 quando proprio Ticknor istituì il primo corso di lezioni dantesche, tennero insegnamenti su Dante alla Harvard University, e la traduzione integrale della *Commedia* di Henry W. Long-

fellow, completata nel 1867, segnarono l'inizio della straordinaria fortuna del Poeta negli Stati Uniti, una fortuna rinnovata dall'interesse di Ezra Pound e T.S. Eliot per la cultura medievale e per il testo dantesco da cui attinsero a piene mani interpretandolo e imitandolo, rendendolo nuovo e significativo come paradigma per rappresentare il mondo moderno.

Oggi, negli Stati Uniti come in Italia, Dante è un'icona della cultura popolare, la sua opera metamorfizzata nei generi più vari – dal film di Ridley Scott, *Hannibal*, alla copertina del primo album dei Nirvana, dal giallo storico di Matthew Pearl ambientato proprio fra i bostoniani del Dante Club al romanzo horror *American Psycho* di Bret Hearston Ellis, che ricalca un noto verso dell'*Inferno* nella sua *ouverture*: «Abandon all hope ye who enter here...». Ma è sufficiente questa lunga sedimentazione, l'immenso patrimonio di traduzioni, rifacimenti, trasposizioni e travestimenti della poesia di Dante apparsi ininterrottamente dal 1791, quando William Dunlap, scrittore di teatro, pittore e amante delle arti, pubblicò sul *New York Magazine* la prima traduzione americana dalla *Commedia*, (un passo dell'episodio del Conte Ugolino) a spiegarne la fortuna fra poeti, narratori e artisti contemporanei? E nella cultura russa, basta il tema dell'esilio e l'ardente rapporto con la poesia di Dante dei grandi poeti del primo Novecento e di Josif Brodskij a spiegare il rinnovato interesse delle generazioni contemporanee per l'autore della *Commedia*?

L'obiettivo di *Dante. Arte che genera arte* è stato quello di indagare le ragioni storiche e culturali del dantismo contemporaneo nelle tre tradizioni chiamate in causa. Per quella italiana Pier Vincenzo Mengaldo, che ha aperto la manifestazione nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, ha presentato un magistrale contributo sulla presenza di Dante e Petrarca nella letteratura italiana; per quella americana è stato David Gewanter che, nel ripercorrere alcuni fasi del dantismo anglosassone, ha spostato l'indagine sulla contemporaneità del Poeta, mentre Olga Sedakova ha tracciato un'elegante sintesi del dantismo russo oltre il mito romantico dell'Ottocento. Su queste questioni si sono anche interrogati i poeti e i critici intervenuti al seminario sulla traduzione e riscrittura di Dante, al dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze, brillantemente coordinato da Francesco Stella. Da un'altra prospettiva, il tema è stato infine ripreso nelle memorabili letture che gli ospiti stranieri hanno tenuto nella Sala Ferri del Gabinetto Vieusseux, autorevolmente condotte da Edoardo Sanguineti, maestro di cerimonia per l'occasione. Accompagnati dalla recitazione in lingua italiana di Rosaria Lo Russo e dal violinista Gil Morgenstern, Robert Pinsky, Yusef Komunyakaa, Olga Sedakova e Elena Švarc hanno presentato poesie edite e inedite ispirate al Poeta, legando tradizione e innovazione. Il poemetto *Flesh* di Komunyakaa è stato composto appositamente per la nostra manifestazione e viene pubblicato per la prima volta in questo volume nella sezione che raccoglie i testi poetici americani e russi.

III

Non c'è dubbio che soprattutto nella cultura statunitense Dante sia ancora oggi un codice che si rigenera e si

adatta a ogni poetica, che la sua esplorazione dell'animo umano agisca come promemoria del nostro passato e monito per il futuro. Poeti di spicco della contemporaneità americana si sono avvicinati a Dante: Robert Lowell, traduttore-imitatore di noti passi della *Commedia*, rimodellati a sostegno delle sue tematiche; W.S. Merwin, autore di un recente *Purgatorio* in lingua inglese; Charles Wright, che annovera Dante fra i suoi maestri quale «modello platonico di vita e arte» la cui lezione è ora per lui un «sedimento scintillante» sotto ogni cosa che scrive; Frederick Seidel, autore di una trilogia che inverte l'ordine originario partendo da un neo-paradiso per arrivare al neo-inferno della Manhattan dell'11 settembre; James Merrill che tenta la terza rima e trama i suoi versi epici di rimandi e echi danteschi; Robert Pinsky, traduttore dell'*Inferno*, Robert Duncan, John Ciardi, Allen Maundelbaum, Rosanna Warren, Mark Doty, Gjertrud Schnackenberg, Amiri Baraka, Yusef Komunyakaa, ecc. Uno sguardo all'indice dell'edizione dell'*Inferno* curata da Daniel Halpern nel 1994 e tradotta da venti poeti, tutti statunitensi eccetto Seamus Heaney, è un'ulteriore testimonianza di un interesse quanto mai esteso e vivo.

Sulle ragioni di tanta passione per un medievale cattolico e visionario si sono interrogati Peter S. Hawkins e Rachel Jacoff, curatori del volume *The Poets' Dante* (Farrar, Straus and Giroux, 2001) dove, oltre a noti saggi sul Poeta di illustri nomi del recente passato, troviamo anche quindici contributi tutti americani, commissionati a autori che in vario modo hanno accolto Dante nella loro scrittura. La storia personale del Poeta, il suo amore per Beatrice e il coinvolgimento nella politica del suo tempo, vengono indicati come forti punti di contatto con i poeti anglosassoni, da sempre affascinati dalla natura autobiografica e perfino confessionale del poema, dalle vicende dell'uomo ferito nei sentimenti e nella fede politica che volge le sue disgrazie in arte, dal tema della giustizia su cui l'esule è costretto a meditare. Ma anche l'immaginazione profondamente teologica di Dante viene accostata alla natura intensamente religiosa della cultura statunitense, in linea del resto con la ricca vena della poesia metafisica americana che affida al momento epifanico e visionario immaginarie rivelazioni del divino, spesso inteso in senso panteistico. Vengono poi citate questioni di carattere puramente letterario, sempre avvincenti per un contemporaneo: l'architettura della *Commedia*, eterno modello per i grandi poemi statunitensi dai *Cantos* di Pound a *The Bridge* di Hart Crane, alle trilogie di Charles Wright e Seidel; il fascino inestinguibile della terza rima; il ritmo scandito dall'endecasillabo. Ma anche ciò che Gianfranco Contini chiamava il «plurilinguismo» di Dante, la sua maniera di incorporare altre lingue nel vernacolo, è stata individuata dai curatori come un ulteriore punto d'incontro che si riflette, ad esempio, nella poliglossia di Pound e di Eliot, ma anche, possiamo aggiungere, nello sforzo della poesia americana di rimanere sempre aderente al parlato, ai vari gerghi generati dalla multiculturalità senza abbandonare i codici della tradizione. Infine, l'incontro con le ombre dei poeti del passato non poteva non essere considerato motivo di attrazione perché il colloquio con gli Old Masters è un ar-

chetipo della poesia statunitense. Nel 1866 Longfellow mise in scena uno dei più suggestivi incontri di un discepolo con il maestro fiorentino nel primo dei due sonetti che introducono la sua traduzione del *Purgatorio*. Più d'un secolo dopo, la figura di Dante s'incarna ancora nelle sembianze tramandate dall'iconografia tradizionale nel poemetto di Charles Wright *A Journal of the Year of the Ox*, un diario poetico dell'anno 1985 in 33 parti, che è anche la sua versione della seconda cantica della *Commedia*, tramata di incontri con poeti del passato, allusioni ai sette vizi capitali e prestiti danteschi. Qui Dante ricorda al discepolo americano, un non credente assalito da dubbi e domande, che la via della conoscenza è ardua e non ammette distrazioni: «*Brother, remember the way it was / In my time: nothing has changed: / Penitents terrace the mountainside, the stars hang in their bright courses / And darkness is still the dark: / concentrate, listen hard, / Look to the nature of things...*».

Addentrarsi nella poesia americana contemporanea ispirata a Dante è in sé un viaggio affascinante e ricco di sorprese. Certo, viene talvolta da chiedersi quale poeta chiamato Dante si muova davanti ai nostri occhi. Indubbiamente una figura spesso lontano dall'originale, che tuttavia mantiene costante un'universalità e una duttilità capaci di mediare il mondo contemporaneo. Usato e abusato, il suo poema offre dunque al poeta statunitense un sistema interpretativo per illustrare una visione della realtà, per capire il presente e riflettere sul ruolo estetico ed etico della scrittura poetica.

IV

Benché Dante. *Arte che genera arte* abbia dato ampio spazio alla poesia, anche il passaggio da un linguaggio artistico all'altro, quel processo che secondo l'ormai classica definizione di Roman Jakobson viene detto traduzione intersemiotica, ovvero interpretazione «dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici», è stata una componente altrettanto importante della nostra manifestazione. L'opera dantesca dell'artista toscano Quinto Martini, realizzata per i tre volumi della *Commedia* edita da Pierluigi Bigazzi fra il 1985 e il 1988, ha dato vita ad una mostra presso la Syracuse University in Florence dove sono stati esposti dipinti, bassorilievi, litografie e alcuni disegni preparatori provenienti dal ricchissimo archivio dell'artista.

Nella lettura che Martini fa del poema colpisce il ruolo del colore: i toni scuri e le cupe masse di colore dell'*Inferno* si stemperano via via nelle tonalità chiaroscurate del *Purgatorio* e in quelle rarefatte del *Paradiso*. Un'elocenza cromatica, questa, che accompagna il destino delle anime dei tre regni: nel primo, il nero ferrigno e le scalature del marrone e dell'ocra sembrano tenere strette le figure in una coltre di fuliggine e fango; nel secondo, la predominanza del grigio e dello sfumato, alleggeriti da sprazzi di colore che vanno dal giallo al blu all'oro, allude al tema della speranza mentre figure dai volti umanissimi si delineano nette e prendono corpo; nel terzo, la rappresentazione della luce e della salvezza è affidata ai colori pastello, al bianco, alla trasparenza e alla «circular figura»,

l'immagine del cerchio dominante nel *Paradiso* che Martini riprende di frequente per ricordarne la topografia, le sfere celesti e la rosa dei beati.

Ma nelle trasmutazioni dantesche di Martini colpisce anche la coabitazione di parola e disegno, dato che ognuna delle cento tavole per l'edizione Bigazzi incorpora i versi cui le illustrazioni si riferiscono. Li troviamo sul lato destro, trascritti nella minuta e chiara calligrafia dall'artista con l'indicazione del canto cui appartengono. Spesso appaiono come citazione evidenziata da linee circolari o rettangolari; altre volte sono invece impressi su un supporto di colore o su uno sfondo geometrico a mo' di cartiglio disegnato alla maniera cubista. Questa presenza discreta allude in primo luogo alla tradizione, antica anche nell'arte toscana, di integrare parole nell'immagine e rimanda, ad esempio, alle terzine inscritte sugli scalini del trono della *Maestà* di Simone Martini – primo esempio, com'è noto, di terza rima del tipo usato da Dante nella *Commedia*. In secondo luogo pone la questione di quale sia il ruolo di queste citazioni nel contesto di un'opera pittorica del secondo Novecento. La presenza di parole in un contesto iconico comporta, scrive padre Giovanni Pozzi a proposito del rapporto fra figura e parola nella pittura del Rinascimento, «un'esecuzione, la quale non coincide né con la semplice lettura di uno scritto né con la semplice osservazione di un'immagine». La scritta non è dunque soltanto una didascalia, ma «esplicita un fatto che è insito in ogni iconografia, perché sempre nell'immagine c'è una presenza latente del discorso verbale allo stesso modo in cui nel discorso verbale è latente la configurazione di un'immagine» (G. Pozzi, «Dall'orlo del 'visibile parlare'», *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi 1993, pp. 462 e 463). Le tavole di Martini richiedono dunque uno sguardo d'insieme, «un'esecuzione» che metta in rapporto dialogico il testo iconico con quello scritto perché l'uno interpreta e commenta visivamente il messaggio dell'altro. Si veda ad esempio la tavola relativa al Canto IV dell'*Inferno* dove, su un astratto cartiglio di colore, sono riportati i vv. 25-32. L'interpretazione di Martini raffigura la risposta alla domanda che Virgilio suggerisce a Dante, «Tu non dimandi / che spiriti son questi che tu vedi?», e disegna quella selva «di spiriti spessi» abbozzando le sagome dei vari protagonisti del Canto: la «bella scola» e «la filosofica famiglia» sono raffigurabili nelle figure togate a destra, «Cesare armato» nella figura che impugna la spada, Enea col ramo d'oro nell'immagine piegata a destra, il solitario Saladino in quella scura, seduta in disparte in primo piano. Ugualmente la tavola di *Inferno* XV instaura un dialogo fra l'immagine e la scritta, anche qui posata su una sorta di cartiglio. Questo quadro ricorda infatti un libro aperto con una chiara allusione al *Trésor*, l'opera del protagonista del canto, Brunetto Latini. Sulla 'pagina' destra sono trascritti i vv. 103-114 in cui lo scrittore risponde alla domanda di Dante sull'identità della schiera dei sodomiti fra cui si trova; sulla 'pagina' sinistra si ha l'immagine con Brunetto in primo piano, attore che domina con la sua parola tutta questa sezione ricostituendo il rapporto maestro-allievo che esisteva un tempo fra i due uomini. Si veda anche *Purgatorio* XXVI dove ai vv. 91-93 («Farotti ben di me volere scemo: / son Guido Guinizelli;

e già mi purgo, / per ben dolermi prima ch'allo stremo») corrisponde l'immagine dei lussuriosi nel fuoco purificatore. In primo piano si distingue la figura del poeta bolognese col dito puntato verso «il miglior fabbro del parlar materno», il trovatore provenzale Arnaut Daniel nell'atto di declamare la sua identità nella sua lingua nativa. Com'è noto, questa scena avviene nella parte finale del discorso di Guinizelli, ai vv. 115-148 che chiudono il Canto, mentre quelli riportati nel quadro appartengono al primo momento della sua conversazione con Dante. La scritta e l'illustrazione creano perciò una continuità narrativa fra parola e immagine, una delle molte suggestioni che Martini provoca spesso nel lettore/osservatore, sollecitando memorie di intere scene del poema. Del resto la bipartizione fissa delle tavole fra immagine a sinistra e scritta a destra allude alla figura del libro che talvolta, come nel Canto di Brunetto, diviene un riferimento esplicito. Con questo motivo metapittorico Martini ricorda la genesi delle sue tavole, trasmutazioni visibili di segni linguistici da cui non possono essere disgiunte: il libro per eccellenza nella cultura italiana, la *Commedia*, rimane così il protagonista sotteso di queste tavole e la sua discreta presenza appare un atto d'umiltà dell'artista post-moderno verso la tradizione.

Anche nell'accostamento di grafia e disegno si nota l'uso accorto che Martini fa del colore, il che è anche un commento tematico. Se le scritte nelle litografie dell'*Inferno* sono in nero – il colore indelebile della condanna – quelle del *Purgatorio* riprendono la tinta tenue che domina in ogni tavola o il grigio del lapis nei disegni per creare un tutt'uno armonico con la raffigurazione e sottolineare la diversa atmosfera nel regno della speranza. E a lapis sono trascritti tutti i frammenti verbali che accompagnano i dipinti del *Paradiso*, dove il testo scritto appare quasi dissolto nel colore. Guardando queste illustrazioni paradisiache vengono in mente le note parole di Dante nel Canto I della terza cantica sull'impotenza della parola umana a raffigurare il trascendente: «trasumanar significar per verba / non si poria». Martini, seguendo il Poeta, fa infatti retrocedere il testo scritto, mimetizzandolo nelle sue immagini leggiadre e trasparenti cui affida il «visibile parlare». La *Commedia* di Martini vive all'interno di una lunga esperienza grafica, pittorica e plastica dell'artista, e chi conosce la sua arte facilmente ritrova in queste tavole i suoi caratteri più originali. Così come i ritagli di testo applicati ai dipinti sono messaggi riconoscibili da chi li osserva e li legge secondo la propria esperienza culturale sperimentando, a sua volta, il passaggio da materia a materia, la traduzione intersemiotica da una prospettiva fuori campo, quella del fruitore dell'arte*.

V

In un altro luogo della Firenze medievale, presso la Casa di Dante-Circolo degli Artisti, sono state esposte invece illustrazioni russe di testi danteschi, per le quali ri-

mando agli interventi di Vera Dažina e Lucia Tonini, e una scelta di incisioni dell'americano Michael Mazur, realizzate per l'edizione dell'*Inferno* di Robert Pinsky. Anche in questo caso siamo di fronte a una lunga gestazione. Mazur, maestro della tecnica del monotipo, artista di rilievo e innovativo in questo ambito artistico e nell'illustrazione letteraria, ha portato a lungo in sé il desiderio di illustrare la *Commedia*. Studente d'arte a Firenze nel 1956-1957, lesse allora per la prima volta alcuni passi del poema e al suo rientro all'Amherst College in America si iscrisse a un corso su Dante con l'idea, poi abbandonata, di illustrare l'*Inferno* per la sua tesi di laurea. Solo nel 1992, quando l'amico poeta Robert Pinsky decise di tradurre la prima cantica della *Commedia*, il progetto grafico a lungo meditato si concretizzò in oltre duecento monotipi, da cui furono scelte le 36 tavole che ora accompagnano la traduzione. Qualche anno dopo, nel 1996, Mazur 'ritraddusse' le sue tavole in 41 incisioni che, messe a confronto con la prima versione, mostrano come l'artista abbia continuato a elaborare il testo nella sua immaginazione. Queste informazioni provengono dal catalogo, a cura di Ceil Friedman e Giorgio Marini, che nel 2000 accompagnava la prima mostra italiana dell'opera dantesca di Mazur al Museo di Castelvecchio di Verona (*Michael Mazur. L'Inferno di Dante*, Milano, Electa 2000). In quell'occasione l'artista donò al Museo una serie completa delle sue incisioni dell'*Inferno*, da cui provengono, grazie alla generosità della sua direttrice e alla collaborazione di Giorgio Marini, le otto tavole esposte alla Casa di Dante e i fogli con i versi in originale e nella traduzione di Pinsky.

Le circostanze che portarono Mazur a riprendere nel 1992 il progetto a lungo meditato le racconta lui stesso nel catalogo veronese, in cui ricorda la sua reazione a una lettura di Pinsky del Canto XXVIII a Provincetown, nel Massachusetts, dove l'artista vive parte dell'anno: «Ascoltavo in uno stato di sempre maggiore eccitazione, mentre venivo sommerso dai ricordi della lettura che avevo fatto in Italia di questo grande poema. Camminando verso casa quella sera sentivo aumentare ad ogni passo l'urgenza di lavorare a queste immagini...». Un'urgenza che si tradusse subito in una stretta collaborazione con Pinsky: «Leggevo i canti in italiano e poi le traduzioni di Robert che spesso mi arrivavano via fax o ancora in prima stesura. Sottolineavo i passi che mi suggerivano immagini concrete; poi parlavo con Robert dei passi che gli sembravano più incisivi. Cercavo nel testo l'iterazione di certe parole, le descrizioni di luci e atmosfere, i dettagli della trama, gli elementi della numerologia e l'organizzazione formale delle immagini. [...] Cominciavo ogni giorno di lavoro concentrandomi su un canto particolare e sulle immagini che mi suggeriva...». Un'urgenza che veniva da lontano, dal soggiorno fiorentino e dalle vicende professionali e storiche degli anni seguenti – sei anni di lavoro per una serie di litografie che illustravano la vita in un ospedale psi-

* Questi commenti sono tratti dal mio saggio "Il visibile parlare. La *Commedia* illustrata da Quinto Martini", in *Quinto Martini. Omaggio a Dante*, catalogo dell'intera opera dantesca dell'artista, a cura di Luciano e Teresa Martini, uscito in occasione della mostra in collaborazione con la Syracuse University in Florence (Firenze, Aión Edizioni 2006).

chiatico, la guerra del Vietnam e gli assassini dei Kennedy e di Martin Luther King –, le quali, racconta Mazur, avevano cambiato il suo modo di vedere il mondo. Già nel 1968 il Canto XII dell'*Inferno*, dove sono puniti i violenti contro il prossimo, gli aveva suggerito un'acquaforte per una serie di tavole contro la guerra. «Chi illustra il poema», scrive Mazur, «porta con sé il proprio contesto storico, le proprie propensioni stilistiche, i limiti e le diversità delle proprie esperienze». In questa ottica, l'artista 'traduce' la parola dantesca con il linguaggio visivo tratto dall'esperienza dandosi delle regole precise: far risaltare «il potere viscerale del linguaggio», utilizzare i rapporti formali fra un canto e l'altro per rendere le mutazioni di tono dell'originale, creare immagini convincenti come quelle del Poeta che disorientino l'osservatore nello stesso modo in cui il pellegrino Dante è disorientato, non raffigurare né Dante né Virgilio affinché la reazione dello spettatore sia diretta e non mediata dalla terza persona. Proprio quest'ultima scelta, «questo farci vedere in 'presa diretta'», questo coinvolgerci in ciò che il poeta ha visto senza intermediari, è un elemento d'originalità nella storia figurata dell'*Inferno*, scrive Giorgio Marini nell'accurato ed elegante saggio a corredo del catalogo veronese. Così facendo, Mazur spinge le immagini in una dimensione di sogno, in una distanza irrealistica, come fossero figurazioni dell'inconscio, sintesi emotive a lungo elaborate che si manifestano come astratti paesaggi psicologici.

Ma a mio avviso è il profondo silenzio che avvolge queste illustrazioni la caratteristica dell'*Inferno* di Mazur: i rumori e il frastuono, le urla d'angoscia e di dolore che risuonano ovunque nel testo verbale qui sono improvvisamente spenti come stessimo guardando un film cui è stato tolto il suono e ci scorressero davanti istantanee di un viaggio muto, surreale. Nell'isolare alcuni elementi del testo verbale, Mazur rappresenta, alla maniera di Edvard Munch, i drammi umani narrati da Dante con pochi e decisi tocchi in una carrellata cinematografica di visioni che emergono da antri e caverne. Insomma raffigura il silenzio. E in questo silenzio sono contenute sia le reazioni di Dante che quelle dell'artista che le ha interiorizzate e fatte riemergere in un icastico aldilà, immobile e eterno. Mazur stesso spiega il procedimento commentando nel catalogo di Verona la difficoltà di dipingere con uno «sguardo d'insieme immenso e allo stesso tempo conciso» la grande *ouverture* della *Commedia*. Se le immagini essenziali nel proemio verbale sono la strada verso la luce, la collina che non può essere raggiunta e l'abisso in cui deve entrare il pellegrino, si tratta dunque di estrarle dal contesto verbale e ricomporle visivamente. La doppia traduzione di Mazur di *Inf.* I, il monotipo e l'incisione, mostra come l'artista abbia operato e come a distanza di pochi anni abbia reinterpretato il tema della selva oscura facendo retrocedere e illuminando il cono di tenebre con cui rappresenta la strada che porterà il pellegrino alla luce. Le incisioni sono spesso revisioni dei monotipi, come anche nel caso del Canto XII. Nella prima versione vediamo in primo piano un volto spettrale che sembra avanzare galleggiando con lo sguardo fisso sull'osservatore; nell'incisione l'immagine si replica quattro volte in forme indistinte dallo stesso contorno so-

miglianti a un banco di meduse sospese nel loro macabro fiume – quasi un esercito all'attacco. La staticità delle figure che si librano nel Limbo intorno a elementi di architettura classica è accentuata nell'acquaforte, dove forme umane sono collocate nello spazio come in assenza di gravità. La bufera infernale che travolge Paolo e Francesca da spirale diventa ellissi, mentre nella seconda acquaforte relativa al Canto V gli amanti sono due teschi sospesi nell'atto di baciarsi sopra il libro galeotto: il turbino del vento sembra averli spinti in una laguna, «mentre che 'l vento, come fa, si tace» e una bonaccia permette il dialogo fra Francesca e Dante. Solo nella tavola finale Mazur introduce il colore, quel «dolce color d'oriental zaffiro» che avvolge la montagna del Purgatorio «oltre il pertugio tondo», lo stesso colore con cui ora l'artista ha iniziato a illustrare la seconda cantica. Gli siamo grati per averci concesso l'onore di pubblicare sulla copertina di questo volume l'immagine del primo canto del *Purgatorio* appena uscita dalla sua bottega.

VI

Dagli Stati Uniti è arrivato alla Casa di Dante anche il primo volume, l'*Inferno*, di una curiosa edizione americana della *Commedia* pubblicata in 100 esemplari rilegati in pelle nel 2003 dalla Trillium Press, cui sono seguiti analoghi tomi per le altre due cantiche nel 2004 e nel 2005 e la versione economica dei tre libri per la Chronicle Book di San Francisco. L'illustratore Sandow Birk e l'amico giornalista Marcus Sanders hanno adattato il testo ad uso e consumo dei lettori americani trasferendo la prima cantica a Los Angeles, la seconda a San Francisco e la terza a New York – un viaggio alla Kerouac all'incontrario, dall'epicentro del postmoderno, del fast-food e del simulacro alla città simbolo della prima modernità. Quanto alla riscrittura, s'immagini la *Commedia* raccontata, magari in un viaggio coast-to-coast, a chi non ha dimestichezza col testo letterario e ha modellato la propria immaginazione sullo schermo catodico, sui consumi di massa, i video giochi e internet. La volgarizzazione del testo, definita nella premessa al primo volume analoga a quella operata da Dante, fa sprofondare il registro linguistico nel colloquiale e nel kitsch infarcendo la parola di Virgilio di *ok* e quella di Dante di colorite espressioni e battutacce che riducono il tutto a una parodica riscrittura del poema e i due personaggi a caricature. Le similitudini aggiunte a quelle dantesche per rendere ancora più estrema l'americanizzazione del testo attingono dal mondo dei consumi e dell'attualità. Maometto «rotto dal mento infin dove si trulla» in *Inf.* XXVIII diventa «ripped / open like a bag of potato chips or Cheetos», ovvero 'rotto come una busta di patatine o snack di mais'; le anime del pozzo infernale all'inizio del XXXIV sono rappresentate come «flies caught in clear Jell-O», cioè mosche impaniate in una nota marca di gelatina. Nella foga attualizzante i curatori includono fra i violenti contro il prossimo di *Inf.* XII anche i due Bush e Reagan; Elvis, John Belushi e Oprah Winfrey, la regina del talk-show americano, figurano fra i golosi in *Purg.* XXIV, e così via.

Le illustrazioni di Birk sono anch'esse una riscrittura

postmoderna di un classico perché le popolari tavole di Gustave Doré divengono qui il cartone per un'operazione grafica assai interessante. Ricalcando l'impostazione delle immagini ottocentesche, l'illustratore californiano sostituisce gli sfondi di Doré con scenari metropolitani che ritraggono gli estremi sviluppi della società urbana e consumistica, tant'è che potremmo definire l'*Inferno* di Birk un'immensa pattumiera, un'apocalittica visione della decadenza postmoderna. Il Poeta è raffigurato nei panni di un giovane qualunque in jeans, maglietta e scarpe da tennis, munito talvolta di zainetto, skate-board e bibita con cannuccia, oltre che di giacca a vento e cappellino per ripararsi dal freddo nei pressi del Cocito; Virgilio, invece, ricorda un barbone metropolitano avvolto in striscioni pubblicitari o bandiere americane a mo' di toga. La prima tavola mostra ad esempio il Dante di Birk nella stessa posa datagli da Doré, ma circondato da una selva di detriti urbani, in un angolo d'anonima periferia con un'insegna che la dichiara *Hell, Inferno*. Gerione è un elicottero che li preleva da una discarica, il Minotauro una statua su un chiosco di cibo greco, la porta dell'*Inferno* ricorda uno dei tanti tunnel che immettono nelle città americane. Ovunque si vedono insegne pubblicitarie di prodotti commerciali, popolari catene di caffè e alberghi, semafori, auto e tutto l'armamentario dei caotici centri urbani. Un cammeo all'inizio di ogni sezione contiene un elemento di vita contemporanea americana su cui è iscritto il numero del canto: nel primo troviamo un carrello del supermercato capovolto e abbandonato, poi un parchimetro, un'indicazione stradale, una lavanderia, un telefono pubblico, un hamburger con patatine ecc. Se incuriositi dalla riscrittura grafica di Birk, si possono sfogliare gli altri due volumi e Beatrice ci apparirà in mini abiti e tacchi a spillo, in Times Square, nei pressi del Brooklyn Bridge o in metropolitana dove, ad esempio, è ambientato il Canto VII del *Paradiso*, con la donna che spiega a Dante il mistero dell'Incarnazione e della Resurrezione tenendo stretta la borsetta nel corridoio di un vagone. Insomma – da Robert Rauschenberg, che dal 1958 al 1960 illustrò l'*Inferno* trasferendo sulla carta immagini da riviste e giornali, a Sandow Birk e al disegnatore di fumetti Seymour Chwast, autore di un coloratissimo *Diagramma* del poema pubblicato sul *New York Times* nel 1999 – la grafica americana, come la poesia, ha reinterpretato liberamente il poema dantesco. E la *Commedia*, che nell'Ottocento appariva un ideale modello estetico, è arrivata ad essere per l'artista postmoderno un paradigma per la rappresentazione della crisi di un impero che ha visto infrangersi i suoi miti e sogna, attraverso Dante, l'espiazione e la redenzione.

VII

Per accennare anche alla fortuna che la *Commedia* ha avuto nel cinema, abbiamo presentato presso la Casa di Dante e in collaborazione con la Mediateca Regionale Toscana spezzoni di film dell'epoca del muto d'ispirazione dantesca, fra cui *L'Inferno* (1911) di Adolfo Padovan e Francesco Bertolini, prodotto dalla Milano Films, considerato il primo lungometraggio del cinema italiano e uno

dei primi esempi di adattamento di un'opera di letteratura alle esigenze dello spettacolo cinematografico, con precise allusioni ai disegni di Doré.

Quanto alla musica, il violinista statunitense Gil Morgenstern ha accompagnato le letture poetiche eseguendo *Dante's Suite for Solo Violin* del compositore Bruce Saylor, opera ispirata all'*Inferno* di Dante tradotto da Robert Pinsky. Infine, per il teatro, il regista Giancarlo Cauteruccio ha messo in scena passi della *Commedia* in inglese, russo, italiano e dialetto calabrese nella prestigiosa cornice di Villa La Pietra della New York University. Ma la manifestazione non poteva non coinvolgere anche le scuole e, al Liceo Machiavelli-Capponi, Frank Ambrosio della Georgetown University ha presentato agli studenti *My Dante: the Journey to Freedom*, strumento multimediale per lo studio della *Commedia*.

VIII

I diversi eventi si sono svolti in vari luoghi della città, ognuno scelto per il suo valore simbolico in rapporto alla figura del Poeta e alla cultura contemporanea di Firenze. Con l'apertura nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio abbiamo voluto legare la manifestazione ai tributi offerti a Dante in quella sede da grandi poeti del recente passato. Nel marzo del 1995, per iniziativa di «Semicerchio», il premio Nobel Josif Brodskij, il grande poeta-dantista della tradizione russa, ricevette qui il Fiorino d'oro e offrì una memorabile lettura della sua poesia. Proprio il titolo di un saggio di Brodskij su Eugenio Montale, *All'ombra di Dante*, potrebbe siglare la nostra manifestazione, in particolare il primo incontro durante il quale i cinque poeti intervenuti – Edoardo Sanguineti, Yusef Komunyakaa, Robert Pinsky, Olga Sedakova e Elena Švarc – hanno letto ciascuno un testo ispirato a Dante di autori del loro paese facendosi così portavoce del dantismo nella loro tradizione. Ma la memoria culturale della città ha richiamato nel Salone dei Cinquecento anche l'ombra di un altro grande maestro della poesia contemporanea, l'americano Robert Lowell, che pronunciò in quella sede il suo tributo a Dante durante la celebrazione del VII centenario dantesco nell'aprile del 1965. «Penso che Dante», disse a conclusione del suo discorso, «sia più vicino agli americani che agli inglesi. Si accorda bene con i geni oscuri e allegorici di Hawthorne e Melville, soddisfa il nostro incauto fervore protestante e il nostro desiderio di liberarci del passato britannico». Alla cerimonia era presente anche Eugenio Montale che lesse il saggio ora intitolato *Dante, ieri e oggi*. Prendiamo dunque questi maestri, «la lucidità dell'ombra» che proietta la loro poesia, per usare un'espressione di Mario Luzi – un altro grande poeta dantista contemporaneo che non può non essere evocato nel Salone dei Cinquecento –, prendiamo queste ombre di illustri poeti e traduttori, questa *bella scola* internazionale della contemporaneità, quali eredi del patrimonio dantesco delle loro rispettive culture nell'auspicio che gli esiti della manifestazione che pubblichiamo in questo numero possano segnare l'inizio di una nuova esplorazione delle opere che l'arte di Dante ha di volta in volta generato.

ARTISTI DALLA RUSSIA PER DANTE

di Lucia Tonini e Vera Dažina

Non è un caso che questo primo esperimento di accostare la percezione della tradizione dantesca presso due diverse culture, insieme a quella italiana contemporanea, veda la Russia accanto agli Stati Uniti. La fortuna della cultura italiana in Russia è ormai ben nota ed stata più volte messa in evidenza anche in occasione di questo convegno; l'appello fatto dal Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux ha dunque trovato una vivace risposta presso gli enti russi con cui è da tempo in contatto e con i quali collabora in diverse iniziative.

L'indagine intrapresa dal Gabinetto Vieusseux sulle radici di questo rapporto ha avuto un momento centrale in occasione del convegno *Rinascimento e Antirinascimento: Firenze nella cultura russa fra Otto e Novecento* realizzati nel 2003 in Palazzo Strozzi, che ha messo a fuoco le numerose sfaccettature con cui l'arte e la civiltà fiorentina sono penetrate nella cultura russa. Certamente la figura e la poesia di Dante occupano una posizione centrale in que-

sto scambio, ed è stato quindi naturale, in questa occasione, proseguire il lavoro concentrando su di lui l'attenzione. Se, tuttavia, era nota la tradizione colta e principalmente letteraria che in Russia faceva riferimento alla poesia dantesca, meno noto era il suo riflesso sulle arti figurative e la sua attualità presso giovani artisti.

Le testimonianze che Vera Dažina, professore di storia dell'arte del Rinascimento presso l'Università di Mosca e curatore della didattica al Museo di Arte Moderna della stessa città, ha presentato in questa occasione riunendo opere di autori ormai 'classici', anche se quasi ignoti in Italia, e giovani artisti, attestano come anche in ambito figurativo la forza della tradizione s'innesti nella vivacità della percezione contemporanea nei confronti della poesia di Dante.

Lucia Tonini

Il mondo, alla soglia di una nuova sintesi spirituale, deve rendere onore a Dante, come maggiore interprete di una concezione del mondo complessiva.

Pavel Florenskij

Le parole del filosofo russo, padre Pavel Florenskij, riportate nell'epigrafe, rivelano la sostanza dell'interpretazione di Dante che è andata formandosi nella cultura russa all'inizio del XX secolo e che conserva la sua attualità ancora ai nostri giorni. Per la comunità russa colta Dante ha un significato molto superiore a quello semplicemente di grande poeta italiano; nell'interesse per la sua personalità e per la sua poesia hanno trovato riflesso le aspirazioni più profonde della coscienza russa, stretta fra il senso della propria mancanza di libertà e il presentimento del destino. Per questo motivo, la percezione della poesia dantesca è sempre stata priva del carattere illustrativo diretto ed è orientata invece verso una lettura metaforica del testo, verso una presa in esame del contesto e di quelle connotazioni di significato nascoste fra le righe. In questo senso la mostra delle opere di artisti russi, accanto ad artisti americani, presentata nelle sale dell'Unione degli Artisti di Firenze in occasione della manifestazione *Dante. Arte che genera arte*, è secondo noi estremamente significativa.

La *Divina Commedia* di Dante non è chiusa, ma si apre verso tempi e luoghi diversi, avendo una struttura mobile, che lascia la libertà di essere variamente immaginata e permette interpretazioni sia dirette che mediate del significato e del linguaggio visivo in essa contenuto. Per questo motivo risulta tanto difficile illustrare la *Divina Commedia*, dato che ogni illustrazione ferma il tempo, fissando la ricchezza del testo a un'immagine visiva concreta. Il pensiero contemporaneo intertestuale e la pluralità delle lingue di espressione permettono di allontanarsi dalla diretta necessità illustrativa per penetrare oltre i limiti del testo, nei profondi scambi della rete di significati del grande poema.

Nell'arte russa contemporanea pochi sono in grado di superare la congiuntura politica e sociale attuale, caratteristica dell'espressione della maggior parte degli artisti impegnati con la dimensione temporale. Per questo sono particolarmente interessanti i lavori di coloro che, lasciando da parte l'attualità spicciola, si sono rivolti alle questioni eterne dell'esistenza, scegliendosi Dante come guida nel Paradiso e nell'Inferno, quelli capaci, dicendola

con le parole di Florenskij, «di entrare nella struttura spirituale» del suo sistema.

La sezione russa della mostra è stata presentata dal Museo di Arte Contemporanea di Mosca e intenzionalmente costruita mettendo in rapporto le opere di rappresentanti ormai divenuti classici dell'arte russa del XX secolo: Vladimir Favorskij, Michail Pikov e Nikolaj Černyšev, con quelle di giovani artisti che hanno terminato solo recentemente la loro formazione artistica: Anastasija Zacharova, Marina Fomenko, Elena Važenina e Vladimir Purcin. In questo modo la mostra ha permesso uno sguardo retrospettivo al periodo di formazione della grafica e dell'illustrazione sovietica e contemporaneamente ha introdotto al contesto contemporaneo.

Vladimir Favorskij, Michail Pikov e Nikolaj Černyšev sono autori classici dell'arte russa della prima metà del XX secolo, Favorskij e Černyšev hanno intrapreso la loro attività creativa all'inizio degli anni Dieci del XX secolo e hanno condiviso la grandissima scuola dell'arte russa del Secolo d'Argento.

Favorskij tese sempre a un approccio teorico all'arte, e associò l'insegnamento con lo studio della storia dell'arte. Visitò l'Italia nel 1905 e nel 1911, e rimase impressionato dalle opere di Giotto, sul quale scrisse la sua tesi di laurea all'Università di Mosca.

Durante tutta la sua carriera Favorskij rimase fedele quella passione giovanile e naturalmente accanto a Giotto c'era sempre stato anche Dante.

Nella mostra sono state presentate incisioni originali eseguite da Favorskij per la prima edizione della *Vita Nova* nel 1934. L'artista stesso considerava questo uno dei suoi lavori migliori. Sul frontespizio c'è il ritratto di Dante, e all'interno dell'opera sono inserite sei xilografie. Nel piccolo volume elegante, il cofanetto, la rilegatura, la misura delle pagine, i caratteri, le tonalità di bianco e nero, l'incisione delle illustrazioni, tutto è armonicamente accordato. Grazie al nipote di Favorskij, Dmitrij Šachovskoj, anch'egli artista, è stato possibile esporre non solo le singole incisioni, ma anche il volume della *Vita Nova* nella sua prima pubblicazione in russo.

Michail Pikov è stato uno degli allievi di Favorskij a lui più vicini: li univa non solo l'amore dell'arte, ma anche il legame di una stretta amicizia. Pikov ha dedicato più di dieci anni all'esecuzione del ciclo di illustrazioni per la *Divina Commedia* (1961), la cui pubblicazione completa vide la luce solo dopo la morte dell'artista nel 1974. A differenza dell'intonazione lirica e 'da camera' delle incisioni di Favorskij, Pikov ha rappresentato il mondo dantesco attraverso gli sconfinati spazi cosmici nei quali la terra, gli astri e le anime umane compiono il loro eterno movimento. Il tema dello spazio domina le pagine di Pikov: sembra che cerchi di superare le distanze dell'Ade, del Purgatorio e del Paradiso.

Siamo grati alla figlia dell'artista, Irina Pikova, che ha voluto prestare gli originali delle incisioni e le prime edizioni dell'opera di suo padre per l'esposizione.

Se Favorskij, Pikov e Černyšev si sono cimentati sui testi della poesia dantesca, traendo dal suo tessuto svariate immagini, approfondendo la struttura della parola e lo spazio poetico del poema, la giovane generazione di artisti russi invece si è riferita non tanto al testo quanto alla somma di concetti e significati circostanti il testo stesso e collegati al mondo della vita contemporanea, alle sue priorità morali. Utilizzando nuove pratiche visive, come la fotografia e la video-arte, Elena Važenina, Vladimir Purcin e Marina Fomenko affrontano temi più generali, contesi fra bene e male. La fotografa Elena Važenina ha realizzato una serie di immagini di suoi amici nei quali ha visto l'incarnazione dei sette peccati capitali, Vladimir Purcin invece, pensando alle virtù, ha rinunciato alla loro rappresentazione allegorica o a una lettura edificante per 'giocare sulle punte delle dita' un curioso gioco-indovinello. Il principio ludico è la base su cui anche Anastasija Zacharova ha costruito la sua grafica multicolore, chiamando il suo gioco *Topografia della Divina Commedia*, proponendo ai partecipanti, usando carte e fiches, di passare tutta la spirale dello spazio dantesco, dalla profondità dell'Ade fino all'Empireo. Diplomata all'Accademia Poligrafica, Anastasija Zacharova, nipote di un noto grafico russo, usando il mezzo grafico con sovrapposizioni di strati e di tinte, ha raggiunto un inatteso effetto decorativo di eleganti arabeschi, manifestando sottile ironia e acutezza nella raffigurazione dei personaggi danteschi più caratteristici che affollano il mondo del poema.

L'arte contemporanea non sempre usa forme e metodi abituali. La superficie liscia della fotografia, il cambiamento delle impressioni e delle inquadrature sullo schermo del monitor sono da tempo entrati nell'uso del lessico artistico contemporaneo. Marina Fomenko, partecipante assidua di mostre di arte contemporanea a Mosca, lavora con video-progetti, usando spesso la trasformazione d'immagine sul video, la sua frammentazione, associandola al suono e alla musica per rendere una impressione poetica generale. Il suo mondo di immagini si costruisce su sottili associazioni di significato. Alla mostra sono stati presentati due suoi progetti: *Fra le memorie* e *La scuola di Haron*. Si è soliti considerare che la struttura della Divina Commedia riflette non soltanto le coordinate dello spazio e del tempo, ma anche le varie forze fisiche, come l'acqua, il fuoco, la terra e l'aria. Con le sue associazioni Marina Fomenko esprime in forma poetica il concetto di memoria attraverso elementi naturali: così il fuoco inghiotte la vecchia casa della sua infanzia, la terra si tende sotto la pressione della sua forza perforante, l'acqua cola con riflessi scintillanti, mentre il mobile spazio del cielo si riempie di aria e dei nomi di quelli che hanno già superato la soglia terrena.

Il videoprogetto *La scuola di Haron* è nato casualmente quando l'artista ha visto in uno stagno coperto di alghe alla periferia di Mosca una zattera e dei ragazzini che imparavano a nuotare. Le strade della vita e della morte si univano lì in un unico punto, mentre le immagini dantesche acquisivano inaspettatamente una nuova lettura.

Momento di rilievo della mostra è stata la proiezione della video-opera *Invito in Paradiso*, la cui musica è stata composta espressamente per questa manifestazione dal compositore contemporaneo Iraidia Jusupova, ben nota in Russia, che ha sviluppato, insieme al marito, l'artista Aleksandr Dolgin, il genere della video-opera come genere multimediale indipendente nell'ambito della video-arte. La sua opera presuppone una unità ritmica, visiva, compositiva e figurativa della musica e delle immagini e si basa su un rapporto dinamico di quadri visivi, macchie coloristiche, ripetizioni ritmiche e effetti spaziali virtuali, non sottoposti alla legge di gravità. Alla base del tema musicale epico è la percezione contemporanea della *Commedia* di Dante e il destino personale del poeta, il suo amore terreno che tutto inghiotte e la visione dell'immensità delle sfere celesti. Il video è costruito su frammenti visivi delle opere più diverse, a cominciare dalle illustrazioni per la *Divina*

Commedia di Botticelli, dal ritratto di Dante della cappella di San Brizio nella cattedrale di Orvieto, per finire alle immagini di Blake, Doré, Salvator Dalí.

Questa manifestazione, dedicata alla percezione contemporanea dell'eredità artistica dantesca, che conserva la sua attualità anche nel nostro mondo in rapido mutamento, ha permesso di vedere e di sentire 'l'altro', l'esperienza di altre culture e di altre lingue unite in un unico spazio: la città di Firenze e il mondo di Dante. Questo incontro non si sarebbe potuto realizzare senza il lavoro condotto dagli organizzatori, in primo luogo dal responsabile del Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux Maurizio Bossi e da Lucia Tonini insieme a Antonella Francini per la rivista «Semicerchio», e grazie anche al sostegno della Fondazione Romualdo Del Bianco.

Vera Dažina



Michail Pikov, *Divina Commedia, Paradiso*, xilografia, 1961.



Vladimir Favorskij (1886-1964), *La Vita Nova*, xilografia, 1934.

La scuola dei poeti

* * *

DANTE E PETRARCA NELLA LETTERATURA ITALIANA*

di Pier Vincenzo Mengaldo

Quinto Martini, *Inf. IV, Il limbo*, litografia a colori.

A quanto pare, all'origine delle grandi e durevoli letterature stanno dei padri fondatori che determinano profondamente il loro corso: Omero, Cervantes, Camões, Shakespeare, Goethe, Puškin; o in altri casi diarchie di fondatori; anche della Francia, con la sua letteratura notoriamente a molti poli, è stato detto giustamente che si è sempre dibattuta tra Montaigne e Pascal e per la sua poesia valga l'acuto paradosso di Tomasi di Lampedusa che tutti i bei versi della letteratura francese sono stati scritti da Racine. E la letteratura statunitense poggia sulla grande coppia Hawthorne-Melville. L'Italia non fa eccezione, appartenendo in modo quasi paradigmatico alla seconda fenomenologia con i suoi due opposti e complementari fondatori: Dante e Petrarca.

Per entrare nella questione prenderò le mosse da quanto ha affermato drasticamente Gianfranco Contini e cioè che la letteratura italiana è del tutto incomprensibile senza Petrarca mentre si può comprendere benissimo senza Dante. Fino a qualche tempo fa questa tesi più o meno mi persuadeva ma oggi mi lascia perplesso; proverò dunque a contro-dedurre.

La prima contro-deduzione è la seguente: la letteratura d'Italia, e principalmente quella poetica, non è costituita soltanto da testi scritti in italiano ma anche, largamente, nei più vari dialetti della penisola assunti a dignità di lingua letteraria; qui, l'azione di Petrarca è del tutto margi-

nale, mentre molto di più – e per tanti aspetti si può dire esclusivamente – incide Dante. Non alludo tanto al filone, pur così cospicuo, delle versioni dialettali della *Commedia* in quanto tali, ma semmai all'influsso di queste sulla poesia originale in dialetto – come succede per esempio a Milano dal Settecento a Porta – e, beninteso, a quella stessa poesia originale – ciò che stanno lì a dichiarare i due vertici ottocenteschi: Porta e Belli, e uno dei maggiori poeti del '900, il milanese Delio Tessa.

Un secondo punto lo accennerò a partire dall'estremo del decorso storico, da due casi di straordinaria riviviscenza di Dante e precisamente delle sue invenzioni, non in poesia ma nella prosa di memoria o di romanzo del Novecento: uno è il *Canto di Ulisse* che rinasce in *Se questo è un uomo* di Primo Levi; l'altro è l'audace rifacimento – chiamiamolo così – dell'episodio di Pier della Vigna in pagine non meno memorabili di *Menzogna e sortilegio* della Morante; e si potrebbero aggiungere facilmente tanti passi di Meneghello o, per passare alla poesia, tutte le situazioni dantesche che riemergono in Montale a siglare il riferimento a situazioni tristemente caratteristiche del secolo passato – gli «incappati di corteo» in *Ossi di seppia* – o le grandi sintesi esistenziali. In tutti questi casi, dunque, Dante è innestato su idee e poetiche assolutamente moderne. Si può arricchire la documentazione – ed è più che facile – ad esempio con un salto indietro su un grandis-

* Il testo riproduce la trascrizione, a cura di Chiara Giordano, del discorso letto in Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento, mercoledì 15 novembre 2006, ad apertura dei lavori. L'autore si riserva di pubblicarne eventualmente in altra sede una versione riveduta.

simo classico: il *Furioso*, letteralmente grondante di echi danteschi. Per prendere un solo caso, e dovete credermi sulla parola, nelle prime venti ottave del canto IX ci sono non meno di sei sicuri echi danteschi.

Dagli accenni fatti già potrebbe scaturire una conclusione del genere: Petrarca agisce a lungo e capillarmente sulla lingua; Dante anche, e prepotentemente, sull'immaginario. Mentre va da sé che è soprattutto Dante a contribuire così ampiamente agli aspetti sapienziali della lingua letteraria italiana, e prima ancora della lingua d'uso, senz'altro, come non occorre star lì a documentare. Ma a dir la verità neppure questa dicotomia mi accontenta del tutto, perché della lingua non si tratta di vedere solo gli aspetti grammaticali ma le forme dell'organizzazione complessiva e, prima di tutto, i metri. Ora, si sa che i metri del *Canzoniere* petrarchesco sono già per l'essenziale danteschi, senza variazioni di fondo – come è stato dimostrato nuovamente in un bel volume collettaneo sulla metrica di Petrarca – ma Dante ha inventato la terzina incatenata, quale che ne sia il punto di partenza, e ciò a cui dobbiamo guardare non è tanto l'immediata fortuna, quasi istituzionale, di questo metro nella poesia allegorica e didattica – compresi i *Triumphs* dello stesso Petrarca, il quale ne fornisce con ogni evidenza una regressione non dinamica ma statica, per così dire per addendi – quanto invece il suo farsi come forma di nuovi generi rinascimentali come la poesia pastorale o la satira, e dunque anche in poeti primari come Boiardo o Sannazaro o Ariosto; e più tardi il suo rinascere in un'opera per molti aspetti singolare e audace come i *Poemetti* di Pascoli e, attraverso questi, nella poesia ideologica e narrativa di Pasolini. La secolare fortuna della terzina incatenata – va sempre ricordato – non è dovuta solo all'autorità dantesca; ma prima di tutto alla sua mirabile struttura o congegno, nei quali si uniscono senza posa soste e rilanci, chiusure e aperture, coinvolgendo nella stessa natura bifronte una sintassi che si adagia nella terzina, ma anche la scavalca, pur presupponendola, e la qualità delle rime dove si alternano facili e difficili, leni e aspri, comuni e rare. Certo, è soprattutto la straordinaria forza narrativa della terzina di Dante che, a tanta distanza, Pascoli e Pasolini mettono a frutto.

La forza e la frequenza dello stampo di Dante non appaiono certo minori quando si guardi alle modulazioni più ristrette della materia linguistica, entro il verso o al suo confine. Il profilo di un verso come «Al tornar de la mente, che si chiuse» è lo stesso – lo ha notato acutamente Contini – del petrarchesco «Al cader d'una pianta che si svelse», e ciò si ripete per tanti altri moduli danteschi entro il *Canzoniere*. L'eccezionale verso, con accento su tutte le sillabe pari: «di qua, di là, di giù, di su li mena» viene ripreso molte volte da Boiardo e Ariosto. L'attacco dell'Orlando innamorato «Signori e cavallier che ve' adunati» risente della tessitura fonica e non solo lessicale e sintattica del dantesco «le donne e i cavalier, li affanni e li agi». Ed è Dante a inventare – io credo – il tipo sintattico-metrico con 'quando' in fine di verso, più inarcatura: «Dopo la do-

lorosa rotta, quando / Carlo Magno perdé la santa gesta»; «gittò voce di fuori, e disse quando / mi dipartii da Circe» – modulo che viene subito accolto da Petrarca e diventa presto un micro-istituto della poesia italiana. Lo stesso più o meno si ha da dire con il tipo analogo con 'forse' in fine di verso, più inarcatura; mentre l'altra formula dantesca con l'espressione 'senza fine' al centro del verso, seguita da un aggettivo a chiuderlo – «per la tua fame senza fine cupa», «giù per lo mondo senza fine amaro» – risuona ancora – è sempre Contini ad averlo visto – nel gozzaniano, ad esempio, «donna mistero senza fine bello».

Vedo che ho già toccato più volte il tema di Dante e Petrarca sulla cui qualità, dopo Contini, hanno scritto pagine notevoli degli studiosi più giovani. Io mi limiterò ad insistere sul fatto che non si tratta solo di un capitolo molto rilevante di storia della lingua poetica o di stilistica storica, ma anche e senz'altro di storiografia letteraria perché la massiccia influenza sulla lingua del *Canzoniere* petrarchesco di quella della *Commedia* (cioè – va sempre ricordato – di un'opera appartenente a un genere tutto diverso), influenza molto, ma molto maggiore, di quelle delle liriche dello stesso Dante, è una spia e anche una condensazione notevole del fatto che lo stile lirico di Petrarca si lascia alle spalle la monocromia stilistica della poesia d'amore del Duecento con una tavolozza, rispetto a quella, notevolmente più ricca, varia e sbazzata. L'incontro con la lingua della *Commedia* è dunque determinante nell'instaurazione da parte dei *Fragmenta* petrarcheschi di un discorso amoroso ed etico così evidentemente nuovo, diciamo pure rivoluzionario, rispetto al Duecento. Il che vorrà dire anche, alla rovescia, che quando quel discorso petrarchesco si porrà, a partire dal Quattrocento, e non solo in Italia, come modello fondamentale di ogni stile lirico si porterà dietro qualcosa di più che un'ombra di Dante – o insomma che da quel momento ogni stile lirico potrà, anzi dovrà, istituirsì anche attraverso la memoria della *Commedia*.

Ma torniamo al punto principale: a Petrarca, assieme e in contrasto con Dante, come immissario. Evidentemente Petrarca è estraneo a tutta una linea stilistica della letteratura italiana di cui invece Dante è il massimo patrono: quella che con una certa estensione si suole chiamare la linea espressionistica; e non parlo affatto di un ingenuo impulso stilistico ma di un impulso realizzato entro precisi stampi grammaticali come, nella formazione delle parole (non a caso il terreno delle innovazioni più vistose dell'espressionismo storico per eccellenza, quello tedesco), i verbi con prefissi ad-, dis-, in-, sapientemente differenziati da Dante per luoghi e cantiche diversi. Ora, questa energia formativa di matrice squisitamente dantesca si ritrova, non dico, ad esempio, in D'Annunzio, ma ancora nell'espressionismo italiano del Novecento attorno alla «Voce» e oltre, tra Rebora e Montale, e anche nella prosa narrativa di un cospicuo inventore verbale come Gadda. Con questo, sono bel lontano dall'affermare che nella nostra storia linguistica Petrarca, poiché non agisce se non lateralmente sulla poesia espressivamente vigorosa, agisca solo su

quella tenue o mezzana o grave nell'accezione della *graviditas* cinquecentesca. Come si sa, incide anche e profondamente su testi appartenenti a generi ben diversi dal lirico, e anzitutto in poemi del Cinquecento infusi in un modo o nell'altro di liricità e inclini a realizzare le norme grammaticali del secolo. Dunque, non ancora in Pulci e Boiardo, nei quali invece è così forte la presenza dantesca, ma sì in Ariosto e poi in Tasso. Qui occorrà far sempre locale alla vera e propria rivoluzione attuata dal *Furioso* dell'Ariosto, che con precisione sempre maggiore, dalla prima alla terza edizione del poema, immerge nel fluido grammaticale petrarchesco l'esemplare di un genere fino ad allora alieno e più umile, e questa operazione direi che corrisponda perfettamente alla stessa forma dell'ottava ariostesca, così ben bilanciata fra chiusura lirica e apertura narrativa. Ma occorre ripeterlo: tutto ciò si realizza per dar voce a invenzioni, immagini, figurazioni che hanno ben poco di petrarchesco e sono invece largamente e intensamente dantesche. Ancor più che alla lettura direi che ciò si percepisce inconfutabilmente all'ascolto, come è capitato a me di recente rivedendo la geniale messinscena di Luca Ronconi con la collaborazione di Edoardo Sanguineti.

Osserviamo ora le cose da un'altra angolatura. È evidente che dopo i pochi anticipi duecenteschi, Guittone e Cavalcanti, è Dante a fondare e definire per sempre con il suo poema la poesia concettuale e filosofica in Italia. Il che non sarebbe stato possibile senza la sua straordinaria attitudine, fin dalla giovinezza o dalla prima maturità, a riflettere acutamente sulla propria esistenza e il proprio lavoro letterario, proiettando nello stesso tempo queste riflessioni su uno schermo teorico ed universale. Si tratta del contenuto filosofico delle sue poesie nel *Convivio*, della curiosità linguistica e da critico letterario nel *De vulgari*, della passione e delle idee politiche nella *Monarchia*. Tutto questo torna e si ricicla puntualmente, com'è ben noto, nella *Commedia*, e non conta tanto notare la continuità o discontinuità dei contenuti, quanto il persistere e acuirsi di una forma mentale. Non occorre spendere parole per ricordare che a Petrarca quest'abito teoretico è del tutto estraneo, che gli è insomma estranea la necessità con cui in Dante emozione e concetto, individuale e universale, si rovesciano instancabilmente l'uno nell'altro. Petrarca è semmai, e soltanto, un moralista.

Da questo punto di vista il modello dantesco sembra poco produttivo in un paese come l'Italia, nel quale la poesia filosofica è sempre stata piuttosto povera e marginale, forse in rapporto a una certa debolezza, dopo il Medioevo, della stessa filosofia italiana (altra naturalmente è la questione della poesia religiosa dalle origini a Manzoni e oltre); si può forse dire che Dante è più incisivo all'estero che in Italia. Però nella stessa Italia, cinque secoli dopo di lui, opera un poeta grandissimo che è contemporaneamente un pensatore di prima importanza, capace di una poesia concettuale di fortissima tensione: è chiaro che sto parlando di Leopardi. In Leopardi si dà allora la situazione di un lirico che in un certo senso è l'ultimo rappresentante

del petrarchismo italiano, ma nello stesso tempo si allontana del tutto da Petrarca ed è invece il vero erede di Dante in quanto poeta concettuale, poeta filosofo. E l'attenzione a questo nesso ci può e deve condurre a considerare meglio il lascito propriamente linguistico di Dante in lui, che è ingente nelle due fasi in cui la lingua poetica di Leopardi è più ricca, varia, aggressiva: le *Canzoni* e i *Canti* fiorentino-napoletani. Questa sorta di biforcazione è del massimo interesse, e tra l'altro è seguendone le tracce che dobbiamo riconoscere in particolare che un testo come la grandiosa *Ginestra* è ormai totalmente fuori dal petrarchismo.

La nascita e la vita secolare del petrarchismo sono ricchi di insegnamento per noi oggi anche da un'altra prospettiva: quando il petrarchismo, in senso forte, nasce e si afferma nel primo Cinquecento, e poi si stabilizza anche come fatto di costume e quindi si prolunga nei secoli, in questa vicenda la cosa più evidente alla quale noi assistiamo è il formarsi e stabilizzarsi di una *koiné* linguistico-stilistica – e non solo ovviamente; anche, se posso esprimermi così, di una *koiné* della stilizzazione psicologica, fondata solidamente e quasi religiosamente su Petrarca, e che tuttavia si arricchisce, strada facendo, delle sovrapposizioni di certo solidali dei petrarchisti. Ma mai e poi mai invece, nel corso di una letteratura italiana, si può parlare di una *koiné* dantesca. Guardando alla ricezione, quanto detto significa, schematizzando un po', ciò che segue: l'aggancio a Petrarca può essere anche aggancio al petrarchismo, per esempio nel caso di Leopardi il finto dialogo con Sannazaro; l'aggancio a Dante è sempre e solo aggancio a Dante in persona, alla sua potenza linguistica e immaginativa, che tollera unicamente rapporti, come si dice in filologia, «du même au même». E passando ancora rapidamente al Novecento, non è certamente errato discorrere di petrarchismo per Cardarelli e Ungaretti; ma quanto c'è di fatto in loro di Petrarca e quanto nell'ultimo grande petrarchista, appunto Leopardi? E fino a quando dura l'egemonia petrarchesca?

Trascuro naturalmente il cosiddetto antipetrarchismo cinquecentesco che in fin dei conti conferma per assurdo quell'egemonia, per non dire dittatura e una sorta di opposizione di Sua Maestà. Tralasciando questi episodi un po' patologici un po' fisiologici, credo si possa dire che l'egemonia petrarchesca entra in crisi, in un certo senso definitivamente, tra secondo Settecento e primo Ottocento. Poiché anche per questo genere di fenomeni è bene tenere la mira alta, trascurerò un episodio come le poeticamente depresse visioni del Varano, semmai sarà da guardare a Parini, e non solo nel *Giorno* ma anche nelle *Odi*. Ma conviene soprattutto guardare al massimo lirico del nostro Romanticismo: Manzoni. Se credessi ai puri numeri, potrei propinare le somme differenziali dei dantismi e dei petrarchismi nella lirica manzoniana – quali si ricavano dagli ottimi commenti recenti di Lonardi, Azzolini, Gavazzeni. Mi si creda sulla parola se confermo quanto ognuno del resto può cogliere alla lettura, e cioè che la volontà artistica e il

tessuto stilistico della lirica manzoniana, nella loro mirabile sconnessione e asprezza sempre come sull'orlo di una vertigine, sono completamente al di là del petrarchismo, mentre non lo sono certo del modello dantesco. In dettaglio è quanto si può verificare per esempio e subito dalla escussione delle fonti del *Natale*. E viceversa gli innesti danteschi si intrecciano in modo altrettanto frequente e significativo con quelli biblici e anche patristici, nonché con quelli della grande apologistica francese. È un complesso nuovo, senonché scorrendo all'indietro noi possiamo vedere che l'incontro Bibbia – Dante si dava già proprio nel *Canzoniere* petrarchesco. Il sostrato biblico di quest'opera è stato studiato magnificamente dal padre Giovanni Pozzi.

Il confronto positivo che vale a tutti i livelli tra la lirica di Manzoni e quella di Leopardi aiuta a mettere a fuoco, di questa, l'intenzione che sottostà alla sua pratica. In semplicissime parole: Leopardi è – pur nei limiti e con le articolazioni indicate – l'ultimo petrarchista appunto perché isolato poeticamente nella sua fiera battaglia anti-romantica, e cioè dunque opposto alla maniera di far poesia di tutta, più o meno, quella italiana del suo tempo e del successivo. Controprova: perché la sua lezione sia veramente attiva, bisogna aspettare in sostanza – a parte episodi isolati come quello, notate, della povera Matilde Manzoni – Pascoli. E ancor meglio il Novecento di tanti nostri poeti. A occhio e croce sembra pure che la lezione leopardiana non conti molto nella librettistica dell'Ottocento, sulla quale invece pesano tanto, non solo Metastasio, ma Alfieri e il Manzoni stesso. E se si guarda ai musicisti, ecco che Verdi, la cui pressione sui librettisti è proverbiale, è in tutto e per tutto un manzoniano, non un leopardiano. Un po' come in altra zona – oso dire – De Santis, le cui pagine su Leopardi possono perfino risultare oggi un po' deludenti per un critico di tal razza.

Ho appena nominato Pascoli, il quale, in veste di critico, ha dedicato a Dante e alla *Commedia* un'attenzione insistente, analitica e molto puntuta; di Petrarca si è sempre disinteressato. Questo può contare e non contare, ma il fatto che uno dei più strenui studiosi recenti di Pascoli, Maurizio Perugi, ha creduto di interpretare tanta parte della poesia pascoliana alla luce dell'esegesi dantesca di Pascoli stesso. Può darsi che Perugi, come molti ritengono, abbia ecceduto; ma la sua impostazione e le relative analisi rimangono suggestive, anzi intriganti, e rimane comunque il fatto che le interpretazioni dantesche di Pascoli in *Minerva oscura* e *Sotto il velame* non sono quelle di uno studioso oggettivo e disinteressato ma sono letture e costruzioni "en poète". Del resto le antologie scolastiche di Pascoli danno indicazioni in tutto e per tutto convergenti con quanto accennato: in *Sul limitare* sono antologizzati ben trenta brani, anche assai ampi, dell'*Inferno*, più il sonetto *Tanto gentile*, e di Petrarca appena due sonetti, *Se lamentar augelli* e *Le vommi il mio pensier*. Quanto alle ragioni del dantismo pascoliano occorrerebbe veramente scavarvi come qui non è possibile, ma almeno un dato si affaccia e cioè la ripresa

dell'allegorismo sia nelle poetiche che nella critica e nelle arti figurative di fine Ottocento.

Per andare a vedere poi il Novecento poetico, non potrò che limitarmi sinteticamente a pochi punti. Uno è la potente reviviscenza, in varie forme, di Dante presso grandi stranieri come Pound, Eliot, Auden, Mandel'stam, i maggiori ungheresi, e tanti altri. Non senza precisi rimbalzi in Italia, per esempio su Montale. La seconda premessa è che per tutto il novecento poetico italiano continua a correre naturalmente una linea petrarchistica, magari da non sopravvalutare, che però si doppia via via di altro da Petrarca: oltre a Leopardi, Shakespeare in Ungaretti, i cinquecentisti francesi di Luzi e di altri fiorentini, e così via; e che comunque è una linea che si sbiadisce e si spegne del tutto in autori più recenti come Giudici e Raboni. All'inizio del secolo ecco subito il dantismo di Gozzano, studiato a fondo in un bel libro di Angela Casella, che si coagula in una lirica come invernale – quella del *pattinatorio* per intendersi – specie intorno all'episodio di Ulisse e al folle volo, in modo da indirizzare, se non in senso letterale, almeno in quello profondo del testo, un'ebbra corsa sul ghiaccio del *patinoire* che si trasforma in un volo; e si può notare per contrasto che pure i petrarchismi gozzaniani tendono ad avere spesso carattere citatorio.

Il debito verso Dante dei cosiddetti vociani ha appena bisogno di essere richiamato: Rebora anzitutto, ma poi anche Boine e gli altri, Campana compreso, e quindi il grande erede di quella stagione stilistica, Montale. Il suo è un espressionismo che si dichiara evidente fin dagli *Ossi di seppia*, basta osservare la prima lirica della serie, *Mediterraneo*, «a vortice s'abbatte», che è di un espressionismo, appunto, paradigmatico e infatti sottesa di schegge dantesche o dantistiche, ma che resta una costante decisiva dello stile montaliano, su cui non insisto perché è cosa piuttosto nota. È chiaro che Montale può aver fatto autorità anche in questo, voglio dire nel trasmettere ai più giovani il gesto dantesco, ma si può proseguire fruttuosamente per esempio con due poeti di forte tempra concettuale: Caproni e Fortini. Per il primo è sufficiente ricordare che il forte legame con Dante si fissa addirittura in un titolo di raccolta, il *Muro della terra*, e lo stesso avviene in Fortini, «questo muro»: «Beatrice è di là da questo muro». Notevole che da entrambi l'immagine di separazione ed esclusione tipicamente moderna del muro, o affini, venga espressa, anzi categorizzata, con elementi danteschi. E dal punto Montale si può nuovamente retrocedere, a Sbarbaro e Saba in particolare. Nel primo il petrarchismo è totalmente messo fra parentesi, come vuole la sua direzione rasoterra anti-lirica; in Saba ovviamente no, ma anche in lui è soprattutto un fenomeno giovanile e spesso mediato e risolto da Leopardi. E l'ingente presenza, anche in Saba, di Dante va vista come non si fa abbastanza entro il grande spessore culturale dei suoi versi, quello ad esempio per cui, cantando della disperazione del «portiere battuto» nell'attacco dell'ultima delle *Cinque poesie sul gioco del calcio*, Saba rimette a nuovo nientemeno che una situazione ome-

rica - «Il portiere caduto alla difesa ultima vana, / contro terra cela la faccia, / a non veder l'amara luce» - che è citazione omerica ma anche, nella fine di questi versi, ripresa leopardiana. E ricordo che – e qui forse sottile – si trae dietro un retrogusto dantesco: [...].

Con quanto detto non voglio riabilitare la semplicistica divaricazione che temo di aver sostenuto anch'io in passato, di una più incisiva linea dantesca nella poesia del Novecento di contro ad una petrarchesca minoritaria e più evasiva, che sfocia in particolare nell'Ermetismo fiorentino; sarebbe una mezza verità, e forse neppure. Quella intera mi pare piuttosto che l'impronta di Dante, non solo, ma che nell'altra linea la suggestione petrarchesca possono aprirsi abbastanza per accogliere in sé anche quella della Commedia; ne fa testo il maggiore degli ermetici fiorentini, Luzi, che dal petrarchismo iniziale sviluppa un precoce e crescente nel tempo affiatamento con le atmosfere purgatoriali del poema, ideologico prima che politico.

E per finire un'occhiata al poeta che più da vicino agisce sull'Ermetismo fiorentino, essendone poi a sua volta

influenzato, cioè Carlo Betocchi. Nella sua prima raccolta, *Realtà vince il sogno* (1932), colpisce la fortissima azione dell'inventiva linguistica e immaginativa di Dante nella totale assenza di Petrarca, e pure in un assetto metrico dominato dalla canzonetta di versi brevi e con tonalità di fondo prevalentemente post-pascoliane e post-crepuscolari. Accenno orientativamente a parole o immagini come: *dismagliare*, *scosciare*, l'immagine dell'allodola che mentre sale in cielo canta e il canto la consuma, alta fame, onda brulla, la terra bruna, e via dicendo. Certo altro si raccoglierebbe guardando ai sistemi di rime e parole-rima, perché Betocchi è fin da subito un metrico iper-raffinato, al limite della maniera. Probabilmente il dantismo risentito ed esposto nel primo Betocchi è un caso limite, ma proprio per questo mi sembra indicativo di una stagione poetica che nel momento stesso che si è voluta nuova ha avvertito il bisogno di rifare intensamente i conti con Dante. Questa stagione ha uno dei suoi centri qui e con due fiorentini che ne sono stati i due maggiori attori.

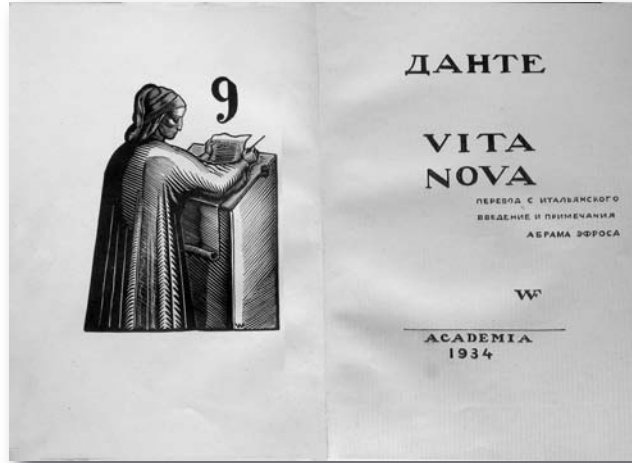
Mi piace di concludere, qui, oggi. Grazie.



Quinto Martini, *Inf. XV, Brunetto Latini*, litografia a colori.

ISPIRAZIONE DANTESCA NELLA POESIA RUSSA

di Ol'ga Sedakova



Vladimir Favorskij, *La Vita Nova*, xilografia, 1934.

«Oh quanto è corto il dire e come fioco
Al mio concetto!»

(Par. XXXIII, vv. 121-122)

Vorrei che tutto ciò che intendo dire a proposito di Dante e della poesia russa fosse direttamente legato al tema del nostro convegno *Arte che genera arte* – un titolo che mi piace tanto! Non ho intenzione di presentare qui un quadro più o meno completo del ‘dantismo russo’ *in modo accademico*, e se anche volessi, non potrei farlo. Lascero da parte tutta la storia delle traduzioni, ricerche e opere critiche dedicate al grande Fiorentino in Russia. Sono assai numerose. La presenza di Dante nella cultura russa, anche nella cultura russa moderna, è abbastanza notevole. Posso darne una prova: ogni volta che parlo di Dante in pubblico, incontro una vera e propria «brama» di conoscere questo universo artistico e spirituale, così nuovo per l’uditorio russo e così strano per la mentalità «attuale». Nondimeno, questa presenza dantesca in Russia è un po’ singolare. Direi che nel Dante russo si sente una forte mancanza di Dante, una sorta di presentimento di Dante. Troppo poco si conosce ancora del Dante reale, cioè del Dante – autore, mentre il mito di Dante sembra essersi esaurito già ai tempi di Aleksandr Blok. Non voglio soffermarmi sul mito dantesco in Russia: questo mito romantico era comune a tutta l’Europa ottocentesca. È composto di pochi punti, si possono contare sulla punta delle dita: un’ombra dal profilo aquilino sotto un cappuccio scuro, l’amore per la celestiale Beatrice, l’esilio, la visita nell’aldilà infernale (per i nostri lettori e poeti Dante rimane, in fondo, l’autore della sua prima Cantica, l’Inferno), la sua grandio-

sità ed eccessiva difficoltà, la sua ‘severità’, il suo misticismo... Mi sembra che ci sia tutto. Insieme a questo mito tralascero anche le poesie russe *dedicate* a Dante, che si basano su questa leggenda biografica. Alcune di queste poesie sono belle, specialmente quelle dedicate all’esilio di Dante dalla sua carissima città, dove siamo riuniti oggi per celebrarlo. I poeti russi meditano sulla nostalgia di Dante e sul suo rifiuto di ritornare a prezzo di un atto di pentimento formale. Vi sono poesie di Blok, Achmatova, Nikolaj Zabolockij e altri. Non c’è da meravigliarsi. Infatti, il soggetto ‘Un poeta e la sua patria crudele’ è fin troppo familiare per i poeti russi, che su questo hanno molto da dire.

Il mio tema di oggi però vorrebbe essere non tanto la presenza dantesca, quanto l’ispirazione dantesca nella poesia russa; *che arte genera la sua arte?* Puškin scrisse: «Seguire i pensieri di un grande uomo è la scienza più affascinante». Esiste una altra scienza analoga, forse anche più affascinante e certamente più pericolosa: seguire l’ispirazione di una grande anima, *secondare* questa fiamma *in forma di parole* – per dirlo con Dante:

«Poca favilla gran fiamma seconda» (Par. I, 34)

Il verbo ‘secondare’, ‘seguire’ acquista qui un altro senso, un’altra intensità.

Credo che il nostro mondo artistico odierno non cono-

sca più la gioia di seguire un grande esempio, di *secondare* il fuoco dell'ispirazione altrui:

«Per te poeta fui, per te cristiano» (*Purg. XXII, 73*)

come gridò Stazio scorgendo Virgilio. Il nostro mondo letterario di oggi conosce solo la funesta «ansia della influenza»¹. L'artista attuale preferisce «essere (o rimanere) se stesso» a prezzo del tutto. Ma *secondare* Dante significa non conservare lo *status quo* di «se stesso», bensì essere pronto a perderlo per diventare un altro, sconosciuto a se stesso, più abile e più libero.

Credo che nessun altro poeta europeo dei due millenni passati possa trasmettere ai confratelli tanta passione per un'arte che generi arte e non «un oggetto d'arte», per un'arte che sia energia pura ascendente lungo la scala di immagini, concetti e suoni. Che cosa di questo dono dantesco venne fatta propria dalla poesia russa?

Afferma Osip Mandel'stam: «La poesia russa è creata come se Dante non fosse mai esistito. Finora non ci siamo ancora resi pienamente conto di questa catastrofe». Questo giudizio, certo troppo duro, contiene tuttavia un briciolo di verità. Si può comprendere Mandel'stam: dopo lo choc dell'incontro con il «vero e proprio» Dante, il Dante «crudo» che brucia l'orecchio e l'intelletto, egli resta sconcertato perché esaminando tutto ciò che è legato con il nome di Dante nella poesia russa non trova niente che gli rassomiglia. «Era Puškin l'unico ad essere giunto sulla soglia dell'autentica, matura comprensione di Dante». È sorprendente che Mandel'stam non riconosca l'elemento dantesco in un suo contemporaneo, di qualche anno maggiore di lui, Aleksandr Blok, che sotto molti aspetti potrebbe essere chiamato «il Dante russo». Mandel'stam nota in Blok solamente le tracce del «culto ignorante» di Dante, cioè del mito ottocentesco. «Per scrivere (di Dante) in questo modo si bisogna necessariamente non averlo mai letto». Tuttavia, quando Mandel'stam parla di Blok nell'anniversario della sua morte, probabilmente senza volerlo incomincia il suo discorso con un accenno alla *Vita Nova* e finisce con il finale della *Commedia*: «La cultura poetica nasce del desiderio di prevenire la catastrofe, di farla dipendere dal sole centrale di tutto il sistema, sia esso l'amore, del quale parlava Dante, o la musica, ultima parola di Blok».

Il Dante di Mandel'stam e il Dante di Blok sono due grandi fiamme radicalmente diverse tra loro, che *secondano* la favilla di Dante. Ma prima parlerò degli altri «eventi di Dante» nella nostra poesia.

Il primo evento è il Dante di Puškin. L'attenzione particolare che Puškin presta a Dante negli anni trenta manifesta una volta di più la sua «unicità momentanea». I contemporanei di Puškin cercano «l'armonia italiana» intendendola in modo totalmente diverso: l'armonia laica, dolce e ricca, sensuale e fantasiosa di Petrarca, Ariosto, Tasso, *la lingua del Petrarca e dell'amore*. Grazie ai poeti

filoitaliani, maestri e amici di Puškin, la nostra versificazione classica ha nel sangue questi *suoni italiani*. Ma Puškin, malgrado tutta la distanza delle culture – insuperabile in questa epoca – malgrado il gusto del tempo, legge Dante con grande attenzione. Legge e pensa.

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает.
На устах начатый стих
Недочитанный затих.
Дух далече улетает.
(1829)

Gli ultimi tre versi, che descrivono il distacco dalla realtà, sono pieni del nome di Dante: N – T – A – D – E. È l'anagramma di DANTE.

Puškin fa entrare il suono dantesco nella poesia russa. Ogni lettore russo, quando pensa a Dante, ha in mente innanzitutto le terzine di Puškin:

В начале жизни школу помню я;
Там нас, детей беспечных, было много;
Неровная и резвая семья;

Смирная, одетая убого
Но видом величаясь жена
Над школою надзор хранила строго.
(1830)

Mi ricordo al principio della vita
La scuola: s'era in molti, rumorosa
Disparata famiglia, riunita

Intorno ad una donna maestosa
Che, pur vestita assai poveramente,
Era una sorvegliante rigorosa².

L'energia del passo dantesco, della terza rima è resa in maniera impeccabile, ma nella prosodia puškiniana Dante cambia tonalità. Qui il tono è piano, pensoso, semplice e solenne. È il tono della maturità ricca di esperienze, che sa benedire tutto ciò che è stato. Il paesaggio semantico è illuminato da una mite luce elegiaca, da una piacevole contemplazione del passato – assolutamente impossibile in Dante. In Puškin invece è impossibile la brama dantesca del Nuovo, Futuro, Insolito, Giusto... Può darsi che questo contrasto rifletta le differenze tra le diverse mentalità e tradizioni cristiane: occidentale, cattolica – oppure ortodossa.

Il gambo delle terzine di Puškin diventa il modello ritmico per la traduzione classica della *Commedia* realizzata da M. Lozinski. Ritroveremo anche in Blok questo gambo, che assolve la funzione del ritmo dantesco. Con questo suono piano e netto entrerà in campo Mandel'stam.

Un altro evento dantesco in Russia – assistiamo, infatti, a una grande ghirlanda di eventi – è stato il cosiddetto *Se-*

colo d'Argento, l'epoca del simbolismo russo. Questa epoca era molto più preparata per leggere Dante inscritto nel contesto della storia reale. Le radici di Dante, quasi sconosciute al tempo di Puškin – Aristotele, Dionigi Areopagita, la teologia tomista, la mistica medievale, la scolastica – vengono ormai dibattute proprio in relazione a Dante. Vl. Solov'ëv, Vjač. Ivanov, Brjusov, Bal'mont, Dm. Merežkovskij, B. Zaicev... Lo spirito della Sofia Sapienza di Dio, l'Eterno Femminino aleggia sull'epoca. Vl. Solov'ëv invocò questo spirito: Blok lo assunse come oggetto del suo servizio artistico e religioso. Beatrice è vicina.

Adesso Dante è il supremo rappresentante dell'ispirazione artistica. Anna Achmatova, che legge Dante in originale (come Puškin e Mandel'stam), riconosce nella sua Musa la Musa di Dante:

Le chedo: «Dettasti a Dante tu
Le pagine dell'Inferno?» Risponde: «Io»³.

Ma di nuovo: la Musa dell'*Inferno*! (Come sappiamo, in ogni Cantica Dante invoca una divinità pagana: le Muse nell'*Inferno*; le Muse e Calliope in particolare nel *Purgatorio*; Apollo stesso nel *Paradiso*). Per scherzo la Achmatova dipinge se stessa come una Beatrice che sa parlare in rima:

Могла ли Биче, словно Дант, творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить:
Но Боже, как их замолчать заставить?

Sapeva Vice ideare come Dante?
O sapeva Laura cantare il fervore amoroso?
Io ho insegnato alle donne a parlare.
Ma, Dio mio, chi potrebbe farle tacere?

La voce della Musa dell'*Inferno*, temperata dal distacco epico puskiniano, diventa sempre più evidente nella poesia matura della Achmatova. È la voce del poeta che ravvisa nella storia dell'umanità la propria vicenda personale, la voce del dolore, dell'ira e di un atteggiamento che sarebbe nuovo per Dante – la coscienza della condivisione del peccato altrui.

О Боже! за себя я все могу простить.
Но лучше б ястребом ягненка мне когтить
Или змеей уснувших жалить в поле,
Чем человеком быть, и видеть поневоле,
Что люди делают, и сквозь тлетворный срам
Не сметь поднять глаза к высоким небесам.

O Dio, posso perdonare tutto ciò che vien fatto a me.
Ma preferirei esser un falco che artiglia un agnello,
O una vipera che morde il passante addormentato nel
campo,
Che un essere umano costretto ad assistere a ciò
Che fanno gli uomini, e di tra l'ammorbante vergogna

Non osar levare lo sguardo nell'alto dei cieli.

La Musa che *dettava le pagine dell'Inferno* parla anche nel *Poema senza eroe*. Lo spazio tormentato del poema dove senza riposo si muovono le ombre dei defunti amici di gioventù della Achmatova ricorda una delle sezioni del regno sotterraneo, non visitata da Dante. Ma è un Inferno caro, che muove a compassione.

E veniamo finalmente ai protagonisti del nostro tema: Blok e Mandel'stam.

Il Dante di Blok è cresciuto nella culla del simbolismo, nell'atmosfera della «nuova spiritualità» con il suo culto dell'«artista-teurgo» e l'entusiasmo per la cultura universale. Blok non leggeva l'italiano (o lo leggeva poco) e la sua intuizione di Dante si nutre di un'altra sorgente.

Negli ultimi anni della sua vita Blok accarezzò l'idea di fare una nuova edizione del suo libro giovanile *Le poesie della Bellissima Dama*. Il libro sarebbe stato corredato di commenti in prosa, presi dai suoi diari del tempo. In tal modo Blok intendeva mettere in luce il progetto originale del libro, che avrebbe dovuto essere una nuova *Vita Nova*, la narrazione di un'esperienza iniziatica. E come Dante oltre a Beatrice ha un'altra immagine femminile, la sua perfida Firenze, Blok ha la sua *consorte Russia*. La parentela spirituale tra Dante e Blok è sorprendente. La via, il concetto biblico del *cammin di nostra vita* è un simbolo centrale anche in Blok. Sin dall'inizio di questo cammino, dal primo e fatale incontro con la misteriosa Donna, *miracolo nuovo e gentile* inviato dal Cielo, ambedue i poeti hanno coscienza di un Nuovo Secolo, del proprio essere eletti da Dio per un servizio speciale, di una dolorosa gioia o di un gioioso dolore, della caduta e della salvezza – una salvezza universale, non personale. I contrasti però non sono meno acuti. *La Bellissima Dama* di Blok sin dall'inizio porta in sé qualcosa di vago e incerto, qualcosa di spettrale:

Но страшно мне: изменишь облик Ты,
Ma ho paura: Tu cambierai la Tua sembianza.

Questa guida non può condurre il suo paladino fino alla *candida Rosa Mistica della milizia santa* (*Par.* XXXI, 1-2)⁴. Nel caso di Blok la forza salutare porta in sé un altro amore – la tormentosa, ma piena di speranza, immagine della Russia, 'santa peccatrice'. Come quasi tutti i poeti russi (eccetto Vjač. Ivanov) Blok conosce solamente l'*Inferno* dantesco. «L'arte è un Inferno», scrisse nel 1910. La salita vigile del *Purgatorio*, il *transumanare del Paradiso* gli sono sconosciuti. Ma nella musica del suo tardo poema *La nemesi*, il suo 'canto secolare' *sui generis*, si sente una voce dantesca ormai fuoriuscita dall'*Inferno*: il Dante fedele alla Speranza.

Leggerò i versi che mostrano, a mio parere, l'impronta più netta dell'energia dantesca in tutta la poesia russa. Al sostrato latino che dà peso all'italiano dantesco, nella prosodia solenne di Blok corrisponde l'elemento dello Slavo

Ecclesiastico. Un particolare interessante: qui Blok invoca e chiede la benedizione non della sua Dama o della sua Musa (la Musa di un *poete maudit*), ma della Santissima Vergine. Infatti, egli può chiamarla solo attraverso una perifrasi (*Tu che hai colpito l'Astro Matutino*) – come se tutto avvenisse nell'Inferno, dove non è lecito pronunciare nomi santi.

Жизнь – без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
Над нами сумрак неминучий
Или ясность Божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд – да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты –
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет – поймешь, где тьма.
Пускай же все пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума.
(...)

Но песня – песнью все пребудет,
В толпе всё кто-нибудь поет.
Вот – голову его на блюде
Царю плясунья подает;
Там – он на эшафоте черном
Слагает голову свою;
Здесь – именем клеймят позорным
Его стихи... И я пою, -
Но не за вами суд последний,
Не вам замкнуть мои уста!...
Пусть церковь темная пуста,
Пусть пастырь спит; я до обедни
Пройду росистую межу,
Ключ ржавый поверну в затворе
И в алом от зари притворе
Свою обедню отслужу.

Ты, поразившая Денницу,
Благослови на здешний путь!
Позволь хоть малую страницу
Из книги жизни повернуть.
(...)
Так бей, не знай отдохновенья,
Пусть жила жизни глубока:
Алмаз горит издалека –
Дроби, мой гневный ямб, камня!
(1910 – 1916)

La vita è senza inizio e senza fine.
Tutti ci coglie di sorpresa il Caso.
Su di noi sta un'oscurità invincibile,

o lo splendore del volto Divino.
Ma tu, o artista, credi fermamente
In fini e inizi. Devi sapere
Dove ci spiano inferno e paradiso... ecc.⁵

L'ultimo caso dantesco nella poesia russa che vorrei discutere in breve è addirittura un'esplosione di Dante: Mandel'stam. Tutto ciò che Blok ama in Dante non vale affatto per Mandel'stam. Con gesto definitivo egli mette da parte tutti i temi teologici, morali, storici, politici, biografici, tutta la tradizione del dantismo accademico. Gli occorre altro: la carne stessa della Commedia, la sua essenza non spaziale, il suo «impeto (slancio, *l'élan*) che genera forma» («формообразующий порыв»). Lottando per 'un altro Dante' contro il 'Dante scolastico' e il 'Dante meschino' Mandel'stam difende l'onore della poesia come un particolare significato, una particolare esistenza umana – un'esistenza nello spazio del miracolo e della catastrofe. Egli vuole levare alla «materia poetica, la più esatta fra tutte le materie, la più profetica e indomita», la vergogna di recepirla come «cultura, cioè decoro esteriore». Il Dante di Mandel'stam esiste nella dimensione del futuro, là dove esistono tutti i grandi poeti. Qui tra noi non ci sono. Possiamo solo «presentirli con gioia».

Il *Discorso su Dante* di Mandel'stam è divenuto un evento mondiale. Ha mostrato un Dante così insolito che molti hanno deciso che non si trattasse in realtà di un discorso su Dante, bensì su di sé. Anche questo è vero. È un discorso sulle sue ultime poesie. Ma la novità di queste poesie è una novità generata da Dante. Un significato che si costruisce via durante il discorso ed è incommensurabile alla parafrasi, che non copia ma 'ricrea' l'universo, la lingua e la storia del genere umano nella sua svolta apocalittica. L'audacia di questo 'nuovo dantismo' di Mandel'stam resta insuperata anche ai nostri giorni. Leggerò ora alcuni versi, in cui quest'ispirazione dantesca echeggia, a mio parere, nella sua massima intensità. Si tratta di alcune strofe dei *Versi sul milite ignoto*.

[...]

Сквозь эфир десятично-означенный
Свет размолотых в луч скоростей
Начинает число, опрозраченный
Светлой болью и молью нулей.

И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем,
Весть летит светопыльной обною,
И от битвы вчерашней светло.

Весть летит светопыльной обною:
Я не Лейпциг, я не Ватерлоу,
Я не Битва Народов, я новое,
От меня будет свету светло.
[...]

Хорошо умирает пехота
И поет хорошо хор ночной
Над улыбкой приплюснутой Швейка
И над птичьим копьем Дон-Кихота
И над рыцарской птичьей плюсной.

И дружит с человеком калека –
Им обоим найдется работа,
И стучит по окраинам века
Костылей деревянных семейка, -
Эй, товарищество, шар земной!
[...]
Ясность ясеневая, зоркость яворовая
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,
Словно обмороками заговаривая
Оба неба с из мутным огнем.

Нам союзно лишь то, что избыточно,
Впереди не провал, а промер,
И бороться за воздух прожиточный –
Эта слава другим не в пример.

И сознание свое заговаривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?

[...]

Наливаются кровью аорты
И ползет по рядам шепотком:
- Я рожден в девяносто четвертом, -
- я рожден в девяносто втором...
И в кулак зажимая истертый
Год рожденья – с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
- Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном

NOTE

* L'autrice ringrazia Giovanna Parravicini per la collaborazione.

¹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*.

² A.S. Puškin, *Liriche e poemi*, a cura di Ettore Lo Gatto, Firenze, Sansoni.

³ A. Achmatova, *La corsa del tempo: liriche e poemi*, a cura di Michele Collucci, Torino, Einaudi 1992.

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

И вот вошла. Откинув покрывало,

Ненадежном году – и столетья
Окружают меня огнем.

...Attraverso l'etere alla decima potenza
Luce di velocità macinate in raggio
Comincia un numero, fatta diafana
Da dolore lucente e dalla tarma degli zeri.
Ecc.⁶

Dopo aver udito tutte queste poesie dantesche, così ispirate e ispiranti, possiamo domandarci: che cosa manca nel Dante russo? La risposta è molto semplice: il Dante uscito dall'Inferno. Purtroppo, mi manca il tempo per spiegare questa tesi.

Adesso vorrei leggere la mia traduzione dell'ultimo sonetto della *Vita Nova*. Per rendere in russo il ritmo autentico di Dante non uso il giambo regolare, ma un ritmo più complesso.

«Oltre la sfera che più larga gira»

Над широчайшей сферою творенья
выйдя из сердца, вздох проходит мой:
это Любовь, рыдая, разум иной
в него вложила в новом устремленье.

Воздух-паломник! вот где тяготенье
разрешено: и перед Госпожой
в славе стяжанной, в милости живой,
в свете безмерном он теряет зренье.

И возвратившись, речью покровенной
слабо и смутно ведет повествованье,
скорбной душой неволимый моей.

Но по тому, как часто о Блаженной
он поминал, я разгадал посланье:
донны мои! так я узнал о Ней.

Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я»
Март 1924

⁴ Lo ha condotto fino alla *Bianca coroncina di rose* delle dodici guardie rosse (cf. Cesare G. De Michelis, *Dalla «candida rosa» al «bianco serto di rose»: osservazioni aggiuntive al tema Blok – Dante*. In: *Dantismo russo e cornice Europea*, a cura di Egidio Guidubaldi, S.J. Firenze 1989, pp. 229-239).

⁵ A. Blok, *La Nemesi*, a cura di C. De Michelis, Torino, Einaudi 1980.

⁶ Osip Mandel'stam, *Versi sul soldato ignoto*.

DANTE 2006: THE CONTEMPORARY

by David Gewanter



Michael Mazur, *Inf. III, i, Caronte*,
acquaforte e acquatinta, 1996.

The path that Dante walked in the *Commedia* first spiraled below ground, and then upward to the skies. But his *Commedia* has now circled the world and, like a seasoned traveler, it has picked up many local languages and customs. We can now find a Dante in Persian, one in Urdu, and one, perhaps, in every tongue along the Silk Road. Does each culture claim him as a local inhabiter? We know that Shakespeare's Hamlet has become a world citizen: there's a Moscow Hamlet, a Nigerian Hamlet, a yiddische Hamlet, and so forth. The *Commedia* likewise has been handed the keys to a thousand cities. America invites Dante back every few years; new translations appear even as the old ones – by Longfellow, John Ciardi, Allen Mandelbaum, or Robert Pinsky – are still being read. A cheerful monk from California named Brother Michael Meister has compiled fifty-two English-language translations of the *Inferno* – that's one for every US state, plus Puerto Rico, and Guam. In publishing terms, John Ruskin was right: there may be editions of Heaven, but there must be editions of Hell.

The *Commedia* took some time to land in English: we find no *diritta via* of Dante's influence in Chaucer, who drew instead from Boccaccio, and we find very little influence in Milton. As Ezra Pound said, «Dante's god is ineffable divinity. Milton's god is a fussy old man with a

hobby». By the 19th century, though, Dante did arrive in England, in the 1814 translation by Henry Cary, and in essays, imitations, or derived *terza rima* by major poets, from Coleridge, Shelley, and Keats to Matthew Arnold and Dante Gabriel Rossetti. Dante also took up residence in Boston, hosted by Longfellow, Emerson, and their «Dante Club»; and he showed himself fully adapted for use in a modern, capitalist society. «Depending on the admirer», the editors of *The Poets' Dante* tell us, Dante was either «the father of modern poetry, the liberator of vernacular speech, the civic poet, the exile and wanderer, the prophet of nationalism or world government, the adoring lover, [or] the exacting craftsman» (xv). US President Theodore Roosevelt wrote that the streets of New York's Bowery were «haunted by demons as horrible as any...[from] the pages of the 'Inferno'». That was New York: could President Bush use such terms to describe the fires of Baghdad?

Dante is hardly a shape-shifting Hamlet; yet some aspect of his multifaceted *Commedia* speaks to crucial issues of each era, country, and person. His poem is not precisely a 'universal' work, as our schoolteachers used to say, and as T.S. Eliot said. The poem speaks not to all of us, but to *each one* of us; it becomes a companionable presence to each person, speaking to personal needs and

aspirations, echoing in familiar tones. The American poet Robert Lowell speculates that Chaucer, writing 50 years after Dante's death, had already found him out of date. Exactly so: the *Commedia* is no longer implicated solely in one time, place, or tongue; it is always distant, and always our contemporary.

As the 19th century empires fractured in the First World War, Dante became a new milk to the High Moderns. He reigns over T.S. Eliot's work from *The Waste Land* to «Little Gidding» – as a philosopher-poet, as a social and political critic, and as the mouthpiece for dozens of 'common speech' voices brought into poetry. Dante looks down upon the whole of Ezra Pound's *Cantos* – he looks down upon them, but I cannot say with a happy or unhappy gaze. The Moderns did not – did not want to – reinstate the *form* of the *Commedia* – that is, Dante's dramatic and philosophical circuits, his celestial patterns, his interlacing rhymes. But they took Dante in parts, as a companion traveling to new places. Eliot recited favorite *Commedia* passages to himself in bed, or on trains; Borges, who claimed the *Commedia* to be a lyric, read a pocket Dante – in English and Italian – on his way to work, shortly before the Dictatorship began. W.B. Yeats crammed Dante into his metaphysical prose work, *A Vision*, and wrote a rare *terza rima* lyric on his old mythic friend, the Irish hero Cuchulain, now trapped in a cowards' Hell (*Cuchulain Comforted*). Osip Mandel'stam turned from Soviet Realism to carry on feverish conversation with Dante.

One might expect that, with Dante's aquiline shadow brooding so prominently over the Moderns, that the next generations of poets would break away from him. To Sartre, Hell is other people; to Ginsberg, Hell might be found in San Francisco – neither of them needed theology. The mid-century poet Robert Lowell adapted Dante in many poems – he produced several versions just of Brunetto Latini – and praised him as generative to the «allegorical geniuses of Hawthorne and Melville». Yet Lowell also judged that Dante was not a «popular or a major influence» in American poetry, and that he was already past «the height of [his] esteem». But recent publishing history proves Lowell wrong: Daniel Halpern's (many poets) *Inferno* translation appeared in 1993; then Robert Pinsky's masterful version arrived in 1994.

Pinsky produced an astonishingly poised and lively bilingual version – a supple, natural-sounding *terza rima* English that made vivid Dante's voices, sense of detail, and impulse; his volume, with Michael Mazur's dark and luminous illustrations, became a best-seller, with over 100,000 copies sold, plus an audio tape, and dramatic readings done on two national tours. Here, as in no other time in English since Longfellow, perhaps, Dante became the poet of the moment in America. Pinsky may have achieved what Madame Mandel'stam claimed when Lowell translated her husband's poems: «the meeting of two poets writing in two different languages. There is

sudden recognition between them, as if [they] had struck up a close friendship».

One would think, then, with a resonant, living version of Dante being read, played, and watched, that the publishing field of America had become saturated, and our taste for Hell satisfied. And yet, Allen Mandelbaum's version was republished just two years after Pinsky's, in 1996; and paperback versions of *Inferno* by Charles Eliot Norton, Mark Musa, Robert Hollander, and the Irish poet Ciaran Carson have all appeared (or been republished) in the past few years. By comparison, over fifty years passed between Cary's 1814 translation and Longfellow's in 1867.

This hectic, centrifugal zeal for the *Commedia* has powered its translation into other art forms – music, film, painting, sculpture, and now, as Frank Ambrosio will show us in our festival, even computer programs. Brother Meister is putting the 52 *Infernos* on a Microsoft spreadsheet, creating a dizzy, side-by-side comparison. And Hell has reached the cartoons: there is a Trillium Edition *Inferno*, in which Lucifer sits on Los Angeles; and there is a Marvel comic book, *X-Men Inferno*. The *Inferno* has gained such traction in our culture that it even won a bit part in the American hit movie, *Twister*. Here, a woman is reading in bed, not knowing that a tornado is about to destroy her home. But we see that she is reading Robert Pinsky's *Inferno* translation, and so we realize that all Hell will break loose.

Giuseppe Mazzotta writes that Dante is a «founding father» to American poetry; if so, then some of Dante's legacy is founding, and some of it is confounding. His gifts to us include the following:

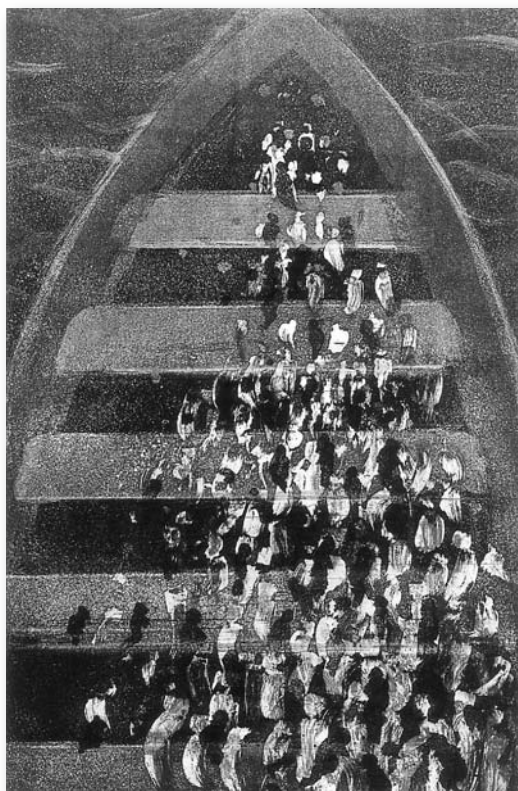
1. The *Commedia*'s art offers another court of justice, beyond the mechanisms of legal, social, or institutional justice that we experience in the world. And the justice of this court is enacted directly upon our physical bodies.
2. The *Commedia* proves that the dead continue to talk to us, that in poetry the dead have more to say than when they lived.
3. The *Commedia*'s vast, allegorical framework, its panoptic visions and contradictory human confessions, rivals the accomplishments of the modern novel, and challenges any poet to create a total vision of the world.
4. And the *Commedia* likewise challenges any English-language translator to attempt a natural-sounding *terza rima*.
5. Dante, like Ovid before him, and like Shelley, Joyce, and Josef Brodsky after, has established the rights and authority of an exiled writer to critique his city or culture.
6. Dante's *Commedia* has established a single, wonderously simple figure – the circle – as the form for the life of a person, a system of justice, a city, or a nation. Yet we find that, in terms of the growth

and death of nations, Dante's circle still cannot gain the acceptance in America that it has won in post-imperialist Europe. For as J.M. Coetzee recognized, «One thought alone preoccupies the submerged mind of Empire: how not to end, how not to die, how to prolong its era» (*Waiting for the Barbarians*).

My simple proposal in this talk is that Dante remains a perennial contemporary, as a figure living in what Wittgenstein calls «the eternal present», even as we hear him speaking in our particular time and accent. He is too abstracted from American life and language to be revered, or to be studied by rote. Thus, his authority establishes itself inside each reader with unexpected force, and under peculiar, very local circumstances.

Perhaps my own introduction to Dante – I discovered

him at college in Michigan, in 1974 – can serve as an example. There, amidst the corn fields and Vietnam war protests of this sleepy Midwest town, a zealous Canadian professor named Ralph G. Williams held an open seminar on the *Commedia* every Wednesday. It was not a class, you just came in to read a canto in Italian and in Sinclair's prose translation, to listen and talk for two hours. One canto a week. Around the table sat a physicist, several sad-eyed graduate students, a historian, and other stray folk who came year after year. Very slowly, as autumn, Nixon's impeachment, and American football tumbled outside the seminar room, we began to understand a bit of what Dante saw and said. Ever since then, that poem, and that small room have always seemed to me a whole university, a free place to explore a new world and, if we could, to sound a true note.



Michael Mazur, *Inf. III, ii, Sulla barca di Caronte*,
acquaforte e acquatinta, 1999.

Seminario

TRADUZIONI E RISRITTURE DANTESCHE

Premessa

di Francesco Stella



Foto Francesco Guazzelli per Syracuse University in Florence.

Questo seminario è stato il nucleo germinale del festival, il progetto dal quale e intorno al quale è cresciuta questa costellazione veramente inedita di incontri, esposizioni, letture, concerti: il cuore pulsante dell'esplorazione sulle capacità generative dell'arte, dalla testualità intertestuale delle riscritture poetiche alla testualità transtestuale e poligenetica dell'arte e della musica. Sappiamo che, quando ci si occupa di teoria e tecniche della traduzione, le tracce di Dante sono inevitabili e ci portano abitualmente lungo i crinali di tutte le letterature occidentali, dalla traduzione intralinguistica alla traduzione intersemiotica. Ma fra queste certamente l'italiana, la russa, e soprattutto la statunitense sono le culture dove forse più che in tante altre il modello dantesco ha esercitato e continua ad esercitare un ruolo generativo.

Per promuovere un'esplorazione anche solo campionaria di queste germinazioni avremmo davanti diverse modalità: potremmo confrontare traduzioni diverse all'interno di una stessa tradizione letteraria o con tradizioni esterne, traduzioni con riscritture, riscritture testuali con interpretazioni teatrali, musicali o visive. Ognuna di queste strade, impossibili da percorrere tutte e perfino da articolare in una gerarchia consapevole, è anche un modo di visitare le soglie di un monumento non cercando di capirne le intenzioni ma esplorandone gli effetti, le influenze, un risalire al volto dell'uomo guardando i suoi figli e i suoi nipoti. Cercare nei riflessi che la nostra epoca cerca di rimescolare le potenzialità generative del testo originario.

È anche un modo per superare la museificazione del classico con una via d'uscita diversa dalla pura spettacolarizzazione o lettura imitativa, pur benedette. Ci è sem-

brato che fosse nella natura, o come si dice oggi nella 'missione' di «Semicerchio» scegliere il confronto delle traduzioni e delle riscritture testuali, e interrogare i poeti russi e statunitensi che si sono impegnati in questa sfida suprema: è una fortuna insolita, per chi come me si occupa di letterature antiche, poter interpellare direttamente gli attori letterari, traduttori e interpreti, e metterli in dialogo reciproco. Ascolteremo su questo punto soprattutto Robert Pinsky, autore della più diffusa e celebrata traduzione inglese dell'*Inferno*.

I problemi che si aprono sono naturalmente moltissimi, e in poche ore potremo soltanto sfiorarli. E sono problemi che – più che a un medievista interessato alla tecnica della traduzione, come me – potranno essere affrontati da colleghi con competenze americanistiche e slavistiche.

Potranno esserci questioni comuni a qualsiasi traduttore: molti di questi problemi sono venuti fuori quando è stata pubblicata la traduzione dell'*Inferno* di Robert Pinsky, che è stata occasione di riflessioni traduttologiche generali. Anche «Semicerchio» si esprime sulla traduzione di Pinsky pubblicando in italiano una recensione favorevole di Jan Ziolkowski, che aiutò a mettere a fuoco alcuni problemi, così come fecero altri articoli. Ma successivamente le recensioni si sono succedute fino al noto premio riconosciuto al poeta per il suo lavoro, e il dibattito ha dato luogo anche a interventi di qualche peso scientifico come il saggio *Dantes' Inferno: translations* di Jean Charles Altieri che ha proposto una rapida ma efficace valutazione comparativa dei lavori di Singleton, Ciardi, Pinsky, Longfellow, Mandelbaum e Musa che aiuta in misura significa-

tiva a comprendere le ragioni e le caratteristiche di ognuna di queste traduzioni.

Anche in base ai punti messi a fuoco da questo dibattito proverei a enucleare alcune delle questioni che il seminario può affrontare:

- a) La scelta fra prosa e di poesia, Singleton o Steve Hellis. «It is Singleton's prose that remains faithful to the rhythmic flow of Dante's poetry» (Altieri 3). E, in conseguenza di questa scelta, l'inevitabile questione: «should it be the poet's voice that is heard, or the voice of the one who is making the poet accessible in another language?» (Musa IX).
- b) La scelta del metro: la soluzione di Ellis di un ottonario senza rima per restare fedele al testo «without padding it unnecessarily», per mantenere la «concision and economy» di Dante. E, *a latere*: è poi vero che la fluviale scrittura dantesca è caratterizzata da 'concisione'?
- c) La scelta della rima, con la famosa soluzione di Pinsky della consonanza, specie su rime femminili, al posto dell'assonanza o della rima piena; una scelta che risale a caratteristiche dello stile di Yeats e che lascia maggiore libertà; ma è vero, come lamentano i traduttori, che l'inglese pur essendo molto più ricco di vocaboli dell'italiano ha molte meno rime? Oppure il problema è che la rima comporta scelte di lessico che il lettore di poesia del 2000 potrebbe giudicare non più sopportabili? Il problema si sposterebbe in questo caso sulla scelta del registro lessicale adeguato a comunicare Dante al lettore di oggi, spingendoci a chiedere se esso consenta o richieda arcaismi.
- d) La scelta del linguaggio e del tono, e problemi ovviamente specifici a una lingua e a una specifica tradizione poetica, a seconda della distanza fra il suo lessico poetico e il lessico quotidiano: una distanza che nella produzione poetica italiana è oggi minima, a parte alcune eccezioni, ma che forse in altre tradizioni pone problemi diversi.
- e) La letteratura americana, ad esempio, si confronta con Dante da secoli e produce quasi ogni decennio una nuova versione del poema, in concorrenza con la tradizione britannica, entrambe fondate sulla sovracanonizzazione della *Divina Commedia* assai più di quanto lo sia la cultura russa. Su questo ascolteremo gli interventi introduttivi di Massimo Bacigalupo, di Michail Andreev e Stefano Garzonio.
- f) Ma un versante relativamente inesplorato, che qui vorrei proporre per aprire un capitolo ulteriore di questa ricognizione, secondo un orientamento che sta molto a cuore alla rivista, è l'effetto che le traduzioni inglesi e russe della *Commedia* hanno esercitato sulla produzione poetica originale della propria letteratura. Su questo elemento potremo ascoltare dantisti-poeti statunitensi come Robert Pinsky e Yusef Komunyakaa, russi come Olga Sedakova, italiani come Edoardo Sanguineti, e per le ultime generazioni Rosaria Lo Russo e Massimiliano Chiamenti, e studiosi come l'anglista Dorothea Barrett e l'americanista Antonella Francini, gli slavisti Guido Carpi e Stefania Pavan, l'italianista Adele Dei, direttrice del Dipartimento che ospita questo seminario, e alla quale va il nostro ringraziamento.



Quinto Martini, *Par. I, Ascesa di Dante e Beatrice*, lapis, polvere di grafite, pezzetti colorati su carta.

DANTE IN RUSSIA

di Michail Andreev



Vladimir Purcin, *Le mie virtù*, stampa digitale da fotografia, 2006.

Nella letteratura russa si registrano due periodi di particolare interesse per Dante: il romanticismo all'inizio dell'Ottocento e il simbolismo all'inizio del Novecento. La cultura russa, almeno negli ultimi secoli, passa nel suo mutarsi storico attraverso due fasi strutturalmente identiche, compiendo così un movimento quasi ciclico: ad una fase di crescita interna segue una fase di crescita esterna che a sua volta cede il posto ad una nuova fase di crescita interna. Per crescita esterna si intende la fase in cui la cultura si estende in un nuovo strato sociale, da cui viene assorbita rapidamente ma superficialmente, nelle sue forme più semplici e elementari. Per crescita interna s'intende quando il cerchio culturale rimane lo stesso, non si allarga, ma le conoscenze culturali diventano più profonde e le manifestazioni della cultura più creative e complesse. Il romanticismo in Russia è appunto una fase della crescita interna, e non a caso Dante diventa per questo periodo uno dei simboli culturali più importanti. Puškin veglia tutta la notte su un volume di Dante (almeno nella finzione poetica); Gogol' nella sua opera maggiore, *Le Anime morte*, tiene a mente l'architettura della *Divina Commedia* progettando la sua seconda e terza parte come corrispettive del *Purgatorio* e *Paradiso* dantesco; Herzen legge nei suoi rapporti amorosi con la futura moglie il modello della *Vita Nuova*. Però, per i romantici russi, centrale non è l'opera di Dante, bensì la sua vita. Dante per loro è il primo della brigata dei grandi poeti segnati da un destino tragico: a lui seguono Camões, Tasso, ecc., fino a André Chénier e Byron.

Intorno alla metà dell'Ottocento comincia l'iniziazione culturale della classe sociale fino a quel tempo rimasta culturalmente ignorante, cioè la borghesia. Gli scrittori di quel

periodo non si ricordano più di Dante, mentre i traduttori sotto l'impulso dato dall'epoca precedente si mettono al lavoro. La prima traduzione russa della *Divina Commedia* (prosaica e relativa soltanto alla prima cantica) appare nel 1842, mentre verso la fine del secolo si contano già cinque traduzioni integrali in versi.

Con il Simbolismo si apre un nuovo movimento in profondità. La presenza di temi e motivi danteschi nella cultura del periodo simbolista (e non soltanto letteraria: basta ricordare le fantasie sinfoniche dedicate a Francesca da Rimini di Čajkovskij e Rachmaninov, la musica scritta da Taneev per la seconda canzone della *Vita Nuova*) è quanto mai massiccia. A differenza dei romantici, i simbolisti si rivolgono non tanto alle sventure di Dante, quanto alla sua esperienza poetica, alla sua capacità di penetrare i misteri eterni della vita e della morte: i decadenti con il loro interesse morboso per il male – e per il viaggio di Dante nell'inferno; l'idea dell'eterno femminile nella poesia e filosofia di Vladimir Solov'ev – e il culto dantesco di Beatrice; la poesia connaturata alla teurgia nell'opera di Viačeslav Ivanov – e il concetto dantesco del poeta, allo stesso tempo cantore che segue liberamente la sua alta fantasia e scribe la cui penna è diretta da volontà altrui. È quasi impossibile trovare tra i rappresentanti del cosiddetto 'secolo d'argento' della poesia russa qualcuno che sia rimasto indifferente al nome e all'opera di Dante. Una poesia che porta nel titolo il nome di Dante la scrissero sia Valerij Brjusov che Konstantin Bal'mont; un ciclo poetico dedicato a Beatrice lo scrissero sia Ellis che Nikolaj Gumilev. Quando la rivoluzione mise fine al 'secolo d'argento', i suoi rappresentanti fecero un bilancio rivolgendosi nuovamente allo stesso nome: Dmitrij Merežkovskij

scrive su Dante uno scenario cinematografico (1937) e un libro (1939), Osip Mandel'stam scrive un celebre saggio (*Conversazione su Dante*, 1933). Aleksandr Blok pensando ad una nuova edizione dei suoi giovanili *Versi sulla Bellissima Dama* vuole seguire l'esempio della *Vita Nuova*.

Dopo la rivoluzione d'Ottobre la cultura entra in una fase segnata dall'acquisizione di nuovi strati sociali e dall'inevitabile perdita di profondità. Dante continua ad essere un importante simbolo culturale soltanto per gli eredi del 'secolo d'argento': Osip Mandel'stam e Anna Achmatova, mentre per una poesia dedicata a Dante, scritta da un poeta che esordì dopo la rivoluzione, bisognerà aspettare fino al 1957. Appunto in quell'anno Nikolaj Zabolockij visitò per la prima volta l'Italia in qualità di membro di una delegazione degli scrittori sovietici e compose una poesia dal titolo *Presso la tomba di Dante*. Negli anni settanta-ottanta l'interesse dei poeti russi per Dante si accresce, ma rimane tuttavia episodico e superficiale: è rivolto come al tempo dei romantici alla vita e non all'opera del poeta. Zabolockij riflette sul tema dell'odio/amore di Dante verso la patria; Aleksandr Mežirov, autore del ciclo poetico *Un ricordo di Firenze* (1983), affronta il tema della punizione senza la colpa; David Samojlov dà il nome di Beatrice ad un ciclo che comprende trentasei poesie (1989) e nel quale domina il tema dell'amore «severo, esigente e senza risposta». Aleksandr Kušner afferma che il nostro secolo ha superato tutti gli orrori dell'inferno dantesco (*La conversazione nell'anticamera*, 1977), mentre Iosif Brodskij (*Dicembre a Firenze*, 1976) gioca con i motivi dell'esilio senza ritorno. Aleksandr Tvardovskij nel suo poema *Terkin nell'aldilà* (1954-1963), sebbene accenni a Dante (un critico immaginario dice all'autore: «Forse vuoi spacciarti per un nuovo Dante»), prende dalla *Divina Commedia* soltanto il motivo del viaggio di un vivo nel regno dei morti (e continua con questo non la tradizione dantesca vera e propria, ma piuttosto quella dei travestimenti burleschi). Ugualmente Aleksandr Solženicyn usa nel titolo del suo romanzo una denominazione topografica presa dalla *Divina Commedia* soltanto per estendere questa metafora a tutta la realtà che descrive (il Gulag come inferno).

Il periodo postrivoluzionario nella storia della fortuna di Dante in Russia è, come il periodo postromantico nel secolo precedente, un tempo di traduzioni. Abram Efros traduce la *Vita Nuova* (1934), Mikhail Lozinskij realizza una nuova traduzione della *Divina Commedia* (*L'Inferno* è del 1939, *Il Purgatorio* del 1944, *Il Paradiso* del 1945) che rimane fino ad oggi in assoluto la migliore. Per il centenario dantesco del 1965 si pubblicano le opere complete di Dante tradotte in russo: delle traduzioni precedenti si riproduce soltanto la *Divina Commedia* di Lozinskij, mentre la *Vita Nuova* e tutte le opere minori vengono presentate in traduzioni fatte appositamente per questa edizione (che comprende anche un'opera come la *Quaestio de aqua et terra* a cui raramente s'interessano gli editori all'estero). Gli ultimi dieci-quindici anni sono segnati da un vero e

proprio boom editoriale che riguarda soprattutto la *Divina Commedia*. La traduzione di Lozinskij viene riprodotta quasi ogni anno da numerose case editrici. Sono ripubblicate anche le traduzioni dell'Ottocento: la traduzione di Dmitrij Min e quella di Dmitrij Minaev. E infine, proprio in questi anni, sono apparse due nuove traduzioni realizzate da Aleksandr Iliušin (1995)¹ e da Vladimir Marantsman (2003)².

Le proprie premesse teoriche Marantsman le espone nella prefazione. La prima e principale è che la precisione della traduzione non è da ricercarsi solo nella precisione delle parole ma anche nella precisione dei sentimenti. Ma come si decifra questa «verità dei sentimenti» e come si rende se non attraverso la «verità della parole»? I principi che segue il traduttore si manifestano più chiaramente nella critica che lui rivolge ai suoi predecessori. Nella traduzione di Lozinskij Marantsman respinge «la classicità troppo solenne, una arcaicizzazione troppo intenzionale e un patetismo troppo romantico», in altre parole tutto ciò che delinea una prospettiva stilistica e allontana il testo da un nostro contemporaneo. Marantsman vuole invece che «il testo sia comprensibile senza nessun commento». I nomi dei personaggi danteschi e le realtà della vita medievale richiedono per forza un commento; quindi la comprensibilità a cui si appella il traduttore può essere raggiunta soltanto attraverso l'eliminazione di tutto ciò che nella poesia dantesca sembra a noi diverso, alieno, ciò che costituisce la peculiarità storica di Dante. Questo modo di concepire la traduzione è ben conosciuto: sta alla base delle esposizioni alleggerite di opere classiche indirizzate, per esempio, ai bambini. Le traduzioni di questo tipo sono sia utili che necessarie: costituiscono un primo passo nel processo di penetrazione nel mondo di uno scrittore di altro tempo e di altra nazione. Si ha l'impressione che con la traduzione di Marantsman la cultura russa torni ad una fase già passata: alla fase della prima conoscenza del poema di Dante. Evidentemente la cultura ha bisogno di questo ritorno: ciò spiega le frequenti riedizioni delle traduzioni ottocentesche della *Divina Commedia* tipologicamente vicine alla traduzione di Marantsman.

Del tutto diversa è la situazione con la traduzione sperimentale di Iljušin, che sceglie per la sua traduzione il sistema sillabico. Questo sistema di versificazione preso dalla Polonia fu in uso nella poesia russa dalla metà del Seicento fino agli anni trenta-quaranta del Settecento, quando la riforma effettuata da Trediakovskij e Lomonosov stabilì in Russia la versificazione sillabo-tonica (basata sulla regolare alternanza regolare nel verso di sillabe toniche e atone). Il sistema sillabo-tonico rimase unico nella poesia russa fino alla fine del Ottocento mentre nel Novecento condivise la sua posizione dominante con il sistema tonico. Il sistema sillabico sembrava definitivamente sepolto nel passato: nel suo esperimento Iljušin non ha predecessori né nella poesia originale, né in quella di traduzione (l'unica eccezione è costituita dalla traduzione di alcune terzine della *Commedia* eseguita all'inizio dell'Ot-

tocento da Stepan Ševyrev). Un'altra novità della traduzione di Iljušin registrata da lui stesso consiste nell'alternanza dei registri stilistici ed anche linguistici. Un tratto caratteristico dello stile dantesco sta, secondo Iljušin, nella coesistenza di arcaismi e neologismi: gli arcaismi il nostro li trasmette per mezzo di parole ed anche espressioni appartenenti alla lingua slava ecclesiastica (comprese quelle che sono comprensibili solo ad un lettore che abbia una preparazione linguistica specialistica), i neologismi danteschi li rende ricorrendo a neologismi russi «rari e arrischiati». La traduzione di Iljušin è indirizzata ad un lettore «filologicamente preparato»: in altre parole la sua traduzione, a differenza da quella di Maratsman, avvicina non il testo al lettore, bensì il lettore al testo. Rispetto alla traduzione di Maratsman, è quasi un passo successivo nella conoscenza dell'opera appartenente ad una cultura diversa, volto a rilevare in essa non tanto le affinità, quanto la diversità.

In queste indicazioni di Iljušin si trova tuttavia una certa contraddizione. Nella scuola russa di traduzione si contrappongono nel corso dell'ultimo secolo due metodi: secondo il primo, il traduttore deve cercare di riprodurre l'impressione avuta dai primi lettori dell'opera da tradurre; mentre per il secondo, lo scopo della traduzione sta nel ricreare l'impressione che viene ricevuta dai contemporanei del traduttore (quelli certamente che leggono l'opera in lingua originale). Nel primo caso la distanza storica che separa il lettore dall'opera viene eliminata, nel secondo invece è ricostruita con l'aiuto di specifici mezzi stilistici impiegati dal traduttore. È curioso il fatto che nella tradu-

zione di Iljušin si adoperino allo stesso tempo ambedue i metodi, in effetti inconciliabili tra loro. Non si può negare che l'alternanza, nello stile di Dante, di elementi arcaici e moderni, potrebbe essere notata soltanto da un suo contemporaneo. Da un nostro contemporaneo tutti gli elementi del linguaggio dantesco che con il passare del tempo non sono stati assimilati dalla norma linguistica vengono recepiti in ugual modo come arcaismi: senza aver seguito studi specifici, il lettore non è in grado di identificare nel linguaggio di Dante la presenza dei neologismi. Le impressioni di un lettore russo e italiano contemporaneo a noi sono qui completamente diverse.

Il sistema versificatorio usato da Iljušin crea un effetto direttamente opposto. Per un lettore russo «filologicamente preparato» la traduzione di Iljušin viene spostata nel tempo prima di Puškin e prima di Deržavin: all'epoca di Simeon Polockij o Antioch Kantemir, antecedente a ciò che quel lettore considera la norma poetica. Una visione retrospettiva analoga si apre davanti ad un lettore italiano dei giorni nostri: la lingua poetica di Dante viene considerata da lui come più arcaica rispetto alla lingua di Petrarca, il fondatore del canone poetico italiano. In questo le impressioni di un lettore russo e italiano coincidono.

Tuttavia quella di Iljušin rimane per ora la sola traduzione russa della *Divina Commedia* che parta dai presupposti teorici espliciti e che sia indirizzata ad una categoria dei lettori ben determinata. Forse questo fatto potrebbe essere considerato come un indizio, tra gli altri, che la cultura russa sia giunta alle soglie di un nuovo movimento in profondità.



Michail Pikov, *Divina Commedia, Paradiso*, Canti XVII, XVIII, XIX, 1961.

DANTE E GOGOL'

STORIA DI UN PARALLELO CREATIVO

di Stefano Garzonio



Vladimir Favorskij, *La Vita Nova*, xilografia, 1934.

Della dipendenza de *Le anime morte* dalla *Divina Commedia* si scrisse già fin dalla loro comparsa. Fu Aleksandr Herzen ad evidenziare per primo, ricollegandosi agli stati d'animo dei letterati russi legati al fallimento della rivolta decabrista (basti pensare alla lirica di Puškin *Besy, 'I demoni'*: «Fuggono le nubi, turbinano le nubi; / Invisibile la luna / Rischiara la neve volante; / È fosco il cielo, la notte è fosca. / Fuggono i demoni sciame su sciame / Nella sconfinata altezza, / Coll'ululo e lo strido lamentoso / Lacerandomi il cuore...») [trad. T. Landolfi]), il parallelo tra l'epoca di Nicola I descritta da Gogol' e le bolge infernali immaginate da Dante. I singoli quadri del viaggio agli inferi del poeta fiorentino erano dunque rapportabili ai terribili quadri della vita della Russia feudale, quali li aveva a suo tempo già tracciati Aleksandr Radiščev nel suo *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* e che adesso ricomparivano in una dimensione dantesca, di «assenza di luce» e di «tremenda inanità», nel viaggio di Čičikov.

Il parallelo tra *Divina Commedia* e *Anime morte* è ormai uno dei temi danteschi più vivi nell'ambito degli studi letterari russi ed è legato ad indicazioni dello stesso Gogol', nonché a testimonianze e ad interpretazioni coeve. Ne troviamo traccia, ad esempio, nell'opera di P.A. Vjazemskij, il quale, nel commentare una lettera di Gogol', a proposito delle parti incompiute del secondo tomo notava: «... è impossibile dare un giudizio definitivo, ma è improbabile che egli potesse riuscire senza una svolta radicale

ad imboccare coerentemente la luminosa via e come Dante concludere la propria *Divina Commedia* con il Purgatorio e il Paradiso».

Come è noto, Gogol' aveva pensato il suo capolavoro suddiviso in tre parti; a noi è giunta completa solo la prima, mentre della seconda, dopo la distruzione dell'ultima redazione da parte dell'autore in un momento di crisi spirituale e creativa, ci sono rimasti brani non compiuti in due diverse redazioni. Alla prima parte, corrispondente all'*Inferno*, sarebbero dovute seguire una seconda parte, il *Purgatorio*, ed una terza, il *Paradiso*, per le quali lo scrittore prevedeva un ruolo del tutto specifico, di portata quasi teurgica, nel suo progetto di rigenerazione morale e spirituale della Russia cui egli si sentiva chiamato, specie dopo la crisi mistico-religiosa che caratterizzò l'opera degli ultimi anni ed *in primis* i celebri e discussi *Brani scelti della corrispondenza con gli amici* (1847).

Già in una lettera del 28 Febbraio 1843 a Stepan Ševyrëv Gogol' notava: «Ancora una volta devo ripetere che la mia opera è assai più seria e significativa di quanto si possa supporre dalla sua prima parte». Lo scrittore aveva infatti in mente di ridefinire il destino di Čičikov «nella cui gelida esistenza è già in nuce ciò che poi farà cadere nella polvere in ginocchio l'uomo di fronte alla saggezza dei cieli» (*Opere Complete*, VI, 242).

Per genere stesso *Le anime morte* non erano pensate come romanzo, ma proprio in prospettiva dantesca aspira-

vano ad essere 'poema'. Lo si evince da una celebre dichiarazione dell'autore: «La cosa cui mi dedico e su cui fatico non è simile ad una novella, né ad un romanzo... Se Dio mi aiuterà a compiere questo poema, così come deve essere, allora questa sarà la mia prima opera importante» (XI, 77).

Il riferimento alla categoria letteraria del 'poema' riveste un'importanza particolare. Non più un romanzo in versi come era stato l'*Evgenij Onegin*, ma un 'poema in prosa' e questa circostanza fu avvertita da molti contemporanei di Gogol', non tanto da Belinskij che tese poi a fornire dell'opera una lettura in chiave realistico-satirica che è certamente corretta, ma nel contempo riduttiva, bensì da alcuni letterati vicini alle istanze slavofile.

Fu K. Aksakov ad individuare ne *Le Anime morte* il carattere di vero e proprio nuovo poema nazionale, di epopea percorsa dallo spirito della *narodnost'* e caratterizzata nel suo «atteggiamento verso l'atto creativo» da tratti che il critico riconosce solo in Omero e Shakespeare (K. S. Aksakov, *Alcune parole sul poema di Gogol'*, 1842). E fu Stepan Ševyrëv a ricondurre la natura epica dell'opera, specie per la sua inarrestabile fantasia pittorica, per la sua luminosità meridionale, per quella che il critico chiama la sua «*poludennaja stichija*», 'natura meridionale', alla poesia italiana (S. P. Ševyrëv, *Le avventure di Čičikov ovvero le Anime morte*, 1842). Ševyrëv riconosceva nel sistema iconico del capolavoro gogoliano, nelle sue immagini ardite, nelle sue comparazioni ed antitesi, una stretta connessione, da un lato, con la poesia omerica e, dall'altro, con quella di Dante e Ariosto. Ne riportava un esempio comparando il brano dal Purgatorio (III, 79-84) «Come le pecorelle escon del chiuso / A una, a due, a tre, e l'altre stanno / Timidette atterrando l'occhio e 'l muso /... / Sì vid'io muovere a venir la testa / Di quella mandra fortunata allotta...» con il brano delle *Anime morte*: «Come i colombi volano sulla messe e beccano l'orzo o il miglio, silenziosi, senza il solito tubare e se qualcosa d'improvviso li spaventa, d'improvviso abbandonano il loro elisir, poiché li ha colti una più seria occupazione: così anche questa nuova folla abbandonava la riva...».

Certo Ševyrëv non sembra tener conto di un tratto specifico del sistema iconico di Gogol' che si costruisce su un approccio ironico alle immagini e comparazioni ardite ed inusuali e non si fonda su quel «carattere ingenuo» che Belinskij individuava nel sistema iconico della grande tradizione epica, in primo luogo di quella omerica (Belinskij, *Opere complete*, VI, 419).

L'analisi della componente 'dantesca' delle *Anime Morte*, dopo i primi accenni contemporanei, diviene più frequente e circostanziata quando la nuova scuola accademica russa, verso la fine del secolo XIX, tende a reinterpretare la storia letteraria nazionale nella sua globalità, mossa anche dall'esigenza di una edizione critica dell'opera dei classici.

Già Aleksej Veselovskij aveva individuato un evidente parallelo con Dante quando aveva posto in risalto le aspi-

razioni salvifiche dell'opera gogoliana, il culto della donna 'angelicata' e dell'eterno amore. Egli giunse alla conclusione che l'energia di cui è dotato Čičikov si sarebbe poi, nel progetto gogoliano, volta al bene, al servizio dell'umanità, e che come «Dante giunge all'ascesi e alla contemplazione delle forze divine che costituiscono la Candida Rosa, e il principio femminile, incarnato in Beatrice, gli strappa canti di gioia e devozione, così l'errabondaggio per la terra russa con il cuore colmo di sofferenza e rabbia per la condizione del prossimo, le innumerevoli immagini di vizi e sofferenze, sostituite poi dalla lotta del bene contro il male, debbono risolversi con il trionfo della luce, della verità e della bellezza» (A. Veselovskij, *Studi e caratteristiche*, Mosca, 1912, t. II, p. 239). Insomma Čičikov doveva rigenerarsi sposando la causa della redenzione, della purificazione, divenendo testimone di bellezza e verità, della vittoria della luce sulle tenebre.

Ovsjanniko-Kulikovskij (*Gogol'*, SPb., 1912, pp. 38-39) sottolineò la profonda e per certi versi maniacale aspirazione di Gogol' a servire la Russia, ad esserle utile. Egli cita alcuni passi della celebre *Confessione*, per esempio, laddove Gogol' afferma: «Mi concilii con il mio essere scrittore solo quando sentii che in questo campo avrei potuto servire la mia terra», oppure: «non appena mi resi conto che nel campo letterario potevo egualmente servire lo stato, abbandonai tutti i miei precedenti incarichi, lasciai Pietroburgo, la società delle persone che mi erano spiritualmente vicine, la Russia stessa, per potere da lontano e in solitudine da tutti decidere come fare a dimostrare di essere anch'io cittadino della mia terra e di volere fedelmente servirla...». La creazione delle *Anime Morte* divenne così per Gogol' una vera e propria testimonianza di fedeltà alla patria. Osservando da lontano la Russia egli voleva descriverne sì tutte le brutture e le miserie, ma poi scoprire i buoni principi che in lei si celavano, ed indicarne infine il cammino della rinascita. Proprio nel complesso rapporto 'Gogol'-Rus' Ovsjanniko-Kulikovskij vide un analogo dell'idea ruskiniana di Dante «uomo al centro del mondo», e in tale «antitesi egocentrica» egli individuò una sorta di autoidentificazione di Gogol' con Dante. Il racconto delle avventure di Čičikov si trasformava dunque nella contemplazione poetica della Rus' da una magnifica lontananza, nella sofferta narrazione su un mondo di tenebre ('Inferno') che si mutava poi in poema morale-religioso della purificazione ('Purgatorio') e dell'armonia ('Paradiso'), poema la cui struttura tripartita discendeva dalla *Commedia*. Non a caso la concezione delle *Anime Morte* si venne chiarendo durante il soggiorno romano di Gogol', proprio quando lo scrittore, secondo la testimonianza dell'Annenkov, si dedicò assiduamente alla lettura del poema dantesco.

L'autoidentificazione di Gogol' in Dante era certo analoga alla autoidentificazione in Dante caratteristica di altri scrittori e pensatori russi del tempo i quali, come molti intellettuali italiani dell'epoca risorgimentale, vedevano in

Dante il sommo esempio della loro condizione di esuli e combattenti della libertà nell'epoca della Restaurazione. Nel patriottismo gogoliano prevale tuttavia l'aspetto mistico-religioso su quello propriamente politico-civile.

Secondo S. Šambinago, nel suo *Trilogia del romanticismo* (N. V. Gogol', M., 1911, pp. 152-153), le *Anime Morte* avevano per Gogol' una funzione simile a quella della *Commedia* nel senso che l'opera doveva segnare in prospettiva didattica un graduale passaggio dalla condizione delle tenebre infernali alla luce divina, a quell'impero universale, in parte riconducibile all'idea dantesca del *De Monarchia*, che sembra talvolta affiorare negli ideali, certo contraddittori ma sinceri, di Gogol' verso la chiesa ortodossa e il potere imperiale dello zar. Proprio l'impossibilità di realizzare artisticamente questo grande progetto etico-religioso è, a detta dello Šambinago, alla base delle successive crisi gogoliane, della tragica distruzione della seconda redazione del poema. Gogol' avvertì chiaramente l'impossibilità di trasformare un «ammuffito angolo d'Europa», quale era la Russia, in Stato ideale.

Anche in epoca sovietica si registrano importanti contributi relativi al tema 'Dante-Gogol'. Vale la pena innanzitutto ricordare le notevoli righe scritte sul tema da Viktor Šklovskij (*Narrazioni sulla prosa*, Mosca, 1966, II, p. 147). Il noto critico prende in analisi la celebre scena del tribunale, nella quale si registra l'unico riferimento diretto a Dante nel testo gogoliano:

«...uno dei sacri officianti che si trovavano lì, il quale con tanto fervore sacrificava a Temi, che ambedue le maniche gli s'erano lacerate sui gomiti, e da un pezzo n'era spuntata la fodera (in ricompensa di che, lo avevano promosso a suo tempo a registratore di collegio), si offrì a far da guida ai nostri amici, come già Virgilio si offrì a far da guida a Dante, e li condusse in camera di consiglio, dove non c'era altro che un'ampia poltrona, e in essa, dinanzi al tavolo sormontato dallo Specchio e da due grossi libri, sedeva solitario, come il sole, il presidente. A questo punto il novello Virgilio fu così penetrato di pio terrore, che non osò in alcun modo introdurre un piede colà, e diede volta, mostrando la schiena logora come uno stoino con appiccicata in un punto una piuma di gallina».

Šklovskij pone in evidenza il parallelo tra il tribunale e i miseri, volgari *činovniki* gogoliani da un lato, e l'inferno e i suoi diavoli nell'opera di Dante dall'altro. L'immagine stessa dello Specchio, aggeggiato di legno dorato, girevole, a tre facce, su cui sono riportati gli *ukazy* di Pietro, simbolo della legge di quel misero inferno, e del suo Lucifero, il presidente del tribunale paragonato al sole (ma questa immagine può essere interpretata anche come parodia dello stesso *Paradiso* dantesco), sono evidenti reminiscenze dantesche seppure deformate da spirito parodistico e satirico.

Sul problema del genere letterario cui ricondurre il capolavoro gogoliano esiste un'importante affermazione di Tolstoj che ebbe a dire:

«Ogni grande artista deve creare le proprie forme. Se il contenuto delle opere d'arte può essere infinitamente vario, allora lo deve essere anche la loro forma... Prendete le *Anime Morte* di Gogol'. Che cosa sono? Né un romanzo, né una novella. Sono qualcosa di assolutamente originale».

Da questo giudizio si diparte Jurij Mann nel saggio *Sul genere delle Anime morte* (1972), per approfondire il problema della caratterizzazione di genere delle *Anime Morte*. A suo parere, tutti i tentativi di definire l'opera di Gogol' rifacendosi alle categorie tradizionali, ivi compreso il poema, sono destinati al fallimento. Tale circostanza risulta evidente se si analizzano i contributi di quegli studiosi che si sforzarono di trovare la chiave di interpretazione del genere delle *Anime Morte* nel noto *Manuale di letteratura per la gioventù russa* sul quale Gogol' lavorò nel corso degli anni quaranta. Ed infatti tale opera non ci fornisce la definizione di genere del capolavoro gogoliano, ma ci permette di approfondire quale comprensione dei generi letterari avesse lo scrittore. Ad esempio, secondo Gogol', dopo Omero l'epopea non è più possibile, mentre si registrano esempi (Ariosto, Cervantes) del «genere epico minore». Proprio a questo genere molti studiosi hanno voluto ricollegare le *Anime Morte*, ma malgrado i molti elementi di contatto, non è possibile identificare l'opera con questa categoria. Particolarmente interessante risulta la definizione fornita da Gogol' del romanzo. Egli ne sottolinea il carattere analogo a quello del dramma e il fatto che esso «non afferra tutta la vita, ma un avvenimento significativo in essa, tale che faciliti una resa perfetta della vita malgrado le convenzioni di spazio». Come si vede, una definizione che potrebbe calzare anche per il primo tomo delle *Anime Morte*, i cui tratti drammatici risultano evidenti.

Gogol' definì tuttavia la sua opera 'poema'. In Russia allora con 'poema' si indicava *in primis* la tradizione epica omerica, tradizione che Gogol' riteneva ormai irripetibile mostrandosi così in disaccordo, almeno apparente, con le analisi fornite delle *Anime Morte* da Aksakov e Ševyrev. Con 'poema' si indicavano anche le composizioni in versi di stampo byroniano e puškiniano, e 'poemi' erano chiamate varie composizioni di natura satirica o didattica. Ma 'poema' era definita anche la *Commedia* (spesso *svjaščennaja poema*, 'Sacro poema'), opera per la quale Gogol' esprimeva in quegli anni tutto il suo entusiasmo a Ševyrev, sostenendo i di lui tentativi di fornirne una traduzione russa finalmente adeguata. Ed è proprio questo, come sottolinea Mann, il punto di partenza per una definizione di genere del testo gogoliano.

Il rapporto tra Gogol' e la *Divina Commedia* risulta assai complesso e contraddittorio, ma è innegabile, malgrado autorevoli pareri contrari come quello di Gukovskij che definisce «opinione erronea» uno stretto collegamento delle *Anime Morte* alla *Commedia* (*Il Realismo di Gogol'*, 1958, p. 520). Verso Dante vi è infatti da parte di Gogol' un atteggiamento ora ironico, ora partecipe. Questo atteggiamento

mento paradossale, spesso antitetico, è caratteristico di Gogol' uomo e letterato e della sua creazione artistica. E d'altra parte il suo capolavoro ha un carattere composito, ricco di reminiscenze ed atteggiamenti parodistici, di diversi principi costruttivi, che lo rendono un'opera di genere sincretico, opera che pur chiamandosi 'poema' si ricollega al romanzo picaresco, alla tradizione del viaggio letterario, al romanzo di costume, al dialogo luciano, ecc. Il rapporto con la *Divina Commedia* non è dunque meccanico e imitativo, ma è accompagnato da innumerevoli altri legami e dipendenze letterarie spesso anche più evidenti e decisive. Talune persino si sovrappongono alla componente dantesca. È il caso dell'evidente riferimento nelle *Anime Morte* alla *Comédie Humaine* di Balzac. Gogol', come hanno posto in risalto vari studiosi, risenti notevolmente del fascino dell'epopea realistica balzachiana, la quale a sua volta nella stessa denominazione si ricollegava alla *Divina Commedia*. In questa prospettiva la dimensione dantesca del romanzo realistico francese si trasferì *mutatis mutandis* nell'epopea realistica gogoliana e il Dante gogoliano è anche un Dante francese oltre che il Dante rivisitato dagli idealisti tedeschi (v. oltre).

Mann nota come la tradizione dantesca non venga recepita da Gogol' in modo meccanico, ma venga trasformata ed inserita in una dimensione nuova e diversa. Ora essa viene rivisitata in chiave ironica, come nel brano già commentato da Šklovskij, ora viene recepita in modo del tutto serio, quando viene privilegiato il principio etico di successione dei personaggi-peccatori nel primo tomo. Ed infatti come in Dante i personaggi si succedono in base alla crescente gravità dei peccati di cui si sono macchiati in vita, così anche nelle *Anime morte* registriamo un «processo di impoverimento della personalità» nella galleria dei personaggi via via introdotti in base al crescente loro grado di *pošlost'*, di quella «volgarità autosoddisfatta» che è tratto negativo specifico del mondo etico dei personaggi gogoliani. «Passando da Sobakevič a Pljuškin siete presi dal terrore, ad ogni passo vi impantanate, affondate più in basso», notò Herzen. Si parte infatti da Manilov, analogo degli ignavi di Dante (III, 61-63), punto di partenza segnato dall'assenza di una forza attiva, buona o cattiva che fosse, per poi, nei successivi *pomeščiki*, porre in risalto diverse e sempre più gravi passioni e deviazioni dello spirito. In Pljuškin si manifesta poi in tutta la sua gravità il problema della libertà umana, della scelta cosciente tra bene e male, scelta cosciente che rende più grave il peccato. Una situazione analoga si ripete con ancor maggiore chiarezza nella biografia di Čičikov, altro grande peccatore perché, a differenza delle anime «irreparabilmente morte», risulta potenzialmente vivo.

La scoperta della dimensione dantesca, infernale, della Russia è sviluppata in parallelo, come aveva notato ancora Herzen, anche in specifiche 'finestre' attraverso le quali Gogol' apre squarci e prospettive sulla vita di Pietroburgo. Il *pointe* di questo procedimento si realizza nel «Racconto del capitano Kopejkin».

Per quanto concerne poi la seconda parte, qui Gogol' evidenzia nei singoli *pomeščiki*-peccatori non solo i difetti, ma anche i pregi. Questi personaggi, a detta dello stesso Gogol' (*Lettera a K. Markov del dicembre 1849*), erano «caratteri più significativi dei precedenti». Betriščev, ad esempio, «come molti di noi, racchiudeva in sé accanto a molte virtù anche un mucchio di difetti». Non solo Betriščev, ma anche Tentetnikov, Platonov, Chobuev e addirittura il goloso Petuch nascondono in sé tratti di nobiltà d'animo.

La seconda parte doveva segnare un'evoluzione interiore anche nel protagonista Čičikov, nel quale doveva cominciare a manifestarsi la voce della coscienza. Si pensi alle parole che Murazov profferisce a Čičikov: «Ah, Pavel Ivanovič! che uomo sarebbe potuto uscir da voi, se appunto così, con la forza e la pazienza aveste lottato sulla buona strada, mirando ad uno scopo migliore!».

La redenzione doveva aver luogo nella terza parte, come risulta dalle memorie di A. M. Bucharev. Da una lettera di Gogol' a Jazykov veniamo inoltre a sapere che il pentimento doveva raggiungere anche l'altro grande peccatore Pljuškin. In questa prospettiva ci saremmo trovati di fronte all'ultima fase di «una storia di un'anima», della redenzione dell'uomo moderno, del suo accostarsi alla realtà in quello che giustamente aveva indicato poter essere Ševyrëv «un poema del nostro tempo».

Un'analisi ancora più attenta delle reminiscenze dantesche nel poema gogoliano ha permesso a E. A. Smirnova (*Il poema di Gogol' 'Le Anime Morte'*, Leningrado, 1987, pp. 126-134) di scoprire altre significative analogie tra i due poemi. La studiosa si diparte dal già menzionato parallelo proposto da Herzen tra *Inferno* dantesco e Russia delle *Anime morte*, parallelo forse suggerito a Herzen da Gogol' stesso, e che aveva spinto il pensatore russo a riconoscere nel cammino di Čičikov una vera e propria discesa agli inferi «...ad ogni passo vi impantanate, affondate più in basso...». Proprio il 'motivo della discesa', dell' 'impantanamento' di Čičikov e del suo calesse è riproposto più volte nel corso della narrazione (basti qui ricordare l'incisione nella stanza di Pljuškin che raffigura i cavalli che stanno affogando).

Proprio come Dante il quale abbandonando l'*Inferno* nota:

Tanto ch' i' vidi delle cose belle
Che porta 'l ciel, per un pertugio tondo;
E quindi uscimmo a riveder le stelle
(XXXIV, 137-39)

nel finale della prima parte Gogol' nota: «solo il cielo sopra la testa, e le nubi leggere, e trasparente fra mezzo la luna, esse sole sembrano immobili».

Nel 1846 preparando la ripubblicazione della prima parte del poema Gogol' preparò delle tracce per la sua rielaborazione. Interessante notare come egli avesse inten-

zione di tracciare nel finale un nuovo paesaggio che si associasse all'immagine dell'imbuto infernale. E d'altra parte, al principio della seconda parte, il paesaggio ivi descritto instaura un evidente parallelo con la montagna del Purgatorio bagnata dal mare in Dante.

Ma la Smirnova ha evidenziato altre interessanti associazioni o coincidenze con Dante nella prima parte dell'opera. La studiosa ha posto in risalto, ad esempio, le evidenti analogie tra la residenza di Manilov e il Limbo dantesco; la pioggia, l'oscurità e cani nell'episodio della Korobočka presentano invece analogie con il Canto VI dell'*Inferno*, mentre l'episodio del rientro in città di Čičikov («La variopinta barriera aveva preso un certo colore indefinibile; i baffi di un soldato, piantato lì di sentinella, gli figuravano sulla fronte, molto più su degli occhi...») e più in basso «esseri d'un genere speciale, che sotto forma di dame in scialletto rosso e scarpette senza calze volteggiano come nottole ai crocicchi...») riecheggerebbe l'episodio delle Furie (Canto IX). Si ha dunque, secondo la Smirnova, una proiezione dell'*Inferno* dalle immagini della città NN sui *realia* della vita russa. La figlia del governatore costituisce invece la personificazione dell'idea filosofica che illumina la massa informe dei personaggi 'non uomini' del poema. È l'unico personaggio non contaminato dalla *pošlost'* che pervade la scena. In essa pare risiedere l'idea della primigenia purezza e della potenziale rigenerazione, rinascita della società. In secondo luogo, la figlia del governatore incarna l'idea romantica della bellezza femminile quale riflesso della superiore armonia celeste. Ella è dunque portatrice di luce, come Beatrice nella *Commedia*, e come Beatrice («Là armonizzando il ciel t'adombra», *Purg.* XXXI, 144) è armonia (cf. la scena del ballo, dove della figlia del governatore si dice: «con un ovale di viso così incantevole, che un artista lo avrebbe preso a modello per una Madonna»). Probabilmente questo personaggio 'angelicato' avrebbe dovuto fornire un contributo decisivo alla 'redenzione' di Čičikov nel progetto irrealizzato dell'opera.

Assai importante risulta il fatto che Gogol', per quanto si sia allontanato dal modello dantesco, abbia tuttavia rispettato quel suo carattere di poema-trilogia che era collegato dalla filosofia idealistica al concetto di triade come più adeguata categoria della conoscenza. Gogol' probabilmente conosceva attraverso Ševyrëv il noto studio di Schelling *Dante in prospettiva filosofica* (1803), (su tale circostanza e più in generale sull'influsso di Schelling nell'opera di Gogol' si veda il saggio di E. A. Smirnova, *Sul polisemantismo delle Anime morte*, 1983) e le tesi sul valore simbolico universale della *Commedia* ivi esposte, e tuttavia trasgredendo il modello del romanzo ed allontanandosi anche da quello della *Commedia*, egli nel suo tentativo di creare un poema-trilogia valido per la contemporaneità, del quale intendeva sottolineare il carattere universale e privilegiare il sostrato filosofico, mantenne vive nella sua opera le proprietà universali della

Commedia. Egli creò dunque, proprio come aveva già fatto secondo Schelling Dante, «una combinazione del tutto originale, per così dire organica, non riproponibile con l'ausilio di un qualsiasi artificio arbitrario, di tutti gli elementi di tutti questi generi [*dramma, poema, romanzo, ecc.*], un individuo assoluto, a nient'altro rapportabile se non a se stesso».

Alcune annotazioni preziose al tema 'Gogol'-Dante sono reperibili anche nel capitolo dedicato a Gogol' da E. Kuprejanova nella *Storia della Letteratura Russa* [vol. II, Leningrado, 1981, pp. 567-568]. In particolare la studiosa evidenzia l'antitesi esistente tra la '*brička*' (il calesse) di Čičikov e la '*ptica-trojka*' cantata nella chiusa della prima parte dell'opera e nel contempo rileva l'evidente «trasformazione ideale» della prima nella seconda nel progetto epico-salvifico di Gogol'. La chiusa della prima parte conferisce infatti all'opera il carattere di epopea dello spirito nazionale e identificando simbolicamente nella *trojka* l'anima nazionale ne prospetta la rigenerazione. E così il carattere tripartito del progetto gogoliano dovrebbe avere al proprio centro, come protagonista, l'anima umana, nelle sue tre dimensioni, individuale, nazionale e universale proprio come, potremmo noi aggiungere, individuale è il carattere del romanzo, nazionale il carattere dell'epica e universale il carattere di quell'"individuo assoluto", non "un libro", ma "il libro", che Gogol' vedeva come suo proprio fine ultimo di uomo e scrittore e che aveva come suo antecedente la *Commedia* di Dante, se non proprio il profetismo biblico.

Sul carattere composito e sul complesso intreccio semantico delle *Anime Morte* molto si è scritto e le prime indicazioni vengono da Gogol' stesso. Come ricorda Pavel Annenkov in relazione alla seconda parte dell'opera, Gogol' si preparava «a ricondurre ad un unico piano d'espressione tutta la vita, l'immagine dei pensieri, l'indirizzo etico e la sua stessa visione dello spirito e delle virtù della società russa». Qui molti autori, tra cui Donald Fanger e Aram Asojan (*Dante e la letteratura russa*, 1989; «*Onorate l'altissimo poeta*», 1990), hanno posto in risalto l'analogia esistente tra progetto delle *Anime Morte* e *Commedia* nel complesso strutturarsi dei piani di lettura delle due opere. Mi riferisco ai quattro livelli interpretativi – letterale, allegorico, morale ed anagogico – di cui Dante scrive a Cangrande della Scala a proposito della *Commedia* e che in parte possono essere riferiti anche alle *Anime morte*, come si evince anche da scritti di e su Gogol' e come è stato evidenziato da E. A. Smirnova.

Avendo in mente le *Anime Morte*, Gogol' tendeva ad evidenziare il fatto che «tutte le mie ultime opere costituiscono la storia della mia propria anima». L'idea che la vita terrena prepari quella eterna, caratteristica secondo Hegel proprio dell'impegno eroico di Dante, si fa largo anche nella concezione sempre più mistico-religiosa che della letteratura nutre Gogol' negli ultimi anni. Non è dunque un caso che egli tenda a riconoscersi nell'immagine profetica

di Dante, conferendo al proprio capolavoro analogo valore simbolico e pathos spirituale, analoga partecipazione individuale, temi ed immagini. Non a caso nell'anima umana si è più volte voluto riconoscere la vera, più autentica protagonista, della progettata trilogia gogoliana. Individuando in se stesso l'«apostolo della verità», Gogol' tende a modellarsi sulla figura artistica e morale di Dante, giungendo a posizioni spirituali assai vicine a quella che a Dante espone Cacciaguida nel XVII canto del Paradiso. In definitiva, come acutamente sottolinea Asojan riferendosi al tortuoso e misterioso cammino spirituale dello scrittore, Gogol' come Dante sceglie la missione del martire, martire del suo stesso progetto etico-artistico, tende a conferire a se stesso il dono della preveggenza e alla propria opera il carattere di rivelazione, che sono tratti specifici dell'utopismo gogoliano. Nella tradizione letteraria russa questo atteggiamento rientra nel fenomeno del *podvižničestvo*, della testimonianza eroica di fede e patriottismo che, tratto specifico dello scrittore anticorosso, si rinnova in autori come Radiščev, Karamzin, fino a Dostoevskij e al Tolstoj della *Confessione* e di cui si ritrovano tracce sebbene assai diversificate ad esempio in Blok e in Majakovskij.

Alcune ultime considerazioni. Il compito dell'arte e la missione dello scrittore nel pensiero gogoliano degli ultimi anni sono visti in una prospettiva vicina allo slavofilismo e ad una concezione 'ortodossa' del mondo. L'arte acquista dunque il significato edificante di testimonianza di fede e di vita e lo scrittore il ruolo di missionario e profeta oltre che umile servitore del suo popolo, della nazione.

Tale concezione discendeva in Gogol' da molteplici canali, sia dal pensiero spirituale e religioso nazionale, quasi di marca anticorussa, sia da stimoli occidentali, romantici ed idealistici in primo luogo. Risalta comunque all'occhio, nel paradossale spirito di contraddizione di Gogol', commistione di autoumiliazione e presunzione, l'antitesi tra una visione del mondo di tipo medievale, propria dell'ortodossia russa e tormentosamente riscoperta dal Gogol' uomo da un lato, e l'appartenenza di Gogol' artista al suo tempo, così lontano dal concepire la scrittura come puro esercizio di lettura esegetica della realtà, dall'altro lato. Eppure proprio in questa prospettiva troviamo un evidente analogia con Dante e il suo poema. Dante, uomo del medioevo, si fa testimone con il suo libro dell'armonia divina e nel contempo dell'eroismo dell'anima individuale volta attraverso dubbi e tormenti a raggiungere quell'armonia, in un drammatico interagire di libertà individuale e disegno divino, in questo preannunciando il nascente umanesimo. Gogol', uomo dell'epoca moderna, tende ad immedesimarsi in Dante proprio perché pur avvertendo da un lato con nostalgia l'armonia spirituale ed etica propria della dimensione medievale russa (e a tale armonia pare aspirare nei suoi scritti filosofico-religiosi e pubblicistici), dall'altro è testimone del lancinante affermarsi del principio di individualità nella nuova Russia, dei tragici rischi ad esso collegati, ma anche di un possibile, auspicabile, nuovo umanesimo russo di portata universale, di cui Gogol' vuole essere l'apostolo. In questa prospettiva Gogol' anticipa il grande interesse per Dante che fu caratteristico dei simbolisti e dei decadenti.



Vladimir Purcin (Tula), *Le mie virtù*, stampa digitale da fotografia, 2006.

LE RISCRIITTURE DI DANTE IN INGLESE

di Massimo Bacigalupo



Michael Mazur, *Inf. I*, studio,
Il prologo, monotipo, 1993.



Michael Mazur, *Inf. I*,
Il prologo, acquaforte e acquatinta, 1999.

Una rassegna delle riscritture di Dante in inglese comprenderebbe autori e opere fra i maggiori di quella letteratura: *La Rima del vecchio marinaio* di Coleridge, *Il sogno di Iperione* di Keats, *Il trionfo della vita* di Shelley, *La profezia di Dante* di Byron... Per non parlare di curiosità quali la *Colombiade* (1807) di Joel Barlow. Fra i moderni almeno *La terra desolata* e i *Quattro quartetti* di T.S. Eliot, le *Note per una suprema finzione* di Wallace Stevens, i *Cantos* di Ezra Pound¹. Fra i contemporanei navigano «in picciotta barca» Seamus Heaney e Derek Walcott. Per citare due altri Nobel per la letteratura, Dante ha esercitato un ascendente profondo anche su Samuel Beckett² e Josif Brodskij, che in una nota lezione di poesia è riuscito a trovare Dante in un idillio rurale di Robert Frost, *Come In*³. Poi c'è l'immenso campo del Dante di James Joyce. La zia «Dante» di Stephen appare non a caso già sulla prima pagina del *Dedalus*. Su molte di queste operazioni hanno riaperto la discussione le 500 pagine dell'antologia *Dante in English*⁴, oggetto di una istruttiva polemica a causa della lunga e avventurosa introduzione di Eric Griffiths (su Dante come «scrittore postcoloniale» e altre amenità)⁵. Meno controverso è stato *The Poet's Dante*⁶, antologia di impressioni dantesche di poeti novecenteschi, per-

lopiù anglosassoni, da Ezra Pound a Edward Hirsh.

Le traduzioni, assai numerose, accompagnano e precorrono le riscritture. *Dante in English* si apre con il rifacimento che Geoffrey Chaucer diede nei *Canterbury Tales* del 33° del *Paradiso*.

Thow Mayde and Mooder, doghter of thy Sone,
Thow welle of mercy, sinful soules cure,
In whom that God for bountee chees to wone,
Thow humble, and heigh over every creature,
Thow nobledest so ferforth our nature,
That no desdeyn the Makere hadde of kynde
His Sone in blood and flesh to clothe and wynde.
(*The Prologue to the Second Nun's Tale*)

Ritradotto in italiano, questo il senso approssimativo:

Tu vergine e madre, figlia del tuo figlio,
tu fonte di misericordia, cura delle anime peccatrici,
in cui Dio per bontà volle dimorare,
tu umile e alta più di tutte le creature,
tu nobilitasti la nostra natura a tal segno,

che il Creatore non ebbe disdegno
di vestire suo Figlio di sangue e carne.

Le due traduzioni più note dell'Ottocento dello stesso
passo leggono:

O virgin mother, daughter of thy Son,
Created beings all in lowliness
Surpassing, as in height, above them all
Term by th' eternal counsel pre-ordain'd,
Ennobler of thy nature, so advanc'd
In thee, that its great Maker did not scorn,
Himself, in his own work enclos'd to dwell!
(Henry Cary, 1814)

Virgin mother, daughter of your Son,
more humble and sublime than any creature,
fixed goal decreed from all eternity,
you are the one who gave to human nature
so much nobility that its Creator
did not disdain His being made its creature.
(H.W. Longfellow, 1867)

Sullo scorcio del Novecento, mezzo millennio dopo Chaucer,
la preghiera di San Bernardo suona così:

Thou Virgin Mother, daughter of thy Son
Humble and high beyond all other creature,
The limit fixed of the eternal counsel,
Thou art the one who such nobility
To human nature gave, that its Creator
Did not disdain to make himself its creature.
(Allen Mandelbaum, 1984)

Se con Cary siamo nel campo del miltonismo e di un certo arbitrio, i due americani Longfellow e Mandelbaum sono anche dei filologi aderenti all'originale (vedi il gioco finale su 'creatore/creatura'). Sorprende che Longfellow usi la più moderna seconda persona 'you', mentre Mandelbaum ritorna al 'thou' arcaico di Chaucer e Cary. Mandelbaum introduce inoltre un'inversione al verso quattro, facendo precedere 'nobility' a 'gave', e sceglie di rendere 'termine fisso' come 'limit fixed', di nuovo più arcaico e ambiguo di 'fixed goal'. Longfellow ha il coraggio di scrivere semplicemente 'Virgin mother' senza pronome, ricalcando l'originale, a costo di abbreviare il verso di una sillaba. Resta comunque bellissima la soluzione di Chaucer, che inserendo 'and' ('Thow Mayde and Mooder') rende con maggiore efficacia l'ossimoro iniziale.

Vediamo per curiosità come i tre traduttori rendono 'ventre':

For in thy womb rekindling shone the love
Reveal'd, whose genial influence makes now
This flower to germin in eternal peace!
(Cary)

That love whose warmth allowed this flower to bloom
within the everlasting peace - was love
rekindled in your womb...

(Longfellow)

Within thy womb rekindled was the love,
By heat of which in the eternal peace
After such wise this flower has germinated.
(Mandelbaum)

'Womb' è parola più nobile di 'ventre', ma certo sarebbe stato difficile tradurre 'belly' (pancia) o 'uterus'. Per il resto Longfellow colpisce di nuovo per la modernità ed eleganza delle soluzioni. Mandelbaum segue più da vicino l'originale, ma questo lo costringe a servirsi di riempitivi pedestri come 'After such wise' (per 'così'). 'Warmth' sembra anche tutto sommato suonare meglio di 'heat' (per 'caldo'), visto che si tratta del calore che fa maturare i fiori e non di una batteria per polli, anche se forse qui Mandelbaum (se ci ha pensato) ha voluto rendere l'asprezza prosaica di 'caldo'.

Queste e altre traduzioni sono importanti sia come segni della penetrazione di Dante nella cultura anglosassone, sia come letture, interpretazioni, legate al loro tempo e alla sua lingua. È anche interessante pensare a chi le ha lette e ne è stato influenzato. Cary (1805-1812), il primo traduttore integrale, fu letto dai romantici inglesi, e lodato da Coleridge, sicché divenne mediatore della presenza dantesca in Keats, Byron e Shelley, i quali due ultimi presto appresero l'italiano e poterono affrontare direttamente l'originale (di cui Shelley tradusse alcune parti). Longfellow è al centro del dantismo americano del secondo Ottocento, dal quale prendono le mosse indirettamente Pound e Eliot, che sono i principali fautori di Dante nell'epoca delle avanguardie del secolo XX.

Pound nel fresco saggio giovanile *Lo spirito romanzo* (1910) cita Dante nella versione in prosa dei Temple Classics, volumetti assai ben curati da Philip Henry Wicksteed, H. Oelsner e altri nei primi anni del Novecento, e assai diffusi (l'*Inferno*, con la traduzione di John Aitken Carlyle del 1849, uscì nel 1900 e fu ristampato 14 volte fino al 1926, data dell'edizione da me consultata). Questi eleganti volumetti non indicano sul frontespizio il nome dei curatori, che va cercato fra le note in fondo al volume, quasi si trattasse di un'opera collettiva.

Wicksteed così rende l'avvio di *Paradiso* 33:

Virgin mother, daughter of thy son, lowly and uplifted more
than any creature, fixed goal of the eternal counsel,
thou art she who didst human nature so enoble that its own
Maker scorned not to become its making.
In thy womb was lit again the love under whose warmth in
the eternal peace this flower hath thus unfolded⁷.

Si può capire perché questa traduzione molto semplice e chiara, la prima integrale a essere edita con testo a fronte, fosse la più utilizzata da Pound e Eliot ma anche la più diffusa al loro tempo. Era così possibile, attraverso la tradu-

zione letterale, avvicinare l'originale senza dover prima farsi strada fra le maglie di un 'linguaggio poetico', cioè le emozioni e il gusto di un traduttore-interprete. Inoltre ogni canto nel «Temple Dante» è preceduto da una breve introduzione, e l'edizione è accompagnata da note, diagrammi, citazioni-epigrafi. Ad esempio, in fondo al *Paradiso* (14 edizioni fra 1899 e 1932) è riportata una citazione da san Bernardo sulla beatitudine dell'accordo dell'uomo con la volontà divina. Un'edizione in qualche modo trasparente, come nella seconda metà del Novecento sarà quella, sempre in prosa con testo a fronte e ampiamente annotata (1970-75), curata da Charles Singleton, il «provvido amico straniero» ricordato da Montale in *Altri versi*, che probabilmente avvicinava Dante con la sensibilità del New Criticism.

The glory of the All-Mover penetrates through the universe and reglows in one part more, and in another less.

Così Singleton rende la prima frase del *Paradiso*, che nell'edizione Temple legge:

The All-Mover's glory penetrates through the universe, and regloweth in one region more, and less in another.

Come si vede, la differenza è scarsa, e entrambe le traduzioni usano curiosamente 'reglows' per 'risplende', che in italiano è senz'altro parola più comune di 'reglows' in inglese.

In Singleton ogni cantica è presentata in due volumi, uno con testo e traduzione, l'altro di commento. L'edizione Temple ha il vantaggio del formato tascabile, per cui possiamo immaginare i giovani turisti inglesi e americani (fra cui anche Pound e Eliot) arrivare in Italia con il loro Temple Dante, e leggerlo nei treni e sulle sponde del Garda. Altri turisti avranno portato con sé Dante in una delle numerose traduzioni disponibili al momento della partenza, fra cui non mancano quelle di poeti più e meno importanti, nell'anteguerra Laurence Binyon (la cui traduzione si valse della consulenza dello stesso Pound), nel dopoguerra Dorothy L. Sayers (1949), Geoffrey Bickersteth (1955), John Ciardi e C.H. Sisson (1980): tutte versioni integrali, tutte tranne quella di Sisson in terzine rimate. In seguito, la Oxford University Press americana ha messo in cantiere una nuova versione di Robert Durling, in prosa ma stampata come se si trattasse di versi per facilitare la lettura. L'insigne dantista Robert Hollander e la moglie Joan hanno appena finito di pubblicare una nuova versione integrale in versi.

Altri poeti di fama hanno tradotto una sola cantica, più o meno liberamente: l'americano Robert Pinsky e l'irlandese Ciaran Carson l'*Inferno* (rispettivamente 1994 e 2002), l'americano Merwin il *Purgatorio* (2000). Pinsky e Carson riproducono con rime-asonanze la terzina, ma mentre Pinsky non rispetta l'andamento del testo originale, che pure riporta (la sua traduzione conta dunque di regola meno versi, dato il carattere più compatto dell'inglese), Carson segue le terzine dantesche ma lavora con molta libertà colloquiale:

One day, to pass the time, we read of Lancelot, who loved illicitly. Just the two of us; we had no thought of what, as yet, was not.

From time to time that reading urged our eyes to meet, and made our faces flush and pale, but one point in the story changed our lives.

For when we read of how the longed-for smile was kissed by such a noble knight, the one who for eternity is by my side all trembling kissed my trembling mouth.

Pinsky mantiene un tono più elevato:

... One day, for pleasure, We read of Lancelot, by love constrained: Alone, suspecting nothing, at our leisure.

Sometimes at what we read our glances joined, Looking from the book each to the other's eyes, And then the color in our faces drained.

But one particular moment alone it was Defeated us: *the longed for smile*, it said, *Was kissed by that most noble lover*: at this,

This one, who will now never leave my side, Kissed my mouth, trembling...

Pinsky, contrariamente al suo solito, qui amplia l'originale. E si prende la libertà di suggerire che la scena del bacio fra Lancillotto e Ginevra non è riferita da Francesca ma testualmente citata, come suggerisce il corsivo. Mi sembra che vi sia un certo impaccio, ad esempio nel quintultimo verso, e nella ripetizione di 'this': 'sat this, / this one'. A Pinsky sembra soprattutto interessare raccontare pianamente e prosaicamente la storia.

Naturalmente per valutare queste singole prove non basta citare qualche scampolo, occorre considerare l'effetto complessivo, e questo può solo farsi dopo una lunga familiarità. In ogni traduzione troveremo dei brani apparentemente meno riusciti, ma ciò che conta è se e come hanno dato un'idea di Dante al lettore. Poeti come Pinsky e Carson, essendo addentro alla lingua e cultura dei loro paesi, hanno il vantaggio di una autorevolezza di percezione generale che può rendere le loro traduzioni più efficaci. D'altra parte gli studiosi che offrono una prosaica guida alla lettura hanno il vantaggio di conoscere l'italiano. I lettori continueranno ad avvicinare Dante in modi imprevedibili. C'è sicuramente bisogno di entrambi i momenti, perché se Dante interessasse solo agli studiosi egli non sarebbe tanto letto e dibattuto, quasi un personaggio popolare.

A cosa porti tutto ciò è difficile dire. Di rado mi è capitato di incontrare un inglese o americano che conoscesse un po' Dante, ma forse non sono tanti nemmeno gli italiani a cui certe parole (a parte quelle più abusate) ricordano immediatamente un passo della *Commedia*. Nel mondo ristretto dei lettori colti e appassionati di poesia antica e contemporanea Dante ha di sicuro un ruolo centrale. Lo ha ribadito l'irlandese Seamus Heaney, formatosi come tutta

la sua generazione sul Dante di Pound e Eliot, ma che in seguito si è nutrito del Dante creativo e imprevedibile visionario del *Discorso su Dante* di Mandel'stam, con quella famosa metafora delle terzine come aeroplani che lanciano altri aeroplani⁸. La passione di poeti come Pinsky e Carson che lasciano scorrere nella mente le parole delle loro nuove versioni e cercano assonanze e rime fa pensare a una libera musica dantesca che si trasmette di poeta in poeta, libro in libro.

Anche di sito in sito, visto che ormai molti siti internet offrono il testo della *Commedia* e di molteplici traduzioni, dando la possibilità di confrontare a scelta ora Dante e Cary, ora Dante e Longfellow, ora due e più traduzioni. Però un giro in Valdarno con in tasca la compatta edizione Temple del 1901 potrebbe essere un'esperienza ancora più illuminante per lo studente del 2000 che forse sarà il traduttore poeta e commentatore del futuro.

Molti recensori si chiedono il perché della fortuna particolare dell'*Inferno* in questi anni, e rispondono che ciò si deve agli orrori che ci stanno intorno quotidianamente e ai ricordi dei disastri della guerra del Novecento. Pinsky, nato nel 1940 e dunque adolescente negli anni della guerra fredda, scrive che «L'*Inferno* è la maggiore opera mai scritta sulla condizione morale che nel gergo dei nostri giorni è detta 'depressione'»⁹. In realtà l'*Inferno* a causa della sua azione più vivida e passionale ha sempre colpito maggiormente l'immaginazione dei lettori, non solo stranieri, ma fin dai tempi di Shelley gli anglosassoni più avveduti hanno scoperto le atmosfere rarefatte e squisite delle altre cantiche. Shelley tradusse il canto di Matelda, Eliot imitò il Purgatorio in *Mercoledì delle ceneri*, Pound sognò tutta la vita «la materia del Paradiso di Dante» che a suo dire corrispondeva a una reale visione estatica-letteraria. Al culmine dei *Canti pisani* cerca di recuperare questo mondo vitreo di prismi: «Vidi solo gli occhi e lo spazio fra gli occhi, / colore, diastasis...» (canto 81).

La fortuna di Dante oggi si deve come accennato sopra alla sua capacità di interessare poeti e lettori con le sue storie di uomini e donne e vicende convulse e con la sua visione universale. «L'aiola che ci fa tanto feroci...». Questa perdurante attualità si deve alla penetrazione avvenuta appunto fin dai giorni di Chaucer, ma confermata in modo determinante dai grandi dantisti-poeti anglosassoni dell'Ottocento e Novecento. Sono loro ad aver fatto di Dante un punto di riferimento irrinunciabile e così a stimolare il desiderio di rileggerlo e riscriverlo.

Pound si provò addirittura negli ultimi mesi di guerra, fra gli ulivi di Rapallo, a rifare Dante direttamente in italiano in due canti guerreschi (72-73) da cui riporto un breve flash di paradiso terrestre:

E come onde che vengon da più d'un trasmittente
Sentii allora

Le voci fuse, e con frasi rotte,
E molti uccelli fecer contrappunto
Nel mattino estivo,

fra il cui cigolar

In tono soave

«Placidia fui, sotto l'oro dormivo»

Suonava come nota di ben tesa corda.

«Malinconia di donna e la dolcezza...»

cominciai¹⁰

Il risultato è un collage che sulle prime suona addirittura grottesco, ma in ogni tratto vediamo messa in pratica la lezione della metafora e della visione dantesca con una forza immaginativa di tutto rispetto. Lo stilnovo con le sue donne leggiadre e la storia che si riversa sulla pagina in tutta la sua concretezza irriducibile: sono due aspetti di Dante che hanno affascinato la mente anglosassone, pragmatica quanto curiosa di vacanze nel tempo e nello spazio.

NOTE

¹ Vedi *Dante among the Moderns*, a cura di Stuart Y. McDougal, University of North Carolina Press, 1985.

² Vedi Daniela Caselli, *Beckett's Dantes*, Manchester University Press, 2006; *Ineffability, Naming the Unnamable: From Dante to Beckett*, a cura di Peter S. Hawkins e Anne Howland Schotter, New York, AMS 2000.

³ Vedi I. Brodskji, *Dolore e ragione*, Milano, Adelphi 1998.

⁴ *Dante in English*, a cura di Eric Griffiths e Matthew Reynolds, London, Penguin 2005.

⁵ Vedi la recensione di Helen Vendler e la replica di Griffiths, «London Review of Books», 1 e 22 settembre 2005.

⁶ *The Poets' Dante*, a cura di Peter S. Hawkins e Rachel Jacoff, New York, FSG 2001.

⁷ *The Paradiso of Dante Alighieri*, London, Dent 1932, pp. 399-401.

⁸ Vedi Osip Mandel'stam, *Sulla poesia*, Milano, Bompiani 2003, p. 135.

⁹ *The Pageant of Unbeing*, in *The Poets' Dante*, cit., p. 311.

¹⁰ E. Pound, *I Cantos*, a cura di Mary de Rachewiltz, Milano, Mondadori 1985, pp. 829-31. Cfr. Furio Brugnolo, *Letteratura italiana «fuori d'Italia», fra eteroglossia, plurilinguismo e autotraduzione: alcuni casi esemplari del Novecento*, in *L'Italia fuori d'Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo. Atti del Convegno di Roma, 7-10 ottobre 2002*, Roma, Salerno 2003, pp. 223-84.

Tavola rotonda

TRADUZIONE E RISCrittURA DI DANTE



Gustavo Doré, *Inf.* Canto I



Sandow Birk, *Inf.* I, 1-3,
Dante in the Wilderness.

PINSKY:

I'll speak very briefly under three headings: first, a general theory of translation; second, some particular, practical, and technical matters involved in making an English form of Dante's *terza rima*; and, third, I'll try to say just a few sentences about thematic matters – about the subject matter of Dante's poem, which is a way of responding to what my colleagues have asked: why do people read this work?

My theory of translation is that there is no such thing as translation. *Traducere, translatare*, to carry across, does not apply to meaning. You can carry a loaf of bread across the street or across the room; you cannot carry across the word *pane*: «*pane*» is not «bread» and «bread» is not «*pane*.» I'm told that in Italian you say *buono come il pane*, as good as bread. A good person is *un pezzo di pane*. In English we say such a person is *as good as gold*. *Bread* in English rhymes with *bed*; they are both Germanic words, roots which to a speaker of English sound physical and earthly against a context of words like *nutriment* or *repose*, which come from the Latin or French; *pane* is a romance word in a romance language. The two words are not the same, except for their denotation. Translation is a misnomer. The term I prefer – since what I set out to do was to make a work of art in English – is a more old-fashioned term. In the 16th and 17th centuries they would say, not that they translated this poem, that they had *Englished* it. I tried to make an Englishing of the *Inferno* that would be faithful at every moment to Dante's meaning, and that would be a work of art: a poem in English.

My general theory of translation is based on Walter

Benjamin's great essay *The Task of the Translator*. In a certain sense, the *Commedia* by Dante Alighieri is the best translation that will ever be made of an original in the mind of God. No one will ever translate that Platonic original as beautifully or as movingly as Dante did when he translated it into the Italian of his time. However, the Swedish translation, the Japanese translation, the Urdu translation, the Yiddish translation, if they are works of art, each adds a little information about that original in the mind of God: information that even the Italian cannot give because they will say, this is how the Swedish or Yiddish or English had to do something new, had to buckle, and stretch, and reshape itself to accommodate the reality that is *Commedia*. So, if my translation is any good, it expresses among other things how the Englishing of the work changes the English language itself, and changes the work. That is my theory. Now, some practical or technical matters.

There is understandable misapprehension in the academic study of verse that presumes that poetry in verse consists of writing in lines, as though the formal energy is contained in the lines or in rhymes. This is a misapprehension because the lines supply only one half of the aesthetic principle. The melodic energy and the moral energy of verse is in the sentences, it is in the syntax – or more precisely in the dance between each sentence, as it does or does not fit into a verse, and the verse. The contest or tango between the sentence and the line *is* the art of verse; otherwise we are studying only the time signature, we are not studying the melody or harmony or rhythm, the actual energy of the writing.

Here is how this observation applies to the translation

of Dante's *terza rima* into English: Dante's line is an eleven-syllable line. The English classic pentameter line also averages out to about 11 syllables. English – in the nature of the two languages – uses fewer syllables than Italian. For example: *selva oscura* = dark wood; *era smarrita* = was lost. If you translate line by line from a language that uses more syllables to a language that uses fewer syllables, if you translate each line to another line, then inevitably you will be adding styrofoam or cardboard or balsa wood for stuffing. It is necessary to pad, if you translate every English line with an Italian line.

Whatever else my translation does, it tries to get the speed and efficiency, the movement without padding, that I had not found in the other English translations. Possibly this is why my version, to the surprise of many, was on best-seller lists. People actually seemed to enjoy reading it, feeling some of Dante's great rapidity and fluidity. He invented *terza rima*, in my opinion, partly because the form enables the writing to be so fast and fluid. So that it changes rapidly: it is epigrammatic, the way couplets would be, or it becomes lyrical and he sings as quatrains might do, or he stops singing and he starts telling a story as blank verse might do, or he stops telling a story and he becomes discursive, as when Virgil discourses on the geography of Hell. In all of these modes all is rapidly moving within each passage, and moving rapidly between modes. That is the opposite of padding.

(Let me say that there is a translation in English that I consider a considerable work of art, which is Longfellow's. Longfellow was by profession a professor of Italian; he was also a great writer of verse. His translation is very beautiful. I relied on it a lot as a trot or pony. Longfellow's form is Miltonic blank verse, with an often-inverted syntax that is not easy for an American reader to stay with – any ten or 12 lines is extremely beautiful, but it can be difficult to go on for 40 or 50 lines.)

Intuitively, not by conscious choice of a system, I translated Dante's sentences, and then I tried to make English rhymes and lines to fit the sentences; the other translations I knew translated Dante's lines, and then tried to make some kind of English sentences out of them. My method gains speed and readability, but there are losses: in my translation you cannot find the famous rhyme word at the end of the English line. Translation always involves compromise. To quote the famous cliché, *traduttore / traditore*, I was a traitor in that I couldn't get the same words at the end of the lines. To me it was more important, and more feasible, to attain some of the original's speed, grace and variation.

The third topic is the thematic material of the poem. Of the 100 canti, Canto I, the dark woods, supplies an introduction to the whole *Commedia*. Therefore, Canto II is the beginning of *Inferno* proper. At the end of Canto I, Dante agrees to go on an extraordinary journey through Hell, Purgatory and Paradise. He is also saying, I'm going to write a poem that will go through hell, moral transfor-

mation and perfection – an ambitious journey for the pilgrim, an ambitious poem for the poet. That's Canto I. Then *Inferno* begins. What's the first thing that happens after he makes that resolution, what is the first thing that happens in Canto II? In American English we would say, he 'gets cold feet'. He despairs. He says, who am I to do this. People will laugh at me, they will say I'm pretentious to undertake such an adventure, to write such a poem, I'm not St. Paul, I'm not Aeneas, I'm just a little writer. We know that Dante also had a high opinion of himself, he knew he could do it. But the first thing he shows us is his fearfulness or discouragement.

I am not and never have been a Christian, I will never be a Christian. However, through English poetry I became fascinated by the Christian idea that evil is a deficiency, a privation, a lack – an idea that the English poets I read derive, ultimately, from Augustine and Thomas Aquinas. Evil or sin is a lack or wound – so that the punishment is the soul tearing at itself. As cold is an absence of heat energy, as darkness is an absence of light energy, evil is an absence of soul. It is an unmaking of the soul, a painful self-destruction.

This self-wounding is a great mystery, and perhaps the central concern of *Inferno*. The injuries that others have done to me – they exiled me from my city, they accused me falsely, all the bad things the other people have done to me – these are nothing compared to the injuries I do to myself. Dante finds in himself the worst sin, which is weak faith, thinking, I'm so evil even Jesus Christ can't save me. That lack of soul is the most fatal sin because it refuses the divine mercy that will be extended even to the Hell inside me. To cure himself of this spiritual lack, the Pilgrim goes down into it, he shows himself the parade or pageant of all the ways we injure ourselves. He finally comes to the image, with Ugolino and Ruggieri, of totally useless and unsatisfying revenge, and then by gripping the very shaggy flanks of Evil itself, he ascends to come out on the other side.

I believe that in my country the reasons that the poem remains so enduring, and continues to attract so many readers are two. One is that Dante's syncretic or synthetic imagination, improvising, bringing together classic, Christian, and romance, putting so many things together – profanity, obscenity, spiritual yearning – that plural, improvising process appeals also to the syncretic and synthetic and improvisatory nature of American culture at its best. Perhaps even more, Dante in the first third of his *Commedia* is a poet of spiritual despair: what in medieval English they call *wanhope*, a sense of spiritual lack: the meanness and cynical materialism of our culture at its worst. In America we have the luxury of being quite preoccupied with what in contemporary jargon we call *depression*. The sense of spiritual inadequacy combined with cultural syncretism perhaps instills an appetite for a certain energy: the spiritual, aesthetic and intellectual energy of Dante's *terza rima* streaming ahead to go down and down and deeper into the

mystery of discouragement and the enigma of evil, till he comes out the other side, to see the stars.

FRANCINI:

Vorrei riprendere quanto ha appena detto Robert Pinsky sull'originalità della sua traduzione dell'*Inferno*, su quelle operazioni con le quali ha cercato di trasferire nell'inglese, la velocità e la fluidità dell'originale. Come avverte nell'introduzione, ha dovuto spesso comprimere i versi di Dante per trasmettere la concisione dell'originale, e quindi ridurre il numero nella versione inglese, talvolta in modo significativo. Questa compressione del flusso narrativo è forse la caratteristica più evidente della traduzione di Pinsky, che però presenta anche il procedimento inverso: l'espansione di immagini dantesche tramite aggiunte di aggettivi o sostantivi, soprattutto in coincidenza di versi molto noti. Sembra che in quei momenti, frequenti nel corso della traduzione, l'immaginazione del poeta tradotto entri in sinergia con quella del traduttore, che sente la necessità di allungare la dose per qualche ragione, forse per cercare di afferrare più precisamente l'intensità dell'originale. Troviamo esempi di questo procedimento nel Canto V (vv. 22, 25, 26-27 e 73) e nel Canto VI al v. 26. Gradirei un suo commento in proposito.

PINSKY:

I was aware very rarely of amplifying for clarity. The rule I set myself in getting the rhymes to the end of lines was, never pad or extend to get a rhyme, but rather compress; if you can't get a rhyme to the end, find a way to contract the sentence, or condense the idea. For example in the first *terzina*, the famous opening three lines become in my English a line and two-thirds:

*Midway in our life's journey, I found myself
in dark woods, the right road lost.*

I was very pleased when a reviewer wrote that the phrase, «right road lost», sounds in some way like an American blues song, that it had an American feeling to it. I did not want to vulgarize, but I did like the idea that I was using an American idiom to achieve the compression and forcefulness I find in the original Dante.

[As to Canto V, l. 26] – in the original, «Ora incomincian le dolenti note / a farmisi sentire...»; in English, «And now I can hear the notes of agony // in sad crescendo beginning to reach my ear» – I plead guilty, at that moment it did seem to need the drama. I did add those words.

One must be very sparing in that, and you can compensate for a lot of compression by occasionally enlarging. It's like any form of discourse, sometimes you can earn by enlarging, it's like the people who are doing the simultaneous translation now, at our conference; usually the English would be shorter, sometimes you need more. And after all, Dante is Dante.

FRANCINI:

Anche il v. 83, all'inizio del discorso di Francesca, «If heaven's King bore affection // For such as we are, suffering in this wind, / Then we would pray...», sembra ampliato rispetto all'originale «se fosse amico il re dell'universo, / noi pregheremmo lui de la tua pace...».

PINSKY:

No, [that image] is upwards: «Si tosto come il vento...». Sometimes the phrase comes earlier in the Italian sentence. Here I can plead innocent! I insisted to my publisher that the Italian be *en face*, because I wanted to invite readers to see that, although I was making the language as idiomatic as possible, precision was primary. I think that a verse translation should be clearer than any prose translation can be. The prose translation cannot be as clear as a verse translation because the physicality of the verses is creating a kind of hand gestures or facial gestures, is creating something like italics. If you are doing it right no prose translation can be as communicative, just simply for clarity, as verse translation, if the verse is performing its function.

[As to l. 73] – «With raised wings steady against the current, glide / Guided by will to the sweetness of their nest» for the Italian «con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere, dal voler portate» – that effect, with «glide» at the end of the line, and then «Guided», with the sound being the same and the syntax reaching across the line, is trying to imitate the Italian «ferme»; you are trying to get something as expressive, as lucid as the original, you are trying to approach the lucidity of the original.

CARPI:

Volevo riallacciarmi brevemente a quanto detto dai colleghi russisti, riguardo in particolare alla fortuna che la *Divina Commedia* ha ritrovato negli ultimi decenni in Russia, sia sul versante delle traduzioni con esperimenti molto arditi come quello di Iljušin sia sul versante dell'influenza su poeti contemporanei. Per la verità sembrerebbe che la Russia contemporanea sia molto lontana da quello che può essere l'immaginario dei tempi di Dante. A me sembra che ci siano delle somiglianze, ossia il momento dello sgretolamento dell'impero retto da un'ideologia monolitica, l'impero di Federico II, l'impero cristiano universale per Dante, e l'Unione Sovietica con la sua ideologia altrettanto monolitica, la liberazione di una soggettività nuova e di nuove figure sociali – questa soggettività nuova che si pone in un rapporto ambiguo con la totalità appena distrutta, appena passata, che ne crea un mito: quello che noi riscontriamo durante tutta la *Divina Commedia*, un mito che, a contatto con la modernità, è come se si sgretolasse in tanti piccoli micro-miti che poi l'io poetico deve in qualche modo rimettere insieme attraverso questa esperienza di viaggio come auto-costruzione della personalità. Questo forse può essere un punto di contatto fra la sensibilità dei poeti contemporanei e dell'intellettualità russa contempo-

ranea e quello che loro possono trovare in un poeta come Dante.

In sintesi la domanda è la seguente: se l'interesse per Dante della intelligenza americana, sia degli scrittori che si rifanno a Dante, sia del pubblico che legge Dante in traduzione, sia dovuto a un qualche paradigma comune, a un qualche parallelismo fra l'universo artistico o politico o sociale o culturale nel quale Dante viveva, e che riprende nella cosmologia della *Divina Commedia*, e l'universo politico, sociale e culturale in cui vive l'intelligenza contemporanea americana - se ci sia qualche forma di parallelismo che aiuta questo interesse per Dante, una figura così lontana nel tempo.

PINSKY:

As far as I know, there is no equivalent in American life to what one's city meant to one. What Florence meant to Dante is perhaps somewhere between what my family means to me, what my home town in New Jersey, where my family has been for three or four generations, means to me, and what the United States of America means to me. Perhaps one's school as well? A friend of mine was a poet who taught at Brandeis University, a Jewish university in Massachusetts, though he was not Jewish; someone noticed that Brandeis had no school song, and so he said: «Frank, you should write the school song for Brandeis». And my friend said immediately: «Brandeis, our mother, we love you and we hate you». And this is true of our families: we love them and we hate them. It was supremely, obviously, clearly true for Dante that his identity, everything had to do with his city – a city which betrayed him, falsely accused him, expelled him. It is as though your family dishonours you and you can't see it but still you want to see it.

This is to speak psychologically. Politically, it's no secret that Americans, including patriotic Americans of which I consider myself one, sometimes hate our country; we hate what we as a country do, we are angry at our government, and not only at the government, but at the people who voted for the government, the people who send their children to die in wars, angry in this sense at ourselves as a nation. I don't wish to overdo this, but that sense of an attachment, as with worse things that happen in a family, that may help me to understand Dante's relationship to Florence.

This is not the way I ordinarily think about the poem, but if I speculate, encouraged by your question to think that way, to understand the ambivalence that one can feel towards one's allegiances... I probably should have included religion... it was perhaps a little like a civil religion to be a Florentine, the way you feel about the religion, the family, the country, the culture that has formed you, and from which you also feel alienated: among other things, certainly in its first half, but really all the way through the *Commedia*, Dante wrote a great poem on that subject.

KOMUNYAKAA:

In a certain sense, America is always attempting to reinvent itself. We have used world literature and culture as elements in that process of reinvention, as the engine through which our myth-making is driven. And, yes, Dante's vision is one of many lenses through which we view aspects of our cultural history. But, of course, like each of us, Dante possessed his own flaws and shortcomings. Perhaps that's what draws us to his enchanting vision again and again – his over-idealization of earthly matters. We only have to think of the numerous instances where Robert Lowell's vision intersects with Dante's. At times, it seems that their shared argument concerning the marriage of heaven and hell is almost a single, unbroken song. Each is written with a fluid continuity, and I think, at the centre of each vision is that argument with the self. Likewise, the contemporary American poet seems possessed by a similar need for an internal dialogue – a voyage within, to the core. It is that going back and forth, that argument within oneself, within one's heart, that becomes instructive from a contemporary point-of-view. A clarity of vision is informed by a continuous dialogue, because that is the space from where the spirit of democracy arises. I don't think, however, that I can say that Dante possessed an idea about democracy. Let's face it, Dante was a citizen of his time: his vision is based on a class structure that is primarily feudalistic. Matter-of-fact, Dante probably sees class distinction as a necessary mechanism for elevating his central character, Beatrice, beyond this human world. That is, Beatrice couldn't exist as Beatrice if she didn't possess (in Dante's mind) certain attributes that would transport her beyond reason. She's depicted as a soul beyond flesh. Such an abstraction is based on illusions embedded in class and its various stratifications. Robert Pinsky addressed the problem of the United States sending young men off to war, of those inducted into a military machine which is definitely class-based. Indeed, perhaps we are drawn to Dante because he does wrestle with doubt and mystery. That need to inquire into the depth of one's spirit as an artist – as a country – is what ties the contemporary poet to that medieval seer.

BARRETT:

I'd like to begin by saying how very much I like Pinsky's translation: it's an absolutely wonderful translation. What I enjoyed most about it is exactly what his opening remarks were about, the speed one feels in the Dante original that you often lose in the English translation especially in some older translations where the translator is thinking, you have got to make it sound like Milton! To have a translation that not only captures that speed, but it actually exaggerates it (because, as you say, English is a speedy language) is an enormously satisfying experience aesthetically as a reader of the *Inferno*. As a teacher of *Inferno* in translation, it led me to a few little problems. For example, in Canto V (from line 100) there are three famous tercets

in Francesca's speech that begin with *Amor*. I never even have to look at the page because I see those three appearances of *Amor* or *Love*.

I came to your translation and I could not find them because 'Love' is not at the beginning of the tercets [...] I was just wondering how this happened, whether it was simply a result of that speed business, and how you feel about it.

PINSKY:

This is an excellent example of the limitations of any translation – and of mine in particular! It would be marvellous to have the parallel lines with parallel rhymes. Dante was one of the greatest love poets; if he had never written the *Commedia*, he would have still be one of the greatest love poets. In that passage, he in a sense puts into Francesca's mouth what could easily be a sonnet – her speech's structure and lush repetition resemble those of a sonnet.

On the other hand, in English, beginning in the 16th century, internal rhyme and internal repetition became a parallel device, closely related to end-rhyme, so the degree of artificiality in English is somewhat comparable. Certainly, substituting internal rhyme and repetition for end-rhyme, moving parallelism to the sentences from the lines – all that is a compromise. To justify the compromise one might say that the degree of artificiality in English end rhyme and line // syntax parallelism would be greater than in Italian, richer in rhyme. In other words, yes, that is a

loss and a compromise. I was very aware of it in the passage you cite. I believe that I wrote thinking consciously of Philip Sidney's sonnet, the lines:

*O Moon, tell me,
Is constant love deem'd there but want of wit?
Are beauties there as proud as here they be?
Do they above love to be loved, and yet
Those lovers scorn whom that love doth possess?*

Echoing that 16th century line «Do they above love to be loved», I write «Love, which absolves / None who are loved from loving made my heart burn...» to get some of that concentrated honey, at least in the internal rhyme. It's a good example of what one can and cannot do.

SANGUINETI [...]*

SEDAKOVA:

Che cosa è Dante mi sembra la cosa più attuale nei nostri giorni in Russia così come nel mondo: la sua intensità intellettuale e concettuale. L'arte europea e l'arte russa mai era stata così ricca per contenuto come Dante. Dante aveva preso il suo contenuto dalla teologia, dalla filosofia di Aristotele, e da tanti altri. Che cosa potrebbe avere il poeta attuale per avere questa acutezza intellettuale? Mi sembra di parlare di Dante come artista, e solo artista, ma era un pensatore. E perciò penso che manca la traduzione dantesca letterale per prendere tutto il contesto intellettuale e teologico, necessario per tutti gli artisti del nostro tempo.



Sandow Birk, *Inf.* XII, 11-12, *The Minotaur*.



Michael Mazur, *Inf.* IV, *Limbo*,
acquaforte e acquatinta, 1996.

* Trascrizione non approvata dall'autore.

LA VOCE DI DANTE PER IL PIANETA TERRA

di Massimiliano Chiamenti



Sadow Birk, *Inf. XXXIV, 28-30, Lucifer.*

L'opera di Dante comprende libri diversi tra di loro per natura e per destinatario: dalle liriche amorose alla scienza enciclopedica, dalla politica all'astronomia, dalla linguistica alla poesia pastorale.

Nella *Questio de aqua et terra* in particolare, un Dante scienziato parla in latino, dunque a un pubblico maschile e colto, di geografia, di masse, di attrazioni planetarie, di curvature terrestri, senza mai un riferimento alle fantasie mitopoietiche dei crateri infernali, degli atlantidei monti purgatoriali, nonché dei cieli empirei con le loro mistiche rose.

Ma è solo nella *Vita Nova* e nella *Commedia* che tutti gli elementi rapsodici, ibridi ed eruditi del suo vastissimo sapere e delle sue molteplici curiosità si organizzano in racconto, in un grande *récit*. Sia la *Vita Nova* che la *Commedia* infatti sono, oltre che opera di poesia, dei racconti lineari, delle narrazioni, delle scene teatrali con dei personaggi in azione.

Nella *Vita Nova* veniamo a sapere di come Dante da ragazzo piangesse spesso, romanticamente, in camera sua e di come sognasse freudiane visioni di ragazze nude e di dolci angeli biancovestiti che si sedevano vicino al suo letto, leggiamo di feste di matrimonio con sale affrescate e gruppi di giovani donne che ridono, deridono e scherzano, il tutto immerso in un'atmosfera quanto mai onirica ed eterea, vagamente indeterminata e rigorosamente anonima.

Nella *Commedia* leggiamo di un viaggio lunghissimo che inizia nel bel mezzo di una crisi di mezz'età e si conclude, dopo mille e una avventure, con un finale agrodolce: si arriva sì all'illuminazione finale, al *satori*, ma non si può descrivere Dio perché è un Ente per definizione ineffabile, innominabile, irraffigurabile.

Nella poesia di Dante che resta e che resterà ci sono soprattutto attori, gesti, storie, movimenti, cambi di inquadratura, paesaggi, primi piani, dissolvenze incrociate, montaggi paralleli e alternati, accelerazioni e rallentamenti dei tempi del narrato. Nella poesia di Dante il tempo scorre e le cose cambiano, c'è un prima e c'è un poi, c'è un *plot* organizzato in una continuità. Certo, tutto questo discorso, tutta questa diegesi poi si deposita e si sedimenta in poesia, in versi misurati e rimanti, ma questa istanza di narritività c'è fino dall'inizio della *Vita Nova*, quando Dante attacca con una stupenda pagina di prosa già prima del primo sonetto, e partendo da un luogo collocato entro il tempo: «In quella parte del libro de la mia memoria...»

Nella *Commedia* dominano i verbi, le ellissi, le compressioni, tutti quegli elementi che insomma concorrono alla creazione di un mito ancestrale vibrante e pulsante, una favola, una parabola, una catena di eventi incalzanti che hanno un inizio, uno svolgimento, e una fine. Dante nella *Commedia* è un eroe e un anti-eroe al tempo stesso, ha dalla sua parte alcuni amici ed amiche, e dalla parte avversa nemici e nemiche terribili che lo ostacolano, lo bloccano soprattutto nel movimento fisico, nel procedere, che lo raggelano: massimamente, il volto di Medusa.

Oggi, mutati in *media* con cui gli artisti hanno imparato ad esprimersi, forse solo il genio di Spielberg potrebbe rendere in un film, in un nastro di inquadrature dinamiche e umanamente parlanti questa storia bellissima che ha per titolo semplicemente *Commedia*, questa storia che inizia anche questa come la *Vita Nova* da un luogo memoriale del proprio autobiografico tempo passato: *Nel mezzo del cammin di nostra vita...*, e che finisce proprio con un'immagine di rotazione, analoga a quella di una bobina cine-

matografica attorno al perno di una macchina: «l'amor che move il sole e l'altre stelle.»

Già, perché la *Commedia* è una vicenda, una saga di proporzioni cosmiche, divisa in tre fasi, in tre movimenti come una sinfonia, è un trilogia, un trittico, un trinomio, uno spettacolo teatrale in tre atti, o una serie di tre episodi - come le tre puntate delle *Star Wars* di George Lucas (*Star Wars*, 1977; *The Empire Strikes Back*, 1980; *The Return of the Jedi*, 1983) - ciascuno in sé concluso nella sua trama, eppure tutti collegati ed interconnessi da un arcano sovrasenso.

Quella di Dante è sempre poesia che vive di una sua inerente fisicità, che si compie e si modella nel tempo e nello spazio, che vive di una costante pulsazione propellente in avanti, popolata da una miriade di piani sequenza che fotografano le forme più bizzarre e contraddittorie degli animali sociali, come nelle carrellate di Federico Fellini. E di questo motore trifase, l'impeto che fornisce la maggiore spinta, il più potente, è proprio l'*Inferno*, quello che mostra in modo così diretto e onesto al lettore moderno gli orrori e gli arbitrii mostruosi della religione cristiana, ma in generale di ogni religione, di qualsivoglia oppio di qualsivoglia popolo.

L'amore all'*Inferno* è violentato, umiliato, ridotto a sbatacchiamento violento tra colpi di vento micidiali, è sofferenza umiliante sotto docce ustionanti presso inameni deserti e fiumi di sangue. Gli altri, i *non-cristiani*, gli stranieri, sono marginalizzati, posti nella malinconia di un desiderio inappagabile, rinchiusi nel deserto dei Tartari di una fortezza circondata da una settemplice muraglia. Tutte le forme di sadismo psicopatico, di lesivi disturbi della personalità sono raffigurate nell'*Inferno*, un luogo dove le vittime si fanno a loro volta carnefici: nell'*Inferno* di Dante possiamo oggi vedere la preconizzazione dei campi di concentramento nazisti e dei gulag, delle cacce alle streghe cattoliche e puritane, delle decapitazioni islamiche. Dante ci porta per mano in un mondo in cui l'innocente e l'assassino convivono, un mondo in cui le più grandi menti dell'umanità sono costrette senza una loro colpa a una condizione inferiore e degradante, senza mai uno spiraglio, senza mai una via di uscita.

Nell'*Inferno* di Dante c'è l'introiezione di un qualcosa di folle, di fanatico e di morboso a originare la rappresen-

tazione e la deformazione caricaturale di così tante persone e moltitudini sofferenti, dove prostitute che si feriscono da sole graffiandosi con le unghie sporche di escrementi e mimano amplessi con l'aria sono poste più in basso dei tiranni più sanguinari della storia, e questo solo per aver detto un patetico complimento al loro patetico cliente.

Dante ci insegna dunque, con paradosso solo apparente, a raccontare la tolleranza e il relativismo, perché ci mostra, e converso, l'enormità del male a cui portano le ossessioni religiose tutte: la repressione del proprio autentico io genuino, l'ipocrisia, la guerra feroce e instancabile contro tutte le altre culture, le altre religioni e le altre forme di pensiero, la conseguente smania alienante e aberrante di potere e di arricchimento, smania progressivamente crescente, insaziata e insaziabile.

Lungi dall'essere un libro funzionale al sistema di potere clericale del suo tempo, la *Commedia* colloca i personaggi intellettualmente più raffinati proprio all'*Inferno*, e ci mostra la loro grandezza incontaminata dalla barbarie feticistica dell'arbitrario e macabro credo dominante: Omero, Socrate, Platone, Aristotele, Ippocrate, Avicenna, Averroè, Cicerone, Virgilio, Ovidio, Orazio, Farinata degli Uberti, il maestro Brunetto Latini, l'amico Guido Cavalcanti (sebbene implicitamente) e così via sono tutti a marciare in quel buco sottoterra, ma sono pertanto, e anche grazie a quella orribile e ingiusta censura contro di loro, ancora oggi nell'immaginario collettivo universale.

Mostrando la malafede interna al *contrapasso*, a qualunque *contrapasso*, Dante (che nell'*Inferno* piange, sospira, geme, impreca, si lamenta, protesta e perfino sviene) crea così nel suo reame ipogeo un *forum* di discussione e un monumento alla riabilitazione e alla rivalutazione dei presunti 'cattivi maestri': i suoi, e così i nostri. La scrittura di Dante, la sua inesauribile invenzione immaginifica, la sua impareggiabile fucina linguistica, ci racconta paradossalmente una storia di universale tolleranza e di elogio dell'intelligenza, quella che ci occorre per leggere con la dovuta empatia, con la dovuta profondità.

Questo è il messaggio che l'antica poesia di Dante invia alla poesia che oggi si dirama nell'universo globale, il messaggio di un isolatissimo ed innocente esule al nostro pianeta terra, quella piccola e bella «aiuola che ci fa», stupidamente e autodistruttivamente, così «tanto feroci».



Sandow Birk, *Inf. XIV*,
130-31, *The Rise of Geryon*.

ROBERT PINSKY

Robert Pinsky, Poeta Laureato degli Stati Uniti, ha pubblicato sei volumi di poesia, saggi di critica letteraria e una nota traduzione dell'*Inferno* di Dante (Farrar, Straus & Giroux, 1994) illustrata da Michael Mazur, cui sono andati il Los Angeles Times Book Prize e l'Harold Morton Landon Translation Award. Dal suo prossimo libro di versi, *Gulf Music*, che uscirà nell'autunno 2007, anticipiamo «Book» e «Poem of Disconnected Parts».

Inf., Canto IV, 70-87

«Note well,»

My master began, «the one who carries a sword
And strides before the others, as fits his role

Among these giants: he is Homer, their lord
The sovereign poet; the satirist follows him –
Horace, with Lucan last, and Ovid third:

That lone voice just now hailed me by a name
Each of them shares with me; in such accord
They honor me well.» And so I saw, all come

Together there, the splendid school of the lord
Of highest song who like an eagle soars high
Above the others. After they had shared a word

Among themselves, they turned and greeted me
With cordial gestures, at which my master smiled;
And far more honor: that fair company

Then made me one among them – so as we traveled
Onward toward the light I made a sixth
Amid such store of wisdom.

(*The Inferno of Dante*, traduzione di Robert Pinsky,
New York, FSG, 1984)

SAMURAI SONG

When I had no roof I made
Audacity my roof. When I had
No supper my eyes dined.

When I had no eyes I listened.
When I had no ears I thought.
When I had no thought I waited.

Inf. Canto IV, 86-102

«Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:

quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene».

Così vid'ì' adunar la bella scola
di quel signor de l'altissimo canto
che sovra li altri com'aquila vola.

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevol cenno,
e 'l mio maestro sorrise di tanto;

e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.

CANTO SAMURAI

Quando non ebbi tetto feci
dell'ardimento il mio tetto. Quando non
ebbi cibo i miei occhi pranzarono.

Quando non ebbi occhi ascoltai.
Quando non ebbi orecchi pensai.
Quando non ebbi pensieri attesi.

When I had no father I made
Care my father. When I had
No mother I embraced order.

When I had no friend I made
Quiet my friend. When I had no
Enemy I opposed my body.
When I had no temple I made
My voice my temple. I have
No priest, my tongue is my choir.

When I have no means fortune
Is my means. When I have
Nothing, death will be my fortune.

Need is my tactic, detachment
Is my strategy. When I had
No lover I courted my sleep.

ODE TO MEANING

Dire one and desired one,
Savior, sentencer—

In an old allegory you would carry
A chained alphabet of tokens:

Ankh Badge Cross.
Dragon,
Engraved figure guarding a hallowed intaglio,
Jasper kinema of legendary Mind,
Naked omphalos pierced
By quills of rhyme or sense, torah-like: unborn
Vein of will, xenophile
Yearning out of Zero.

Untrusting I court you. Wavering
I seek your face, I read
That Crusoe's knife
Reeked of you, that to defile you
The soldier makes the rabbi spit on the torah.
«I'll drown my book» says Shakespeare.

Drowned walker, revenant.
After my mother fell on her head, she became
More than ever your sworn enemy. She spoke
Sometimes like a poet or critic of forty years later.
Or she spoke of the world as Thersites spoke of the heroes,
«I think they have swallowed one another. I
Would laugh at that miracle.»

You also in the laughter, warrior angel:
Your helmet the zodiac, rocket-plumed.
Your spear the beggar's finger pointing to the mouth
Your heel planted on the serpent Formulation
Your face a vapor, the wreath of cigarette smoke crowning
Bogart as he winces through it.

Quando non ebbi padre feci
dell'attenzione mio padre. Quando non
ebbi madre abbracciai l'ordine.

Quando non ebbi amici feci
della calma la mia amica. Quando non
ebbi nemici opposi il mio corpo.
Quando non ebbi tempio feci
della voce il mio tempio. Non ho
prete, la lingua è il mio coro.

Quando non ho mezzi la fortuna
è i miei mezzi. Quando non
ho niente, la morte sarà la mia fortuna.

La necessità è la mia tattica, il distacco
è mia strategia. Quando non
ebbi amante corteggiavo il mio sonno.

ODE AL SIGNIFICATO

Tremendo e desiderato,
salvatore, sterminatore...

In una vecchia allegoria porteresti
un alfabeto intrecciato di segni:

Ankh Bandiera Croce.
Drago,
figura incisa a guardia di un intaglio sacrale,
falino kinema della leggendaria Mente,
nudo omphalos perforato
da quesiti di rima o senso, torah-simile: utopica
vena di volontà, xenofilo
struggimento dallo zero.

Non fidandomi ti corteggio. Esitante
cerco la tua faccia, leggo
che il coltello di Robinson
odorava di te, che per profanarti
il soldato costringe il rabbino a sputare sulla torah.
«Annegherò il mio libro» dice Shakespeare.

Viandante annegato, revenant.
Dopo che mamma si ruppe la testa, divenne
più che mai tua nemica giurata. Parlava
a volte come un poeta o critico di quarant'anni dopo.
O parlava del mondo come Tersite degli eroi,
«Penso che si siano ingoiati l'un l'altro. Io
riderei del miracolo».

Tu anche nella risata, angelo guerriero:
il tuo elmo è lo zodiaco, piumato di razzi
la tua lancia il dito dell'accattone che indica la bocca
il tuo calcagno è piantato sul serpente-formulaico
la tua faccia un vapore, il serto di fumo di sigaretta che incorona
Bogart mentre socchiude gli occhi per liberarsene.

You not in the words, not even
Between the words, but a torsion,
A cleavage, a stirring.
You stirring even in the arctic ice,
Even at the dark ocean floor, even
In the cellular flesh of a stone.

Gas. Gossamer. My poker friends
Question your presence
In a poem by me, passing the magazine
One to another.

Not the stone and not the words, you
Like a veil over Arthur's headstone,
The passage from Proverbs he chose
While he was too ill to teach
And still well enough to read, *I was
Beside the master craftsman
Delighting him day after day, ever
At play in his presence – you*

A soothing veil of distraction playing over
Dying Arthur playing in the hospital,
Thumbing the Bible, fuzzy from medication,
Ever courting your presence.
And you the prognosis,
You in the cough.

Gesturer, when is your spur, your cloud?
You in the airport rituals of greeting and parting.
Indicter, who is your claimant?
Bell at the gate. Spiderweb iron bridge.
Cloak, video, aroma, rue, what is your
Elected silence, where was your seed?

What is Imagination
But your lost child born to give birth to you?

Dire one. Desired one.
Savior, sentencer-

Absence,
Or presence ever at play:
Let those scorn you who never
Starved in your dearth. If I
Dare to disparage
Your harp of shadows I taste
Wormwood and motor oil, I pour
Ashes on my head. You are the wound. You
Be the medicine.

From *Jersey Rain* (Farrar, Straus & Giroux, 2000)

BOOK

Its leaves flutter, they thrive or wither, its outspread
Signatures like wings open to form the gutter.

Tu che non sei nelle parole, nemmeno
fra le parole, ma una torsione,
una spaccatura, un sommovimento.
Tu semovente persino nel ghiaccio artico,
persino sul buio fondo dell'oceano, persino
nelle viscere cellulari di una pietra.

Gas. Rete sottile. I miei compagni di poker
dubitano della tua presenza
in una mia poesia, passandosi la rivista
di mano in mano.

Non la pietra né le parole, tu
come un velo sulla lapide di Arthur,
il passo da *Proverbi* che scelse
quando stava troppo male per far lezione
ma ancora poteva leggere: *Stavo
vicino all'architetto supremo
rallegrandolo in ogni tempo, sempre
godendo in sua presenza... Tu*

un velo che distrae e lenisce, che gioca sopra
Arthur morente che gioca nell'ospedale,
sfogliando la Bibbia, stordito dai farmaci,
sempre corteggiando la tua presenza.
E tu prognosi,
tu nella tosse.

Gesticolante, quando è il tuo sprone, la tua nube?
Tu nei rituali aeroportuali di accoglienza e addio.
Accusatore, chi è il tuo avente diritto?
Campanello al cancello. Ponte di ferro a ragnatela.
Manto, video, aroma, ruta, qual è il tuo
silenzio d'elezione, dov'era il tuo seme?

Cos'è l'immaginazione
se non la tua figlia perduta nata per darti alla luce?

Tremendo. Agognato.
Salvatore, sterminatore...

Assenza,
o presenza sempre in gioco:
ti disprezzi pure chi non ha mai
languito per la tua carestia. Se
oso sminuire
la tua arpa d'ombre, degusto
assenzio e olio motore, verso
cenere sul mio capo. Tu sei la ferita.
Sii la medicina.

LIBRO

Le sue pagine svolazzano, sbocciano o appassiscono, le segnature
stese si aprono come ali per formare il rigagnolo.

The pages riffling brush my fingertips with their edges:
Whispering, erotic touch this hand knows from ages back.

What progress we have made, they are burning my books, not
Me, as once they would have done, said Freud in 1933.
A little later, the laugh was on him, on the Jews,
On his sisters. O people of the book, wanderers, *anderes*

When we have wandered all our ways, said Raleigh, Time
Shuts up the story of our days – beheaded, his life like a book.

The sound *bk*: lips then palate, outward plosive to interior stop.
Bk, bch: the beech tree, pale wood incised with Germanic
[runes.

Enchanted wood. Glyphs and characters between boards.
The reader's dread of finishing a book, that loss of a world,

And also the reader's dread of beginning a book, becoming
Hostage to a new world, to some spirit or spirits unknown.

Look! What thy mind cannot contain you can commit
To these waste blanks. The jacket ripped, the spine
[cracked,

Still it arouses me, torn crippled god like Loki the schemer
As the book of Lancelot aroused Paolo and Francesca

Who cling together even in Hell, O passionate, so we read.
Love that turns or torments or comforts me, love of the
[need

Of love, need for need, columns of characters that sting
Sometimes deeper than any music or movie or picture,

Deeper sometimes even than a body touching another.
And the passion to make a book - passion of the writer

Smelling glue and ink, sensuous. The writer's dread of
[making
Another tombstone, my marker orderly in its place in the
[stacks.

Or to infiltrate and inhabit another soul, as a splinter of
[spirit
Pressed between pages like a wildflower, odorless, brittle.

From *Gulf Music* (Farrar, Straus & Giroux, 2007)

POEM OF DISCONNECTED PARTS

At Robben Island the political prisoners studied.
They coined the motto *Each one Teach one*.

Le pagine sfogliate sfiorano i miei polpastrelli con le loro lame:
sussurrante erotico contatto che la mano conosce da età passate.

Che progresso, bruciano i miei libri e non me,
come si sarebbe fatto un tempo, disse Freud nel 1933.
Poco dopo, la battuta si ritorse contro di lui, gli ebrei,
le sorelle. Oh popolo del libro, vagabondi, *anderes*.

Quando abbiamo vagabondato per tutte le nostre strade, disse
[Raleigh, il Tempo
chiude la storia dei nostri giorni: decapitato, la sua vita come
[un libro.

Il suono *b-k* in *book*: labbra poi palato, esplosiva esterna e
[arresto interno.
B-k, b-ch: *beech* o betulla, legno pallido inciso con rune
[germaniche.

Il bosco incantato. Glifi e caratteri fra tavole.
Il lettore che odia finire un libro, perdere un mondo,

e anche il lettore che odia cominciare un libro, divenire
ostaggio di un nuovo mondo, di uno o molti spiriti ignoti.

Vedi! Ciò che la tua mente non può contenere puoi affidarlo
a queste pagine incolte. La copertina strappata, il dorso spaccato,

ancora mi scalda, dio sciancato sbrindellato come Loki l'intrigante,
così il libro di Lancillotto scaldò Paolo e Francesca

che si abbracciano persino nell'Inferno, oh appassionati, come
[leggiamo.
Amore che mi volge o tormenta o conforta, amore del desiderio

d'amore, desiderio del desiderio, colonne di caratteri che
[trafiggono
a volte più profondamente di qualsiasi musica, film o quadro,

a volte persino più profondamente di un corpo che tocca un altro.
E la passione di fare un libro – passione dello scrittore

che aspira la colla e l'inchiostro, sensuali. Lo scrittore che ha
[orrore di comporre
un'altra stele funebre, la mia pietra ordinata al suo posto nella
[biblioteca.

O infiltrare e abitare un'altra anima, come un truciolo di
[spirito
premuta fra le pagine: un fiore selvatico, inodore e fragile.

POESIA IN PARTI SCONNESSE

A Robben Island i prigionieri politici studiavano.
Inventarono il motto *Uno educi l'altro*.

In Argentina the torturers demanded the prisoners
Address them always as «*Profesor*.»

Many of my friends are moved by guilt, but I
Am a creature of shame, I am ashamed to say.

Culture the lock, culture the key. Imagination
That calls boiled sheep heads «Smileys.»

The first year at Guantánamo, Abdul Rahim Dost
Incised his Pashto poems into styrofoam cups.

«*The Sangomo says in our Zulu culture we do not
Worship our ancestors: we consult them.*»

Becky is abandoned in 1902 and Rose dies giving
Birth in 1924 and Sylvia falls in 1951.

Still falling still dying still abandoned in 2005
Still nothing finished among the descendants.

I support the War, says the comic, it's just the Troops
I'm against: can't stand those Young People.

Proud of the fallen, proud of her son the bomber.
Ashamed of the government. Skeptical.
After the Klansman was found Not Guilty one juror
Said she just couldn't vote to convict a pastor.

Who do you write for? I write for dead people:
For Emily Dickinson, for my grandfather.

«*The Ancestors say the problem with your Knees
Began in your Feet. It could move up your Back.*»

But later the Americans gave Dost not only paper
And pen but books. Hemingway, Dickens.

Old Aegyptius said Whoever has called this Assembly,
For whatever reason— that is a good in itself.

O thirsty shades who regard the offering, O stained earth.
There are many fake Sangomos. This one is real.

Coloured prisoners got different meals and could wear
Long pants and underwear, Blacks got only shorts.

No he says he cannot regret the three years in prison:
Otherwise he would not have written those poems.

I have a small-town mind. Like the Greeks and Trojans.
Shame. Pride. Importance of looking bad or good.

In Argentina i torturatori esigevano che i prigionieri
gli dessero del «*Profesor*.»

Molti miei amici hanno un senso di colpa, io invece
sono figlio della vergogna, l'ammetto con vergogna.

Cultura come serratura, cultura come chiave.
[L'immaginazione
che chiama le teste di pecore bollite «smiley».

Nel primo anno a Guantánamo, Abdul Rahim Dost
graffiò le sue poesie in pashto su bicchieri di polistirene.

«*Il Sangomo dice nella nostra cultura zulù che non
veneriamo i nostri antenati, bensì li consultiamo.*»

Becky è abbandonata nel 1902 e Rose muore di
parto nel 1924 e Sylvia cade nel 1951.

Ancora cade ancora muore ancora abbandonata nel 2005
ancora niente di concluso fra i discendenti.

Sostengo la Guerra, dice il comico, ma sono contrario
alle Truppe: non sopporto quei Ragazzi.

Orgogliosa dei caduti, orgogliosa del figlio bombardiere.
Vergognosa del governo. Scettica.
Quando il membro del Ku Klux Klan fu proscioltto una
[giurata
disse che non avrebbe potuto votare contro un uomo di
[chiesa.

Per chi scrivi? Scrivo per persone morte:
per Emily Dickinson, per mio nonno.

«*Gli Antenati dicono che il problema con le tue Ginocchia
è cominciato nei tuoi Piedi. Forse risalirà la Schiena.*»

Ma poi gli americani diedero a Dost not solo carta
e penna ma anche libri. Hemingway, Dickens.

Il vecchio Egizio disse: Chiunque abbia indetto questa
[Assemblea,
per qualsivoglia ragione, la cosa è di per sé buona.

Oh ombre assetate che guardate l'offerta, oh terra macchiata.
Ci sono molti Sangomo falsi. Lui è vero.

I prigionieri di colore ricevevano pasti diversi e potevano
[portare
calzoni lunghi e mutande, i neri ricevevano solo calzoni
[corti.

No dice di non rimpiangere i tre anni di carcere:
senza essi non avrebbe scritto quelle poesie.

Ho una mente da villaggio. Come i greci e i troiani.
Vergogna. Orgoglio. L'importanza di avere un aspetto bello
[o brutto.

Did he see anything like the prisoner on a leash? Yes,
In Afghanistan. In Guantánamo he was isolated.

Our enemies «disassemble» says the President.
Not that anyone at all couldn't mis-speak.

The *profesores* created nicknames for torture devices:
The Airplane. The Frog. Burping the Baby.

Not that those who behead the helpless in the name
Of God or tradition don't also write poetry.

GUILTS, metaphors, traditions. Hunger strikes.
Culture the penalty. Culture the escape.

What could your children boast about you? What
Will your father say, down among the shades?

The Sangomo told Marvin, «*You are crushed by some
Weight. Only your own Ancestors can help you.*»

From *Gulf Music* (Farrar, Straus & Giroux, 2007)

Ha mai visto dei prigionieri al guinzaglio? Sì,
in Afghanistan. A Guantánamo era isolato.

I nostri nemici si «sraccogliono» dice il presidente.
Non che chiunque non possa impappinarsi.

I *profesores* inventarono nomignoli per gli strumenti di tortura:
L'Aeroplano. La Rana. Far Ruttare Bebé.

Non che quelli che decapitano le vittime in nome
di Dio o della tradizione non scrivano anch'essi poesie.

Colpe, metafore, tradizioni. Scioperi della fame.
La cultura come pena. La cultura come fuga.

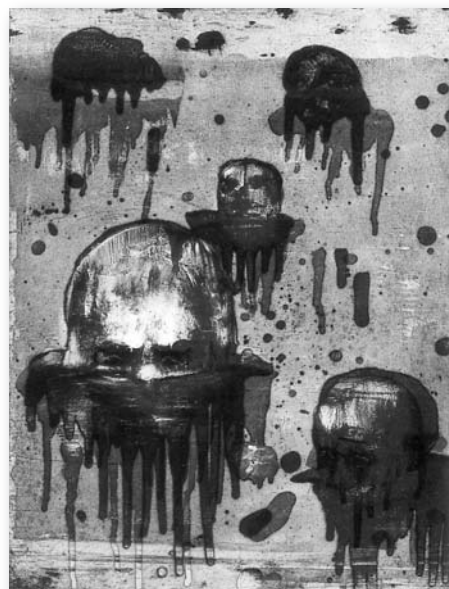
Di quale tua caratteristica potrebbero vantarsi i tuoi
figli? Cosa dirà tuo padre, giù fra le ombre?

Il Sangomo disse a Marvin, «*Sei schiacciato da qualche
peso. Solo i tuoi Antenati possono aiutarti.*»

(Traduzione di Massimo Bacigalupo)



Michael Mazur, *Inf. XII, Gli omicidi*,
monotipo, 1992.



Michael Mazur, *Inf. XII, Gli omicidi*,
acquaforte e acquatinta, 1999.

YUSEF KOMUNYAKAA



Quinto Martini, *Inf. II, Beatrice*, lapis, matita colorata, tempera su cartoncino.



Sandow Birk, *Par. VII, Beatrice's Explanations*.

Yusef Komunyakaa, Premio Pulitzer nel 1994, Senior Distinguished Poet alla New York University, dove insegna scrittura creativa, è autore di 14 volumi di versi, libretti, saggi, testi teatrali e canzoni. In italiano sono uscite le antologie *Il ritmo delle emozioni* (Liberodiscrivere 2004) e *Totem* (Le Lettere 2006) a cura di Antonella Francini. *Flesh* è un monologo in cento versi, composto appositamente per la manifestazione dantesca di Firenze, in cui un'inedita Beatrice si rivolge al lettore e reclama la sua fisicità e i suoi desideri di donna reale. Così spogliata delle vesti di musa, dipinge un autoritratto che è anche un commento di Komunyakaa sull'ispirazione poetica, sul rapporto di continuità e rottura con la tradizione lirica, sul ruolo del poeta contemporaneo e della poesia quali agenti cui è richiesta una concreta aderenza alla storia della loro epoca.

FLESH

*You wish to know if I cherished a thought
beyond lore & decorum, if a bloodless virtue
like some fury of wings beating in a cage
ushered me beyond paradise. Unbelievable
as I am, I shall say this: if I am Beatrice
or Beatitude, muse or pale siren, I am flesh
born to another dream of flesh. If I am clay,
it is the same merciless clay you are made of,
with a red vein of iron running through it, the same
naked prayer in the dark holding the song together.*

*The one who tried to raise me above the laws
of Nature & praise me into unearthly perfection
was my brother's friend, who called Love his Master,
& I can remember the first time his eyes*

CARNE

Vuoi sapere se mi fu caro un pensiero
oltre tradizione & decoro, se una virtù esangue
come furore di sbatter d'ali in una gabbia
mi scortò oltre il paradiso. Inverosimile
come sono dirò questo: se sono Beatrice
o Beatitudine, musa o smunta sirena, sono carne
nata da un altro sogno di carne. Se sono argilla,
è la stessa argilla impietosa del tuo corpo,
solcata da una rossa vena di ferro, la stessa
nuda preghiera nel buio che tiene insieme il canto.

Colui che tentò d'innalzarmi oltre le leggi
di Natura & lodarmi quale celeste perfezione
era amico di mio fratello, chiamò Amore suo Signore,
& ricordo il primo sforzo dei suoi occhi

*strained to unlock the lonely temple of my bones:
we were both nine years old, reposed in the day's
scripture. Attired in crimson lighter than breath
& memory, I daydreamed of my wooden dolls
asleep in identical beds, cast into a world of reason.
It was not a Sabbath divided by three.*

*I inherited the Virgin Mary's guarded gaze
& smile. As the years passed, I knew nine
was its own circle as I crossed cobblestones
between my two chaperons. That day
I spoke his name at the edge of a sigh,
I did not know I was entering a ledger
of remembrance, & did not wish to be
a woman purely rhymed out of words.
When Love mastered my creator; Love was
a man or phantom, but I was born Beatrice.*

*Did my red hair & pale skin make me angelic
in a country of raven hair? My creator
wrote down every white bone in my body,
but he did not know the right questions
to summon me to desire. He did not know
nobility seldom resides in the noble,
that gold or silver always finds a way to work
its way out of the black earth, to force
the sun to make it dance in the air.
He did not know I hurt to know.*

*I love sun & rain on my skin. My suitor
& conjurer, is that the burden, the curse,
the gift? Does wisdom make my eyelashes
tremble, does it draw the blood forth, unearth
temptation? When innocence measured me
from crown to a dancer's arch, the Furies
marked my path. He said my name
& the day turned to gulls crying – stolen
out of his mouth & put back into mine.
I am my own communion wine & bread.*

*I am the lost breath of medieval desire,
but not a false image, a sonnet, a canzone,
or a hidden metaphor. Let me measure
an unrhymed lament along the path
into the trees. If I am wrong or outdistanced,
if I lose my way or marry a banker's son,
then let the sunlight undermine my stride
as a vein of pleasure unties my body
& unholy mind from the firmament,
its fiery lessons written in his master-text.*

*Though my family name bequeathed me
to a rich man & I ate only sugared almonds
on my wedding day, I trust a bird cried
nightlong on the bedroom windowsill.
The one who shaped me from the vernacular
sang also of harmony, but I wished for love
to speak to me as a human being out of Ovid,
from the blood of birth & death. I was happy*

per aprire il tempio nudo delle mie ossa:
avevamo nove anni, riposati nella scrittura
del giorno. Ornata di porpora più leggera di respiro
& memoria, sognavo le mie bambole di legno
assopite in letti uguali, gettata in un mondo di ragione.
Non era un sabato diviso per tre.

Della Vergine Maria ereditai sguardo misurato
& sorriso. Cogli anni seppi che il nove
era il suo stesso cerchio traversando selciati
fra le mie due compagne. Quel giorno
pronunciai il suo nome sull'orlo d'un sospiro,
non sapevo d'entrare in un libro mastro
della memoria, & non volevo essere
donna fatta solo di parole in rima.
Quando Amore dominò il mio creatore, Amore fu
un uomo o fantasma, ma io ero nata Beatrice.

In un paese di chiome nere mi resero angelica
capelli rossi & pelle chiara? Il mio creatore
mise per scritto ogni osso bianco del mio corpo,
ma non sapeva le suppliche giuste
per chiamarmi al desiderio. Non sapeva che
nobiltà di rado risiede nel nobile,
che oro o argento trova sempre un modo
d'aprirsi un varco nella terra scura, costringere
il sole a farlo danzare nell'aria.
Non sapeva che sapere mi fa soffrire.

Amo sole & pioggia sulla pelle. Mio pretendente
& mago, è questo il fardello, la maledizione,
il dono? Mi fa tremare le ciglia la saggezza,
fa scorrere il sangue, dissotterra
tentazioni? Quando l'innocenza mi misurò
dalla tonsura al piede arcuato di ballerina, le Furie
segnarono il mio sentiero. Lui disse il mio nome
& il giorno mutò in un grido di gabbiani – rubato
dalla sua bocca & ridisposto nella mia.
Sono vino & pane della mia comunione.

Sono il respiro perduto del desiderio medievale,
non un'immagine falsa, un sonetto, una canzone,
o una chiusa metafora. Fa' ch'io misuri
un lamento senza rima lungo il sentiero
fra gli alberi. Se sono in errore o oltre il mio potere,
se mi perdo o sposo il figlio d'un banchiere,
allora lascia che il sole m'insidi il passo
mentre una vena di piacere scioglie il mio corpo
& l'empia mente dal firmamento,
le sue ardenti lezioni scritte nel gran testo.

Benché il mio casato mi facesse l'erede
d'un ricco & mangiassi mandorle glassate soltanto
il giorno delle mie nozze, un uccello son certa gridò
tutta la notte sul davanzale della finestra.
Colui che mi scolpi dal vernacolo
cantò anche d'armonia, ma desideravo amore che
mi parlasse come un essere umano d'Ovidio,
dal sangue della nascita & della morte. Fui felice

*a whisper finally shook my heart awake
in this city of beautiful desolation.*

*Imbued with shame? How can we deny
a rose its thorns? I wish an infidelity
of memory, if human means not to know shame
& guilt in the worm-eaten afterworld.
Because there is neither a sweet style
nor truth in purest white, I crave the dark bread
of Tuscany & sun-ripened figs. God did not wound me
with pity, but made me to love beyond reason
& to know the salt of tears, to pray & defecate,
& to stand reflected by the clear waters of the Arno.*

*I was made to praise the winter sparrow
on its naked branch. My creator's eyes
failed to reach into my beatitude,
into the marrow & laughter, into the sorrow
& doubt. He & his old river of words –
I came to myself on the bank of Lethe,
lost in chance, carried by a desirous wing.
My last garment had fallen to the ground,
& a battered angel entrusted me her credence.
I walked behind mystery's first sister.*

*I was not numerology or philosophy. Because
my creator could not imagine me as a woman
in his arms, he dreamt me an early death
in his head. The word made flesh.
My name grew into a sonata he learned
to put back into his mouth, an echo
of his voice in the wind. My blood seethed
into his words, an immaculate conception
in reverse, & no one could keep God's worms
out of the tomb after I died in childbirth.*

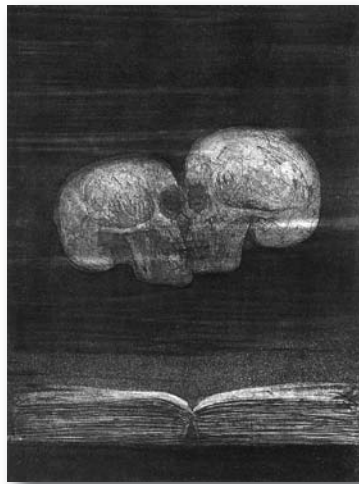
che un bisbiglio infine scosse dal sonno il mio cuore
in questa città di splendida desolazione.

Impregnata di vergogna? Come negare
a una rosa le spine? Voglio un'infedeltà
di memoria, se umano significa ignorare vergogna
& colpa nell'oltrevita divorata da vermi.
Poiché non c'è né un dolce stile né verità
nel bianco più puro, bramo il pane nero
di Toscana & i fichi maturi di sole. Dio non mi ferì
con pietà di me, mi creò per amare oltre ragione
& conoscere delle lacrime il sale, pregare & defecare,
& ergermi riflessa nell'acque chiare dell'Arno.

Fui fatta per lodare il passero dell'inverno
sul ramo nudo. Gli occhi del mio creatore
non seppero raggiungere la mia beatitudine,
il midollo & la risata, il dolore
& il dubbio. Lui & il suo vecchio fiume di parole –
tornai in me sulla riva del Lete,
perduta nella sorte, portata da un'ala di desiderio.
La mia ultima veste era caduta a terra,
& un angelo oltraggiato affidò a me la sua fede.
M'incamminai dietro la prima sorella del mistero.

Non fui numerologia o filosofia. Siccome
il mio creatore non seppe immaginarmi donna
fra le sue braccia, sognò per me una morte precoce
nella sua testa. La parola fatta carne.
Il mio nome divenne una sonata che imparò
a ridisporre nella sua bocca, un'eco
della sua voce nel vento. Il mio sangue ribollì
nelle sue parole, un'immacolata concezione
all'incontrario, & nessuno seppe tenere i vermi di Dio
lontani dalla tomba dopo che morii dando alla luce.

(Traduzione di Antonella Francini)



Michael Mazur, *Inf. V, ii, Paolo e Francesca*,
acquaforte e acquatinta, 1999.

OL'GA SEDAKOVA



Vladimir Favorskij, *La Vita Nova*, xilografia, 1934.

Ol'ga Sedakova (Mosca, 1949), erede della grande tradizione poetica russa del XX secolo, è una delle voci più importanti e originali dell'odierno panorama poetico russo. Autrice di numerosi libri poetici (i primi in epoca sovietica apparsi all'estero), nonché di una raccolta in due volumi di versi e prose, è vincitrice di numerosi premi letterari in patria e all'estero (tra questi il Premio Andrei Belyj, 1983, Il Premio Europeo di Poesia, Roma, 1995 e il Premio Solženicyn, 2003). È anche traduttrice di poesia (Rilke, Celan, Claudel, Eliot, San Francesco, Dante, Petrarca, ecc.) e fine studiosa della tradizione linguistica e culturale slava antica.

DANTE ALIGHIERI

Заключительный сонет из «НОВОЙ ЖИЗНИ»

Над широчайшей сферою творенья
выйдя из сердца, вздох проходит мой:
это Любовь, рыдая, разум иной
в него вложила в новом устремленье.

Воздух-паломник! вот где тяготенье
разрешено: и перед Госпожой
в славе стязанной, в милости живой,
в свете безмерном он теряет зренье.

И возвратившись, речью покровенной
слабо и смутно ведет повествованье,
скорбной душой неволимый моей.

Но по тому, как часто о Блаженной
он поминал, я разгадал посланье:
донны мои! так я узнал о Ней.

Ольга Сedaкова

DANTE ALIGHIERI

Oltre la spera che più larga gira

Oltre la spera che più larga gira
passa 'l sospiro ch'esce del mio core:
intelligenza nova, che l'Amore
piangendo mette in lui, pur su lo tira.

Quand'elli è giunto là dove disira,
vede una donna, che riceve onore,
e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.

Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
io no lo intendo, sì parla sottile
al cor dolente che lo fa parlare.

So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice,
sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.

(Vita Nuova, XLI)

OL'GA SEDAKOVA

Финал «СТАРЫХ ПЕСЕН»

Помни, говорю я, помни.
 Помни, говорю и плачу:
 Всё покинет, все переменится
 И сама надежда убивает.

Океан не впадает в реку.
 Река не возвращается к истокам.
 Время никого не пощадило.

Но я люблю тебя, как будто
 Всё это было и бывает.

КИТАЙСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

17

Когда мы решаемся ступить,
 не зная, что нас ждет,
 на вдохновенья пустой корабль,
 на плохо связанный плот,
 на чешуйчатое крыло, на лодку без гребцов,
 воображая и самый лучший,
 и худший из концов
 и ничего не ища внутри:
 там всему взамен
 выбрасывают гадальные кости на Книгу перемен.
 Кто выдумал пустыню воды? кто открыл,
 что вверху война?
 кто велел выращивать сады
 из огненного зерна?
 Как соловей – лучше умрет,
 чем не споет, что поет,
 чем не напишет на шелке времен,
 что не может целый народ.
 Когда ты свищешь в свой свисток,
 вдохновенье, когда
 между суши и нашей душой растет
 твоя вода, –
 если бы знал он, смертный вихрь,
 и ты, пустая гладь,
 как я хочу прощенья просить и ноги целовать.

Appendice ai «Vecchi Canti»

Dedica

– Tu ricorda, ti parlo, ricorda
 Tu ricorda che piango e ti parlo:
 ogni cosa ci fugge e si muta
 e la stessa speranza assassina.

Non v'ha oceano che torni nel fiume,
 né fiumane che salgano al fonte,
 né a chi il tempo sia misericorde –

ma ti amo, ti amo ed è come
 tutto questo sia stato e che sia.

da *Viaggio in Cina*

Quando ci risolveremo a partire,
 senza sapere, quel che ci attende,
 sulla nave delle muse deserta
 sulla mal saldata zattera
 sull'ala squamosa, la barca senza remi
 fingendo nel pensiero la migliore
 e la fine peggiore
 e senza nulla cercare di dentro?:
 là in cambio di tutto
 gettano gli áuguri gli ossi sul Libro dei mutamenti.
 Chi ha predisposto il deserto d'acqua? Chi rivelato
 che in alto c'è guerra?
 Chi ha ordinato di crescere giardini
 dal grano bruciato?
 Come l'usignolo – meglio morire,
 che non cantare il canto che canta
 che non scrivere sulla seta dei tempi
 quel che un popolo intero non scriverebbe.
 Quando modulerai l'aria sul tuo fischiello,
 mia musa, quando
 tra terraferma e l'anima nostra sgorgherà
 la tua acqua? –
 s'egli solo sapesse, gorgo letale,
 e tu, deserta bonaccia,
 come vorrei chiedere perdono e i piedi baciargli.

(Traduzione di Adalberto Mainardi)

АНГЕЛ РЕЙМСА

Франсуа Федье

Ты готов? —
 улыбается этот ангел —
 я спрашиваю, хотя знаю,
 что ты несомненно готов:
 ведь я говорю не кому-нибудь,
 а тебе,
 человеку, чье сердце не переживет измены
 земному твоему Королю,
 которого здесь всенародно венчали,
 и другому Владыке,
 Царю Небес, нашему Агнцу,
 умирающему в надежде,
 что ты меня снова услышишь;
 снова и снова,
 как каждый вечер
 имя мое вызыванивают колоколами
 здесь, в земле превосходной пшеницы
 и светлого винограда,
 и колос и гроздь
 вбирают мой звук —
 но все-таки,
 в этом розовом искрошенном камне,
 поднимая руку,
 отбитую на мировой войне,
 все-таки позволь мне напомнить:
 ты готов?
 к морю, гладу, трусу, пожару,
 нашествию иноплеменных, движимому на ны гневу?
 Все это, несомненно, важно, но я не об этом.
 Нет, я не об этом обязан напомнить.
 Не за этим меня посылали.
 Я говорю:
 ты
 готов
 к невероятному счастью?
 В метро. Москва.
 Вот они, в нишах,
 бухие, кривые,
 в разнообразных чирьях, фингалах, гематомах
 (— ничего, уже не больно!):
 кто на корточках,
 кто верхом на урне,
 кто возлежит опершись, как грек на луврской вазе.
 Надеются, что невидимы,
 что обойдется.
 Ну,
 Братья товарищи!
 Как отпраздновали?
 Удалось?
 Нам тоже.
 20 декабря 2004г.

L'ANGELO DI REIMS

A François Fedier

Sei pronto? —
 l'angelo sorride
 lo chiedo, anche se sa
 che certo tu sei pronto:
 non parlo a chissà chi,
 ma a te,
 uomo il cui cuore non sa cosa sia il tradimento
 verso il tuo Sovrano terreno,
 che qui coram populo fu incoronato,
 e verso un altro Signore,
 il Re dei cieli, il nostro Agnello,
 che muore nella speranza
 che tu di nuovo mi oda:
 e ogni giorno di nuovo,
 e ogni sera
 il mio nome rintocca nello scampanio
 qui, in terra di superbo frumento
 e uva luminosa,
 e la spiga e il grappolo
 assorbono il mio suono —

ma tuttavia
 in questa rosea pietra sgretolata,
 levando il braccio
 scheggiato dalla guerra mondiale,
 consentimi tuttavia ricordarti:
 sei pronto?
 Alla peste, alla fame, al terremoto, al fuoco,

All'incursione dei nemici, all'ira che si abbatte su di noi?
 Certo, è tutto importante, ma non è di questo che voglio
 parlarti.
 Non è questo che ho il dovere di rammentarti.
 Non per questo sono stato inviato.
 Io ti dico:
 tu
 sei pronto
 a una felicità incredibile?

(Traduzione di Giovanna Parravicini)

ELENA ŠVARC



Vladimir Purcin (Tula), *Le mie virtù*,
stampa digitale da fotografia, 2006.

Elena Švarc (Leningrado, 1948), affermatasi negli anni Settanta nelle edizioni letterarie del *samizdat* e dell'emigrazione, ha pubblicato i primi libri di poesia all'estero (1984, 1987, 1988). In Russia ha poi pubblicato numerosi libri poetici. La più completa raccolta delle opere, *Sočinenija*, in due volumi, è del 2002. L'anno successivo ha pubblicato un lodatissimo volume di prose *Vidimaja storona žizni* ('Il lato visibile della vita'). Ha vinto numerosi premi poetici tra cui, in Italia, il Premio «Sibilla Aleramo». Nel 2005 è uscito in Italia il volume di liriche *San Pietroburgo e l'oscurità soave*.

БОЛЬШАЯ ЭЛЕГИЯ НА ПЯТУЮ СТОРОНУ СВЕТА GRANDE ELEGIA PER IL QUINTO PUNTO CARDINALE

Как будто теченьем – все стороны света свело
К единственной точке – отколь на заре унесло.
Прощай, ворочайся с Востока и Запада вспять.
Пора. Возвратно вращайся – уж нечего боле гулять.
От Севера, с Юга – вращай поворотню весло.
Ты знаешь, не новость, что мир наш он – крест,
Четьре животных его охраняли окрест.
И вдруг они встали с насиженных мест –
И к точке центральной – как будто их что-то звало,
А там, на ничейной земле, открылася бездна-жерло.

С лавровишневого юга на черном сгустившемся льве
Ехала я по жестокой магнитной траве.
Там на полу'ночь – жар сладострастья и чад,
Там в аламбиках прозрачных багровое пламя растят.
Вдруг грохот и шум – впереди водопад.

Обняв, он тянул меня вглубь, куда тянет не всех,
А тех, кто, закрывши глаза, кидаются с крыши навек.
Но, сделав усилие, я прыгнула влево и вверх.
И это был Запад - где холод, усталость и грех.
При этом прыжке потеряла я память ночей,
Рубины и звезды, румянец и связку ключей.
А мельница крыльев вращалась, и вот уже я

Come in una corrente, tutti i punti cardinali sono confluiti
Verso un unico punto, da dove all'alba sono svaniti.
Addio, ritorna indietro da Oriente e da Occidente.
È tempo. Ritorna sui tuoi passi – ormai non hai più da vagare.
Da Nord, da Sud – inverti la rotta col remo.
Lo sai, non è una novità, che il nostro mondo è una croce,
Quattro animali attorno la proteggevano.
All'improvviso si sono sollevati dai posti abituali –
Come se qualcosa li chiamasse verso il punto centrale,
E là, nella terra di nessuno, s'è aperto un abisso-cratere.

Dal sud del lauroceraso in grotta a un nero leone addensato
Ho viaggiato tra la crudele erba magnetica.
Là, a sud, c'è l'ardore della voluttà e il delirio,
Là in alambicchi trasparenti coltivano una fiamma purpurea.
D'improvviso un tintinnio e un fragore – è apparsa una cascata.

Cingendomi, essa m'ha attirato in profondità, dove attira non tutti,
Ma quanti si lanciano a occhi chiusi dal tetto per sempre.
Ma, facendo uno sforzo, sono balzata a sinistra e in alto.
Ed era l'Occidente – dov'è il freddo, la stanchezza e il peccato.
Con questo balzo ho perso la memoria delle notti,
I rubini e le stelle, il rossore e il mazzo di chiavi.
Ma il mulino delle ali ruotava, ecco ormai sono

На Севере в юрте, где правит в снегах голова.
 Но снова скольжу я на тот же стол водяной
 Со скатертью неостановимой, и книги несутся со мной.
 Тогда на Восток я рванулась в последней надежде,
 Где горы, покой, там боги в шафранной одежде.
 Но сколько же ты ни вращайся на мельнице света сторон,
 Есть два только выхода, первый: паденье и склон.
 Другой – это выброс во внешнюю тьму,
 Его я отвергну, там нечем кормиться Уму,
 Там нет ни пристанищ, ни вех, ни оград.
 О нет! Остается один водопад.

Та страшная точка, она – сердцевина Креста,
 Где сердце как уголь, где боль, пустота.
 Но это же сердце – грохочет там кровь –
 Наводит надежду, что в гневе сокрыта любовь.

Прощай, моя мельница, света сторон колесо!
 Меня уже тянет и тащит, я вас вспоминаю как сон.
 Никто мне уже не вернет ни ключей, ни камней,
 Ни имен, ни костей.
 Я с искрою света в ладонях лечу среди ливня теней.
 О ливень, о мельница, о водопад!
 Мы смолоты в пепел и прахом осядем на дне.
 Лев, ангел, орел и телец растворились во мне.
 Но если успеешь еще оглянуться вверх, на исток –
 Там стороны света кружатся, как черный цветок,
 И если я искру с ладони своей проглочу –
 То чудо случится – я вверх, в сердцевину лечу.

Уже меня тянет обратный подъемный поток.
 Как будто пропеллер, а в центре его – граммофон
 (А музыку слышно с обеих сторон).
 И вот вылетаю в рассветную радость, в арбузный Восток.

Я вспомню тотчас, что мир – это Крест,
 Четыре животных его охраняют окрест,
 А в центре там – сердце, оно все страшнее стучит.
 Я вспомнила память, нашла золотые ключи.

Четыре животных к концам своих стран побежали.
 Чтоб сразу за всеми успеть – распяты надо вначале.
 Ангел над головой, лев красногрудый в ногах,
 Двое других по бокам, на часах.
 Лука, Иоанн, Марк и Матфей
 В розовом сумраке сердца сошлись со связками книг
 Сердце, сердце, прозрей же скорей!
 Сердце глазёнком косится на них.

У мысли есть крылья, она высоко взлетит,
 У слова есть когти, оно их глубоко вонзит.
 О, ярости лапа, о, светлого клюв испуленья!
 Но ангел с Тельцом завещали нам жалость, смиренность.
 Я всех их желаю. И я не заметила – вдруг –
 На Север летит голова, а ноги помчались на Юг.

Вот так разорвали меня. Где сердца бормочущий ключ –
 Там мечется куст, он красен, колюч.
 И там мы размолоты, свинчены, порваны все,

Al Nord in una tenda, dove una testa regna tra le nevi.
 Ma scivolo di nuovo sullo stesso tavolo d'acqua
 Con la tovaglia incontenibile, e i libri precipitano con me.
 Allora mi sono lanciata a Oriente con l'ultima speranza,
 Dove sono i monti, la quiete, là gli dei hanno vesti color zafferano.
 Ma per quanto tu possa ruotare nel mulino dei punti cardinali,
 Ci sono solo due soluzioni, la prima: cadere svoltando,
 L'altra – precipitare nell'oscurità esteriore,
 La rigetterò, lì l'Intelletto non ha di che nutrirsi,
 Lì non ci sono né rifugi, né pietre miliari, né recinti.
 Oh no! Rimane solo la cascata.

Quel punto spaventoso è il centro della Croce,
 Dov'è il cuore, come carbone, dov'è il dolore, il vuoto.
 Ma questo stesso cuore – lì rimbomba il sangue –
 Genera la speranza che nell'ira sia celato l'amore.

Addio, mio mulino, ruota dei punti cardinali!
 Sono ormai attratta e trascinata, vi ricordo, come un sogno.
 Nessuno ormai mi restituirà né le chiavi, né le pietre,
 Né i nomi, né le ossa.
 Con una scintilla di luce in mano volo in un acquazzone di ombre.
 Oh, acquazzone, oh, mulino, oh, cascata!
 Siamo ridotti in cenere, e come spoglie ci depositeremo sul fondo.
 Il leone, l'angelo, l'aquila e il vitello si sono dissolti in me.
 Ma se riesci ancora a guardare in alto, alla fonte –
 Là i punti cardinali roteano, come un fiore nero,
 E se inghiottirò la scintilla dalla mia mano –
 Accadrà un miracolo – volo in alto, verso il centro.

Ormai mi attrae la corrente ascensionale inversa.
 Quasi fosse un'elica, e nel suo centro c'è un grammofono
 (E la musica si sente da entrambi i lati).
 Ecco mi precipito verso la gioia dell'alba, l'Oriente dei cocomeri.
 Ricordo subito che il mondo è una Croce,
 Quattro animali attorno la proteggono,
 E là, nel centro, c'è il cuore, palpita sempre più spaventoso.
 Ho ricordato la memoria, ho trovato chiavi dorate.

I quattro animali si sono precipitati ai margini dei propri punti.
 Per rincorrerli tutti subito, dovevo all'inizio essere crocefissa.
 L'angelo sopra la testa, il leone col petto rosso ai piedi,
 Gli altri due sui fianchi, a guardia.
 Luca, Giovanni, Marco e Matteo
 Sono convenuti nel crepuscolo roseo del cuore con pile di libri.
 Cuore, cuore, intuisci presto!
 Il cuore con un occhietto li guarda di sbieco.

Il pensiero ha le ali, volerà in alto,
 La parola ha le unghie, le trafiggerà in profondità.
 Oh, la zampa dell'ira, oh, il becco della frenesia luminosa!
 Ma l'angelo e il Vitellino ci hanno insegnato la pietà, l'umiltà.
 Li compatisco tutti. Non l'avevo notato – d'un tratto –
 La testa vola a Nord, e le gambe si sono precipitate a Sud.

Ecco così m'hanno lacerata. Dov'è la fonte gorgogliante del cuore –
 Là si dimena un cespuglio, è rosso, pungente.
 E là siamo tutti pesti, distrutti, tutti squarciati,

Но чтоб не заметили – время дается и дом.
Слетая, взлетая в дыму кровависто-златом,
Над бездной летим и кружим в колесе.

В крещенскую ночь злые волки сидят у прору'бной дыры.
Хвосты их примерзли, но волки следят за мерцаньем игры
Звезд, выплывающих снизу, глубокие видят миры.
Зоркие жалкие твари – не звери-цари.
Волки – то же, что мы, и кивают они: говори.
Мутят лапою воду, в которой горят их глаза
Пламенем хладным. Если это звезда, то ее исказила слеза.
В ней одной есть спасенье, на нее и смотри,
Пока Крест, расширяясь, раздирает тебя изнутри.

1997

ПРЕДВЕЩАНИЕ ЛЮЦИФЕРУ

Господине Люцифере, если бы я вам гадала,
то вот ваша судьба – до времени, и когда
времени уже не будет.

В тулове темной бездны
Кружился Крест ледяной,
Грубый, глухой, зеленый,
Как рубленный топором.

В пронзенное перекрестье,
В разверзнувшуюся рану,
Влетали светлые птицы,
А выпорхнули – мухи.

Сдирая на лету
Белейшие одежды,
В черном гнусном теле
Навзрыд они летели,

А главный их водитель,
Архистратиг и мститель,
Косил во гневе – верх.

Он знал – начнется Время,
Подымется Земля.
Потом придет Спаситель,
Оплачет он ее,

Потом свернется Время,
И молот-крест расколот
Земли гнилой орех.

Он знал – и до паденья
Он – злейшее из злейших,
Седой отец греха,
Что ледяное солнце

Ma affinché non lo notassimo – ci è dato il tempo e una casa.
Scendendo in volo, librandoci in un fumo sanguigno e dorato,
Voliamo sopra l'abisso e giriamo nella ruota.

Nella notte dell'epifania lupi feroci siedono a un foro sul ghiaccio.
Le loro code sono gelate, ma i lupi seguono lo scintillio del gioco
Di stelle fluttuanti dal basso, vedono mondi profondi.
Misere creature perspicaci – non belve regali.
I lupi sono come noi, e fanno un cenno: parla.
Con la zampa intorbidano l'acqua, in cui i loro occhi avvampano
Di gelida fiamma. Se è una stella, l'ha deformata una lacrima.
Soltanto in essa c'è la salvezza, guardala,
Mentre la Croce, dilatandosi, ti strazia da dentro.

1997

(Traduzione di Paolo Galvagni)

Profezia per Lucifero

*Signor Lucifero, se io divinassi per voi, ecco
il vostro destino – prima del tempo e quando
il tempo non ci esisterà più.*

Nel torso dell'oscuro abisso
Volteggiava gelida una Croce,
Rozza, d'un sol pezzo, verde,
Come spaccata da un' accetta.

Nel crocicchio trafitto,
Nella ferita dilatata,
Entrarono uccelli luminosi,
Ma ne uscirono – mosche.

Strappandosi di colpo
I vestiti bianchissimi,
Volavano piangendo a dritto
Col disgustoso corpo nero,

E il loro massimo condottiero,
Archistratega e vendicatore,
Irrato storciva gli occhi verso l'alto.

Lo sapeva – sarebbe iniziato il Tempo,
Sarebbe sorta la Terra.
Sarebbe quindi venuto il Salvatore,
L'avrebbe compianta,

Poi il Tempo si sarebbe contratto,
E la croce-martello avrebbe spaccato
La putrida noce della Terra.

Lo sapeva, anche prima di cadere,
Lui, il più malefico dei malefici,
Il canuto padre del peccato,
Che un sole gelido

На плечи упадет
И станет, расколовшись,
Крестом промерзлым грубым,
Пригнет его к себе.

Пронижет его ужас,
И ледяную душу
Прожжет чужой мороз.

И с головой висящей
Из снежного Креста
Он понесется бездной
К источнику Огня.

Чрез Крест он продерется
В игольное ушко
И, ободравши плечи,
Смирненно упадет

Перед престолом Божьим.
И черный Огнь на белом
Начертит приговор.

1995

Sarebbe caduto sulle spalle
E, spaccandosi, sarebbe diventato
Una rozza croce ghiacciata,
L'avrebbe piegato verso di sé.

L'avrebbe pervaso l'orrore,
E un gelo estraneo avrebbe
Riarso l'anima glaciale.

E con la testa sospesa
Dalla Croce di neve
Sarebbe precipitato nell'abisso
Verso la sorgente del Fuoco.

Attraverso la Croce sarebbe
Penetrato nella cruna dell'ago
E, con le spalle scorticate,
Sarebbe caduto umilmente

Davanti allo scranno Divino
E il Fuoco nero avrebbe
Stilato di bianco la condanna.

1995

(Traduzione di Paolo Galvagni)

«О грациозное и доброе животное»

(Цель поэзии)

«E caddi come l'uom cui sonno piglia».
(Dante, *Inferno*, canto III, v. 136)

Не есть ли цель поэзии-смысл ее делания (и каждого поэта в меру сил, поэзии вообще) – восстановление человека. Небесного двойника. Один запечатлевает совершенное сердце, другой - глаз, и так далее - в меру сил и склонностей.

Стоит взглянуть с этой точки зрения на первое и грандиознейшее творение поэтического гения.

В начале своего безумного предприятия, не известно как и почему Данте оказывается на пустынном пляже (spiaggia deserta). Он не знает дороги. Звери (рысь, лев) отрезают ему путь вверх. К счастью, появляется Вергилий (в увольнительной из ада) и говорит, что вверх еще не время, пока надобно спуститься. И тут Данте в первый раз теряет сознание и чудесным образом переносится на берег Ахерона, там Харон, признав в нем живого, не хочет перевозить его, и он опять –прыжком сна- в беспамятстве –переносится через ужасную реку. Он и по аду передвигается скачками сна, во сне. Почти в каждой песне он теряет сознание. И все же он витален настолько, что Франческа обращается к нему –(буквально) « О грациозное и доброе животное» – настолько он пахнет жизнью. И он подобно

«O animal grazioso e benigno»

(Il fine della poesia)

«E caddi come l'uom cui sonno piglia».
(Dante, *Inferno*, canto III, v. 136)

Non è forse il fine della poesia, il senso del fare poetico (del singolo poeta, in proporzione al suo talento, e di tutta la poesia), la rigenerazione dell'uomo. Del suo doppio celeste. Uno immortala il cuore dell'assoluto, un altro lo sguardo, e così via, conformemente alla propria creatività ed alle proprie inclinazioni.

Basti riconsiderare da questo punto di vista la prima e la più grandiosa creazione del genio poetico.

All'inizio della sua delirante impresa, non si sa come, né perché, Dante si ritrova per una spiaggia deserta. Non conosce la strada. Le bestie del peccato, la lince e il leone, gli impediscono la risalita. Per fortuna compare Virgilio, in permesso d'uscita dall'Inferno, annunciandogli che ancora non è giunto il tempo di salire, che per adesso è necessario scendere. Ed è qui che Dante perde i sensi per la prima volta e magicamente si trasporta sulla riva dell'Acheronte; qui Caronte, riconosciuta in lui un'anima viva, non vuole traghettarlo, e Dante ancora perde coscienza e, con un salto onirico, attraversa l'orrendo fiume. Ed è così, come trapassando in sonno da un sogno ad un altro, che Dante percorre tutto l'Inferno. Quasi in ogni canto egli perde coscienza. Ciononostante è tanto vivo che France-

животному – змею спиралью скользит по аду.

Ад разверзается перед ним как бочка окованная об-
ручами (кругами), переполненная слезами.

Мне кажется, что конечная цель этого путешествия – восстановление Адама Кадмона, Микрокосма. И действительно, ад – нижняя часть тела, чистилище – ту-
лово, а рай – плечи и голова. Последние две как и пред-
назначено человеку устремлены вверх. А вот нижняя
часть – кверху ногами, пятками вверх, его самая ниж-
няя часть – срам – глубоко зарыты. Необходимо сое-
динить этого разъятого человека. Пусть даже ужасный
шрам (в местах соединения трех сфер) пройдет
дважды про этому телу. Все равно.

Путешествие началось с головокружительного
спуска вниз по телу-пространству, но когда мы вместе
с Данте добираемся до самой глубины (головой) без-
дны, когда мы вместе с ним выпадаем через нижнюю
прореху ада как песчинка через перемычку песочных
часов, которые в этот миг перевернули. понимаем, –
спускаясь, он поднимался. С точки зрения несчаст-
ных обитателей Лимба он шел вниз, а с точки зрения
населенников Чистилища и Рая – поднимался. Данте
нас учит тому, что опускаясь в глубины души и духа,
мы на самом деле поднимаемся ввысь..

Головокружение буквально возникающее от осоз-
нания этого смещения вывихивает, смещает душу.

Пусть в России всерьез прочли Данте только в де-
вятнадцатом веке. Но «с приближенем последних вре-
мен» он становится все актуальнее.

sca, subodorata in lui la vita, gli si rivolge dicendo «o animal
grazioso e benigno». E Dante, proprio come un animale, se-
condo le spire di una serpe, striscia giù per l’Inferno.

L’Inferno si dispiega innanzi a lui come una botte rinfor-
zata da anelli (a cerchi), una bocca straboccante di lacrime.

Mi pare che il fine ultimo di questo viaggio sia la rigene-
razione di Adamo Cadmo, del microcosmo. Ed effettivamente
l’Inferno risponde alle parti basse del corpo, il Purgatorio al
torso, il Paradiso alle spalle ed alla testa. Queste ultime due
com’è naturale per l’uomo sono dritte, rivolte all’insù. Mentre
la parte inferiore, ribaltata coi piedi all’aria, ha le sue parti più
basse, le vergogne, ben sotterrate in profondità. È necessario
riassemblare questo corpo umano disgregato, e non importa
se sarà attraversato per due volte, nei punti di giuntura fra le
sue tre parti, da un’orribile cicatrice. Fa lo stesso.

Il viaggio è cominciato con una discesa da capogiro attra-
verso lo spazio anatomico, ma quando con Dante ci spingiamo
fino in fondo alla corsa, alla testa, catapultati assieme a lui
attraverso la scucitura in fondo all’Inferno, come un granello di
sabbia in una clessidra rivoltata, comprendiamo che **scen-
dendo egli sale.** Se dal punto di vista degli infelici abitanti del
Limbo stava scendendo, per le anime del Purgatorio e del Pa-
radiso egli saliva. Dante ci insegna che ci eleviamo, sprofon-
dando nei recessi dell’anima e dello spirito.

Le vertigini insorgono dalla percezione di questo rove-
sciamento, destabilizzano e rimescolano l’anima.

Ammettiamo pure che in Russia Dante sia stato letto cor-
rettamente solo nel XIX secolo. Ma con ‘l’incombere degli ul-
timi tempi’ la sua lettura diviene sempre più attuale.

(Traduzione di Caterina Garzonio)



Anastasija Zacharova
(Mosca),
*Topografia della
Divina Commedia*,
2006,
tecnica
mista.

EDOARDO SANGUINETI

da *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*

Nell'impossibilità di pubblicare qui le sbobinate degli interventi di Edoardo Sanguineti riproduciamo a titolo testimoniale, per gentile concessione dell'autore, un capitolo di *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco* (Feltrinelli 1989, ristampa commentata da Niva Lorenzini, Carocci, 2003) di cui Sanguineti ha dato lettura, accompagnandola con una sua introduzione, nella serata del 16 novembre all'Auditorium Il Duomo.



Quinto Martini, *La selva oscura*,
litografia a colori.

ponte sul vuoto, irto di cavi, o piattaforma mobile; sul medesimo ponte, o su altra piattaforma, dopo Dante, apparirà Virgilio;

DANTE selva oscura:
una selva selvaggia, e aspra, e forte:
io era pieno di sonno:
e al piè d'un colle giunto,
guardai in alto:
temp'era dal principio del mattino,
e il sol montava in su:
posato un poco il corpo lasso,
ripresi via, per la piaggia deserta:
ed ecco, quasi al cominciar dell'erta,
una lonza leggiera, presta molto:
di pel macolato era coverta:
e non mi si partia dinanzi al volto,
e io fui, per ritornar, più volte vòlto,
per quella fera, e fera presta molto:
e la vista m'apparve d'un leone,
con la testa alta, con rabbiosa fame:
e d'una lupa, bestia senza pace,
che più di tutte le altre bestie ha preda,
per la sua fame, senza fine cupa:
con la paura che uscìa di sua vista,
io perdei la speranza dell'altezza:
e rovinava in basso loco:

*Altoparlanti
(come fondo sonoro alla voce di Dante)
(per la lonza)*

ALTOPARLANTI Tria sunt animalia praecipue habentia pellem variis maculis distinctam, scilicet lynx, sive lynceus, qui vulgariter dicitur lupus cervarius, pardus, et panthera.

ALTOPARLANTI Modo dico quod per lontiam autor potest intelligere lyncem, per quam figurat luxuriam. Per quod dat intelligi quod luxuria consistit in pelle, quia in apparentia pulcritudinis exterioris.

ALTOPARLANTI Per lontiam etiam potes intelligere pardum multipliciter. Primo, quia pardus est naturaliter luxuriosissimus; ideo bene figurat luxuriam. Secundo, quia pardus habet pellem varie maculatam, sicut et lynceus. Tertio, quia pardus est multum praesto, adeo quod volare videtur; et talis est luxuria. Quarto, quia pardus cum cepit aliquam feram, sugit totum sanguinem eius: ita recte mulier libidinosa. Quinto, pardus non vult ab homine videri cum se pascit: ita et mulier luxuriosa, de quocumque pastu loquaris. Sexto, pardus quamvis familiariter domesticetur, saepe fallit et prodit: ita et mulier virum fortissimum forma et fraude vincit.

ALTOPARLANTI Potes etiam per lontiam intelligere pantheram; nam panthera suo halitu odorifero attrahit ad se alia animalia cum vult pasci, et illa, quae èligit, sibi vorat: ita et foemina, sicut et magnes ferrum, àttrahit homines, et quos sibi èligit, consumit.

ALTOPARLANTI Credo tamen quod autor potius intèlligat hic de pardo, quam de aliis, tum quia proprietates pardi magis videntur convenire luxuriae, ut patet ex dictis, tum quia istud vocabulum florentinum lonza videtur magis importare pardum, quam aliam feram.

(per il leone)

ALTOPARLANTI Hic autor describit secundam feram, quae occurrit sibi, scilicet leonem, per quem figurat superbiam; et merito, nam leo solummodo rugitu suo caetera animalia terret et obstupescit.

(per la lupa)

ALTOPARLANTI Hic autor describit tertiam feram, scilicet lupam, idest avaritiam, quam ultimo ponit, quia cum, adveniente senectute, cetera vitia senescant, sola avaritia iuvenescit. Et merito figurat avaritiam per lupam, quae est animai vorax et rapax, et cuius ventris ingluvies est insatiabilis.

DANTE miserere di me,
qual che tu sii, od ombra, od omo certo!

VIRGILIO non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patria, ambedui:
nacqui sub Julio,
e vissi a Roma, sotto il buono Augusto:
poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise -

DANTE o degli altri poeti onore e lume,
tu sei il mio maestro, e il mio autore:
vedi la bestia,
aiutami da lei!

VIRGILIO a te conviene tenere altro viaggio,
se vuoi campar d'esto loco selvaggio:

questa bestia uccide:
infin che il veltro
verrà, che la farà morire:
questi la caccerà
fin che l'avrà rimessa nello inferno:
ma tu mi segui, e io sarò tua guida
per luogo eterno:
udirai le disperate strida,
vedrai li spiriti dolenti:
la seconda morte ciascun grida:

DANTE poeta, io ti richeggio
che tu mi meni là,
sì che io veggia
coloro che tu fai cotanto mesti: -
allor si mosse, e io li tenni dietro

Altoparlanti

(per Virgilio)

ALTOPARLANTI Autor ostendit qualiter, dum ipse sic infestaretur a praedictis tribus feris, et relaberetur in pristinam caecitatem ignorantiae et viciorum, occurrit sibi quidam fugaturus nubem a mente eius, et hic erat Virgilius poeta, Ad quod est diligentissime praenotandum quod Virgilius figuràliter est ratio naturalis in homine, qui novit scientias et artes liberales, quae ab intellectu humano sciri possunt per acquisitionem; quam rationem autor bene figurat in persona Virgillii, quia in eo maxime viguit ratio naturalis inter poetas.



Quinto Martini, *La selva oscura*,
carboncini su cartoncini Bristol.

INFERNO, Canto V

(versione di Antonio Porta*)



Quinto Martini, *Inf. V, Paolo e Francesca*,
china e carboncino su carta.

Ora dal primo cerchio discendendo
entro nel secondo
che più stretto cinghia
e di tanto aumenta il dolore
che urlano e guaiscono le anime in tormento.
Qui sta Minosse e orribilmente regna
e ringhia, giudice supremo,
e le colpe inquisisce sull' entrata,
e sentenza e condanna
se stesso avvinghiando.
Quando l'anima passata alla sventura
dinnanzi a lui aperta si confessa
vede Minosse, conoscitore dei peccati,
qual luogo dell'inferno
per lei è preparato
e tante volte si cinge con la coda
quanti gradi in giù comanda che sia messa.
Sempre dinnanzi a lui vi stanno in massa
ma sola ciascuna si presenta al giudizio,
si confessa, ascolta
poi va al precipizio.

«O tu che vieni nel luogo del dolore»
dice Minosse a me quando mi scorge
e interrompe l'atto del giudizio,
«a come entri bada e attento
che non t'inganni la tua guida, non t'inganni
l'ampiezza dell'entrata!».
E la mia guida a lui: «Ma perchè gridi?
Non puoi impedire
il suo prescritto andare, così
si vuole dove si può
ciò che si vuole e più
non domandare».

Ora grida e lamenti ora i dolenti

mi si fanno sentire
ora l'onda del pianto mi percuote
dove son giunto.
Sono in un luogo d'ogni luce muto,
muggisce come un mare tempestoso
se da venti contrari è attraversato.
La bufera d'inferno non ha tregua
con eguale violenza gli spiriti travolge
voltando e percuotendo li castiga.
Come le anime ci arrivano davanti
alla bufera salgono le urla
le strida e i lamenti e qui
bestemmiano la potenza divina.
Capisco allora che a questo tormento
sono dannati i peccatori carnali,
nel desiderio sorpassan la ragione.
E come gli stornelli portati dalle ali
in schiera larga e piena
al principio dell'inverno
trascorrono nel cielo,
così quel soffio innalza
gli spiriti dannati
di qua, di là, di giù, di su li sferza,
non vi è speranza mai che li conforti
né di sostare né di patir meno.
E come gru volando in lunga riga
lamentano nel canto
così vedo arrivare in tristi voci
ombre portate dall'eterna bufera,
allora dico: «Maestro
chi sono questi che il vento
allinea in quella schiera?»
«La prima di cui chiedi» dice,
era regina di molti paesi,
tanto fu stretta alla lussuria
che il desiderio proclamò sua legge

* Ringraziamo Rosemary Liedl per la concessione del testo.

e più nessuno poté biasimarla,
 è Semiramide, sposa di Nino (e di questi erede)
 e governò l'Egitto, come si legge.
 L'altra è Didone suicida per amore
 dimenticando il giuramento
 di fedeltà a Sicheo, alle sue ceneri.
 Ecco Cleopatra, preda
 di libidini molteplici,
 ecco Elena, radice
 di tempi infami,
 con lei è il grande Achille, con amore
 incrociò le armi invincibili
 e fu sconfitto».
 Paride, Tristano e migliaia
 migliaia le vittime d'amore
 come indica e nomina.
 Smarrimento profondo, e paura m'invade
 ai nomi delle donne e i cavalieri
 e chiedo: «Poeta, volentieri
 parlerei ai due che vanno insieme
 leggeri sopra il vento».
 Lui mi risponde: «Attento
 quando sono vicini chiedi
 per quell'amore che li tiene e muove
 così verranno».

Subito come il vento a noi li piega
 io dico: «O anime in affanno
 venite qui a parlarmi, se non c'è
 Chi lo impedisca!»
 Quali colombi da un richiamo accesi
 di desiderio, ad ali tese verso il dolce nido
 per volontà dirigono decisi,
 escono i due dalla schiera di Didone,
 contro l'aria maligna volano a sfida
 tanto pieno d'affetto e forte io grido.
 E Francesca mi parla e dice: «O vivente
 grazioso e benigno
 nella tenebra di vento che attraversi
 incontri noi che il mondo tinto
 abbiamo di color sanguigno,
 se fosse amico il Re dell'Universo
 lui pregare vorremmo, per la tua pace
 poiché di noi pietà, del nostro male
 ci stai mostrando.
 Quello che vuoi sentire chiedi,
 parla seguendo il desiderio,
 noi ti ascoltiamo, ora che il vento
 si è calmato e tace.

La terra dove sono nata
 è in riva al mare dove il Po discende
 con tutti gli affluenti e trova la sua pace.
 Amore che persona gentile subito accende,
 e così fu per Paolo della mia persona, bella
 che mi fu tolta, violento divampò
 e fu spento nel sangue

e il suo principio e la fulminea fine
 ancor mi offendono, mi dannano.

Amore che costringe ad amare
 chi sia per noi d'amore preso
 piacere così forte di Paolo mi prese
 che ancor non mi abbandona,
 e tu lo vedi. Amore
 a morte uniti ci ha guidati,
 Caina aspetta colui che ci spense».
 Questo dice Francesca, unita a Paolo,
 io chino il viso e lo tengo basso
 fin che il poeta chiede: «Che pensi?»,
 allora gli rispondo adagio: «Quali
 dolci pensieri
 che desiderio
 spinse coloro a scendere l'abisso!»
 Poi rivolto a Francesca: «Pieno
 di lacrime per il tuo martirio
 tristissimo ti prego, dimmi
 quando il tempo è dei dolci sospiri
 come permette Amore
 che amore
 a tal punto ci inganni?»
 E lei a me: «Nessun dolore
 più grande che ricordarsi del tempo felice
 nella miseria,
 e lo sa bene il tuo Virgilio,
 ma se a conoscere
 la prima radice del nostro amore
 hai tanto desiderio e affetto
 farò come chi insieme
 parla e piange.
 Noi si leggeva un giorno per delizia
 di Lancillotto, come amor lo prese,
 soli eravamo e senza sospetti.
 Molte volte gli occhi ci costrinse
 quella lettura
 a volgerci negli occhi
 e il viso scolorare,
 ma un punto solo fu quello che vinse.
 Di quella bocca il riso
 quando leggemmo
 esser baciato da sì grande amante, Paolo
 che mai da me non sia diviso,
 la bocca mi baciò tutto tremando.
 Quale strumento il libro,
 e chi lo scrisse!
 Quel giorno più non vi leggemmo
 ancora».
 Mentre Francesca parla e Paolo
 piange di tanto sale la pietà
 e il timore
 ch'io vengo meno e cado
 come corpo morto cade.

(finito il 14.8.1984)

A COMPOSER'S DREAM

NOTES ON WRITING MUSIC FOR

THE INFERNO OF DANTE

di Bruce Saylor

Our life's journey bristles with sounds.
Sounds of silence.
Sounds of loneliness.
Phantoms of unvoiced, ill-formed fears.
Deafening, hushed interior ringing in the ears.
Mute terror, careering, pounding, roaring though the body.

Sounds of the journey.
The crackle of brush.
The even procession along strange paths.
Dread for the known and the unknown,
as in a dream,
coagulated groans erupt:
«Living man or shade, Have pity!»

As the journey begins
the creator implores the powers of heaven to inspire:
«O Muse, O genius of art, O memory...»
Music without sound translates into

shapes on the silent pentagram,
appears as a hologram of silent words
sung into notes on the string,
transparent, seen, then heard.

A composer's dream:
To have music handed him by the creator of words.
Dante's Hell: a composer's heaven.
Atmospheres of day and night.
Nature's noises, humanity's hum and moan.
Infernal fires and stars of heaven.
The music of the spheres.

Translated words of il miglior fabbro –
From Dante to Pinsky,
through visions of Scanlan,
newly sung by Morgenstern –
Realize
A composer's dream.

The opening music on the page refers to Robert Pinsky's Canto I, ll. 2-5 : «To tell / about those woods is hard - so tangled and rough/ And savage that thinking of it now, I feel/ The old fear stirring: death is hardly more bitter.» This snippet of the very opening music of the suite is quiet, but terror-ridden with its agitated tremolos, embodying at once the unsettling chromatic intervals associated with my *Dante Theme*, and the almost palpable fear coursing through the artist's body. This leads immediately to Dante's invocation in Canto II, ll. 6-9: «O Muses, O genius of art, O memory whose merit // Has inscribed inwardly those things I saw - / Help me fulfill the perfection of your nature.» Dante's words are an emotional outpouring, almost song-like, imploring the ancient gods of the arts for the inspiration to tackle such a difficult task. That spontaneous invocation summoned for me song-like, hyper-emotional, deliberately tonal musical phrases. These are but two examples of my 'translations' of Dante/Pinsky into music. My written notes refer autobiographically and in a general way to the ease with which I was able to respond musically to the dramatic/poetic situations posed by the two poets, together with the guidance of director Robert Scanlan and the interpretive brilliance of violinist Gil Morgenstern.

Bruce Saylor ha studiato alla Juilliard School di New York e all'Accademia di Santa Cecilia a Roma. Ha composto sinfonie, concerti, musica da camera e canzoni, spesso commissionati e eseguiti da orchestre e ensemble di rilievo a festival musicali in ogni parte del mondo. Fra le sue composizioni, cui sono andati prestigiosi riconoscimenti, si ricorda *Orpheus Descending*, ispirata al testo teatrale di Tennessee Williams, due pezzi corali in occasione della visita di Papa Giovanni Paolo II a New York nel 1995, musiche per due CD di Jessye Norman e *Dante's Suite for Solo Violin*, ispirata all'*Inferno* di Dante tradotto da Robert Pinsky e eseguita da Gil Morgenstern. Insegna composizione musicale al Queens College della City University di New York.

Gil Morgenstern, violinista statunitense, ha compiuto i suoi studi musicali alla Juilliard School di New York. Ha suonato in tutto il mondo e a partecipato a numerosi programmi radiofonici e televisivi; i suoi concerti possono essere ascoltati alla National Public Radio. È co-fondatore e condirettore del *9 Circles Chamber Theatre*, un'organizzazione dedicata a performance interdisciplinari, in particolare alla relazione fra parola e musica. È direttore e violinista dell'ensemble *Broyhill Chamber*, specializzato in concerti di musica classica, romantica e contemporanea con strumentazione mista.

Dante's Violin

(Suite from The Inferno)

Bruce Saylor

Bruce Saylor

"The dark wood" Lento (♩ = 60)

Violin

ff *p*

90

cresc. molto *appass.*

f *dim.*

pp *mp*

p *8va*

VIDEO ET AMO

Modalità della visione d'amore nelle *cantigas* galego-portoghesi come anticipazione del dantesco «tremare de li occhi».

di Daniela Di Pasquale



Quinto Martini,
Par. XXVI,
Beatrice ridona la
vista a Dante,
lapis e polvere di
gessetti colorati su
carta.

Una suggestione comparatista, seppur di valore marginale rispetto alle analisi tematiche già emerse dal fondamentale *corpus* di poesia medievale galego-portoghese a noi pervenuto, ci giunge dalla lettura di una *cantiga de amor* e di una *cantiga de amigo* collocate tra la prima e la seconda metà del XIII secolo, opere di poeti di corte regia le cui scarsissime notizie bibliografiche non permettono una ricostruzione dettagliata delle medesime. La specificità delle realizzazioni trovadoriche portoghesi non risiede unicamente nel dato evidente, più volte sottolineato (Sansone, 1990), della perfezione versificatoria e stilistica rispetto al modello provenzale, ma si ravvisa, nell'ottica di un approfondimento lusitanistico, anche in alcuni aspetti tematici presenti in area poetica toscana e già elaborati in ambito galego-portoghese con ricchezza di originalità autoctone.

La suggestione inizialmente intuita ci consente di ravvisare un minimo legame, sorta di idea anticipatrice, intercorrente tra la dantesca *Vita Nova* e le composizioni di João Garcia de Guilhade (o D. João de Guilhade) e João Airas de Santiago per quanto riguarda il marcante tema che dagli occhi, «li quali sono principio d'amore»¹, conduce al concetto di visione, immagine, sogno come causa, fonti e mezzi attraverso cui si esplicita la potenza amorosa. Pur non potendo fissare con esattezza la data di composizione di tale poesia iberica, ma supponendo valido il dato di una sua precedenza cronologica rispetto agli anni di creazione dell'opera dantesca (1292-1293), e non potendo congetturare, inoltre, una significativa e massiccia ricezione in ambiente toscano della produzione poetica in galego (o galaico) portoghese, lingua mista e di cultura per tutta la penisola iberica almeno fino al XV secolo (anche tenendo conto delle giuste riflessioni di Roncaglia sulla presenza di Cavalcanti in Galizia in occasione del pellegrinaggio verso Santiago²), è quanto meno possibile ritenere comuni e simili le costruzioni di immagini e concetti che si realizzano tanto nei versi della poesia trovadorica iberica quanto nel *prosimetrum* dantesco, composizioni che attingono entrambe, lo abbiamo accennato, al grande calderone innovativo rappresentato dalla poesia provenzale (allineandoci in questo all'opinione espressa da Formisano circa la non incontrovertibilità dell'esclusiva influenza galego-portoghese sugli stilnovisti³), realizzata, nel primo caso, soprattutto con esattezza compositiva, nel secondo, con originalità ricreativa.

Ciò che nel Dante della *Vita Nova* reiteratamente viene ribadito come conoscenza diretta d'Amore, il «tremare de li occhi»⁴, il passaggio attraverso gli occhi con cui si «riduce in acto questa potentia»⁵ d'amore, poiché il primo contatto con l'amata avviene esclusivamente attraverso gli occhi («quando alli miei occhi apparve prima la gloriosa donna della mia mente»⁶), reso dal poeta fiorentino con un'insistenza al limite dell'ossessività stilistica nel coinvolgimento di tutta una gamma lessicale particolarmente densa d'implicazioni semantiche, e ciò che, inoltre, nel poeta del *si* mira essenzialmente a sottolineare la funzione del vedere la donna amata nel riflesso della sua bellezza interiore esplicita nella perfezione di portamenti e lineamenti il cui apice è nei versi di «Tanto gentile e tanto onesta pare»⁷, compare nelle composizioni iberiche qui in esame in modo sorprendentemente evidente e, lo si avverte immediatamente, con caratteristiche di somiglianza e deviazione dalla norma originali rispetti ai moduli danteschi. Ciò che qui si vuole sottolineare è come il senso di quel «parere» ed «apparire» che tanta parte ha nella poesia dantesca nel suo significato manifesto di prova certa imposta agli occhi, evidenza irrefutabile che pur non lesina la sorpresa, la meraviglia per la stessa certezza schiacciante della bellezza del nostro oggetto d'amore, compaia in una poesia di ciclo alfonsino (1253-1284) del Guilhade, attraverso il costante utilizzo del verbo sostantivato «parecer» (l'apparire, l'aspetto) e legandosi strettamente e conseguentemente al concetto cardine dell'evidenza, a quel «ver» (vedere) proposto sin dall'*incipit* e ribadito in costruzione invertita, ma a guisa di ripresa e quindi fulcro di tutta la tensione poetica e significativa del testo, nell'ottavo e centrale verso («Vi oj' eu» → «que eu vi») della seguente composizione:

Vi oj' eu donas mui ben parecer
e de mui bon prez e de mui bon sen
e muit' amigas son de todo ben,
mais d'ũ moça vos quero dizer:
de parecer venceu quantas achou
ũa moça que x' agora chegou.

Cuidava-m' eu que não aviam par
de parecer as donas que eu vi,
atan ben me parecian ali,
mais, poi' la moça filhou seu logar,
de parecer venceu quantas achou
ũa moça que x' agora chegou.

Que feramente as todas venceu
a mocelinha en pouca sazón!
De parecer todas vençudas son!
Mais, poi' la moça i pareceu,
de parecer venceu quantas achou
ũa moça que x' agora chegou⁸.

Vidi oggi io donne di gran bell' aspetto
e di molto buon merito e di molto buon senno
e molte amiche son di grande beltà,
ma d'una fanciulla vi voglio dire:
nell' aspetto vinse quante ne trovò
una fanciulla che testè arrivò.

Credevo io che non avean pari
nell' aspetto le donne ch'io vidi,
di tanta beltà mi parevano lì,
ma, allorché la fanciulla prese il suo posto,
nell' aspetto vinse quante ne trovò
una fanciulla che testè arrivò.

Che dignitosamente le vinse tutte
la fanciulletta in poco tempo!
Nell' aspetto tutte vinte sono!
Ma, allorché la fanciulla ivi apparve,
nell' aspetto vinse quante ne trovò
una fanciulla che testè arrivò.

(Traduzione letterale dell'autrice)

La bellezza di Beatrice che in Dante è rappresentazione e mezzo attraverso cui s'infonde negli uomini gentili la virtù e nei cuori onesti la dolcezza, è nel Guilhade esclusivo riferimento estetico, termine di gara e comparazione, mostra. Ecco allora che acquistano pregnanza termini come «venceu», «non aviam par», «vençudas», termini di una competizione estetica che in questa *cantiga de amor* (è il poeta a parlare dell'amata) insistono sulla visione e sulla contemplazione delle fattezze esteriori della donna, a tal punto che un verbo come 'parecer', incluse le sue variazioni flessionali, arriva a presentare ben otto occorrenze in un totale di diciotto versi. Bisogna inoltre sottolineare che la *moça* cantata dal Guilhade sembra quasi sfilare presentemente alla narrazione poetica, particolare del resto denunciato dall'avverbio di *refrain* («x' agora») e dai due deittici spaziali («ali», «i»), contrariamente a ciò che avviene nel verso dantesco, giocato tutto sul filo dei ricordi.

Per quanto riguarda la *cantiga de amigo* (è la donna a parlare dell'amato) di João Airas, probabilmente successiva alla composizione del Guilhade, quello che qui ci preme evidenziare è, oltre al ritorno dei temi del 'parecer' e del 'ver', la rivelazione di una sorta di risposta o controcanto alla precedente composizione poetica, la sottile vena ironica di colei che, cosciente della propria avvenenza, non solo non fa mistero di tale consapevolezza con un che di altero e sprezzante, ma tiene ad esprimere in toni canzonatori un giudizio di ovvietà e banalità nei riguardi di un ruolo, quello del poeta che declama in versi la bellezza femminile, denigrato e ridotto ad attività inconsistente e, in fondo, non richiesta. Anche in questo caso il vedere la bellezza nella sua percezione concreta non attinge mai, a differenza della lezione dantesca, la contemplazione astratta di un riflesso negli occhi della mente, rimanendo sempre ancorata ad una conoscenza diretta e tangibile, ad un evidente presentarsi alla vista che, tuttavia, appare privo della sorpresa e della meraviglia tipici del 'parer' dantesco, insistendo invece sul concetto espresso a più riprese della coscienza della bellezza della donna e della conseguente inutilità della sua lode in versi:

Diz meu amigo tanto ben de mi
quant' el mais pod', e de meu parecer,
e os que saben que o diz assi
teen que ei eu que lhi gradecer:
en quant' el diz non lhi gradesc' eu ren,
ca mi sei eu que mi pareso ben.

Diz-mi fremosa e diz-mi senhor,
e fremosa mi dirá quem mi vir,
e teen que mi faz mui grand'amor
e que ei eu muito que lhi gracir:
en quant' el diz non lhi gradesc' eu ren,
ca mi sei eu que mi pareso ben.

Diz muito ben de min en seu trobar
con gran dereit', e al vos eu direi:
teen ben quantos mi lh' oen loar

L'amico mio dice bene di me
quanto più può e della mia beltà,
e quelli che sanno che dice codesto
pensan ch'io debba mostrami a lui grata:
per nulla lo sono di quello che dice,
perché so bene d'aver bell'aspetto.

Mi dice avvenente, mi chiama signora
ma che son bella al vedermi è già detto;
pensan però che mi dà grand'amore
e che io debba a lui esser grata:
per nulla lo sono di quello che dice,
perché so bene d'avere bell'aspetto.

Gran lode egli nei canti mi fa,
ben giustamente; e più vi dirò:
pensando quelli che l'odon lodarmi

que eu muito que lhi gradecer ei:
 en quant' el diz non lhi gradesc' eu ren,
 ca mi sei eu que mi paresco ben.

Ca, se eu non parecesse mui ben,
 de quanto el diz non diria ren⁹.

che debba grata essergli molto:
 per nulla lo sono di quello che dice,
 perché so bene d' avere bell' aspetto.

Se io non avessi aspetto sì bello,
 di quel che dice più nulla direbbe.

[*Diorama lusitano. Poesie d'amore e di scherno dei trovatori galero-portoghesi*, a cura di Giuseppe E. Sansone, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1990, p. 175]

Questo componimento *capdenal* per la struttura anaforica insistita a inizio strofa («diz meu», «diz-mi», «diz muito») e per il ricorrere in ben dodici occasioni del verbo 'dizer' (dire), se accostato al dato delle cinque occorrenze del concetto del 'parecer', della sua specificazione 'parecer (mui) ben' e dell'aggettivo 'fremosa', tutti gradi in crescendo di una descrizione meramente esteriore della bellezza femminile, trova il suo perno fondamentale in quell'ottavo verso («e fremosa mi dirá quem mi vir») che contiene in sé la chiave di senso di tutta la *cantiga*, il racconto della visione della bellezza come necessità incontenibile per il poeta, così come sarà anche nella scrittura dantesca:

«come io ymagino la sua mirabile bellezza, sì tosto mi giugne un desiderio di vederla, lo quale è di tanta vertude, che uccide e distrugge nella mia memoria ciò che contra lui si potesse levare; e però non mi ritraggono le passate passioni da cercare la veduta di costei»¹⁰.

Ma se nel poeta toscano il cantare la bellezza si lega indissolubilmente al concetto di un venir meno di facoltà intellettive adeguate all'alto scopo (tanto «ch'ogne lingua deven tremando muta»¹¹ e quella grazia era così «piena di tutti li piaceri, che quelli che la miravano comprendeano in loro una dolcezza onesta e soave tanto, che ridere no llo sapeano»¹²), nell'ultimo testo galego-portoghese il concetto dell'ineffabilità della bellezza beatificante della Beatrice dantesca è del tutto assente, tanto che quel «che sono bella nel vedermi è già detto» non sembra concedere alla visione della grazia femminile i contorni di una divina rappresentazione quale strumento della grazia e della sublimazione nell'angelico che in Dante ha tanta parte. Una lezione che, al contrario, verrà ripresa in una *cantiga de amor* inclusa nel *Cancioneiro de Baena*, il cui autore, Alfonso Alvares de Villasandino (collocato tra 1340/50 e 1428), proponendoci un componimento dotato di tutti gli elementi classici della *coita d'amor*, la sofferenza per la lontananza della donna amata, attua uno spostamento di senso dal concetto per così dire terreno del fascino fisico a quello di una bellezza più eterea, rarefatta, vissuta nel ricordo o nell'immagine. In altre parole, laddove il concetto di bellezza si collega ai termini della visione e della sua gamma lessicale e semantica di riferimento, com'è in Dante, il concetto di avvenenza riesce ad elevarsi dal suo stato corporeo di evidenza concreta per sublimarsi nella sofferenza tutta psicologica della lontananza come impossibilità di realizzare presentemente la visione dell'amata. In questo senso, la poesia di Villasandino presenta una densità di riferimenti esattamente espressa dalla prima strofa che lega la sofferenza d'amore all'impossibilità della visione («pois non vos posso ver, / non sei que seja de mim.»):

Dês que de vós me parti,
 lume destes olhos meus,
 por la fê que devo a Deus,
 já mais prazer nunca vi;
 tan graves cuitas sofrí,
 sofr' e atendo sofrer
 que, pois non vos posso ver,
 non sei que seja de mim.

Choran con gran soedade
 estes meus olhos cativos;
 mortos son, pero andam vivos,
 manteendo lealdade;
 senhora, gran crueldade
 fazedes en olvidar
 a quen non lhe praz mirar
 se non vossa gran beldade.

Meus olhos andam mirando
 noite e dia a todas partes,
 buscando por muitas artes
 como non moira penando,
 mais meu coração pensando

Da quando da voi mi partii,
 luce di questi miei occhi,
 per la fede che devo a Dio,
 giammai maggior piacere vidi;
 tanto gravi dolori soffrii,
 soffro e attendo di soffrire
 che, per non potervi vedere,
 non so che sarà di me.

Piangono con gran nostalgia
 questi miei occhi prigionieri;
 morti sono, ma procedono vivi,
 restando fedeli;
 signora, grande crudeltà
 fate nel dimenticare
 colui che non ama guardare
 se non la vostra grande beltà.

I miei occhi vanno guardano
 notte e giorno in ogni parte,
 cercando con molte arti
 come non morir penando,
 ma il mio cuore meditando

non lhes quer dar prazer;
por vos sempre obedecer
eles non cessan chorando¹³.

non vuol darvi piacere;
per obbedirvi sempre
essi non cessano di piangere.

(Traduzione letterale mia)

Da Villasandino, quindi, le influenze tematiche riprendono la direzione del loro cammino da oriente a occidente. Vi ritroviamo infatti il senso di espressioni dantesche quali «Beato, anima bella, chi te vede!»¹⁴ o «Oì anima bellissima, com'è beato colui che ti vede!»¹⁵, ma troviamo soprattutto il legame che dalla luce degli occhi, dall'illuminazione dell'anima e della coscienza umane («vede una donna che riceve onore, / e luce sì, che per lo suo splendore / lo peregrino spirito la mira»¹⁶), che erano già in Guinizzelli («più che stella diana splende e pare»¹⁷) e in Cavalcanti («che fa tremar di chiaritate l'âre»¹⁸), attraverso l'*oculum* quale sede di senso estetico e quindi morale, arriva al pianto, prodotto e ferita degli occhi così com'è nello stesso significato etimologico del *plangere* e della *plaga*, termini che ci permettono di comparare le lacrime che rigano il volto a tracce di piaghe e ferite fisiche d'amore. Il *plantum* che è fuoriuscita, che è versare, emettere e rendere tangibile il dentro della *coita* nel fuori della lacrima, implica allora un movimento incessante e una dinamicità dello sguardo oltre che della lacrima che troviamo anche nei verbi dell'«andar mirando» e del «buscar», i quali in questo modo attribuiscono alla vista e agli occhi caratteristiche del movimento come l'instabilità, il girovagare continuo alla ricerca dell'amore e il desiderio d'attenuazione della sofferenza che anche in Dante passano attraverso i verbi del 'volgere' («volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso»¹⁹), del tremare, del 'movere' («Degli occhi suoi, come ch'ella li mova»²⁰) e del 'levare' («levai gli occhi per vedere se altri mi vedesse»²¹). Il testo di Villasandino è, insomma, calco di quel sonetto che Dante dedica alla donna della finestra, colei che risuscita nel poeta il ricordo dell'amata e della di lei bellezza, e in cui anche l'autore toscano descrive quell'«andare per vedere»²² e quelle «lagrime fuori delli [...] occhi»²³ a cui abbiamo accennato:

Color d'amore e di pietà sembianti
non preser mai così mirabilmente
viso di donna, per vedere sovente
occhi gentili o dolorosi pianti,
come lo vostro, qualora davanti
vedetevi la mia labbia dolente;
sì che per voi mi ven cosa a la mente,
ch'io temo forte non lo cor si schianti.
Eo non posso tener li occhi distrutti
che non regardin voi spesse fiate,
per desiderio di pianger ch'elli hanno:
e voi crescete sì lor voluntate,
che de la voglia si consuman tutti;
ma lagrimar dinanzi a voi non sanno²⁴.

Temi che saranno ancora più evidenti e, per così dire, assodati in via definitiva nello stilnovista portoghese Sá de Miranda (1481-1558), laddove il tema del mutamento, del movimento che presiede all'attività della vista si ricollega fortemente al concetto di sogno e mostra vana, a quello della luce e dello splendore che acceca, presenti ancora nella *Vita Nova* ogni qual volta Dante racconta di immagini e visioni vissute nel sonno e nel sogno («E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, nel quale m'apparve una meravigliosa visione»²⁵), o nel descrivere i mirabili effetti scaturiti dagli occhi di lei in termini di fuoriuscita di «spirti d'amore infiammati; / che fèron gli occhi a qual che allor la guati»²⁶:

Nada do que vês é assi
trás os olhos não te abales;
tudo é «mudem-me daqui,
matem-me nessoutros vales.»
Posto que al te assi pareça
deste sonho e mostra vã,
por de fora resplandece,
dentro não há cousa sã.
Corri montes, corri vales,
cuidado cego após ti;
deixa-me morrer já assi,
não me mandes ver mais males²⁷.

Nulla di ciò che vedi è così,
dietro gli occhi non ti scuotere;
tutto è «portatemi via da qui,
uccidetemi in altre valli.»
Posto che altro ciò ti appaia
di questo sogno e mostra vana,
dal di fuori risplende,
dentro non v'è cosa sana.
Corsi per monti, corsi per valli,
occupazione cieca dopo di te;
lasciami ormai morir così,
non farmi vedere altri mali.

Tuttavia, mentre in Dante la ricerca della visione beatificata della donna amata è accolta positivamente, in Sá de Miranda tale apparire, il quale ha una portata più esistenziale che inerente all'esperienza amorosa, denuncia la disillusione d'ogni vanità, la rivelazione del caduco e del falso. Il sogno diviene allora *vacuo monstrum* e semplice evocazione della realtà e quel *pháinein* che è la stessa fantasia delle visioni dantesche («Allor lasciaì la nova fantasia, / chiamando il nome della donna mia»²⁸), le «cose dubitose»²⁹, il «vano ymaginare»³⁰ in Sá de Miranda diventano un voler credere di vedere, una cecità come assenza d'illuminazione razionale, salvo poi arrendersi in altro sonetto all'evidenza di una forma d'amore che sovrasta la ragione stessa e annega l'uomo in quel mare dell'incertezza, in quel piacevole smarrimento dei sensi che prendeva in Dante la forma di un vero e proprio deliquio fisico:

Allora dico che io poggiai la mia persona simulatamente ad una pintura la quale circondava questa magione; e temendo non altri si fosse accorto del mio tremare, levai gli occhi, e mirando le donne, vidi tra'lloro la gentilissima Beatrice. Allora fuoro si distructi li miei spiriti per la forza che Amore prese vergognandosi in tanta propinquitade alla gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso³¹.

Anche se, a differenza della rima dantesca in cui il deliquio fisico era sempre espressione del mirabile e del miracolo, in Sá de Miranda il perdersi dei sensi si traduce nell'*expavere* dell'«espanto» e dello stupore, nel temere molto, nel dubitare non solo del sogno, ma soprattutto della vista, della certezza irrefutabile, di ciò che i sensi e la ragione insieme mai potrebbero negare:

Quando eu, senhora, em vós os olhos ponho, e vejo o que não vi nunca, nem cri que houvesse cá, recolhe-se a alma a si e vou tresvaliando, como em sonho.	Quando io, signora, in voi gli occhi pongo, e vedo ciò che non vidi mai, né credetti che vi fosse qua, si raccoglie l'anima in sé e vado delirando, come in sogno.
---	---

Isto passado, quando me desponho, e me quero afirmar se foi assi, pasmado e duvidoso do que vi, m'espanto às vezes, outras m'avergonho.	Passato ciò, quando mi rimetto, e voglio accertarmi se fu così, stupito e dubbioso di ciò che vidi, mi spavento a volte, altre mi vergogno.
--	--

Que, tornando ante vós, senhora, tal, quando m'era mister tant'outr'ajuda, de que me valerei, se alma não val?	Che, tornando davanti a voi, signora, tale, quando m'era d'uopo tutt'altro aiuto, di che mi varrò, se l'anima non vale?
--	---

Esperando por ela que me acuda, e não me acode, e está cuidando em al, afronta o coração, a lingua é muda ³² .	Attendendo ch'ella mi soccorra, e non mi soccorre, e va occupandosi d'altro, oltraggia il cuore, la lingua è muta.
---	--

(Traduzione letterale mia)

NOTE

¹ Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori 1999, p. 95.

² Aurelio Roncaglia, «Eccì venuto Guido 'n Compostello? Cavalcanti e la Galizia», in *O cantar dos trovadores*, Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993, Xunta de Galicia, 1993, pp. 11-29.

³ Luciano Formisano, «Cavalcanti e la pastorella», in *Critica del testo*, IV/1, 2001, «Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità», Roma, Viella 2001, pp. 245-262.

² Id., p. 48.

³ Id., p. 105.

⁴ Id., p. 8.

⁷ Id., p. 142.

⁸ *Poesia e Prosa medievais*, selecção, introdução e notas por M. E. Tarracha Ferreira, Lisboa, Ulisseia 1981 (1998³), p. 53.

⁹ Id., pp. 71-72.

¹⁰ Dante Alighieri, op. cit., p. 71.

¹¹ Id., p. 143.

¹² Id., p. 142.

¹³ *Poesia e Prosa medievais*, op. cit., p. 107.

¹⁴ Dante Alighieri, op. cit., p. 124.

¹⁵ Id., p. 118.

¹⁶ Id., p. 218.

¹⁷ Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, p. 52.

¹⁸ Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Giulio Cattaneo, Torino, Einaudi 1967, p. 23.

¹⁹ Dante Alighieri, op. cit., p. 14.

²⁰ Id., p. 92.

²¹ Id., p. 183.

²² Id., p. 187.

²³ Id., pp. 187-188.

²⁴ Id., pp. 188-189.

²⁵ Id., p. 15.

²⁶ Id., p. 92.

²⁷ Sá de Miranda, *Poesia e Teatro*, selecção, introdução e notas por S. A. Benedito, Lisboa, Ulisseia 1988, pp. 58-59.

²⁸ Dante Alighieri, op. cit., p. 120.

²⁹ Id., p. 122.

³⁰ Ibidem.

³¹ Id., pp. 64-65.

³² Sá de Miranda, op. cit., p. 163.

«THE FORM OF THE COMMEDIA» LUSSURIA E VIRTÙ NEL PARADISO DI POUND

di Francesca Cadel



Cerimonia Hār-la-llü



Rito Na-khi Muan-bpö D'a

Obiettivo di questo saggio è illustrare – con un esempio che si riferisce alla *Commedia* di Dante – la teoria estetica e conoscitiva applicata da Ezra Pound al linguaggio poetico.

Nella poesia degli ultimi *Cantos* (*Thrones e Drafts and Fragments of Cantos CX-CXVII*), Pound – silenziosamente fuori dai clamori della *Historia Rerum Gestarum* – è impegnato a definire una nuova forma di accentuazione storica e di fatto una nuova lettura del processo storico (*res gestae*), in particolare attraverso la decostruzione dell'esempio poetico considerato massimo: il *Paradiso* di Dante. Come ha spiegato Maria Luisa Ardigzone, si può ben parlare di una 'funzione Cavalcanti' attiva e operante come metodo in tutto lo sperimentalismo poetico di Pound:

«According to Pound, Cavalcanti's work not only makes possible a reversal of the concept of the 'masterpiece', but also focuses on something that had been marginalized during the Middle Ages. Cavalcanti looked, in fact, at accidentality in a culture that was organized around placing the substance of Aristotle's *Metaphysics* in the highest rank. Cavalcanti concentrates on physics and on movement. He emphasizes that which belongs to time and becoming. For Pound, Cavalcanti's poetry is highly significant because it shapes a method and in that respect represents a new concept of what a classic could be. [...] To gain a new form of the historical process, Pound proceeds from the canonized Dante backwards to Cavalcanti, working through what may be termed Cavalcanti's 'function'. For Pound this 'Cavalcanti function' works to deconstruct what Dante had built as absolute values. It does so essentially in two ways: by opposing Cavalcanti's literal method to Dante's allegory, and by pitting physics and time against metaphysics and theology»¹.

Cavalcanti si situa quindi alla base della rilettura e radicale risemantizzazione della metafisica dantesca in Pound: questo vale anche – come cercherò di dimostrare – per gli ultimi *Cantos* e la frammentaria, accidentata definizione di un paradiso terrestre.

Per argomentare tale assunto, intendo utilizzare principalmente l'esempio fornito dal collegamento conclusivo effettuato da Pound tra lingua poetica dantesca e linguaggio rituale dell'antico popolo Na-Khi². L'esempio e l'utilizzo della lingua Na-Khi si rivelò per Pound paradigmatico delle possibilità di tutti i linguaggi umani. Di ritorno in Italia dopo 12 anni di internamento nel manicomio criminale Saint Elizabeths di Washington (1946-58), Pound trovò in tale modello linguistico la possibilità di metaforizzare³ attraverso il linguaggio poetico la propria idea di paradiso. A tale metafora linguistico-poetica attribui un valore catartico: rispetto alla storia del poema e a quella dei fallimenti del suo autore⁴. Nella scrittura degli ultimi *Cantos* infatti egli diede alla parola Na-Khi il valore di parola adamitica e la utilizzò come parola poetica salvifica.

Nel contesto generale dei *Cantos* – «a European poem by an American» (Laughlin) – la tradizione cui Pound fa riferimento è una «total tradition», inclusiva di Oriente ed Occidente. La scoperta dei Na-Khi e dei loro riti viene infatti collegata negli ultimi *Cantos* a Dante – attraverso i provenzali e Guido Cavalcanti – nei termini di quel sublime linguistico inclusivo di *superum e inferum*, di cui Pound è un poeta campione. La scoperta del libro di Joseph Rock *The Ancient Na-Khi Kindom of South West China* – scrive James Laughlin – fu per il vecchio Pound internato a Saint Elizabeths «a resuscitating discovery [...] finding the Na-Khi was like a homecoming for Pound»⁵.

I Na-Khi di cui Rock scrive vivevano ai confini sud-occidentali della Cina con il Tibet e parlavano il dialetto Na-Khi, totalmente distinto dal cinese sia per suoni che per alfabeto. I Na-Khi celebravano i loro riti, preservati e tramandati per secoli dagli sciamani. La loro religione conciliava le più antiche tradizioni cinesi e tibetane ed il rito ²*Mùan* ¹*bpö* di propiziazione al paradiso ne costituiva la più antica cerimonia⁶. Nel lungo saggio di Rock dedicato al rito ²*Mùan* ¹*bpö* Pound aveva letto queste parole tradotte dalla preghiera del rito: «We have not committed the wrong of not calling the objects by their proper (right) names, we have not done wrong by being slow instead of quick»⁷.

Esattezza e velocità di passaggio da significante a significato sono le caratteristiche – della lingua e di ogni forma di comunicazione umana – che più affascinavano Pound e che egli collegava all’etica e alla scienza⁸. Il linguaggio era davvero per Pound come per Galileo «il sigillo di tutte le ammirande invenzioni umane»⁹. Il rito ²*Mùan* ¹*bpö* di propiziazione al paradiso è innanzitutto un rito di nomina, collegato alla legge naturale e al bene che essa garantisce e rappresenta. Proprio come nel *Paradiso* di Dante il «sommo bene»¹⁰ risulta collegato dai Na-Khi al nome/ai nomi della divinità e delle sue forme simboliche naturali (nel rito indicate da quercia e ginepro). La massima latina cara a Pound «nomina sunt consequentia rerum»¹¹ trova nel rito ²*Mùan* ¹*bpö* un suo valore di performance¹², dal momento che la ripetizione delle formule rituali memorizzate dagli sciamani realizza il fondamento etico per la sopravvivenza della comunità. Il paradiso Na-Khi è un paradiso fisico e non metafisico e la sua propiziazione è basata oltre che sulla nomina, sulla conoscenza della natura e delle sue leggi, come si legge ancora nella traduzione di Joseph Rock dalla preghiera del rito:

«We must know Heaven, Earth, and in the center the Juniper; they must be worshipped; known guests, Heaven, Earth, and in the center the Juniper must be entertained».

Utilizzando il rito ²*Mùan* ¹*bpö* e metaforizzando sulla pronuncia sillabica e frammentaria delle formule Na-Khi¹³ il paradiso che aveva in mente – terrestre, fisico, intermittente, *jagged*¹⁴ – Pound collega in modo esemplare natura e cultura, Oriente e Occidente. Grazie ai Na-Khi Pound realizza insomma un ideogramma conclusivo della sua personale poetica¹⁵, in cui ritornano da un punto di vista tematico tutti gli elementi dell’universo culturale euro-asiatico elencati in *European Paideuma*¹⁶. Qui Pound si riferiva all’accumulazione nelle varie culture europee di diversi sostrati, cioè delle tradizioni ancestrali condivise («believed»), che determinarono nel tempo un’unità culturale dalle radici variegata e complesse, riflesse sia nel mondo letterario che nelle tradizioni popolari e religiose¹⁷. Giunto con gli ultimi *Cantos* alla scrittura del proprio pa-

radiso, non solo Pound tenta di riconciliare le diverse tradizioni di Oriente ed Occidente, ma anche di raccogliere in un circuito unico le intensità dell’energia maschile e femminile, così come avviene simbolicamente nel rito ²*Mùan* ¹*bpö*. Nel contesto più ampio del processo naturale di generazione e deperimento della materia cui il ²*Mùan* ¹*bpö* fa riferimento (la semina, il raccolto), vorrei sottolineare la rappresentazione simbolico-rituale della dicotomia maschile-femminile. Tale dicotomia viene assunta da Pound – insieme all’opposizione simbolica luce-ombra che la caratterizza¹⁸ – e ricondotta negli ultimi *Cantos* ad ambivalenza ed unità di energia:

Falls white bianco c(h)ade

Yet sentient

Sees not

Their dichotomies (feminine) present in heaven and hell [...]

Gems sunned as mirrors, alternate.

These simple men who have fought against jealousy [...]

Ownership! Ownership! [...]

To mitigate ownership [...]

(CXIV, p. 1474)

Inoltre i riti Na-Khi offrono a Pound l’opportunità concreta di riaccostare Dante a Cavalcanti negli ultimi *Cantos*, riaccentuando *eros* (e il suo legame con *thanatos*) come energia positiva e naturale, contro ogni forma di gelosia e possesso (male che si fa assoluto nell’estremizzazione di usura):

Without jealousy

Like the double arch of a window

Or some great colonnade.

(Notes for CXVII ET SEQ, p. 1488)

Nel rito ²*Mùan* ¹*bpö* i principi femminile e maschile (in Na-Khi denominati ¹*Ssa* e ²*Ndu*, equivalenti al cinese Yin e Yang) sono custoditi nell’altare (²*Mùan* ¹*bpö* *D’a*) in forma di tre rocce triangolari bianche – simbolo di origine e purezza – poste davanti ai tre alberi rituali: due querce ai lati, indicanti terra e cielo, e al centro un ginepro, simbolo originario di divinità e poi dell’imperatore¹⁹. ²*Ndu* e ¹*Ssa* vengono inoltre celebrati nel testo della preghiera al paradiso in quanto energie di rinnovamento dei cicli naturali e collegate ai cicli lunari:

«Heaven established the New Year’s celestial stems. ²*Ndu* and ¹*Ssa* instituted the new moon (first moon) [...] in the pig year (1947), in that year, to heaven we go to petition for years (of life), petition for longevity, petition for livestock, we petition for grain. On high, Heaven’s rice, one, two, three, - three piculs, all is complete».

Nella lettura che qui propongo dell’ideogramma paradisiaco euro-asiatico conclusivo dei *Cantos*, il contesto generale è quindi quello dei riti di fertilità, che hanno

come base comune il ciclo naturale delle stagioni, della semina e del raccolto. Alle origini delle civiltà, al corpo della donna fu attribuito il potere più alto nell'universo, quello cioè di dare e conservare la vita. Era quindi logico immaginare che la terra, fonte di ogni nascita, di ogni morte e di ogni rinascita, fosse una Grande Madre, una dea della natura e della spiritualità. Dalle statuette della cosiddetta Venere paleolitica, datate a più di ventimila anni fa, fino alle innumerevoli raffigurazioni di divinità femminili del neolitico e oltre, sino all'Età del Bronzo, possiamo considerare tutte queste immagini come espressioni di culti millenari, antichissime forme precorritrici della Grande Dea, venerata nel corso della storia in vari luoghi della terra, come Iside in Egitto, Ishtar a Canaan, Demetra in Grecia, Kuanon in Asia, la Magna Mater a Roma e la Vergine Maria presso i cattolici. La Dea era allora sia natura che spiritualità, sapienza, misericordia e in molti casi rappresentava in modo ambivalente i principi maschile e femminile²⁰. Pound si riferisce a questo contesto culturale e semantico ed è infatti Demetra, dea della terra feconda e delle coltivazioni, a conciliare in un nome il paideuma europeo che egli propone come dominante e che lo guiderà nella scrittura degli ultimi *Cantos*. Nel canto XCVIII troviamo menzionati per la prima volta i Na-Khi e il loro rito ²Mùan ¹bpö di propiziazione al paradiso – «Without ²Mùan ¹bpö ...but I anticipate». La loro lingua ci lascerà con queste parole nel canto CXII: «If we do not perform ²Ndaw ¹bpö [Il Sacrificio della terra] /nothing is solid / Without ²Mùan ¹bpö no reality».

Il canto 106 si apre nel nome di Demetra e dei Misteri Eleusini²¹: «AND was her daughter like that; / Black as Demeter's gown, / eyes, / hair? [...] The strength of men is in grain» (p. 1408). Come in Lucrezio, i molti nomi della divinità vengono pronunciati da Pound per omologia ai processi naturali e al loro sacro mistero (la migrazione delle farfalle Monarch, il processo di fotosintesi, etc.). Ma è con un'invocazione ad Artemide, personificazione della luna e dea della Natura vergine, che Pound implora di ottenere la voce che lo condurrà poi (nel canto CXII) a pronunciare la formula propiziatoria del ²Mùan ¹bpö, assumendo – in quanto poeta – un ruolo ctonio e mediatore tra terra e cielo:

«Gold light in veined phylotaxis.
By hundred blu-gray over their rock pool,
Or the king wings in migration
And in thy mind beauty, O Artemis [...]
Whuder ich maei lidhan [concedimi una direzione]
helpe me to neede
the flowers are blessed against thunder bolt
helpe me to neede.»

(CVI, p. 1412)

Nel suo paradiso Pound utilizza la parola Na-Khi con riferimento alla formula verbale salvifica di cui si parla

nell'intervista del 1960 a Donald Hall:

«It is difficult to write a paradiso when all the superficial indications are that you ought to write an apocalypse [...] I am trying to collect the record of the top flights of the mind [...] I must find a verbal formula to combat the rise of brutality – the principle of order versus the split atom»²².

Il rito ²Mùan ¹bpö e la parola Na-Khi vengono investiti da Pound di un ruolo catartico rispetto alla storia dell'umanità e usati in senso performativo dal poeta fattosi sciamano. Intendo inoltre sottolineare il fatto che l'insieme dei *Cantos* trova retrospettivamente una propria precisa struttura, proprio attraverso i *Cantos* XCVIII e XCIX, in cui il rito ²Mùan ¹bpö viene anticipato e le massime dell'editto dell'imperatore Manciu K'ang His (1654-1722) – in cui viene espressa la sua etica confuciana – proposte da Pound come esemplari a chi ha la responsabilità di governare gli stati della terra: «I Canti 98 e 99 indicano che il poema ha una struttura. Cioè che i 10 Canti degli Imperatori di Catai, del regno di mezzo, 51-61, continuando il tema del 13 (motivo confuciano), conducono al 98-99, che sono un riassunto dell'etica confuciana, messa in atto e praticata dall'amministrazione dei Manciu, come insegnamento di stato» (Ezra Pound, 1958, *Commento ai Cantos*, p. 1612).

Pound oppone il rito ²Mùan ¹bpö al principio di disordine culminante nel rischio di una guerra atomica: la scrittura delle parole Na-Khi costituisce per Pound il paradossale *pharmakon*, antidoto allo spaventoso veleno sperimentato a Hiroshima²³. Il rito ²Mùan ¹bpö rappresenta infatti per Pound un esempio sublime di armonia tra cultura e natura e illustra *de facto* gli studi di Remy de Gourmont ed Ernest Fenollosa alla base delle sue teorie cognitive e linguistiche²⁴. Quanto alle teorie freudiane relative al linguaggio, vale anche per Pound quella forma di rimozione di ogni censura, che egli stesso – scrivendo a proposito dell'*Ulysses* – aveva individuato in Joyce:

«He [Joyce] has presented Ireland under British domination [...] By extension he has presented the whole occident under the domination of capital. The details of the street map are local but Leopold Bloom (*né Virag*) is ubiquitous. His spouse Gea-Tellus the earth symbol is the soil from which the intelligence strives to leap, and to which it subsides in *saeculum saeculorum* [...]. The 'censor' in the Freudian sense is removed [...]. The manners of the genteel society she inhabits have failed to get under her crust, she exists presumably in Patagonia as she exists in Jersey City or Camden»²⁵.

Un avallo importante alle teorie linguistiche di Pound viene fornito in tal senso da un poeta come Allen Ginsberg, che – incontrando Pound a Venezia nell'autunno del 1967 – a proposito del modello alla base della scrittura dei *Cantos* dichiara:

«You have shown us the way [...]. The more I read your poetry, the more I am convinced it is the best of its time. And your

economics are *right*. We see it more and more in Vietnam. You showed us who's making a profit out of war. And as of humours – using the word in the ancient sense, as a state of mind – the irritation against Taoists Buddhists, and Jews fit into their place as a part of *The Cantos*, despite your intentions, as the theater, the record of flux of consciousness [...]. Anti-Semitism is your fuck-up, like not liking Buddhists, but it's part of the model and the great accomplishment was to make a working model of your mind. Nobody cares if it's Ezra Pound's mind but it's a mind like everybody's mind»²⁶.

Per Pound e il suo poema conoscere equivale ad applicare insieme intelletto ed istinto, intuizione e razionalità. A ciò viene fatto corrispondere un collegamento tra i nomi e le cose che si dà nelle lingue umane sia prima che dopo la formazione di un pensiero cosciente e che rimanda a quella che Pound individua come natura metaforica dell'origine dei linguaggi, facendo proprie queste parole di Fenollosa:

«Nature furnishes her own clues. Had the world not been full of homologies, sympathies, and identities, though would have been starved and language chained to the obvious [...] Metaphor was piled upon metaphor in quasi-geological strata. Metaphor, the revealer of nature is the very substance of poetry. [...] Languages today are thin and cold because we think less and less into them. We are forced, for the sake of quickness and sharpness, to file down each word to its narrowest edge of meaning. Nature would seem to have become less like a paradise and more and more like a factory».

In tal senso i riti Na-Khi si possono annoverare tra gli esempi di «top flights of the mind» che Pound cercava di raccogliere nel suo paradiso e il loro mondo – eroicamente fattoci pervenire da Rock – ne costituisce una metafora preziosa²⁷. La tradizione Na-Khi viene perciò utilizzata come autentica²⁸ negli ultimi *Cantos* e collegata da Pound alla tradizione lirica occidentale, ai Provenzali, a Cavalcanti, a Dante. Lingua poetica europea e lingua Na-Khi vengono equiparate sulla base dell'equivalenza tra origine del linguaggio umano, scienza e poesia individuata da Fenollosa e fatta propria da Pound:

«In diction and in grammatical form science is utterly opposed to logic. Primitive men who created language agreed with science and not with logic. Logic has abused the language which they left to her mercy. Poetry agrees with science and not with logic».

Tale equipollenza genera un'ambivalenza semantica in cui non solo le lingue, ma anche i paesaggi si corrispondono. Nel complesso ideogramma degli ultimi *Cantos* alle valli, ai fiumi e ai monti dello Yunnan abitati dai Na-Khi, corrispondono la Provenza e le montagne in cui fiori e fu dispersa agli inizi del XIII secolo la civiltà catara²⁹. Tsung-Kuan, il capo Na-Khi onorato da Rock per aver vinto il banditismo nel Li Chang, difende il passo a Mont Ségur, ultima roccaforte dell'eresia catara nei Pirenei francesi:

«The hills here are blue-green with juniper, / the stream, as Achiloo there below us, / here one man can hold the whole pass / over this mountain, at Mont Segur the chief's cell» (CI, p. 1364).

Ma come si costruisce esattamente e cosa indica il collegamento dei riti Na-Khi con la tradizione lirica occidentale? In particolare, in che termini, attraverso i riti Na-Khi, Pound collega Dante a Cavalcanti nel suo paradiso? È importante in tal senso rileggere il canto CX. Esso non è il solo in cui si cita la lingua Na-Khi, ma ho scelto di isolarlo perché in esso l'accostamento tra lingua rituale Na-Khi e lingua poetica dantesca è diretto. Da tale accostamento deriva una riaccentuazione del concetto dantesco di lussuria³⁰ che, come cercherò di argomentare, risulta fondamentale per Pound e il suo intendimento di paradiso, nonché per una risemantizzazione del *Paradiso* di Dante, che egli attua in funzione cavalcantiana.

Siamo sempre nell'ambito dell'ideogramma che fa riferimento al nome di Demetra e dei Misteri Eleusini e che troverà nel canto CXII – con la descrizione del rito ²Müan ¹bpö – il suo valore performativo. Nel canto CX però al ²Müan ¹bpö di propiziazione al paradiso Pound associa per la prima volta un'altra cerimonia, considerata fondamentale per la sopravvivenza della comunità Na-Khi: il rito degli amanti suicidi, denominato ²Har-²la-¹lï ³k'ö. In questo canto all'ambivalenza dei principi maschile e femminile propria dei riti di fertilità (²Müan ¹bpö), viene associata l'ambivalenza di *eros* e *thanatos* propria di questo rito di purificazione (²Har-²la-¹lï ³k'ö). Nel libro di Rock la bellissima fotografia (plate 229) della cerimonia immortala la danza di 3 sciamani vestiti dei loro paramenti rituali, davanti all'altare in cui sono raffigurati i 7 spiriti degli amanti suicidi, denominati WIND SPIRITS³¹. Il motivo del vento come metafora del parlare Na-Khi – lingua adamitica in grado di ricondurre *res et verba* ad un rapporto di omologia con i suoni della natura – era stato introdotto da Pound al canto CIV: «Na Khi talk made out of wind noise, / and North Khi, not to be heard amid sounds of the forest» (p. 1384). Nel canto CX egli cita il rito ²Har-²la-¹lï ³k'ö degli amanti suicidi, associando nel contesto paradisiaco degli ultimi *Cantos* il parlare-vento dei Na-Khi alla bufera infernale di Inferno V³²:

«che paion' si al vent'
²Har-²la-¹lï ³k'ö
of the wind sway [...]

Pound utilizza la storia di una fanciulla e del suo amore infelice per un giovane pastore, tra le leggende degli spiriti degli amanti suicidi tramandate dal rito. Ai WIND SPIRITS Na-Khi, a Paolo e Francesca, Pound aggiunge altri esempi tratti dalla tradizione giapponese Noh, da lui conosciuta e tradotta: *Kakitsubata* – «Yellow iris», 'spirito fiore' – e *Away no Uye*, 'spirito della gelosia'³³. Tramite il

suicidio della fanciulla Na-Khi, impiccata ad una quercia sul Monte Sumeru, Pound collega in questo canto diverse rappresentazioni dell'ambivalenza di *eros* e *thanatos* al simbolo che nel rito ²*Mùan* ¹*bpö* unisce la terra al cielo – rappresentandole entrambe – la quercia appunto:

«Quercus on Mt Sumeru
can'st'ou see with the eyes of turquoise?
Heaven earth
In the center
Is
Juniper»

(CX, p. 1452)

Nel paradiso di Pound la lussuria – condannata da Dante come peccato capitale (*Inferno* V, *Purgatorio* XXVI) – viene ricondotta a legge di natura. È bellezza nella mente di Artemide: «And in thy mind beauty, / O Artemis / As to sin, they invented it – eh? / to implement domination / eh? / largely [...] God's eye art 'ou do not surrender perception./ And in thy mind beauty, O Artemis [...]» (CXIII). Nel canto CX, essa viene assimilata al paradiso attraverso le purificazioni dei riti Na-Khi, generando una nuova aurora di valori euro-asiatici, che trovano in Kuanon una rappresentazione simbolica³⁴:

«The purifications
are snow, rain, Artemisia,
also dew, oak and the juniper

And in thy mind beauty, O Artemis,
As of mountains lakes in the dawn
Foam and silk are thy fingers,
Kuanon [...]»

(CX, p1452)

Ecco allora che nel suo paradiso Pound fa i conti con *amor* e la dialettica *eros-agapé*, derivata a Dante e a Guido Cavalcanti dalla lirica provenzale e dalla tradizione lirica e filosofica greco-orientale. In *Inferno* V Dante indicava una genealogia: attraverso la poesia cortese, il ciclo dei romanzi arturiani e il quarto libro dell'*Eneide*. Le storie di Francesca e Dido – entrambe nel secondo girone dei lussuriosi – sono soltanto due tra i «più di mille» (v. 57) esempi indicati da Virgilio a Dante in questo canto dell'*Inferno*. *Eros* si afferma nei *Cantos* e nel paradiso di Pound come energia vitale, collegata a *thanatos* dalle leggi del *panta rei* naturale, attraverso i nomi della divinità e un uso metaforico e sincretico delle varie simbologie e rappresentazioni della Grande Madre. Paradiso nei *Cantos* di Pound non si dà in contrapposizione a colpa o morte spirituale, poiché il processo di produzione e corruzione della materia appartiene alla legge naturale e l'effimero alla sua bellezza. La contrapposizione fondamentale in Pound è piuttosto tra paradiso naturale e ansia di possesso, alla radice di ogni forma di odio: «That love

be the cause of hate, / something is twisted» (CX, p. 1455).

Con la citazione di *Inferno* V nel canto CX Pound non solo collega ²*Mùan* ¹*bpö* di propiziazione al paradiso al rito degli amanti suicidi, denominato ²*Har*-²*la*-¹*lü* ³*k'ö*, ma anche Dante a Cavalcanti, sulla base di quanto aveva anticipato nel 1910, presentando la sua edizione della lirica di Guido Cavalcanti. Scrive Pound, con riferimento alla *virtù* dell'ultimo verso della ballata V – «Vedrai la sua virtù nel ciel salita / Then shalt thou see her virtue risen in heaven»:

«Than Guido Cavalcanti no psychologist of the emotions is more keen in his understanding, more precise in his expression [...]. The relation of certain words in the original to the practice of my translation may require gloze [...]. Virtute, 'virtue', 'potency' requires a separate treatise [...] *La virtù* is the potency, the efficient property of a substance or person. Thus modern science shows us radium with a noble virtue of energy. [...] It is a spiritual chemistry, and modern science and modern mysticism are both set to confirm it. *Vedrai la sua virtù nel ciel salita* [...] *I would go so far as to say that 'Il Paradiso' and the form of 'The Commedia' might date from this line; very much as I think I find in Guido's 'Place where I found people whereof each one grieved overly of Love, 'some impulse that has ultimate fruition in Inferno V'»35 (corsivo mio).*

Il collegamento in termini paradisiaci tra *Inferno* V e riti Na-Khi nel canto CX consente quindi a Pound di rileggere il *Paradiso* di Dante attraverso la *virtù* di Guido Cavalcanti. La concezione di *amor* in Guido – e la tradizione filosofico-materialistica a cui si riferisce – rappresentano nel paradiso di Pound una critica radicale alla metafisica di Dante. Tale critica non è però esclusiva, ma inclusiva: dal momento che quello che di Dante a Pound più interessa è il primato dell'etica³⁶. Con l'accostamento semantico operato da questi due versi

«che paion' si al vent'
²*Har*-²*la*-¹*lü* ³*k'ö* »

Pound riconcilia Dante a Cavalcanti in termini di fisica e non di metafisica, sulla base del rapporto individuato da Fenollosa tra origine del linguaggio, poesia-scienza e metafora. Come abbiamo visto infatti al rito ²*Mùan* ¹*bpö* Pound aveva affidato nel canto CIV un ruolo centrale di affabulazione simbolica del reale attraverso il linguaggio, ribadito infine nel canto CXII: «Without ²*Mùan* ¹*bpö* / no reality». Questo perchè egli individuava in tale rito un'applicazione della massima latina «nomina sunt consequentia rerum», che Pound collegava – via Dante – al movimento vorticista, di cui fu ideatore:

«Dante's 'Paradiso' is the most wonderful image [...] the form of sphere above sphere, the varying reaches of light, the minutiae of pearls upon fore-heads, all these are parts of the Image [...] The Image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can and must perforce, call a VORTEX. And from this necessity came the name 'vorticism'. Nomina sunt conse-

quentia rerum, and never was that statement more true [...] than in the case of the vorticist movement»³⁷.

In questa citazione il collegamento semantico di Pound è tra *Paradiso* di Dante ed i significanti: *Image, radiant node, cluster*, quindi *VORTEX*. Stando agli altri manifesti del vorticism, questa descrizione corrisponde allo specifico vortex denominato THE TURBINE:

«All experiences rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live [...] The DESIGN of the future in the grip of the human vortex. All the past that is vital all the past that is capable of living into the future is pregnant in the vortex, NOW»³⁸.

Nella lettura che qui intendo proporre, attraverso la funzione Cavalcanti, la *Commedia* di Dante trova nel paradiso di Pound una sua riaccentuazione vorticista. Afferma Maria Luisa Ardizzone: «Thanks to Guido Cavalcanti, poetry became a 'vortex'. This term was introduced by the American poet Ezra Pound to name a new type of relationship suggested by twentieth century science»³⁹. Il *Paradiso* di Dante viene infatti rivisitato nei *Cantos* in funzione di Guido Cavalcanti e della tradizione materialista e antimetafisica a cui Pound fa riferimento:

«So that Dante's view is quite natural
this light
as a river
in Kung; in Ocellus, Coke, Agassiz
rei, the flowing
this persistent awareness [...]
The caelator's son, named Pythagora»

(CVII, p. 1426)

Il paradiso dei *Cantos* è paradiso di ragione e giustizia, fiducia nella bontà della legge naturale. In esso Pound tenta di ristabilire attraverso il linguaggio e la poesia «the principle of order versus the split atom», proponendo un nuovo equilibrio di valori culturali tra Oriente e Occidente, opponendo al rischio di una guerra atomica il cronotopo naturale metaforizzato dal rito ²Mùan ¹bpö. Alla legge di natura corrisponde infatti nei *Cantos* THEMIS, figlia di Urano e di Gea, prodotto dell'unione di Cielo e Terra, dea di luce ed armonia contro la giustizia sommaria dei potenti: «THEMIS against leagues of princes» (CIV, p. 1388).

THEMIS in Pound presiede all'equa distribuzione del bene naturale, così come IUSTITIAM / giustizia nei canti XVIII e XIX del *Paradiso* di Dante. Pound ripristina dunque a posteriori l'autorità di Guido Cavalcanti nel cielo della giustizia di Dante, citando nel suo paradiso la VIRTÙ – in

corsivo nel testo – dell'ultimo verso di ballata V. *Vedrai la sua virtù nel ciel salita*, come abbiamo visto, è il verso di Cavalcanti che Pound situava all'origine della forma della *Commedia* e che qui colloca molto chiaramente:

«Freemen do not look upward for bounty.

Barley, rice, cotton, tax-free
with hilaritas.

Letizia, Dante, Canto 18 a religion
Virtù enters

Buona da sè volontà.

Lume non è se non dal sereno»*

(C, p. 1348,)

Nella poesia più alta dei *Cantos*, come nella mente di Artemide, paradiso è bellezza, bene, ragione, giustizia e – naturalmente – lussuria, secondo la definizione di Remy De Gourmont, così tradotta da Pound nel 1922, dopo la sua partecipazione al movimento vorticista:

«Morals term this diversification 'luxury'. This term is a pejorative which may be applied also to the exercise of our other senses. All is but luxuria. Luxuria, the variety of foods, their cooking, their seasoning, the culture of special garden plants; luxuria, the exercise of the eye, decoration, the toilet, painting; luxuria, music; luxuria, the marvelous exercises of the hand, so marvelous that direct hand work can be mimicked by a machine but never equaled; luxuria, flowers, perfumes; luxuria, rapid voyages; luxuria, the taste for landscape; luxuria, all art, science, civilization; luxuria, also the diversity of human gestures, for the animal in his virtuous sobriety has but one gesture for each sense, and that gesture unvarying [...]. The animal is ignorant of diversity, of the accumulation of aptitudes; man alone is libidinous»⁴⁰.

Lussuria – nell'accezione poundiana** e con riferimento a *Phisique de l'Amour* – va quindi intesa fuori dal contesto moralistico o metafisico di peccato («The medieval sin of "luxuria"») e va ricondotta all'ambito delle energie produttive di *eros*. Con l'accostamento al rito degli amanti suicidi ²Har-²la-¹lü ³k'ö del verso 75 di *Inferno* V «che paion' si al vent'», Pound ripercorre la tradizione dell'opposizione *eros-thanatos* e – attraverso una purificazione simbolica nel rito ²Mùan ¹bpö di propiziazione al paradiso – la riconduce ad ambivalenza e ricchezza di energie, come in natura e nelle sue infinite metamorfosi. La purificazione che Pound invoca è anche personale e giunge fino agli estremi della sua vita e della sua opera, partendo dalle esperienze e dagli scritti degli anni '10⁴¹. Non si tratta di una purificazione catartico-cattolica, bensì catartico-pitagorica. Virtù e lussuria, non sono affatto poste in contraddizione da Pound, anzi: sono entrambe necessa-

* Il riferimento è a *Paradiso* XIX, vv. 64-66: «Lume non è se non vien dal sereno / che non si turba mai; anzi è tenèbra de la carne o suo veleno».

**Pound lamenta in nota l'insufficienza dell'inglese *luxury* rispetto al latino *luxuria* e al francese *luxure*.

rie al Paradiso terrestre e al recupero dei suoi frammenti. Propiziare il paradiso nei *Cantos* significa dunque liberarsi dalla sola vera possibile morte: l'ossessione del possesso – «I am all for Verkehr [rapporti] without tyranny» (Canto CX, p. 1450).

Dai rapporti personali a quelli economico-sociali è questa la matrice dell'inferno in Pound, culminante nel solo vero peccato, perchè è contro natura: l'usura. Se lussuria va letta allora in termini di paradiso e secondo la definizione di De Gourmont, la sua antitesi infernale è rappresentata proprio dall'usura, la negazione cioè di ogni forma d'arte, bellezza e salute, così come viene descritta da Pound nel canto XLV *With Usura*:

«With usura hath no man a house of good stone
each block cut smooth and well fitting [...]
with usura
hath no man a painted paradise on his church wall
[...]
with usura
seeth no man Gonzaga his heirs and his concubines
no picture is made to endure nor to live with
but it is made to sell and sell quickly
with usura, sin against nature, [...]
WITH USURA [...]
Usura slayeth the child in the womb
It stayeth the young man's courting
It hath brought palsey to bed, lyeth
between the young bride and her bridegroom
CONTRA NATURAM
They have brought whores for Eleusis
Corpses are set to banquet
at behest of usura».

(XLV, pp. 444-6)

Vorrei a questo punto concludere questo saggio, ricollegando lussuria alla metafora del vento utilizzata da Pound per indicare l'antico linguaggio Na-Khi ed accostata attraverso il rito ²*Har-2la-1liü 3k'ö* degli amanti suicidi alla «infernal bufera» di *Inferno* V. Tale vento ci riconduce alle origini del linguaggio lirico occidentale, in linea con il sincretismo letterario di Pound e con il suo paideuma europeo. Nel VII secolo a. C. Saffo fu la prima a rinnovare completamente il linguaggio omerico e la sua tradizione. Uno degli esempi più interessanti ai fini del mio discorso è quello del verbo *doneo*. *Doneo* viene usato da Omero per indicare il soffiare del vento in una tempesta: da Saffo per descrivere l'azione di *eros* sull'animo umano⁴². Saffo non era conosciuta direttamente nel Medioevo romanzo, non sappiamo come Dante sia giunto al suo «muggia» infernale, né se Pound – pur avendo tradotto Saffo – avesse in

mente il verbo *doneo*. Ma tutte queste voci – Omero, Saffo, Dante – ritornano insieme a quelle degli amanti suicidi Na-Khi – WIND SPIRITS – nel canto CX di Ezra Pound. Fino alla fine e fino all'ultima pagina dei *Cantos* rimane aperto per Pound il dialogo con il filo di luce intermittente del passato e della mente *d'antan*: senza nostalgia. È un fatto che per Pound «All ages are contemporaneous»⁴³, così il pensiero. Durante una passeggiata nel giardino della figlia a Brunnenburg e a distanza di quasi due lustri dal suo viaggio a piedi nel Sud della Francia (1912), ritornano nell'ultimo dei *Draft & Fragments* i versi di Bernart De Ventadorn, e il grido della *lauzeta*:

«or a field of larks at Allègre,
'es laissa cader'
so high toward the sun and then falling,
'de joi sas alas'
to set here the roads of France»

Insieme a *old Ez* tutti i passi della giovinezza e della vita lussuriosa – su terra – *here*. La sua ultima invocazione è ancora in favore del *Cosmos* che – come nell'etimologia – è bellezza in quanto lingua della natura. L'arte, artigianato e i dettagli delle costruzioni sono forme del linguaggio naturale, tanto quanto i colori e il patrimonio genetico di una farfalla. I *Cantos* sono di fatto un'opera incompleta, ma questi versi vengono considerati conclusivi da gran parte della critica poundiana e in ogni caso lo sono nella mia lettura e nella presente analisi:

Two mice and a moth my guides –
To have heard the farfalla gasping
as toward a bridge over worlds.
That the kings meet in their islands,
where no food is after flight from the pole.
Milkweed the sustenance
as to enter arcanum.

To be men not destroyers

(NOTES FOR CXVII ET SEQ, p. 1494)

L'impiego della tradizione e della cultura Na-Khi, nonché la dedizione dei suoi ultimi anni alla scrittura di un paradiso terrestre costituiscono per Pound un'opposizione radicale rispetto al rischio di sopprimere ogni forma di diversità, in nome di un concetto postindustriale di sviluppo: nei linguaggi e nelle espressioni umane, come in ogni forma di biodiversità. Che le farfalle Monarch siano oggi effettivamente minacciate dall'uso dei pesticidi e dai pollini di mais geneticamente modificato, non interessa qui la nostra analisi. Quello che conta e rimane, dopo la morte dei poeti, è la fedeltà al discorso, al ritmo, al gesto del loro dire.

NOTE

¹ Cfr. Maria Luisa Ardizzone, *Guido Cavalcanti. The Other Middle Ages*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2002, p. 139.

² Sui Na-Khi della Cina Sud-Occidentale e Pound esiste un'ampia bibliografia. Le fonti a cui faccio riferimento sono quelle conosciute da Pound: Joseph Rock *The Ancient Na-Khi Kindom of South West China*, Harvard University Press 1947 e *Id.*, *The ²Müan ¹bpö Ceremony of the Sacrifice to Heaven as Practiced by the Na-khi*, «Monumenta Serica» (Pechino) 13 (1948), pp. 1-160, cfr. p. 7 (*Introduction*): «Of all ceremonies performed by the Na-Khi, ²Müan ¹bpö is the oldest. It undoubtedly dates back to the days when the Na-Khi were still nomads, living in the grasslands of northeastern Tibet, where they led a primitive existence with their herds of sheep and yak. There they beheld only the great expanse of heaven and the vast grasslands, with here and there a grove of junipers in remote and shallow valleys». Il libro di Rock non risulta citato nel catalogo preliminare di libri appartenuti a Pound, cfr. Tim Redman, *Pound's library: a preliminary catalog*, in «Paideuma», 15, Fall&Winter 1986, pp. 213-237. Risulta invece citato l'articolo di Joseph Rock *The ²Müan ¹bpö Ceremony of the Sacrifice to Heaven as Practiced by the Na-khi*, op. cit. Redman precisa a p. 213: «This preliminary catalog contains some gaps [...] But Carroll Terrell convinced me of the utility of even a preliminary catalog to Pound scholarship [...]». Si veda inoltre Terrell, Carroll F., *The Na-Khi Documents*, «Paideuma» 3 (1974), pp. 91-122. Terrell cita sia il libro di Rock che l'articolo in questione, commentando i versi di Pound con interi passaggi ripresi dal libro e pubblicandone numerose foto. Sulla scoperta dell'opera di Rock da parte di Pound egli scrive, cfr. p. 94: «According to David Gordon, Pound in the late summer of 1956 was excited about a book by Peter Goullart entitled *Forgotten Kingdom* (London, 1955) as well as the works of Joseph Rock. Gordon remembers that it was about this time that one wall of Pound's room at St Elizabeths was hung with Rock Na-Khi photographs». Nella mia analisi utilizzerò sia il libro che l'articolo citato di Rock. I canti a cui faccio riferimento sono inoltre analizzati in un importante saggio di Massimo Bacigalupo, *The Formed Trace*, New York, Columbia University Press, 1980, che cito nell'edizione italiana: Massimo Bacigalupo, *L'ultimo Pound*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 1981. Si vedano in particolare le pagine 455-489 (Capitolo XIV, *Suoni nella foresta*); 529-563 (Capitolo XVII, *Una casa quieta*) e tutta la parte conclusiva del saggio, *Parte Quinta: Frammenti di un Paradiso Terrestre*, pp. 523 e segg. Nel saggio di Bacigalupo, viene considerato come fondamentale il rito ²Müan ¹bpö e alla cerimonia ²Har-²la-¹lü 3k'ö vengono dedicate le pagine 535-549. Nel mio articolo non si da ²Müan ¹bpö senza ²Har-²la-¹lü 3k'ö, così come nell'analisi di Rock. La società Na-Khi era garantita e protetta da entrambi i riti di propiazione al paradiso e degli amanti suicidi: ed è ad entrambi i riti che Pound affida la sua idea di Paradiso. Sui Na-Khi e Pound si vedano inoltre John Peck, *Landscape as Ceremony in the Later Cantos*, «Agenda» IX 2-3 (1971) e Donald Davie, *Cypress Versus Rock-Slide: An Appreciation of Canto 110*, «Agenda», VIII, 3-4 (1970).

Si veda inoltre Wilhelm James J., *The Later Cantos of Ezra Pound*, New York, Walker 1977, pp. 170-1: «In his later years, when Pound was trying "to write Paradise", he made one of those discoveries for which he was famous: he uncovered through his researches a little-known society of Chinese people living in the southwestern mountains close to the border of Tibet, known as Na-Khi tribes. These people possessed the oldest known traditions of the Chinese, expressed in their Na-Khi dialects and preserved for centuries through the memories of shaman-priests. This reli-

gion was a mixture of Pre-Confucian sciamanism, or nature-worship, and the pre-Buddhist Bön religion of Tibet [...]. Pound was fascinated by these "primitive people", who worshipped nature and whose land was so beautiful that it almost can be envisioned as Paradise, or Shangri-La on Earth. Pound devoted almost all fragmentary Canto 112 to describe this very important "Heaven-sacrifice" (²Müan ¹bpö) rite».

³ Uso qui metaforizzare nell'accezione data al concetto di metafora in Ezra Pound, *How to Write*, in *Id.*, *Machine Art and Other Writings. The Lost Thought of the Italian Years*, a cura e con un'introduzione di Maria Luisa Ardizzone, Durham, Duke University Press 1996, p. 106: «Every language has absorbed into itself and made common metaphors that were at their origin probably just as startling and fancy as the wildest tropes of our contemporary eccentrics».

⁴ Cfr. Massimo Bacigalupo, op. cit., pp. 525-7: «Nei *Thrones and Drafts and Fragments of Cantos CX-CXVII* (come vennero chiamati editorialmente gli appunti per i canti 110-6 quando vennero pubblicati nel 1969, dieci anni dopo la loro stesura) si avverte invece subito una nuova, sofferta temperie psicologica [...]. La corale prima persona degli iniziati (*nos otros*, c. 104), scompare, salvo quando vengono trascritte un'ultima volta le parole dei Na-Khi [...] e a parlarci è la prima persona singolare di una coscienza che si va spegnendo [...]. Questa situazione psicologica andrà aggravandosi fino a fissarsi in un mutismo (curiosamente anticipato dai riferimenti al pitagorico *tempus tacendi* sparsi nell'opera) che durerà sino alla morte, interrotto solo da giudizi deprecatori sul proprio lavoro («I botched it»)».

⁵ Cfr. James Laughlin, *Pound the Teacher, in The Master of Those Who Know*, City Light Books, San Francisco 1986, pp. 1-38, p. 1: «[*The Cantos*] could not have been written in America [...]. It is a European poem by an American»; *ibid.* pp. 13-14: «*The Cantos* are the most interlingual of poems. I've counted bits of 13 different languages. If Pound translated something it was usually because it fitted into his canon, his total tradition and because he believed that younger writers, and critics, could profit from having it in English».

⁶ Come il cinese, l'antica lingua Na-Khi era pronunciata in 4 toni, indicati dalla cifra prima delle parole. La zona in cui risiedevano i Na-Khi include parti dello Yunnan, Tibet e Sichuan sud-occidentale: la capitale dell'antico regno Na-Khi, Lijiang, si trova a sud-est del Tibet. Attualmente la minoranza etnica Na-Khi è costituita da una popolazione di 277.800 abitanti, concentrati nelle province dello Yunnan e Sichuan in Cina. Un piccolo gruppo vive nella contea di Mangang, nella Regione Autonoma del Tibet. Sul l'uso attuale del dialetto Na-Khi, cfr. Chen Jia-Ying, *The Naxi language, in SIL occasional papers on the minority languages of China 1*, a cura di Stuart R. Milliken, Summer Institute of Linguistics, 1994, pp. 25-35. La religione dei Na-Khi è una derivazione dello sciamanismo pre-confuciano e della religione pre-buddista Bön del Tibet.

⁷ Dalla formula del rito ²Müan ¹bpö tradotta da Rock, in Joseph Rock, *The ²Müan ¹bpö Ceremony of the Sacrifice to Heaven as Practiced by the Na-khi*, cit., p. 144. Tutte le citazioni della formula rituale nel mio testo sono tratte dal suddetto articolo.

⁸ Si veda in proposito l'attenzione di Pound per gli studi dell'etnologo, antropologo e archeologo tedesco Leo Frobenius, cfr. Ezra Pound, *Leo Frobenius*, in *Negro Anthology*, a cura di Nancy Cunard, Londra, 1934, poi in Maria Luisa Ardizzone, *Ezra Pound e la scienza*: scritti inediti o rari, Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 174-179 e Ezra Pound, *The meaning of Leo Frobenius*, in «Il Broletto», Como, III, 28, 1938, poi in *Il liuto di Gassire. Leggenda Africana*, con una nota di Ezra Pound, Milano, All'insegna del

Pesce d'oro, 1961. Pound rimase particolarmente affascinato dall'uso – documentato da Frobenius – che alcune tribù africane facevano degli strumenti musicali per comunicare. Cito da M. L. Ardizzone, *Ezra Pound e la scienza*, cit., p. 176: «This is the signal drum. The beater began Tararatata-tatatatatata —taaa —ratatatara! The sounding-board of the great spread forest on the other bank took it up and carried it on. An answer sounded out the distance. *All received, all done, in the time of lighting*» (*corsivo mio*). Altre tribù del Togo settentrionale utilizzavano degli strumenti a fiato, *ibid.*, pp. 176-7: «They don't drum, they blow on little flutes. On these flutes they send the last news from village to village [...] they can indicate everytime and hour, every object, every plant, and every animal and they can indicate it as exactly with their flutes as with language». L'interesse di Pound verteva sul collegamento tra linguaggi musicali e usura, cfr. M. L. Ardizzone, *Pound's Language in Rock-Drill, Two Theses for a Genealogy*, «Paideuma», 1992, Spring-Fall, 21, 1-2, pp. 121-148, p. 131 nota 20: «What Pound is seeking to establish is whether people who do not practice usury use a musical language. He accentuates in an economic direction, the discourse of Frobenius».

⁹ Galileo Galilei *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, *Giornata prima*: «[...] Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? Parlare a quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci mila anni? E con qual facilità? con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta. Sia questo il sigillo di tutte le ammirande invenzioni umane».

¹⁰ Dante Alighieri, *Paradiso* XXVI, vv. 130-134: «Opera naturale è ch'om favella; / ma così o così, natura lascia / poi fare a voi, secondo che v'abbella. / Pria ch'io scendessi a l'infernale ambascia / I s'appellava in terra il sommo bene»: sono le parole di Adamo.

¹¹ Cfr. Dante Alighieri, *Vita Nova*, XIII, 4: «si come è scritto: Nomina sunt consequentia rerum»; per la massima latina, cfr. *Institutiones giustinianeae*, II, tit. 7, *De Donat.*, par. 3, cit. in Maria Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, 1982. Si veda inoltre Donald Davie, *Res and verba in "Rock drill" and after*, «Paideuma», 11, Winter 1982, n. 3, pp. 282-394, saggio a cui si riferisce Massimo Bacigalupo in *Who Built the Temple? Or, Thoughts on Pound, Res, and Verba*, «Paideuma», 13, Spring 1984, 1, pp. 49-61.

¹² Uso qui il termine *performative sentence* con riferimento a *performative sentence* utilizzata da J. L. Austin, in *How to Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1962. Riferendosi alle formule utilizzate nei riti (di matrimonio, nominazione, testamento), Austin afferma: «What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a *performative sentence* or a performative utterance, or, for short 'a performative'. The term 'performative' will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term 'imperative' is. The name is derived, of course, from 'perform', the usual verb with the noun 'action': it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something».

¹³ Cfr. Joseph Rock *The 2^o Muan Ibpō Ceremony of the Sacrifice to Heaven as Practiced by the Na-khi*, cit., *Preface*, p. 2: «The pictographic writing of the Na-khi is a mnemonic one; only one, two, or three syllables of a phrase consisting of eighteen or twenty or more are written, the rest has to be supplied from memory. The 2^odto-¹mbas [sciamani] in ancient days were afraid that the common people would learn to read, should the entire texts be written out, so they decided to write only a few syllables of each phrase;

this has now acted as a boomerang, and much of what has to be read into a sentence has now been forgotten, and very few indeed are the 2^odto-¹mbas who can read a text twice exactly the same [...] Furthermore, if a 2^odto-¹mba is confronted with a manuscript written by a 2^odto-¹mba from another district, he will read it as he has been taught by his father [...] (*corsivo mio*).

¹⁴ Tutte le citazioni da *The Cantos* sono tratte da Ezra Pound *I Cantos*, a cura di Mary de Rachewiltz, I. ed. I Meridiani, Milano, Arnoldo Mondadori 1985. Cfr. XCII, p. 1190-93: «Le Paradis n'est pas artificiel / but is jagged, / For a flash, / for an hour. / Then agony, / then an hour, / then agony [...]». Per un'analisi del termine *jagged*, che Ardizzone propone di tradurre con il dantesco *discontinuato* e collega al linguaggio aristotelico, cfr. M. L. Ardizzone, *The Genesis and Structure of Pound's Paradise: Looking at the Vocabulary*, p. 31: «[...] What must be emphasized is the concept of science put forth by Pound in his commentary on Cavalcanti. Such a concept – as Pound utilizes it – suggests the replacement of metaphysics (for Aristotle, the science par excellence) with the science of accident, that is, with the world of potential, of movement, which is the world of physics. Cavalcanti linked love with "accident". Love for him was entirely earthly, in which earthliness is to be associated with potentiality and motion. In Aristotelian language, potentiality is associated with the "discontinuous" because it expresses a condition of movement and change. Pound's "jagged" clearly relates Dante's "discontinuato" to Cavalcanti's "accidente". Reading "discontinuato" on an Aristotelian basis, he builds his paradise on potentiality and thus on imperfection». Si veda inoltre Maria Luisa Ardizzone, *Guido Cavalcanti: the Other Middle Ages*, cit.

¹⁵ Il metodo ideogrammatico fu applicato inizialmente da Pound ad un singolo componimento («one single poem») e si estese in seguito alla struttura dei *Cantos*. Sull'utilizzo del metodo ideogrammatico prima dell'accesso alle carte del sinologo Ernest Fenollosa – poi edite da Pound in Ernest Fenollosa, *The Chinese written character as a medium for poetry*, introduzione e note di Ezra Pound, Londra (Stanley Nott) e New York (Arrow editions), 1936 – si veda Ezra Pound, *Abc of Reading* (1934), New Direction 1960, cap. I. Per un'anticipazione delle teorie sull'ideogramma poetico si veda inoltre il saggio *The serious artist*, «The Egoist», Londra, 1913, in cui Pound collega diverse citazioni da Dante, Cavalcanti, Villon, *The Wanderer*. Sempre in «The Egoist», Pound pubblicò nel 1914 il saggio *Vorticism*. Qui richiamandosi direttamente alla poesia giapponese e cinese e al concetto di hokku, egli spiega la matrice ideogrammatica (ma ancora non si esprimeva in tali termini) di *In a station of metro*. A questo proposito scrive Hugh Kenner in *The Pound Era*, University of California Press, 1971, p. 197: «There is no indication that he was thinking of Chinese characters when he grouped sensations that way, but he was clearly ready for the gift Mary Fenollosa made him during that year, prompted, it appears, by the command of idiom displayed in that poem and in 11 others of *The Contemporaria* group in the April 1913 *Poetry*».

¹⁶ Ezra Pound, *European Paideuma* (1940), in Id., *Machine Art and Other Writings. The Lost Thought of the Italian Years*, cit., pp. 131-132: «In this essay I distinguish between intellect and intelligence [...] Belief is from intelligence. From the Baltic to the Mediterranean certain things are believed [...]. The whole of romance, the amour courtois of Provence, the Minnesanger, mediaeval legend, the Venusberg and Tristan are ineradicable of belief. As are feasts of planting and harvest and feasts for the turn of the sun. Aphrodite, Adonis, Helios. Belief is in the writings of the Ghibelline poets [...]. The Christian Church was of very mixed elements of which the valid were European [...]. Moreover, the really vigorous feasts of the Church are the European ones, those which existed before the church and which will remain when the

Church is forgotten: the feasts of the sun, of the harvest, of Aphrodite». Per una prima definizione del termine *paideuma*, si veda Ezra Pound, *For a New Paideuma*, in «Criterion», 1938, poi in Ezra Pound, *Selected Prose*, New York, New Directions 1973, p. 284: «The term 'Paideuma' as used in a dozen German volumes has been given the sense of an active element in the era, the complex of ideas which is in a given time germinal, reaching into the next epoch, but conditioning actively all the thought and action of its own time».

¹⁷ Cfr. Alberto Varvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, Il Mulino 1985, pp. 279 e segg.: «In realtà la tematica della narrativa popolare euro-asiatica è sostanzialmente omogenea e relativamente limitata e proviene in parte [...] dalla trivializzazione di racconti mitici e rituali».

¹⁸ L'ideogramma cinese 'ming' - noto al Pound traduttore di Confucio, in cui l'uso è frequente - significa 'luce' ed è composto di 'sole' e di 'luna'. Esso è messo da Pound in relazione con Mani e Scoto, perché secondo l'antica filosofia cinese il sole governa yin e la luna governa yang, dove yin e yang sono le due modalità dell'essere. Luce e ombra caratterizzano la dicotomia maschile-femminile sin dalle origini delle diverse forme di civiltà: nella fase di passaggio tra le società matriarcali e quelle patriarcali i riferimenti naturalistici appartenuti alla Grande Madre, come il buio, la luna, la grotta, ecc, si trasferirono al potere maschile, che ha come suoi elementi la luce, il cielo, il sole e la pioggia, sperma del dio seminatore. Sul tema ed il collegamento tra tradizione occidentale ed orientale, maschile e femminile, si veda Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 193-195: «En 928-984 se fait une grande compilation japonaise de traités taoistes chinois. On y voit la formation d'un circuit d'intensités entre l'énergie féminine et l'énergie masculine, la femme jouant le rôle de force instinctive ou innée (yin), mais que l'homme dérobe ou qui se transmet à l'homme, de telle manière que la force transmise de l'homme (yang) devienne à son tour et d'autant plus innée: augmentation des puissances [...]».

¹⁹ Cfr. Joseph Rock, *The ²Müan ¹bpö Ceremony of the Sacrifice to Heaven as Practiced by the Na-khi*, cit., pp. 13-18: «Three ¹Ndu²lv, white triangular rocks, representing the First Great Cause, and emblem of purity, are placed on the altar, one in front of each tree [...]. ¹Ndu ²lv also represent ²Ndu and ¹Ssa, the first is male, and is equivalent to the Chinese Yin, the passive principle. Their [...] phonetic character equivalents are an unbroken and a broken line [...] as in the *pa kua* of the *I Ching* [...] Between the two oak trees representing Heaven and Heart is the Juniper tree which represents the deity, god [...] After the Na-Khi came under the sway of the Chinese empire the juniper represented the emperor». Segnalo in questa nota che negli ultimi anni della sua vita, a Venezia, Ezra Pound praticava quotidianamente *I Ching* con Olga Rudge, cfr. *Olga Rudge Notebooks*, 1966-1968, Beinecke Library, Yale University.

²⁰ AA.VV., *I nomi della Dea*, Ed. Ubaldini, Roma 1992; si veda inoltre Gimbutas M., *Goddesses and Gods of Old Europe, 6500-3500 a C*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1982. Con particolare riferimento al culto cattolico di Maria Vergine, si veda inoltre Marina Warner, *Alone of All her Sex: the Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Londra, Weidenfeld and Nicolson 1976.

²¹ Intendo limitare la mia lettura dell'ideogramma in questione alla novità della presenza degli elementi rituali Na-Khi, nominati per la prima volta nel canto XCVIII. Ma l'ideogramma strutturato sui Misteri Eleusini appartiene ai *Cantos* sin dagli inizi. Una delle fonti relative ai Misteri Eleusini, anche se mai menzionata direttamente, fu per Pound l'opera di Thomas Taylor (1758-1835), cfr. Carroll Terrell, *Mang Tsze, Thomas Taylor and Madame ULE*, in «Paideuma», 7 Spring and fall 1978, 1-2, pp.

141-154 e Thomas Taylor, *The Eleusinian and Bacchic Mysteries*, ibid., pp. 155-175. Sulla presenza e l'elaborazione poetica dei Misteri Eleusini e in generale della figura della Grande Madre nei *Cantos*, si vedano inoltre: Akiko Miyake, *The Greek-Egyptian Mysteries in Pound's "The Little Review Calendar" and in Cantos 1-7*, «Paideuma», 7, Spring and Fall 1978, 1-2, pp. 73-112; Helen M. Dennis, *The Eleusinian Mysteries as an Organising principle in The Pisan Cantos*, «Paideuma», 10, Fall 1981, 2, pp. 273-282; Angela Elliot, *Pound's "Isis Kuanon": an Ascension Motif in The Cantos*, «Paideuma», 13, Winter 1984, 3, pp. 327-356; Anita George, *The Pisan Mysteries: Sex Death and Rebirth in The Pisan Cantos*.

²² Pound a Donald Hall, in «Paris Review», 1960, poi in George Plimpton, *The Paris Reviews Interviews: Writers at Work*, seconda serie, 1963, New York, Penguin 1977.

²³ Uso qui *pharmakon* con preciso riferimento al paradosso della scrittura indicato da Jacques Derrida nel suo *La pharmacie de Platon*, «Tel Quel», n. 32-33, poi in *La dissémination*, Seul, Parigi, 1972, pp. 77-213, cfr. p. 117: «Le dieu de l'écriture est donc un dieu de la médecine. De la "médecine": à la fois science et drogue occulte. Du remède et du poison. Le dieu de l'écriture est le dieu du *pharmakon*».

²⁴ Cfr. Ezra Pound, *How to Write In Machine Art*, op. cit., p. 102: «One's final judgement is 'intuitive'? Or shall I say one's final judgement is made up of a certain number of formulatable reasons and a certain penumbra of imponderabilia. Everything that I write on this subject must be taken with the context of Gourmont's *Physique de l'Amour* and of Fenollosa's essay on *The Chinese Written Character*. In Gourmont's exposition the instinct is not something opposed to intellect. Intellect is a sort of imperfect forerunner». Cfr. Remy de Gourmont, *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*, Paris, Mercure de France, 1909; Id., *The natural philosophy of love*, tradotto e con una postfazione di Ezra Pound, New York, Boni and Liveright, 1922; Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, op. cit. (da cui sono tratte tutte le citazioni nel mio articolo).

²⁵ Cito da Ezra Pound, *Ulysses* (1922) in *Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce*, a cura di Forrest Read, New Directions, 1970, p. 198. *Ulysses* si legge originariamente nella 'Paris Letter' datata Maggio 1922, scritta da Ezra Pound per «The Dial», New York, LXXII, 6 (Giugno 1922).

²⁶ La conversazione di Ginsberg con Pound risale al 28 ottobre 1967 ed è riportata in M. Reck, *A Conversation Between Ezra Pound and Allen Ginsberg*, ora in *Evergreen Review Reader, 1967-1973*, a cura di Barney Rosset, New York-London, 1998, pp.148-150.

²⁷ Gli studi e i documenti sui Na-Khi sono stati raccolti da Rock con una passione e una dedizione che possono definirsi eroiche. Nella prefazione al suo saggio del 1948 Rock racconta di aver perso a causa della Guerra tutto il suo lavoro nel 1941, e di aver ricominciato da zero. Cfr., Id., *The ²Müan ¹bpö Ceremony of the Sacrifice to Heaven as Practiced by the Na-khi*, cit., p. 2: «As I could not take two heavy trunks on the plane with me from India to the united States, I was forced to ship them by boat [...] Alas, the steamed never reached its destination. It was torpedoed by a Japanese submarine, and twelve years of work were sent with it to the bottom of the Arabian Sea [...]. I returned under the auspices of Harvard-Yenching Institute of Cambridge, Mass., by plane, arriving at the foot of the Li-Chiang Snow Range on December 30th 1946». Pound onora Rock nei suoi *Cantos*, CX, p. 1456: «From time's wreckage shored, / these fragments shored against ruin, / [...] Mr Rock still hopes [...]».

²⁸ Utilizzo qui *tradizione autentica* con riferimento al concetto di «tradition authentique» espresso da Antonin Artaud nel suo libro sulla civiltà india Tarahumara del Messico Nord-Occi-

dentale, cfr. Antonin Artaud *Les Tarahumaras* (1945), poi in Id. *Oeuvres complètes*, volume X, Parigi, Gallimard 1974.

²⁹ Per un collegamento tra poesia provenzale ed eresia catara, cfr. Denis De Rougement, *L'amour et l'occident* (1940). Considero qui l'edizione americana, *Love in the Western World*. Tradotto da Montgomery Belgion, Harper & Row, New York, 1974, pp. 83-84: «To refuse to understand the Heresy and courtly love each by means of the other and with but one movement of the mind looks very much like refusing to understand each of them one by one». Nell'analisi di De Rougement, la dialettica *eros-agape* (Boundless Desire-Christian Love) deriva alla tradizione lirica franco-italiana e all'Europa medievale (quindi alla concezione occidentale dell'amore) probabilmente dall'Iran, attraverso Grecia ed Egitto, via Platone e Plotino in particolare.

³⁰ Il primo riferimento al concetto medievale di lussuria in Pound risale al 1912 e al suo viaggio a piedi nel sud della Francia, cfr. E. Pound, *A Walking Tour in Southern France. Ezra Pound Among the Troubadours*, New Directions 1992, p. 6: «AN-GOULEME. The medieval sin of "luxuria" approaches one by subtle gradation [...]».

³¹ Joseph Rock, *The Ancient Na-Khi Kindom of South West China*, cit. plate 229: «Na-Khi ²Dto-¹mbas [sciamani] performing the ²Har-²la-¹lü ³k'ö Ceremony. The ceremony, lasting from three to five days, is to propitiate the spirits of suicides causing harm to the family to which they belonged. Many promiscuous love affairs end in double suicide».

³² In un contesto infernale, Pound aveva utilizzato *Inf.* V, v. 28, all'inizio del Canto XIV, p. 118: «Io venni in luogo d'ogni luce muto; / The stench of wet coal, politicians [...]».

³³ Si vedano le traduzioni di Pound dai Noh, in Ezra Pound, *Translations* (1926), New Directions, 1963, in particolare *Kakitsubata*, ibid., pp. 332-240. Cfr. anche *Alcuni nobili drammi del Giappone*, dai manoscritti di Ernest Fenollosa; scelti e finiti da Ezra Pound; introduzione di W.B. Yeats [versione dall'inglese di Mary de Rachewiltz], Milano, All'insegna del pesce d'oro 1961.

³⁴ Su Kuanon, altrove collegata con Isis, cfr. Angela Elliot, *Pound's "Isis Kuanon": an Ascension Motif in The Cantos*, cit., p. 327: «For whatever additional parallel he means to draw between the Egyptian Isis and the Buddhist Kuanon (also known as Kwann-Yin or Kwannon) Pound may be indebted, as Akiko Miyake points out to Ernest Fenollosa's *Epochs of Chinese and Japanese Art* (1912). *There Kwannon is compared to various Greek deities as well as the Virgin, and it is noted also that Kwannon, like Isis, is both male and female*» (corsivi mio)

³⁵ In: Ezra Pound, *Introduzione* (1910) alla poesia di Cavalcanti in Id., *Translations*, cit., p. 19. Pound insiste sull'amicizia tra Guido e Dante, definito «primo delli amici» sin dall'incontro con Beatrice e il dialogo aperto dal sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*, cui Guido rispose con *Vedeste, al mio parere, omne valore*: «e questo fu quasi lo principio dell'amistà tra lui e me» (Dante, *Vita nova*, III, 4).

³⁶ Sul primato dell'etica in Dante si veda il saggio di Giuseppe Mazzotta *The Light of Venus and the Poetry of Dante* in *Critical essays on Dante*, a cura di Giuseppe Mazzotta, Boston, G. K. Hall 1991, cfr. p. 197: «The *Convivio* picks at the very start the reference to Aristotle's *Metaphysics* on which the *Vita nova* comes to a close. But Dante challenges, as hinted earlier the traditional primacy of metaphysics and replaces it with ethics».

³⁷ Ezra Pound, *Vorticism* (1914), in id., *Gaudier-Brzeska, a Memoir*. New York, New Directions 1960.

³⁸ *Ezra Pound and the Visual Arts*, a cura di e con una introduzione di Harriet Zinnes, New York, New Directions 1980, p. 151. Essendo Pound, insieme a Wyndham Lewis ed altri, tra gli ideatori del movimento vorticista (1913-1922), la sua interpretazione della presenza di Cavalcanti in Dante ha dei caratteri assolutamente originali. In Italia - dopo il *Cavalcanti in Dante* di Gianfranco Contini (1968) - hanno scritto recentemente Roberto Antonelli, *Cavalcanti e Dante: al di qua del Paradiso*, in AA. VV., *Dante. Da Firenze all'aldilà* (2001), pp. 289-302; si veda inoltre D. Bonanno, *La perdita e il ritorno. Presenze cavalcantiane nell'ultimo Dante*, Pisa, ETS 1999; Id., *Guido in Paradiso*. Donna me prega e l'ultimo canto della *Commedia*, in «Critica del testo», IV/1, 2001 (*Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*).

³⁹ Cfr. Maria Luisa Arduzzone, *Guido Cavalcanti. The Other Middle Ages*, University, op. cit., p. 5.

⁴⁰ Remy de Gourmont, *The Natural Philosophy of Love*, cit., p. 161.

⁴¹ Agli anni '10 appartengono non solamente gli scritti su Cavalcanti e i saggi illustrativi del movimento vorticista sopracitati, ma anche *Psychology and Troubadours* (1912), poi in E. Pound, *The Spirit of Romance*, New York, New Directions 1952. Per un approfondimento delle vicende personali e con particolare riferimento al suicidio di Margaret Cravens il 1° giugno 1912, si veda Omar Pound e Robert Spoo (a cura di), *Ezra Pound and Margareth Cravens: A Tragic Friendship 1910-1912*, Durham, 1988.

⁴² Cfr. Giuliana Lamata, *Sappho's Amatory Language*, in *Reading Sappho*, a cura di Ellen Green, 1996.

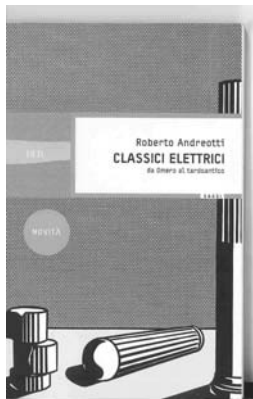
⁴³ Ezra Pound, *Praefacio ad Lectorem Electum (1910)*, in Id., *The Spirit of Romance*, New York, New Directions 1968 [1910].

⁴⁴ Lincoln Brower, il più grande esperto mondiale di farfalle Monarch, ha dedicato la sua carriera alla difesa di questo simbolo della fragilità del mondo naturale di fronte allo sviluppo incontrollato dell'ingegneria genetica in agricoltura negli Stati Uniti - dove le farfalle transitano, provenienti dal Canada - e ai disboscamenti selvaggi nelle montagne del Messico Centrale - dove le Monarch passano l'inverno (da novembre a marzo). Egli ha dimostrato come i pollini di mais geneticamente modificato, denominato *BT corn*, depositati sulle foglie delle asclepiadacee *milkweed plants*, essenziali alla riproduzione e al nutrimento delle Monarch, uccidono questo tipo di farfalle. In generale, i cambiamenti radicali causati dallo *sviluppo* nell'ecosistema condurranno, secondo Brower, non all'estinzione delle Monarch - farfalle particolarmente forti e versatili - ma alla perdita dello straordinario e misterioso fenomeno di migrazione transgenerazionale, dal Canada al Messico, cfr. Sue Halpern, *Four Wings and a Prayer. Caught in the Mystery of the Monarch Butterfly*, New York, Pantheon Books, 2001, pp. 53-55: «Lincoln Brower [...]. An academic for forty years [...]. Brower is the author of hundreds of scientific papers, [...] He holds the Gold medal for zoology from London's esteemed Linnean Society. It was Brower who convinced the United States government to cosponsor the Morelia conference, [...]. It was he who designed the Mexican butterfly preserves after the 1986 presidential decree. No one, not even Bill Calvert, has a more comprehensive understanding of monarch biology than Lincoln Brower».

RECENSIONI

(In questo numero per ragioni di spazio le sezioni specialistiche di recensioni sono unificate)

ROBERTO ANDREOTTI, **Classici elettrici. Da Omero al tardoantico**, Milano, Rizzoli 2006



Accade raramente che un libro si presenti al suo potenziale lettore con l'efficacia retorico-comunicativa di questo volume, che all'astuto ossimoro del titolo affianca il nitido corrispettivo figurato della cover, un'immagine-simbolo del classico (le colonne spezzate) come la vede l'occhio di un grande artista pop americano, Roy Lichtenstein. Se *classico* è qualcosa fuori del tempo, e tendenzialmente legato al passato, *elettrico* è viceversa simbolo, se non quintessenza, della modernità. La 'scossa' che deriva dal loro accostamento, e che può generare energia intellettuale utile a capire il nostro mondo di oggi, è l'obiettivo cui punta l'autore, lui stesso un ossimoro, con un profilo biografico-intellettuale che lo vede passare da una severa formazione in filologia classica alla redazione del supplemento culturale di un quotidiano 'militante', da Wilamowitz e Momigliano al *Manifesto*.

Il tratto autobiografico è del resto una componente dichiarata del volume (*Filologia della gioventù* si intitola l'ampia introduzione), che vuol anche disegnare l'orizzonte intellettuale di una generazione, o almeno di una sua fetta significativa, formatasi nelle tumultuose aule universitarie degli anni Settanta. Andreotti rievoca efficacemente, pur con pochi tratti, il clima e le energie diffuse degli anni della sua formazione pisana, il senso di crescita e l'ansia di novità che era parte di un clima intellettuale generale (Barthes, Segre, Genette, Foucault etc.) di cui anche i classici risentivano e beneficiavano («un campo magnetico di corri-

spondenze tra filologia, linguistica ed elaborazioni del mondo», p. 33). Proprio a Pisa nasce nel 1978 «MD», una rivista di filologia e cultura classica destinata a imporsi rapidamente nel panorama internazionale, che puntava a trasferire nello studio dell'antico quelle tensioni intellettuali e che ha contribuito in maniera cospicua al rinnovamento degli studi classici, in particolare di letteratura latina, nell'ultimo trentennio. Su questo sfondo (che dal linguaggio di quegli anni fa riaffiorare qualche frammento nelle stesse formule di analisi: «l'ovidiana strategia della tensione», p. 131), Andreotti abbozza anche una storia degli sviluppi delle tendenze critiche dai '70 ai '90 e oltre (marxismo, strutturalismo, semiologia, intertestualità, antropologia, neo-storicismo, decostruzionismo, ideologia delle forme etc.). Degli sviluppi ma anche dei conflitti, talora aspri (*Un duello anni Settanta*, p. 28), fra le ideologie critiche che si erano faticosamente affermate e quelle che già premevano per sostituirle. Fino all'ultimo sguardo (*Dagli stilisti al Gender*, p. 30) su un panorama critico che si è rapidamente trasformato e ha spostato il suo baricentro fuori del continente, nel mondo anglofono (che rischia di restare sordo a chiunque non parli la lingua dell'impero).

Il corpo centrale del volume, dopo il capitolo introduttivo, è costituito da una serie di schede-recensioni su testi di autori classici (o più raramente di saggi su autori classici) pubblicati da editori italiani nell'arco di tempo fra il 1995 e il 2002, strutturata in 10 capitoli tematici. Andreotti legge e segnala libri di ogni genere, da collane come BUR, Oscar, Grandi Libri Garzanti, il Convivio di Marsilio e altre fino alla «collana molto popolare Superbur» ma anche ad altre più ambiziose, come i *Classici della Valla*, o a commenti di tipo scientifico-accademico, rendendoli interessanti e accessibili a chi non abbia un interesse 'professionale' per i classici. Soprattutto non rinuncia a segnalare senza pedanteria dati filologici e critici che spesso 'danno profondità' a queste schede, invogliano ad andare oltre l'occasione del momento: indica generalmente il testo critico di riferimento (e così i nomi di Leo, Norden, Housman, Winterbottom, Diggle, Zwierlein vengono evocati come personaggi di un panorama intellettuale che Andreotti conosce e rende potenzialmente degni

d'interesse anche per il lettore generico che non li ha mai sentiti nominare) così come non rinuncia a segnalare saggi importanti della recente bibliografia critica internazionale. Un campione specifico di questo settore è il capitolo finale del volume (*Figure della critica*), che discute singoli lavori di quattro star della cultura classica di oggi (Barchiesi, Feeney, Segal, Settis) che sono a loro volta esempi di lettura elettrica dei classici: rappresentano cioè al meglio questo incontro-scontro, quel rapporto tutt'altro che conciliante, pacificamente accomodante di antico e moderno, che Andreotti indica come il modo più produttivo di confrontarsi con il classico.

L'elettricità, della scrittura e del pensiero, è appunto quella che anche in queste pagine scaturisce dal sistematico mettere a contatto direttamente, senza mediazioni, i due poli dell'antico e del moderno: l'effetto di straniamento che ne risulta ci costringe a pensare, a riconsiderare il nostro rapporto col classico sempre attraverso la coscienza del nostro 'essere nel mondo', della nostra modernità. Se c'è un modello di scrittura del miglior giornalismo culturale che qui si riconosce e affiora ripetutamente alla lettura di certi brani (ad es. p. 73 su Terenzio; o p. 85 su Lucano) è quello di Arbasino, con la sua tipica vertigine onomastico-combinatoria («l'ausiliaria Taide di Gustave Doré, che però sembra uscita da una tela di Delacroix e si schermisce con statuaria posa da vamp scosciata agli occhi di un arcigno Dante», p. 73), lo scarto dei registri o l'ebbrezza dell'accumulo e dell'accostamento imprevisto (ma anche qualcuno dei numi del suo pantheon, come Mario Praz). Verve quindi, illuminazioni improvvise e soprattutto spirito, *divertimento*, 'piacere del testo' (un concetto, e un obiettivo, invocato spesso da Andreotti). Un piacere che molto spesso deriva proprio dalla reazione elettrica che il critico sa attivare, e in cui la formula brillante (come in molti dei titololetti: *Medea, un'eroina rashomonizzata*; *Samia, pretty woman dei papiri*; *Il Miles gloriosus alle Frattocchie*; *Defilé d'autunno a Olimpia*; *Trekking teologico in Cappadocia*, etc.) non resta fine a se stessa ma coglie spesso un effettivo nodo critico, ad esempio quando conia etichette frizzanti che sono tuttavia anche formule critiche pienamente pertinenti (come «i turbamenti del giovane Achille» per l'*Achilleide* di Stazio).

Lungi dall'esserne quindi una vestale acriticamente devota, Andreotti prende di petto i classici e li affronta, pretende di averne una risposta valida per il lettore, qualunque lettore, di oggi. Ma il libro ha un effetto salutare anche sotto un altro punto di vista: Andreotti non è per fortuna (sia sua che nostra) un critico-professore, il che gli permette di essere un critico *tout court* che al lettore generico e occasionale, al lettore di un quotidiano, mostra quali possono essere le ragioni che rendono la lettura di Eliano o di Pausania non solo più utile, come investimento intellettuale, di tanta letteratura o saggistica contemporanea destinata a durare lo spazio sì e no di un decennio, ma anche più capaci di situarci *nel* nostro mondo e di farcelo capire, di creare un effetto elettrico che d'improvviso ci illumina. Oltre che naturalmente di farci divertire. Se però Andreotti è integralmente immune dal rischio della pedanteria, non si deve credere che sia corrivo o indulgente verso i vezzi del giornalismo, dalle cui sciatterie intellettuali mette anzi più volte in guardia («oggi, poi, che lo spettro del sensazionalismo si aggira fra noi con le varie Atene nere e le folgoranti Ultime Notizie di comparatisti e antropologi», p. 44).

Un'altra differenza che si percepisce nettamente fra Andreotti e tanti altri recensori distratti dei nostri quotidiani o periodici è nel suo mostrarsi interessato non solo al rapporto diretto del lettore con i testi, con i classici, ma anche con chi glieli presenta e ne media la ricezione, cioè con i curatori. Certo per esser stato studente di filologia lui stesso, Andreotti rispetta le competenze e non fa mai mostra di ritenere indifferente o trascurabile (come molti recensori fanno, passandoli sotto silenzio) il lavoro dei curatori, che apprezza o disapprova liberamente, senza posizioni preconcepite o rispetto di gerarchie accademiche (i traduttori e critici rinomati che scrivono pagine introduttive frettolose e disinformate o «fanno i baffi alla Gioconda», p. 123). Proprio in virtù del senso di cultura militante e di impegno culturale che anima queste pagine, Andreotti prende posizione, valuta e giudica *sine ira et studio* ma anche senza quella melassa di generico consenso-approvazione di tanti recensori superficiali (o incapaci di valutare), bensì con l'attenzione critica di una persona informata, che evidentemente sa cosa accade nei dipartimenti di *classics* nel mondo e quali sono i temi caldi, i settori o gli autori sui quali si lavora più intensamente, quali sono le linee critiche prevalenti. Così come presta molta attenzione all'editoria italiana, alle sue scelte di fondo e allo

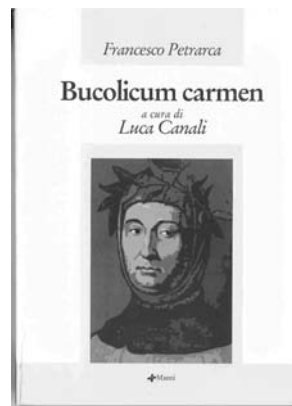
spazio che essa riserva ai classici, segnalandone talora i meriti ma anche la pigritia o la superficialità intellettuale.

E in questo senso questo volumetto è anche un documento prezioso, e anzi pressoché unico, per chi, poniamo, volesse fra qualche decennio avere un'idea della presenza dei classici nella cultura diffusa, presso il pubblico dei lettori generici di un paese in cui nelle edicole delle stazioni ferroviarie si possono acquistare al prezzo di pochi euro le opere di autori come Igino, o Arriano, o Strabone, che nel resto del mondo non sono immaginabili se non nelle biblioteche super-specializzate dei dipartimenti di *classics*. Perché questo libro offre appunto qualcosa che non si ricava dalle riviste di filologia: è anche lo specchio di un microcosmo, del mondo, forse piccolo ma in proporzione certamente meno piccolo che in altri paesi di più solide abitudini alla lettura, di chi in questi decenni si dedica al lavoro sui classici. Un mondo in cui, accanto ai grandi nomi e alle figure di notorietà internazionale, ci sono anche studiosi più modesti, meno noti o addirittura sconosciuti, che pure danno il loro contributo allo studio dei testi classici e alla loro circolazione presso una classe di lettori che vi trova ancora ragione di interesse e divertimento.

Insomma il volume dà davvero quello che promette: l'energia intellettuale che lo anima conferma che i classici *sono*, possono davvero essere elettrici, se solo li si legge con la tensione e la passione di chi vive consapevolmente il proprio tempo.

Gianpiero Rosati

FRANCESCO PETRARCA, **Bucolicum carmen**, a cura di Luca Canali, Lecce, Manni 2005.



Sono uscite a distanza di qualche anno in Francia (2001¹) e in Italia (gen-

naio 2005) due traduzioni del *Bucolicum Carmen* di Petrarca con testo a fronte, e questo a un secolo di distanza dall'edizione critica del testo latino curata da A. Avena (Padova 1906), su cui entrambe le traduzioni si basano. Questo testimonia finalmente un interesse, ancorché tardivo - e probabilmente collegato alle celebrazioni del 2004 - nei confronti di un'opera ingiustamente considerata per anni 'minore' e non di rado esclusa dalle antologie delle opere latine di Petrarca (come avveniva nell'edizione curata da Spegno nel 1936² o in quella a cura di G. Ponte Milano 1968³, oppure come nei tre volumi curati da Antonietta Bufano, Torino 1975). Anche nei casi più fortunati, cioè quando i curatori hanno inserito nelle raccolte qualche brano dal *Bucolicum Carmen*, questo avveniva in funzione delle opere volgari di Petrarca, come esplicitamente dichiarato da Morpurgo⁴ (che propone stralci non tradotti dalla III e dalla VIII), oppure sacrificando le dodici egloghe a pochi versi di una o due, rischiando con i tagli di alterare il senso stesso dell'opera, come nell'*Antologia delle opere latine e volgari* a cura di Ramat (Milano-Messina 1940), che ospita una bella ma purtroppo non integrale traduzione dell'ecloga XI, ma la decurta degli ultimi 10 versi⁵.

Perciò non si può che plaudire all'iniziativa di Manni: ha restituito al pubblico italiano un testo che finora si poteva leggere solo in latino oppure in traduzioni parziali ospitate nelle sillogi delle opere latine di Petrarca, relegando il *Bucolicum Carmen* alla esclusiva fruizione di un pubblico di addetti ai lavori. Anche la precedente e (credo) unica traduzione integrale eseguita da Mattucci per i tipi di Giardini (accademia Piana dell'arte-Sodalizio dell'Uszero, Pisa 1971), ha avuto comunque una circolazione limitata agli ambienti accademici: è una edizione corredata da note e da una lunga introduzione, ma la versione italiana risulta piuttosto rigida, soprattutto per le egloghe escluse da precedenti antologie che quindi il traduttore ha dovuto affrontare senza il supporto di un confronto: «Stupro:- [...] tanto s'accendeva di rosseggiante murice la tua veste dorata: [...] l'aura ti aveva sparso sugli omeri le nitide chiome. Agghiacciai.[...] M'avvicino: e desiderando svelarti le prime radici del grave malanno, a stento riuscii a trarre parole dall'arido polmone», III 10-25⁶; inoltre una significativa discrepanza tra testo latino e testo italiano in VIII, 70 fa riflettere sui criteri filologici del curatore.

La scelta editoriale di pubblicare un'opera integralmente e con originale a

fronte è sempre da lodare, perché restituisce in maniera più organica l'idea dell'autore; in questo caso motivazioni intrinseche alla natura del testo fanno apprezzare doppiamente questa operazione culturale: la produzione eglogistica mediolatina fino a Boccaccio compreso (relativamente alle due egloghe giovanili) non contemplava l'organizzazione del materiale bucolico in un vero e proprio libro; e infatti la novità non sfuggì allo stesso Boccaccio il cui «apprendistato arcadico» si risolverà nella «realizzazione di una silloge organica secondo la linea nel frattempo indicata dal Petrarca, [...] con una completa adesione agli schemi classicisticamente recuperati dell'amico-maestro». L'aspetto di massima evidenza di questa «formalizzazione classicistica» è proprio la disposizione delle ecloghe «in un autonomo libro alla maniera di Virgilio».

Probabilmente l'editore, consapevole della carenza bibliografica relativa a quest'opera petrarchesca, ha voluto un'edizione destinata ad un numero di lettori più vasto possibile, producendo un libro agile e accattivante, anche a partire dall'impostazione grafica. La cura dell'opera è stata affidata al latinista Luca Canali, coadiuvato da Maria Pellegrini. Il testo è preceduto da una breve introduzione in cui si danno informazioni biografiche indispensabili sull'autore, seguite da qualche notizia sulle altre opere latine e volgari di Petrarca. Le tre pagine dedicate al *Bucolicum Carmen* ospitano una veloce spiegazione di cosa sia e di quando sia nata la poesia bucolica, tratteggiandone sinteticamente i caratteri salienti. Il curatore passa quindi ad enunciare le numerose tematiche petrarchesche presenti nell'opera, sottolineando l'importanza delle egloghe e invitando i lettori a non scoraggiarsi per le difficoltà stilistiche e allegoriche di un testo tanto distante dalla sensibilità contemporanea. Il carattere didascalico, che ci auguriamo aiuti la diffusione del libro, è evidente anche nei brevi riassunti premessi a ciascuna egloga e nelle note premurose che non danno mai per scontato nulla del complesso mondo mitologico, dei travestimenti allegorici o delle allusioni storiche di cui si nutre la poesia del *Bucolicum Carmen*. Nella premessa, così come nelle note esegetiche al testo, l'opera viene analizzata solo in relazione alla produzione petrarchesca o, al massimo, alle egloghe virgiliane: una maggiore contestualizzazione di questo testo all'interno della tradizione bucolica avrebbe forse reso più evidenti analogie e distanze rispetto ai predecessori, soprattutto perché il *Bucolicum Carmen*

segna un discrimine fondamentale nella storia del genere bucolico. Petrarca non dimentica la tradizione bucolica medievale che lo ha preceduto, né è il primo a confrontarsi direttamente col modello virgiliano (una costante della produzione eglogistica anche mediolatina), ma nel *Bucolicum Carmen* aleggia fin dalla *ecl.* I una consapevolezza nuova, umanistica, del valore della tradizione letteraria classica. In Petrarca ormai la produzione bucolica copre tutti quegli aspetti che le diverranno peculiari nelle successive e numerose egloghe volgari: forte autobiografismo, critica al regime politico concessa dal velame pastorico (allegoria), evasione dal mondo reale permessa dalla poesia bucolica, forte valore dell'esperienza poetica e volontà di inserirsi in un filone di augusta tradizione lirica, confluenza di tradizione classica e scritturale, tematica amorosa, rapporto maestro-allievo⁸, contiguità del genere bucolico con l'epicedio... per citare solo gli aspetti macroscopici.

Ineccepibili e scrupolosi i tanti rimandi di Canali alla letteratura classica; assenti invece, tranne un veloce accenno generico nella premessa, i riferimenti agli autori mediolatini (lacuna decisiva soprattutto per l'evoluzione allegorica e religiosa subita dal genere bucolico).

La traduzione è molto bella, attenta al latino ma anche al risultato italiano: soprattutto dove Petrarca gareggia più da vicino con il modello virgiliano, la versione italiana di Canali restituisce una poesia di pacata e distesa eleganza, rendendo giustizia all'altissimo livello dell'originale. Ecco come Petrarca canta la forza della poesia: «[...] E vidi spesso / le caprette lasciare l'arbusto, vinte dalla dolcezza del mio canto e fissarmi attornite, le api / non curarsi del citiso, e in estate le cicale tacere» (*Ecl.* III, 65-70); l'oggetto premio del certame poetico tra pastori, un topos della letteratura bucolica completamente rivisitato da Petrarca: «G:-[...] io ardo dal desiderio di una simile cetra; se tu vuoi privartene / (ciò mi sarebbe molto gradito), ho lane delicate e capretti, / e potresti tu stesso fissare un prezzo, anche alto rispetto / a un piccolo oggetto: ti sarà dato senza esitare. T:- Un grande prezzo per un piccolo oggetto, hai detto? [...] Nessun gregge di capre o di pecore, per quanto grande sia / e ovunque esso pascoli, né lane delicate o agnelli / potrebbero valere quanto la mia cetra, e neppure tutti i vasti / campi che l'Ermo lambisce e irrota di acque aurifere» (*Ecl.* IV, 35-45; 50-55); la vita agreste: «Dura sorte quella del pastore! Frenate le caprette, radunate / le irrequiete greggi, e al tempo stesso fate che siano

rigonfie / di latte le loro mammelle!» (*Ecl.* VI, 10-13), la quiete nel locus amoenus: «ora ci chiama, / l'ora del riposo. Affrettati: l'irto gelo ricopre i colli. / Stretti in un abbraccio abbandoniamoci sulla molle erba lacustre» (*Ecl.* VII vv. 141-143); oppure *Ecl.* VIII vv. 121-126: «Amiclate: Nel pieno dell'estate solitario me ne starò seduto su un colle / verdeggiante, o in una valle ombrosa e sulla sponda di una limpida / sorgente cantando sotto la fronda apollinea e pascolerò / il gregge lanoso, imitando nei prati fioriti le api / produttrici di miele».

Petrarca, lo vediamo anche dal *Canzoniere*, era particolarmente versato nella composizione bucolica, perché sapeva gestire le minime variazioni su un tema più o meno fisso: la struttura formalmente e tematicamente chiusa delle ecloghe non lo sacrificava; la difficoltà della trasposizione italiana stava anche nel riprodurre un testo agile e piacevole senza incorrere in una lingua monotona ma eludendo contemporaneamente la tentazione di impennate auliche o tragiche che rimangono estranee al registro bucolico, cosa in cui Canali è perfettamente riuscito. Le soluzioni lessicali adottate sono infatti pienamente condivisibili: con estrema perizia il traduttore ci offre un testo in italiano, e non in quella lingua strana e macchinosa, con parole arcaizzanti o preziose, che troppo spesso abbonda nelle traduzioni soprattutto da testi classici: per esempio in I, 88 *anguicomasque simul furias* giustamente Canali scioglie l'aggettivo *anguicomas* e traduce *Furie dalle chiome intrecciate di serpi*, oppure in XI, 17 *umbræ silenti* è reso con la bella soluzione *muta ombra di lei*.

Lo stile è piano a leggersi ma molto sorvegliato, offrendo anche a chi si accostasse solo alla traduzione il senso e il tono del testo poetico originale, che è decisamente alto, e di cui l'autore stesso era consapevole⁹. Un piccolo confronto con traduzioni precedenti e con quella francese¹⁰ lo renderà evidente:

Egloga I: vv. 70-74

M:-*Hunc igitur, dulci mulcentem sidera cantu, / Illa tulit tellus; licet experire, iuvabit*

S:- *O! Ego novi hominem. Cives et menia parve / sepe Jerosolime memorat, nec vertitur inde; / Semper habet lacrimaset pectore raucus anelat.*

Martellotti: vv. 70-74

M:- Ebbene colui che incanta con la dolce voce le stelle, è nato in quella terra. Ti piacerà se l'ascolti.

S:- Oh, lo conosco. Spesso ricorda i cittadini e le mura della piccola Gerusalemme, e non s'allontana da lì. Sempre ha pronte le lagrime e rauco sospira.

Canali: vv.70-74

M: - Dunque quella terra generò il pastore che accarezza le stelle / con il suo dolce canto: prova ad ascoltarlo, ti piacerà.

S: - Oh, lo conosco! Ricorda spesso i cittadini e le mura della piccola Gerusalemme, né mai distoglie da essi il pensiero. / Ha sempre lagrime e trae fiocchi sospiri dal petto.

François-Bachman: vv. 70-74:

M: - Eh bien donc! Ce poète, qui si doucement charme les étoiles, naquit dans ce pays. Tu es libre d'en faire l'essai: tu ne le regretteras pas!

Sono tre valide soluzioni per *dulci mulcentem sidera cantu*, mentre la soluzione di Canali sembra preferibile per *licet experiare, iuvabit* dove «prova ad ascoltarlo» rende bene l'accorato interesse di Monico.

Egloga I vv. 103-104

M: - *Hunc meus ille canit; neu raucum dixeris, oro: / Vox solida estpene-transque animos dulcore latenti.*

Martellotti vv. 103-104

M: - Questo Dio canta il mio pastore; non dirlo rauco, ti prego, forte voce è la sua che penetra negli animi con arcana dolcezza.

Canali vv. 103-104

M: - Il mio pastore / canta questo dio, né potresti dire, ti prego, che il suo canto sia flebile. / La sua voce è forte e penetra nell'animo con celata dolcezza.

François-Bachmann vv. 102-104

M:- Voilà le Dieu que glorifie mon poète: ne lui reproche pas, de grâce, des accents caverneux. Sa voix ferme n'en pénètre pas moins les cœurs d'une douceur secrète.

Raucum è reso in traduzione francese con *caverneux*, con un significato leggermente diverso da quello scelto nelle versioni italiane; è identico alla traduzione del v. I, 74: *pectore raucus anelat*: «Ce ne sont que larmes et soupirs caverneux. Valide le tre soluzioni per *penetrans animos dulcore latenti*».

Egloga XI vv. 5-8

N :- *Enecat artatus mentem dolor; optima mesti / Pectoris est medicina palam lugere [...] Numquam hec precordia torpor verteret in silicem.*

Martellotti vv. 5-8

N: - Il dolore contenuto è morte dell'anima; piangere apertamente è la miglior medicina d'un cuore triste [...]. Il torpore non muterebbe in selce questi precordi (*precordia torpor verteret in silicem*).

Canali: vv.5-8

N: - Il dolore represso / invece annienta la mente. Per un cuore triste non v'è medicina migliore che piangere senza ritegno [...]. Il lungo torpore non avrebbe trasformato in pietra / questo mio cuore.

Egloga XI vv. 48-50

Fusca: - Mors adimit curas, mors omnia vincla resolvit. / Iam satis est fletum, nostros mors fregit amores.

N: - *Fregissetque utinam nostros mors equa labores!*

Ciafardini¹¹ vv. 48-50

Fusca: - la morte toglie via gli affanni, la morte scioglie tutti i legami. Ormai s'è pianto abbastanza: la morte ha spezzato i nostri amori.

N: - Oh se la morte avesse similmente infranto le nostre *fatiche*.

Canali: vv. 48-50

Fusca: - la morte / cancella la passione, scioglie ogni vincolo. Hai pianto abbastanza, / la morte ha spezzato i legami del nostro amore.

N: - Oh se anche la mia morte avesse posto fine al mio dolore!

François-Bachmann: vv. 48-50

Fusca:- La mort enlève les soucis, la mort dénoue tous les liens. Et maintenant, assez pleuré! Avec la mort finissent nos amours.

N: - Que n'a-t-elle aussi, cette mort, en bonne justice, mis fin à nos peines?

Si perde purtroppo in entrambe le versioni italiane il gioco di rimandi del verbo *frango* al verso 49 e al successivo, rafforzato dalla posizione simmetrica e rilevata in fine di verso dei due opposti sostantivi *amores/labores*. Viene mantenuta in quella francese almeno una somiglianza dei verbi *finissent/mis fin*. La traduzione francese conserva comunque un tono più prosastico (*equa* = en bonne justice).

Egloga XI v. 52

Vivo, sed infelix, et luctus servor in omnes.

Ramat: Vivo, ma infelice, e la mia vita è ormai serbata al pianto.

Martellotti: Vivo, ma infelice, e sono riserbata a tutti i dolori

Canali: Io vivo, ma infelice, sono serbata a ogni patimento.

Egloga XI vv. 78-88

Fulgida: - Hic liquit Galatea suum pulcherrima corpus; / Libera iamque polos et regia tecta tonantis / Ipsa quidem superumque choros mensasque frequentat. / Mors roseos artus, mors candida colla genasque/ sidereosque oculos tetigit, vultusque serenos / Obscura demersit humo. [...] Omnia contigerat; manus abstulit omnia mortis. / Nuda, domum repetens, e carcere fugit amato.

Martellotti vv. 78-88

Fulgida: - Qui la bellissima Galatea lasciò il suo corpo, ed essa ormai libera frequenta il cielo e la reggia del tonante, i cori e le mense degli dei. Morte toccò le rosee membra, il candido collo, le guance,

gli occhi stellanti, e immerse il volto sereno nella terra oscura.

[...] Tutto le era toccato, tutto le portò via la mano della morte. Nuda fuggì dall'amato carcere, ricercando la sua *casa*.

Canali vv. 78-88

Fulgida: - La bellissima Galatea ha abbandonato qui il suo corpo / ormai libera vive nel cielo, nella stessa reggia del Tonante, partecipa dei cori e delle divine mense. La morte / ha toccato le sue rosee membra, il niveo collo, le gotte, gli occhi stellanti, e coperto con oscura terra / il suo volto sereno.[...]. Tutto le era stato concesso, tutto le ha tolto la mano della morte; / nuda ella fuggì dall'amato carcere per tornare alla sua *patria*.

François-Bachmann vv. 78-88

Fulgida: Ici Galatée, beauté non pareille, abandonna son corp. Libéré désormais, son être fréquente les sphères, les royales demeures du Tonnant, les chœurs et les tables des divinités. La mort, la mort¹² a touché ses membres vermeils, son col et ses joues d'éclatante blancheur, ses yeux lumineux comme des astres, et son visage dans l'obscur de la terre est plongé... [...] Elle avait tout reçu. Le bras de la Mort lui a tout ravi. Nue, elle retrouve sa *demeure*, échappée d'une prison tant aimée.

Il motivo dell'anima che sale nuda al cielo è ricorrente nel *Canzoniere*, e infatti anche i curatori francesi in nota citano il sonetto CCLXXVIII v. 5, come fa anche Canali che aggiunge pure il CCCI, entrambi in morte di Laura.

Ramat è l'unico che traduce «nuda per ritornare al suo albergo, fuggì dal carcere amato», ricordandosi del verso 19 della canzone CXXVI «e torni l'anima al proprio albergo ignuda»; la canzone è tematicamente vicina al concetto espresso nei versi latini (anche se l'anima in oggetto è quella del poeta), e tra le più note poesie di Petrarca; non viene ricordata da Canali o dai traduttori francesi forse perché precedente alla morte di Laura.

Ultimo strumento messo a disposizione del lettore è la bibliografia, definita «essenziale», ma piuttosto trascurata e ferma al 1987.

¹ *Bucolicum Carmen*, traduzione e commento a cura di M. François e P. Bachman, Honoré Champion, Parigi.

² *Dalle Rime e dai Trionfi e dalle opere minori latine*, pagine scelte e commentate, Firenze 1936. Infatti anche nel *Trecento* Spigno dà un giudizio piuttosto riduttivo del *Bucolicum Carmen*: «Fra gli scritti latini quello che più rimane entro i confini dell'esercizio letterario e meno attinge alla sostanza intima,

morale e poetica dello scrittore è la raccolta delle Egloghe; [...] il velo pastorale che le riveste, privo affatto di valore poetico, copre quello che non corrisponde a un sentimento ispiratore, bensì ad un mero proposito pratico» Vallardi, Milano 1933¹; si cita dall'edizione rivista e aggiornata Milano 1982, pp. 205-6. Mitigato il giudizio in *Rime, Trionfi, Poesie latine* a cura di Spegno, Bianchi, Martellotti, Neri, Milano-Napoli 1961. Le egloghe (I, VIII, XI) sono a cura di Martellotti.

³ L'edizione a cura di Bigi-Ponte, Milano 1963 ospitava invece una antologia dalle egloghe.

⁴ *Antologia petrarchesca* Società Editrice Dante Alighieri, Milano-Roma-Napoli 1925

⁵ La selezione dei brani di un'opera è sempre operazione ingrata da svolgere, ma sottrarre la risposta finale di Niobe (XI, vv. 90-100) significa alterare il senso e il tono dell'intera egloga, perché la beatitudine ultraterrena promessa dalla fede (e qui da Fulgida) è accostata (nelle parole di Niobe) al tema ormai umanistico del canto e della poesia che preserverà Galatea dall'oblio. Inoltre, sul piano stilistico, il monologo finale di Niobe chiuso da un *adynaton* costruito con immagini di vita agreste, rappresenta anche un ritorno alla *medietas* bucolica dopo gli accenti tragici delle parole di Fulgida.

⁶ Ecco la traduzione di Canali: «Così fiammeggiava di rossa porpora la tua veste adorna d'oro [...]; il vento aveva sciolto sulle spalle le tue auree chiome. Rimasi immobile. [...] Mi avvicino, e mentre desidero rivelarti i sintomi della mia grave malattia, a stento riesco a trarre le parole dalla gola riarσα»

⁷ *Bucolicum Carmen* a cura di G. Bernardi Perini in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, vol. V p. 692, Milano 1994.

⁸ Componente molto marcata nella produzione mediolatina fino a Boccaccio, in Petrarca come poi successivamente in Sannazaro il rapporto maestro-allievo muta leggermente come rapporto giovane poeta (allievo) con un'autorità che accoglie il poeta come suddito, ma ne riconosce il valore letterario e gli tributa onori e amicizia (qui il cardinale Colonna, cfr. *Ecl.* VIII). La stessa *Divortium* interessa una vicenda biografica di Petrarca-maestro con un suo diletto allievo (il Malpaghini, copista delle *Rime* nel Vat. 3195), che al momento di staccarsi da lui citò a sua scusante i versi dell'*Ecl.* VIII. Sembra però che a Petrarca suonassero vuoto pretesto.

⁹ Cfr. la lettera a Boccaccio del marzo 1363 in *Seniles* II, 1 oppure la prefazione alle *Sine Nomine*.

¹⁰ Non è questo il luogo per un'analisi più precisa quale l'opera meriterebbe; dal confronto delle traduzioni emerge che la versione francese di François Bachmann sembra orientata a una immediata comprensione del significato del testo, piuttosto che alla ricerca delle sue complesse armonie linguistiche. Questo è dovuto probabilmente al fatto che gli autori devono avvicinare a quest'opera un pubblico che, rispetto a quello italiano, ha meno familiarità con Petrarca.

¹¹ Petrarca, *Le rime, i trionfi le opere latine*, a cura di Ciafardini, Firenze 1940.

¹² Troppo enfatica la ripetizione *la mort, la mort*, e oscillante l'uso delle maiuscole (per esempio tre righe sotto: *Mort*).

Elisabetta Bartoli

SALMA KHADRA JAYYUSI (ed.), **Modern Arabic Poetry. An Anthology**, New York, Columbia University Press 1991 (reprint), 498 pp.

Dopo aver prodotto l'ormai fondamentale studio sulla poesia araba *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*¹³, in questo volume Salma Khadra Jayyusi presenta al pubblico anglofono le voci più significative della poesia araba del Novecento. *Modern Arabic Poetry. An Anthology* rientra nel PROTA, Project of Translation from Arabic Literature, fondato dalla stessa Jayyusi nel 1980, per promuovere la traduzione di una letteratura che sembrava praticamente assente dalla scena editoriale americana e occidentale in generale.

Curare un'antologia della poesia araba moderna significa anzitutto imbatcersi in una produzione estesa sia sul piano temporale che spaziale, confrontarsi con un'area che va dal Golfo Persico all'Atlantico e, nell'impossibilità di dar conto di tutti gli autori, delineare le proprie scelte. Salma Khadra Jayyusi ha voluto presentare, oltre ai poeti affermati, anche i nuovi talenti, cercando di proporre di tutti poesie inedite in inglese, salvo per quei componimenti ritenuti particolarmente significativi, che sono stati pertanto ritradotti. La pratica traduttoria è stata finalizzata alla leggibilità nella lingua d'arrivo: i testi sono stati prima tradotti da un esperto bilingue, poi resi in poesia da un poeta di lingua inglese, secondo l'idea, affermata dall'autrice, che solo i poeti possono tradurre poesia. L'antologia è divisa in due sezioni: *Poets Before the Fifties* and *Poets After the Fifties*, la seconda molto più ricca della prima. In entrambe i poeti sono presentati in ordine alfabetico, e i loro versi sono preceduti da una breve introduzione, in cui si ripercorrono la vita e la produzione dell'autore. Nella maggior parte dei casi, alla fine di ogni poesia, si trovano i nomi del primo e del secondo traduttore¹⁴ e, eventualmente, le note esplicative. Sempre per rispondere al criterio di leggibilità, la traslitterazione dei nomi arabi non è scientifica, ma adattata ai lettori di lingua inglese¹⁵.

Nell'introduzione al volume, Salma Khadra Jayyusi, curatrice dell'antologia nella quale è lei stessa inclusa in qualità

di poetessa e traduttrice di alcune poesie, ripercorre le tappe fondamentali della rinascita poetica araba, fornendo un'ampia rassegna degli autori più rappresentativi e soffermandosi su alcune figure centrali. La bipartizione dell'antologia è giustificata dall'eccezionalità della rivoluzione poetica degli anni '50, in cui la pubblicazione della raccolta *Schegge e cenere* della poetessa irakena Nazik al-Mala'ikah inaugurò la poesia del verso libero. Ma la suddivisione in prima e dopo gli anni cinquanta è legata anche ad una data che segnò in maniera decisiva l'evoluzione della storia, della cultura e della coscienza nel mondo arabo: il 1948, la *nakba* («la disfatta»), la sconfitta degli eserciti arabi ad opera del nascente Stato d'Israele.

La prima fase è attraversata da tre importanti movimenti: il classicismo, il cui massimo rappresentante è l'egiziano Ahmed Shawqi, il romanticismo, con il celebre Gibran Kahlil Gibran, e il simbolismo, con il libanese Sa'id 'Aql, solo per citare i maggiori. Dopo questa fase di gestazione, inizia un periodo particolarmente fecondo per la poesia araba, ben documentato nell'antologia, ove sono presenti quasi tutti i paesi arabi, anche se in misura diversa: l'area mediorientale predomina, con paesi quali il Libano, la Siria, la Palestina, l'Iraq, sull'area occidentale, il Maghreb. Seguono i poeti del Golfo (Bahrein, Kuwait), della penisola araba (Arabia Saudita, Oman, Yemen), di un paese africano come il Sudan e, naturalmente, i poeti d'Egitto. Tale fase è attraversata da alcune figure d'eccezione, oltre alla citata Nazik al-Mala'ikah, che insieme al connazionale Badr Shakir al-Sayyab diede inizio alla poesia del verso libero, si segnalano l'altro grande poeta irakeno 'Abd al-Walid al-Bayyati, il siriano Adonis, il libanese Yusuf al-Khal, il palestinese Mahmoud Darwish e l'egiziano Salah 'Abd al-Sabur. Non mancano le voci di donne (tra le altre Fadwa Tuqan, Huda Na'mani, Saniyya Salih, Salma Khadra Jayyusi, ecc.), ma sorprende l'assenza di una poetessa che seppe coniugare femminismo e letteratura, la palestinese di origine libanese Mayy Ziyadah.

I temi dei componimenti sono i più vari, anche se il contenuto politico sembra prevalere: la poesia araba diventa una poesia del desiderio, del desiderio di giustizia e di liberazione, e la tragedia palestinese è sempre in primo piano nella produzione dei paesi arabi. Come nei poeti modernisti occidentali, ai quali il rinnovamento della poesia araba deve molto (numerosi poeti arabi furono anche traduttori di Eliot, Pound, Eluard, Aragon, ecc.), la città, sia araba sia occidentale (si veda il lungo poema scritto da Adonis

dopo il suo viaggio a New York, incluso nell'antologia), è un luogo di alienazione, miseria e sfruttamento. Solo la città palestinese non è connotata negativamente, anzi è il luogo delle radici individuali e storiche. Lontano dalle metropoli, in alcune poesie riecheggiano i luoghi e i protagonisti della poesia araba antica: il deserto, la gazzella, il cammello (al-Munif al-Wahaiby, Yasin Taha Hafiz).

In un mondo privo di libertà potrebbe non esserci più spazio per l'amore, ma non è così: il poeta più famoso in tutto il mondo arabo, il siriano Nizar Qabbani, scrive soprattutto d'amore e di donne, della loro libertà anche sul piano sessuale. La vena mistica si avverte invece in autori come i sudanesi Yusuf Bashir e Muhammad al-Majdi al-Majdhub.

Dal punto di vista della forma poetica, dal verso libero si approda alla poesia e al poema in prosa, mentre sul piano linguistico si delineano due tendenze fondamentali: da un lato, la predilezione per un linguaggio complesso e raffinato, ricco di metafore, il cui caposcuola è Adonis, e che in alcuni suoi epigoni si sclerotizza fino a diventare astruso; dall'altra, la scelta di un linguaggio chiaro e semplice, in cui eccellono i già citati Qabbani e Bayyati. Nei poeti contemporanei si avvertono i germi di un cambiamento, rispetto per esempio alla poesia degli anni '70: essi affermano la possibilità di dire la violenza senza usare un linguaggio violento, di abbandonare la voce epica per una più somnessa, più semplice e diretta, che sappia trasferire sul piano individuale le angosce collettive, come testimonia la poesia degli irakeni Hameed Sa'id, Yasin Taha Hafiz, 'Abd al-Razzaq 'Abd al-Walid ecc., che aprono la strada al più giovane Kamal Sabti; quella del poeta del Bahrein Qasim Haddad, dell'egiziano Amal Dunqul, e dei tunisini al-Munif al-Wahaybi e Muhammad Ghuzzi, che riprendono la poesia *sufi* e quella modernista, ma evitando lo stile metaforico e il tono altisonante.

Questo, in breve, l'ampio panorama delineato nell'antologia, utile strumento di conoscenza di un mondo *altro* da sé, e di godimento estetico, seppure in traduzione, della sua produzione poetica. La molteplicità delle voci rappresentate riflette un universo composito, fatto di etnie, religioni o sette diverse (cristiani, musulmani, drusi, alawiti), di stili e dialetti differenti, che ritrova tuttavia la sua fondamentale unità sul piano culturale, e poetico in particolare.

Marianna Salvioli

¹³ Salma Khadra Jayyusi, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, Leiden, Brill, 1977, 2 voll.

¹⁴ Talvolta il poeta-traduttore non ha ritenuto necessario intervenire sulla resa del traduttore bilingue, e pertanto è stato indicato solo il nome di quest'ultimo.

¹⁵ La traslitterazione scientifica dei nomi dei poeti è tuttavia riportata alla fine del volume.

MERJA VIROLAINEN, **La pelle e altre poesie**, a cura di Antonio Parente e Viola Parente Čapková, Pistoia, Via del Vento Edizioni 2004, 32 pp., euro 4,00.

Di Merja Virolainen, prolifica componente del gruppo di poeti raccolti attorno alla rivista *Nuori Voima*, ci si è rapidamente occupati in questa sezione a proposito dell'antologia *Quando il sole è fissato con i chiodi*, dedicata alla poesia finlandese contemporanea (cfr. «Semicerchio» 30-31 2004, pp. 114-115). In tale occasione segnalavo come due poesie presentate in traduzione fossero precedentemente inedite anche in Finlandia, segno di un attivo rapporto di collaborazione della Virolainen con i curatori dell'antologia, Antonio e Viola Parente. La piccola raccolta che qui recensisco, *La pelle e altre poesie*, approfondisce tale rapporto, fornendo ai lettori italiani la possibilità di conoscere più a fondo una poetessa giovane (n. 1962) ma già assai nota e apprezzata in patria.

Fin dai primi componimenti presentati in *La pelle e altre poesie* emerge con chiarezza la specificità della voce poetica della Virolainen: un impasto linguistico e ritmico che affonda le proprie radici nel ricco repertorio orale del popolo finnico, e nella religione animista e sciamanica che ancora ne costituisce il sostrato, ma che non ignora le esperienze della recente tradizione scritta e i movimenti internazionali contemporanei. Questa ricerca formale si esplicita e si concretizza in immagini fortemente erotiche, laddove per *eros* si intende soprattutto un tipo di rapporto fisico ed emotivo dell'io nei confronti della realtà umana e naturale circostante. Il paesaggio nordico, descritto nella sua vastità e nel suo mistero con il linguaggio tecnico della botanica e delle altre scienze naturali, e così vividamente ricreato con arte di fine pittrice simbolista, è trasformato dalla poetessa in metafora del proprio corpo messo a nudo, il quale a sua volta si diluisce in uno sconfinato paesaggio che tramanda con il suo mistero i più arcani segreti della terra e dei suoi antichi abitanti.

Ne è un esempio *Dopo la sauna* (p. 3,

tratta dalla raccolta *Hellyyttäsi taitat gardenian – Con la tua dolcezza spezzi una gardenia*, 1990), che riporto per intero:

Dopo la sauna
o in quietudine la notte è
un'isoletta di saliva sul petto
Ontani sulla riva, giuncheto,
dalla classica bruma emergono uccelli
d'acqua

si dileguano nella nebbia,
un bosco che cala sul declivio,
un'imbarcazione catramata,
nella quale da ragazza immaginavo
le spose remare.

Come sono diventata più donna
senza accorgermene: con le punta delle
dita

spargo la saliva sul petto,
con indifferenza
gli uccellini si puliscono il piumaggio
sui rami che sovrastano l'acqua.

Gli elementi tradizionali, erotici e naturalistici, si alternano e si fondono in un adagio che, prendendo avvio dalla visione che la poetessa ha del proprio corpo, passa attraverso la rievocazione di un mondo mitico e assoluto, e torna infine a un presente la cui sensuale fisicità relega la visione diafana delle spose che remano in una dimensione altra, raggiungibile solo nel torpore allucinatorio del dopo sauna.

Si veda anche *La pelle puoi, la pelle mia baciare* (p. 5, tratta dalla raccolta *Tervapeili - Lo specchio di catrame*, 1995), nella quale la poetessa, in un'invocazione dettata dall'eccitazione sessuale, si definisce con immagini naturalistiche e, soprattutto, con sensazioni tattili, in un tentativo di autocoscienza assoluta che è anche anelito all'annichilimento di sé nell'orgasmo: «puoi la mia pelle, la pelle baciare, / se apri le mie natiche, spingi il tuo organo fino al cuore! / [...] / io sono un tocco, il senso / una gocciola di rugiada / non più io, e nemmeno tu, / soltanto gioia, / solo il più breve momento di agonia».

In *Conosco questa notte da sempre* (p. 8, dalla raccolta *Hellyyttäsi taitat gardenian*) la natura panica entra materialmente a far parte della poetessa, rendendola elemento naturale: «Conosco [...] / La stoppia, che mi fa lacrimare la fica / l'odore tremante del pino sotto le ascelle, / l'impronta digitale del vento che sprofonda nell'ombelico».

Anche il linguaggio unisce e fonde diverse epoche del popolo finnico: come evidenzia Viola Parente nella postfazione della raccolta, versi come «dal muso, dalla fronte cola il sangue della palude», da *Di notte, nel momento più lu-*

minos del giorno (p. 9, dalla raccolta *Tervapeili*) «richiamano alla mente sia una delle più toccanti poesie della tradizione popolare finlandese, *Se arrivasse il mio compagno* (*Jos mun tuttuni tulisi*), sia *La sposa del lupo* (*Sudenmorsian*) di Aino Kallas».

Proprio nei primi versi di *Di notte...* troviamo un richiamo palese alla mitologia finnica: «Di notte, nel momento più luminoso del giorno, / vanno alla deriva ignare della sponda / le scintille della luna nelle mie vene, / zattere smarrite di Tuonela, / fiume della morte»; il ricorso all'immagine lunare allude tuttavia a una concezione più occidentale dell'astro notturno, 'femminilizzato' sulla base della tradizione latina. D'altronde l'ambivalenza fra giorno e notte, luce e tenebra, vita e morte è la caratteristica principale del componimento: la compenetrazione degli opposti è ricerca di quello stato mediano che corrisponde alla *trance* di origine sciamanica, che costituisce la condizione cognitiva fondamentale del sensismo della Virolainen. Non per nulla nel prosieguo del componimento la poetessa dichiara di giacere «supina in una gora di argilla, / la testa, le braccia / per metà al di là della mia ombra», e, più oltre, «Se mi vedessi adesso / [...] / vedresti la luna piena come l'aureola / attorno alla testa infangata»: descrizione di una donna-lupo che ha varcato la 'linea d'ombra', limite fra umano e animale e fra mondo dei vivi e mondo dei morti.

Gli stessi elementi sono alla base di *Salisti sulle spalle dell'Orsa minore* (p. 10, da *Quando il sole è fissato con i chiodi*, cit., inedito in Finlandia), che esordisce «Salisti sulle spalle dell'Orsa minore, / per me partisti / per un viaggio, stella mia / già prima che io esistessi». Ma al termine del componimento la fisicità di tutti i giorni riprende il sopravvento, e il tempo presente confina i versi precedenti in un passato remoto che sembra doversi esorcizzare per poter apprezzare il dato freddo e realistico della vita di tutti i giorni: «Il più grande eroismo, e tuttavia la meraviglia delle meraviglie: / lunedì sera, la lavatrice che ronzava, / cerchiamo per un momento di non litigare».

Topoi classici, di origine europea, sono utilizzati in modo ironicamente e oscenamente ribaltato in componimenti quali *Dalle crepe dei pannelli alle pareti* (p. 22, dalla raccolta *Olen tyttö, ihanaa!* – *Sono una ragazza, che bello!*, 2003), nel quale l'atto sessuale 'rubato' è descritto con un linguaggio sacralizzante e dissacrante al tempo stesso: «mi sento afferrare tra le gambe, / un lamio cherubino spinge / la trombetta tra i pannelli, / fa risuonare il suo purpureo Mendelssohn, / [...]». In

modo analogo in *Pendo dal ramo di Antonovka* (p. 23, dalla medesima raccolta) il mondo è capovolto in modo apparentemente giocoso, così come i simboli cristiani, poiché «La mela ha morso Eva»; ma «anche la morte arriva, / prende fiato dai polmoni, / poi passa: / mi lascio cadere sulle palme / in piedi».

Se il tatto, senso erotico e quindi sacro, è strumento privilegiato di conoscenza del mondo, non sorprenderà il richiamo palese ai *Racconti del cuscino* in *Oh schiena, pergamena scintillante* (p. 25, da *Tervapeili*): «Oh schiena, pergamena scintillante, / ti scrivo con la punta delle dita / così rimani pura / rigo su rigo». Già nei *Pillow books* infatti lo scrivere è atto tattile ed erotico per eccellenza, e la pelle umana il supporto scritto più prezioso. Ma poiché la scrittura è anche espressione di uno stato d'animo, la seconda parte del componimento si sofferma sul tempo del sentire e del comporre, ovvero la notte, invocata come corporeo contenitore e veicolo di quegli affanni e quelle meditazioni che in poesia seppero esprimersi: «Oh notte, fibroso masso, / ascolto / attraverso queste parole / ciò che in te fu scritto in precedenza, / parola dopo parola in bella copia». La citazione michelangiolesca (cfr. il celebre sonetto *O notte, o dolce tempo, benché nero*) potrebbe esser stata ispirata dalla lettura del componimento *Notte, serena ombra* (*sic* in originale) della poetessa finlandese modernista per eccellenza, Eeva Liisa Manner, la cui conoscenza e interpretazione della poesia europea classica e moderna costituisce un punto di riferimento imprescindibile per tutti i poeti e le poetesse contemporanei.

Il gusto del ribaltamento del *topos* classico è ribadito con forza espressionistica in *È probabile che Narciso il foruncoloso* (p. 15, da *Pilvet peittäivät sisänsä pilvet* – *Le nuvole celano le nubi in sé*, 2000), che con il suo *incipit* «Narciso il foruncoloso / si riflette nella pozza di vomito», sottolinea il contrasto fra l'astrazione dell'uomo puro e bellissimo e vanezio, e una realtà fatta di foruncoli e vomito, con quell'accenno di realismo e di analisi sociale che costituisce il tema portante di una serie di componimenti che sembrano mettere in crisi l'idea che alla 'sacerdotessa dell'eros', come fu soprannominata la Virolainen dai primi critici, possano competere soltanto poesie prettamente erotiche. Viola Parente parla di «critica sociale [...] indiretta [...] ma non per questo meno efficace» (p. 28). D'altronde la lettura di testi come *Il Parco dell'orso* (p. 16, tratta dalla medesima raccolta), che descrive l'addormentamento di un barbone ubriaco seduto su

una panchina del Parco dell'orso, rivela una suggestione 'magica' che non può essere ricondotta esclusivamente al dato sociale del protagonista – spettatore:

Dopo aver guardato per tanto, tanto tempo

nella magica fonte del chiosco
Kimmo si toglie la giacca a vento,
seduto sulla panchina del parco
tira gli ultimi sorsi dalla bottiglia.
E guarda, l'orso di pietra salta via dal piedistallo,
una volpe e il suo cucciolo sbucano
furtivamente dal cestino.
Tutt'intorno fiorisce la felce,
la strada crepata sprigiona il mirtillo.
Il tram notturno solca fino alla fermata
tra la leggera bruma del migliarino,
le porte si aprono fragorosamente,
tassi, ricci, bestie pelose
balzano nel boschetto.

Un'ondata di creature di bosco straripa
dalla biblioteca,
martore, leprotti, urogalli
sfrascano dalle ombre del parco della
chiesa.

L'organo inizia a muggiare,
l'intonaco si sfalda e turbina
come farfalle verso il cielo.
La testa si china sul petto,
il giovane barbuto si sveglia dal sonno,
e due fate lo sollevano, sconosciute,
nella barca in attesa in via Fleming.

Lo squallido mondo della periferia urbana si colora dell'anomala presenza delle creature del bosco, che irrompono sulla scena in modi bizzarri e onirici. Per qualche istante il barbone sfiora un mondo più colorato, più leggero e vivace, cullato nella sensazione 'panica' di esser parte di uno spettacolo bizzarro ma rassicurante. Ma è un'illusione alla quale egli non può lasciarsi andare, visto che lo scioglimento nel sonno e la conseguente caduta in avanti della testa hanno l'effetto di risvegliarlo. Il finale a doppia lettura (realistica e fantastica) è un addio fiabesco a un mondo che, oltre che nei sogni del barbone, sussiste nell'inconscio collettivo finlandese: è il mito del primigenio rapporto di coesistenza con la natura che, perduto con la vittoria della modernità sulla tradizione antica, è oggetto di costante rimpianto nella modernissima Finlandia contemporanea. Il vero tema della poesia parrebbe quindi non tanto l'emarginazione sociale di un individuo, quanto il rapporto di un'intera società con una natura ormai muta e distante, e l'anelito a un'armonia, prima di tutto fisica ed emotiva, che qui vediamo crearsi artificialmente nello stato allucinatorio causato dall'alcol, e che non può non risolversi

con una disillusione 'post-orgiastica', sintomo di un fallimento prima di tutto cognitivo ed esistenziale. La penetrazione nel mondo fantastico pare svolgersi in modo non diverso da quanto accade in *Dopo la sauna*, pur dovendosi accettare le differenze ambientali delle due poesie e quindi le implicazioni sociali de *Il Parco dell'orso*.

Nella piccola antologia i componimenti tradotti sono 24. Questa ridotta selezione ha tuttavia il merito di rappresentare tutte le opere della Virolainen, e ogni singola versione italiana diviene *exemplum* di una produzione già ampia e di grande varietà formale e tematica. Come già accennavo nella recensione di *Quando il sole è fissato con i chiodi* («Semicerchio» 33-34, 2004, p. 115), un linguaggio così profondamente finnico, come quello di una poetessa che continuamente allude a motivi orali che per molti finlandesi hanno connotazioni non solo tradizionalistiche e romantiche, ma anche magiche e mistiche, non può essere reso in italiano senza una profonda risemantizzazione del lessico, e una ricostruzione del respiro poetico che una lingua quantitativa come il finlandese comunque impone. Le soluzioni italiane di Antonio Parente sono quindi sorprendentemente puntuali nel riprodurre ora musicalità distese, ora ritmi spezzati e volutamente bizzarri, spesso in sintonia con un lessico che va dai tecnicismi più esatti a termini sessuali 'volgari', che riescono sorprendenti e spiazzanti anche nelle versioni italiane. Alla speranza che questo piccolo libro possa avvicinare i lettori nostrani al mondo poetico di Merja Virolainen, ma anche a quello della tradizione pagana dei popoli finnici, del tutto sconosciuto in Italia, aggiungo l'augurio che il rapporto privilegiato di Antonio e Viola Parente con questa poetessa possa continuare a offrirci nuove traduzioni di un'opera così profondamente venata di motivi tradizionali e al tempo stesso così sorprendente e innovatrice.

Lorenzo Amato

IN FORMA DI PAROLE. **Mappa della poesia lituana del Secondo Novecento. Le generazioni di mezzo**, I, a cura di PIETRO U. DINI. Anno ventiseiesimo, la quarta serie, numero primo, gennaio febbraio marzo 2006, 228 p. IN FORMA DI PAROLE. **Mappa della poesia lituana del Secondo Novecento. Le generazioni di mezzo**, II, a cura di PIETRO U. DINI. Anno ventiseiesimo, la quarta

serie, numero secondo. aprile maggio giugno 2006, 272 pp.

Si tratta di un'importante impresa editoriale, la prima del genere in lingua italiana, che raccoglie in due volumi una selezione delle poesie di 26 poeti lituani del Novecento, in traduzione italiana con testo a fronte. L'autore dell'antologia, Pietro U. Dini, ha circoscritto la silloge ai poeti nati nel (tragico) periodo dagli anni '30-'50 (I, p. 28), e ha privilegiato la presenza di autori operanti in Lituania piuttosto che nella diaspora, senza con ciò rinunciare a voci significative della «letteratura dell'esilio» (I, p. 26).

L'introduzione ai due volumi documentata con estrema chiarezza le premesse storiche e letterarie che informano la produzione dei poeti antologizzati: da un lato, la vicenda della loro patria, resa libera alla fine della Prima Guerra Mondiale e poi nuovamente occupata dagli stranieri: in successione, dai sovietici (1940-1941), dai nazisti (1941-1944), nuovamente dai sovietici (1944-1990); dall'altro, la tensione creativa degli intellettuali lituani, dal movimento esistenzialista degli *žemininkai* («poeti della terra») e dal gruppo futurista dei «quattroventisti», sino alla letteratura di dissidenza e a quella di esilio. Dini mette bene in chiaro che cosa abbia significato poetare sotto il regime, quale grande peso abbia avuto il canto della poesia nei periodi krushoviano e brezneviano: le pubblicazioni di questi letterati si diffondevano con tirature di migliaia di copie ed erano lette e apprezzate da un pubblico assai vasto. Oggi — e questo è interessante (o ominoso) anche, si direbbe, per altri paesi dell'Unione Europea — l'impatto della poesia sulla società lituana appare forse ridimensionato. È sintomatico quanto rileva l'antologista, che una rivista gloriosa come *Metai* faticosi a trovare abbonati (I, p. 24).

Per ogni poeta della raccolta, dopo la selezione delle poesie, Dini aggiunge una scheda biografica e critica sull'autore, accompagnata da una lista delle opere. Non viene offerta una bibliografia specifica della critica, ma il lettore si rende agevolmente conto che le brevi informazioni di Dini sono il frutto di una profonda conoscenza della letteratura sul poeta in discussione, assimilata e esposta con limpidezza.

Il panorama che si costruisce nella lettura è insieme unitario e vario: i poeti dell'immediato dopoguerra, antologizzati nel vol. I, si muovono all'interno di una cornice storica spesso presente sullo sfondo dei testi, cioè la perdita della libertà e il ricordo bruciante della guerra ci-

vile. Le risposte degli artisti sono varie: mesto patriottismo (Marcinkevičius), nichilismo (Mackus), simbolismo (Juškaitis), tenero intimismo autobiografico (Bogutaitė), incontro panico e inquieto con la natura natia (Strielkūnas) e molto altro. Man mano che la tragedia degli anni '40 si allontana nel tempo, il mondo poetico degli autori si dilata a polemizzare con la modernità straniante (certo Geda, e altri) e nello stesso tempo si racchiude a esplorare l'io, come nelle liriche (bellissime) della Baliukonė e della Miliauskaitė e di altri poeti. Una sintesi delle voci è appunto impossibile, ma è evidente che Dini ha cercato di scegliere dei testi che caratterizzassero l'individualità degli autori.

Come ho detto, Dini ha ricercato la chiarezza, sia nell'introduzione che nelle schede sintetiche agli autori: lo stesso deve dirsi della traduzione che accompagna i testi. La correttezza delle versioni è fuori discussione: Dini è del resto uno dei maggiori specialisti italiani delle letterature baltiche. Direi che l'antologista abbia per lo più rinunciato, in nome (appunto) della chiarezza, alla caratterizzazione espressiva delle traduzioni, anche se si intravedono degli sforzi per comunicare lo stile dell'originale. Ma in generale ha prevalso, e direi a piena ragione, la necessità di informare il lettore, piuttosto che di affascinarlo con virtuosismi letterari.

Quando può, Dini cerca anche di riprodurre l'ordine delle parole dell'originale, direi principalmente al (lodevole) scopo di facilitare al lettore l'incontro con l'originale. Solo ad esempio: vol. I, 202 *augo mokslo ir meno pirmi veikalai* «crebbero d'arte e scienza le prove prime»: l'ordine italiano, un po' aulico, mi sembra giustificato dal modello — a meno che anche in Strielkūnas non si voglia contrapporre *mokslas* («scienza») e *menas* («arte») alla radice familiare vagheggiata e che Dini non intenda appunto evidenziare quel contrasto; vol. II, 136 *supasi jūra* «cullasi il mare».

Pochi i refusi e i (moderati) dissensi: I, p. 60: *lege* Kavafis. Sulla traduzione: I, p. 89 «luccica un albero da frutto», aggiungere «innervato» (*apsnigtas*); I, p. 214: è omessa la traduzione del distico *Esu banga / nepasiekianti kranto* («sono un'onda / che non raggiunge la riva»); II, p. 56 *nusileidusi pakeli akmenį / slenksčio iki debesų* «disceso tu elevi la pietra / della soglia sino alle nubi»: direi forse «discesa sollevi la pietra / sino alla soglia delle nubi»: credo che si riferisca alla *skaidri / ryto katedros gotika* («trasparente / gotico d'una cattedrale mattutina»), che si eleva appunto sino al cielo; II, p. 96 *širdies boružė, virpanti ant smil-*

gos... «una coccinella del cuore che trema s'un filo d'erba»: direi forse «la coccinella del cuore», cioè il cuore che batte è paragonato a una coccinella; II, p. 112 *dar / kartq atsisuku, paskutinį, koks ilgas / sudie* «ancora / una volta mi rigiro, un ultimo e lungo / addio»: forse meglio «ancora mi volto per l'ultima volta, che lungo addio»; II, p. 138 *O neša, vis neša, žvaigždėms pastūmėdamas širdį* «O portami, e ancor mi porta, sospingendo stelle il cuore»: forse «ma lui mi conduce, mi conduce sempre, spingendo il cuore con le stelle».

Non è stato certo facile per Dini operare una selezione tra le moltissime liriche dei molti poeti lituani, ma il risultato è senz'altro felice: il lettore riceve un'immagine chiara di gran parte della poesia lituana contemporanea, meritevole da tempo di essere resa più nota al pubblico italiano.

Claudio De Stefani

TOMMASO LISA, Scritture del riconoscimento, Su Ora serrata Retinae di Valerio Magrelli, Roma, Bulzoni, 2004 - 192 pp., € 14,00



Scritture del Riconoscimento, di Tommaso Lisa, è una disamina attenta dei temi e delle forme che animano e sostengono la raccolta *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli. Il saggio, infatti, si divide in due parti: nella prima, *Temi*, le poesie di Magrelli sono percorse e analizzate secondo diverse e complementari costellazioni semantiche che ne illuminano le componenti filosofiche e le trame intertestuali e allo stesso tempo ne restituiscono la cifra originale. Attraverso una catalogazione precisa delle ricorrenze lessicali (ma non si pensi ad un asettico inventario) Tommaso Lisa analizza la prima raccolta poetica di Magrelli alla luce di grandi nuclei tematici e concettuali che ricorrono ossessivamente

(mente, spirito, corpo, oggetti, malattia sono solo alcuni). La scrittura di Magrelli sembra avere, come primo progetto, quello di unire corpo e pensiero, immagine e parola facendone una sola materia, quella della scrittura. Il foglio, confuso con la stanza in cui scrive e con la mente che accoglie l'idea, ma anche la penna e la matita, prolungamento delle dita che le muovono e fuse al pensiero che detta, sono saldate in un'unica sensibile entità in bilico fra corpo e segno, fra *soma* e *sema*. Se Magrelli considera il momento della scrittura, del tracciare fisicamente il segno sul foglio, una delle immagini principe della sua poesia, Lisa ne analizza le implicazioni poetiche e filosofiche, riflettendo sul confine fra linguaggio e corpo, e verificando come i temi della vista, della morte, della malattia e del sonno siano i necessari corollari, oltre che i presupposti biografici, di una scrittura che nasce come «auscultazione», come «diario di una patologia». Il saggio mostra come Magrelli, miope dall'età di dieci anni, fondi la propria poesia e la riflessione su di essa su una particolare poetica dello sguardo e su una particolare percezione e come da qui derivino anche i titoli della raccolta e delle sue sezioni, attinti a un gergo da manuale d'anatomia, che lungi dallo sminuirne la portata poetica la sostengono con nuova corporea concretezza.

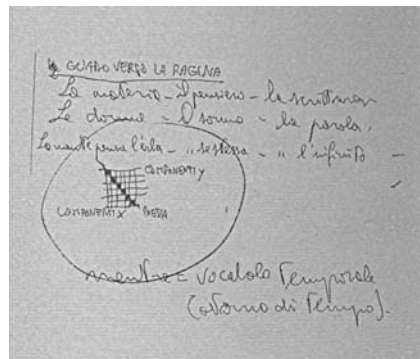
La seconda parte del saggio, dedicata alla 'forma' del testo, risulta strettamente connessa alla prima: l'analisi mostra come la disposizione ed organizzazione di testo e paratesto (a partire dalla scelta del lessico, dei titoli e dell'illustrazione della copertina, fino alla disposizione dei componenti e alle strutture metriche e sintattiche) indirizzino il lettore verso una precisa idea tematica (l'occhio, lo sguardo, la miopia) e allo stesso tempo lo predispongano alla «sfumatura trattatistica» della scrittura, impegnata in una «accurata battaglia contro il verbalismo» in nome di una superiore esigenza di comunicazione. Così la sintassi «cristal-

lina» di *Ora serrata retinae* e il lessico poetico modulato sull'italiano standard si aprono all'analisi senza mai appiattirsi (e l'unica critica che si può muovere al saggio di Lisa è proprio quella di non aver seguito l'insegnamento di Magrelli che fa «strage dei termini indefiniti e vaghi della tradizione del poetichese» per indulgere spesso al gusto della citazione, al lessico e alla sintassi del «critichese»). Anche le figure predilette da Magrelli (similitudine, metafora, analogia, allegoria) sono funzionali e consustanziali alla poetica: si tratta di «figure di pensiero» che connettono il pensiero e la materia, la parola e l'immagine, attraverso il principio, psicologico e semiologico insieme, dello spostamento e della relazione fra esperienze e campi semantici disparati.

A queste due sezioni centrali (*Temi* e *Testo*) ne vanno aggiunte altre due. Nella prima, introduttiva all'intero volume, Lisa ci accompagna nel laboratorio dello scrittore, fra fogli e correzioni, riscritture e revisioni, per ricostruire la genesi della raccolta, sottolinearne le motivazioni e introdurre la poetica che la muove, e per sottolineare il «carattere edilizio» della scrittura di Magrelli, in cui i materiali si accalcano e si sommano nella scrittura e nelle correzioni che riempiono il foglio (il testo offre anche la riproduzione di alcuni fogli di appunti). Nella seconda, *Scritture del riconoscimento*, breve e conclusiva summa del saggio, *Ora serrata retinae* è vista principalmente come indagine sulla relazione fra l'io e la scrittura, intesa nella volontaria fusione di corpo e poesia, come strumento di conoscenza e di riconoscimento oltre che sorta di «impronta digitale», «strumento biologico di identificazione».

Chiude il volume una *Mini-antologia di testi sparsi* che conferma la centralità dei temi scelti come punti di accesso privilegiati alla poesia di Magrelli.

Federica Ivaldi



Tommaso Lisa, Particolare della IV di copertina