

STRUMENTI

MARINA DI SIMONE, **Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente**, Firenze, Libri Liberi 2003, pp. 136, € 9,80.

Sono decenni che si parla di storia dei temi e dei personaggi, che si compilano e si pubblicano repertori di motivi letterari e miti culturali, e da qualche anno anche i manuali scolastici, in risposta a un'attenzione critica sempre più diffusa, sono ricchi di schede sui paralleli e sulla fortuna di un'opera, sulle sue riscritture e la sua diffusione nelle varie letterature. Ma di fatto sono pochi gli autori impegnati nella produzione di percorsi didattici concreti che guidino il docente, lo studente e il lettore dalle origini lungo le trasformazioni di una storia senza risolversi in analisi di singoli testi o in elenchi di nomi e di titoli. Questo di Marina Di Simone è il tentativo, brillantemente riuscito, di conciliare esigenze culturali e comparatistiche con sollecitazioni proficuamente recepibili dalla scuola nei suoi vari gradi, dal liceo scientifico a uno dei moduli sulla ricezione dei classici che cominciano a spuntare un po' ovunque nelle università italiane. Il volume racconta le metamorfosi del mito di Orfeo, il poeta in grado di incantare la natura ma incapace di richiamare dagli inferi la sposa defunta senza resistere alla tentazione di voltarsi, a guardarla, perdendola (o guadagnandola) per sempre. Ricordata dagli scrittori greci come una storia già nota, la tragedia di Orfeo diventa tale solo nei versi di Virgilio e di Ovidio, che ne forniscono le versioni destinate a costituire il modello, alternativo, per tutte le riscritture successive, sia letterarie che musicali e teatrali: la Di Simone ne esplora in poche calibratissime pagine, sulla scorta di testi ampiamente citati e antologizzati, i riflessi nelle letterature (e nella riflessione critica) italiana, inglese e francese del Novecento, dedicando i capitoli finali alle versioni musicate (da Poliziano a Gluck al balletto di Stravinsky), cinematografiche (Cocteau, M. Camus-De Moraes) e ai modelli principali diffusi nelle arti figurative. E questo itinerario ci accompagna da una scoperta all'altra, perché anche testi che si conoscevano acquistano uno spessore inatteso, una luce obliqua dal confronto con le interpretazioni analoghe ma sempre diverse di altri autori e di altri tempi. Nella *Consolatio Philosophiae* di Boezio, ad esempio, troviamo un *metrum* (3, 12) dove Orfeo è immagine dell'anima che gli interessi terreni distruggono dalla sapienza autentica, e la sua allegoria assume nei versi del filosofo latino una leggerezza inattesa, ma non priva di profondità: come nel verso *quod luctum geminans amor*, «[canta] il dolore raddoppiato dall'amore», o ancor più *Quis legem det amantibus? / Maior lex amor est sibi* («Chi può dare una legge agli innamorati? L'amore è la legge più alta per se stesso»), che coglie in pochi elementi quello che Ovidio non sa dire se non diluendolo nel giro di molti esametri. Ma i vertici più alti di questa inesauribile storia si toccano forse con il poemetto *Orfeo. Euridice. Hermes* di Rainer Maria Rilke (1904), che finalmente scava nel punto più sensibile del mito, il rapporto fra verità e morte, e fra verità poetica e morte, ove la morte è condizione della pienezza creativa, della durata artistica. Euridice «Era raccolta in sé. E il suo stato di morte / la colmava di pienezza », intuizione ripresa nel Sonetto 13 a Orfeo:

Sii sempre morto in Euridice, e innalzati
fino al rapporto puro, con più forza cantando, celebrando. [...]
Sii, e la condizione del Non-essere al tempo stesso sàppila,
questo fondo infinito del tuo interno vibrare,
perché s'adempia intera in un'unica volta.

La stessa atmosfera, la stessa luce di un tramonto infinito aleggiano nella prosa magicamente ritmica di Cesare Pavese, che nel dialogo *Inconsolabile* fra Orfeo e una baccante fonda sulla coscienza della vanità assoluta del tutto la motivazione della morte necessaria di ciò che è passato, e dunque la certezza della volontarietà dello sguardo di Orfeo:

L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa [...] Fu un vero passato soltanto nel canto. L'Ade vide se stesso ascoltandomi. [...] Il mio pianto d'allora fu come i pianti che si fanno da ragazzo e si sorride a ricordarli. La stagione è passata. Io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso. [...] Accostare la morte ci fa simili agli dèi.

Tutt'altra declinazione ha il tema nelle cosiddette smitizzazioni, che non resistono alla tentazione di ironizzare su una storia che forse non lo consente facilmente senza rischiare cadute nel grottesco: la pièce teatrale di Cocteau *Orphée* (dove Euridice, riacquistata la vita per rinnovare i dissapori coniugali col marito-Cocteau, torna poi alla morte) e la sua sceneggiatura cinematografica tutta costruita sul personaggio della Morte, o *Il ritorno di Euridice* ove Gesualdo Bufalino disvela – in una summa metaletteraria degli Orfei della tradizione – l'artificiosità del dolore «poetico», mentre mantiene una dignità patetica l'*Eurydice* di Jean Anouilh (dove Euridice è un'attricetta morta in un incidente e poi salvata da Orfeo, che però parlando con lei ne scopre con profonda delusione i dubbi trascorsi), rappresentazione dell'impossibilità di un amore nel mondo del reale, e dunque della inevitabilità della scelta dell'Orfeo mitico, che quasi mai la letteratura moderna accetta come involontaria. Stilisticamente grottesca può apparire al gusto attuale anche la resa dei drammi musicali, dove perfino Poliziano, Monteverdi e (meno) il Ranieri de' Calzabigi che scrisse per Gluck risultano difficili da gustare per la povertà e l'artificiosità che il linguaggio melodrammatico non riesce a nascondere quando sia separato dalla musica. Diversamente datata è forse anche la prosa barocca di Maurice Blanchot, superato *cult* degli anni '60 e '70, il cui spessore evocativo tuttavia ancora non smette di emanare il fascino della genialità:

Euridice [...] costituisce [...] il punto profondamente oscuro verso cui l'arte, il desiderio, la morte, la notte sembrano tendere. L'opera di Orfeo non consiste tuttavia nell'assicurare l'avvicinamento a questo «punto» scendendo verso la profondità. La sua *opera* è di riportarlo al giorno e di dargli, nel giorno, forma, figura e realtà. [...] Il mito greco dice: si può produrre un'opera solo se l'esperienza smisurata della profondità [...] non è perseguita per se stessa. La profondità non si consegna apertamente, e si rivela soltanto dissimulandosi nell'opera. [...] Orfeo è colpevole d'impazienza. Il suo errore è di voler esaurire l'infinito, di mettere un termine all'interminabile, di non sostenere all'infinito il movimento del suo stesso errore. L'impazienza è lo sbaglio di chi vuole sottrarsi all'assenza di tempo, la pazienza è l'astuzia che cerca di dominare questa assenza

di tempo facendone un altro tempo, altrimenti misurato.

Ma non c'è angolo del libro che non incuriosisca, non sorprenda, non solleciti integrazioni personali o storiche: come quella suggerita dal recente volume di Enrico Giaccherini *Orfeo in Albione*, Pisa, Edizioni Plus-Università di Pisa 2002, che ci restituisce il Sir Orfeo del *lai* bretone e altre incarnazioni del vate tracio, o come *Il divino Orfeo* di Calderón de la Barca, cui allude la stessa Di Simone in un paragrafo-cerniera, che assomma in sé la tradizione medievale di Orfeo-Cristo, ancora da indagare perché documentata da testi spesso ancora inediti o introvabili e certamente non tradotti. Le pagine conclusive della parte letteraria, dedicate all'*Orfeo negro* di Marcel Camus e Vinicius de Moraes (dove Orfeo tranviere di Rio salva la compaesana Euridice da un assassino ma la uccide per sbaglio, poi ne recupera il cadavere ed è a sua volta ucciso dalla fidanzata gelosa), aprono la prospettiva verso le interpretazioni interculturali che consentiranno al mito di trovare le riscritture via via richieste dal tempo, se è vero che «non muore nel mondo la voce di Orfeo», la voce di chi deve rinunciare alla realtà dell'amore e della vita per poterli cantare.

DAVIDE BREGOLA, **Da qui verso casa**, Roma, Edizioni Interculturali 2002, pp. 155, € 11,00.

ARMANDO GNISCI-NORA MOLL, **Diaspore europee & Lettere migranti**, Roma, Edizioni Interculturali 2002, pp. 218, € 5,00.

Sono i primi due volumi di una nuova collana dovuta all'infaticabile e benemerita iniziativa di Armando Gnisci, l'iniziatore degli studi di letteratura migrante in Italia, e della sua generosa scuola. Incuriosisce anzitutto la raccolta di Bregola, che intervista sui temi della scrittura narrativa undici autori di libri italiani con cittadinanza non italiana, pur giustificando come casuale il criterio della scelta («potevano anche essere 'scrittori solo italiani' o 'scrittori solo uomini' o 'scrittori solo di confine' ecc.»): perché, se un dato emerge dai dialoghi, è proprio l'insofferenza di questi autori (dall'irakeno Tawfik de *La straniera*, Bompiani 1999, alla statunitense Alice Oxman all'albanese Ron Kubati al brasiliano Julio Cesar Monteiro Martins) per la categoria del 'migrante', che ha certamente giovato a costruirne un'immagine e a proporli al grande pubblico, ma rischia di soffocarne la specificità letteraria sotto l'applicazione di categorie socio- emografiche che vengono considerate estranee alla propria scrittura. Tutto sommato, si ha l'impressione che non sia mai stato facile per gli scrittori accettare di buon grado le etichette imposte dall'esterno, come ermetici o neo-avanguardisti o cannibali o splatter, ma se questo aiuta a conoscerli e riconoscerli ben vengano le categorie semplificatrici e bando all'ipocrisia. L'interesse di questi dialoghi è invece, per felice impostazione del curatore, nell'argomento strettamente tecnico: lo stile, la costruzione dell'impianto narrativo, il rapporto con la lingua italiana. E le risposte forniscono spunti molteplici, talvolta banali («parto da un'idea, poi il testo prende vita da sé»), più spesso curiosi («ho letto un libro di De Carlo, *Due di due*: se è così

facile scrivere un romanzo, allora posso farlo anch'io») e talora importanti per comprendere le motivazioni della diffusione di determinati tagli, tecniche, atmosfere, o il fondamento di determinate innovazioni: l'influenza del prosimetro arabo sugli inserti poetici di Tawfik, quella delle sceneggiature poliziesche su Kubati, il minimalismo «necessario» della Oxman in contrapposizione all'italiano «barocco» degli scrittori madrelingua, i motivi folklorici del paese d'origine trasformati in macrometafore del racconto, l'autobiografia-shock di Helga Schneider (autrice di *Lasciami andare, madre*, Adelphi 2001, dialogo fra una ragazza e la madre volontaria delle SS), le tecniche-scalpello per limare le frasi, la concezione tutta mentale di un romanzo che si comincia a scrivere quando in testa è compiuto, le raffinate strategie di Jarmilla Ockayova (*Requiem per tre padri*, Baldini & Castoldi 1998) per costruire e disseminare emblemi che inducano il lettore a scoprire le geometrie segrete della storia, i consigli di Christiana de Caldas Brito sul personaggio che crea da sé l'ambiente di cui ha bisogno, le indicazioni di Monteiro Martins sui dialoghi senza commento del narratore, «importati» nell'italiano dall'America, e sull'eccitazione che coglie lo scrittore quando riesce a produrre gradualmente l'atmosfera necessaria alla creazione: un campionario di problemi, soluzioni, tecniche, prospettive, impressioni che Bregola, anch'egli narratore confesso, conclude con una sorta di intervista metodologica a Gnisci sulla linea critica che ispira la collana. Ne emerge una liquidazione dell'universalismo, goethiano e post-, in favore di una concezione della scrittura migrante come punta civile e qualitativa della produzione letteraria mondiale che trova in Soyinka e Gordimer, Brodskij e Walcott, Gao Xingjian e Naipaul le sue conferme più eclatanti, ma anche una chiara coscienza della distinzione severa che è necessario introdurre fra scrittori migranti e migranti che scrivono come forma di testimonianza privata o collettiva: «conosco pochissimi scrittori migranti che siano veri scrittori in Italia e con loro comunico ogni giorno: cresciamo insieme». Ferma restando l'opposizione all'etichetta di «scrittori immigrati», che non si limita a indicare, come potremmo credere, una condizione stanziale rispetto al nomadismo permanente del «migrante», bensì cela – secondo Gnisci – un intento di ghetizzazione razzista (in senso linguistico?).

Le stesse opinioni sono espresse in chiusura dell'altro volume, che raccoglie poesie, racconti, microsaggi e testimonianze presentate al primo «Festival europeo degli scrittori migranti» tenuto a Roma nel giugno 2002 con l'apporto di scrittori come Gëzim Hajdari, Jan Koneffke, Barbara Serdakowski, Christiana de Caldas Brito. Qui l'eterogeneità degli autori, dei temi, dei generi e dei livelli richiede uno spoglio molto attento per individuare una guida di lettura, ma tra i saggi possiamo segnalare l'indagine di Carmine Chiellino su *La comunità italiana in Germania come laboratorio di identità europea*, i *Percorsi antologici* di Mia Lecomte e l'utile panorama di Maria Cristina Mauceri su *La letteratura italiana della migrazione nei curricula universitari europei e nordamericani*.

(Francesco Stella)

MASSIMO BACIGALUPO, *Grotta Byron. Luoghi e libri*, Udine, Campanotto 2001, nuova ediz. 2002, pp. 206, € 15,49.

Abbiamo letto un libro che stimola la voglia di leggere, o di rileggere con occhi nuovi, altri libri. Il titolo è *Grotta Byron*, il sottotitolo *Luoghi e libri*, l'autore Massimo Bacigalupo, anglista tra i nostri maggiori. È una raccolta di scritti brevi degli ultimi vent'anni (soprattutto dell'ultimo decennio), per lo più corrispondenze o «occasioni», europee e americane, della misura adatta alle colonne dei quotidiani. Misura comunque scelta e privilegiata dall'autore come canone per un'informazione discreta, rivolta ai non specialisti, e filtrata attraverso una perfetta padronanza della materia.

Al lettore viene offerta, senza troppo parere, una quantità impressionante di notizie, spesso di prima mano, per procurarsi, tramite i luoghi, una chiave di lettura degli scrittori che li hanno abitati e rievocati nelle loro pagine. Un contributo a capire che l'esistenza di un autore è inseparabile, ma con giudizio, dai suoi libri. Niente «critica pura», preoccupata solo delle Opere, né il contrario predominio del vissuto o tassativi riferimenti a teorie estetico-filosofico-letterarie. Bacigalupo non segue nessuna di queste strade ma preferisce, in un mix ragionevole d'ogni tendenza, i riferimenti allusivi che creano cortocircuiti mentali. Se deve dire qualcosa sulle radici culturali di un poeta raffinato, cerebrale e sorprendente come Wallace Stevens, assicuratore di Hartford, si limita a ricordarci che è «figlio delle epistole di S. Paolo, come tutta la cultura americana», ed è un invito a leggere la corrispondenza dell'evangelizzatore di Tarso e di lì partire per capire non solo Stevens ma anche Faulkner e tanti altri di laggiù.

Il titolo prende spunto dalla Grotta Arpaia di Portovenere e dalla controversa lapide bilingue (con errore di traduzione), dove si ricorda che Byron partì di là per la sua famosa traversata a nuoto (ma chissà se davvero ci fu), fino a Lerici. L'autore ricorda che il luogo fu visitato in seguito da altri scrittori: da un ironico Henry James e da Pound che ironizza su James e scrive alcuni versi per uno dei suoi più celebri *Cantos*, il 49, poi cancellati e riscoperti da Bacigalupo negli archivi di New Haven. Ritroviamo nel libro tracce di molti nomi famosi: Joyce, naturalmente a Dublino ma anche a Copenhagen, Yeats a Sligo (pronunciare «Slaigo») in Irlanda ma anche a Rapallo, dove Pound fu di casa, amico della famiglia Bacigalupo e dove Hemingway andava inventando, in un giorno di pioggia, il suo stile. E poi la chiara-misteriosa Dickinson ad Amherst, Lawrence a Spotorno e a Fiascherino, vicino alla Telleria di Soldati, Singer a Varsavia, Milosz a Cracovia, il sardonico Faulkner nella sua tutt'altro che immaginaria Yoknapatawpha, Michel David a Genova, la Ortese e Bianciardi ancora a Rapallo... Il viaggio è lungo, ciascuna tappa diventa una piccola, godibile, narrazione.

Ripensandoci, è probabilmente sbagliato legare in modo così diretto, come si è appena fatto qui per semplificare, scrittori e pretesti di luoghi. Il libro di Bacigalupo è molto di più, dà spazio agli itinerari della fantasia, guida davvero, con mano lieve, alla lettura e alla comprensione.

(Carlo Vita)

EUGENIO MONTALE, **Posthumous Diary**, edizione bilingue, a cura di Jonathan Galassi, New York, Turtle Point Press 2001, \$ 16,95.

Quasi in appendice alla sua ammirevole, ormai celebre e giustamente celebrata traduzione dei primi tre libri montaliani uscita nel 1998 col titolo *Collected Poems 1920-1954*, Galassi pubblica il *Diario postumo*, curandone da par suo la resa inglese, le note e la bibliografia e offrendo alla curiosità dei lettori americani un sunto delle vicende, tutte extra-letterarie, che hanno proliferato oltre misura intorno a questo volume. Ma il traduttore dà altresì il suo punto di vista su questi testi *sui generis* di Montale composti nel salotto tutto speciale di Forte dei Marmi e sottolinea il loro carattere ludico e occasionale, l'inatteso tema della paternità che si dispiega nell'affettuosa e giocosa amicizia con la destinataria degli ultimi versi del poeta, complice e traghettatrice *post mortem* di memorie, di arguti motti e umoristici ritratti di amici. Galassi richiama inoltre l'attenzione sul tono insolitamente intimo di questo Montale in chiave minore, ma pur sempre capace di commuovere e sorprendere tanto da essere letto come libro autonomo, sebbene ancor più apprezzabile come corollario all'opera più alta del suo autore. Come tale si propone questa traduzione, a partire dalla veste editoriale, più dimessa dell'elegante volume del 1998 pubblicato dalla Farrar, Straus & Giroux. Sta anche in questo la virtù di un traduttore: indicare con onestà ai lettori d'altra lingua e cultura il ruolo ed il valore di un libro nella tradizione da cui proviene.

(Antonella Francini)

FRANCO NASI (a cura di), **Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore – Studi sulla traduzione – Modi di tradurre**, Ravenna, Longo Editore 2001, pp. 174, € 15,49.

Si sa ormai benissimo che tradurre è un compito, anzi un'arte, molto difficile. Gianluigi Melega ricordava sulla *Repubblica* del 9 luglio 2002 come trasferire in italiano *Il grande Gatsby* fosse stato un compito ben arduo per la pur bravissima Pivano. Impossibile restituire «quella tintinnante emozione che Fitzgerald con l'orecchio assoluto del genio sapeva inseguire e suscitare». Certe sue locuzioni, certi aggettivi non sono traducibili né in modo letterale né ricorrendo a metafore o espedienti stilistici. A chi ha avuto occasione di ascoltare buoni traduttori discutere del loro lavoro/passione, è spesso parso di essere inciampato in un paradosso, come

quello di Achille che non può mai raggiungere la Tartaruga. Leibniz ci ha spiegato che la verità di fatto può negare la verità della ragione. E così, in barba a Zenone di Elea, si continua a tradurre, e spesso i risultati sono eccellenti.

Qualche lume può venirci leggendo *Sulla traduzione letteraria*, che riunisce la versione italiana degli interventi al quarto seminario «Susan e Donald Mazzoni», tenuto, a cura di Franco Nasi, all'Università di Chicago, dipartimento di *Romance Languages and Literatures*, fra 1999 e 2001. Nella prefazione il curatore dà una sintesi efficace delle varie posizioni e tendenze emerse nel corso dei lavori e delle finalità del seminario: «Si voleva offrire in sostanza una fenomenologia delle figure del traduttore, che potesse sollecitare ulteriori letture, riflessioni, ed esercizi di traduzione orientati in modo differente e vario».

Figure del tradurre è, infatti, la prima delle sezioni in cui sono stati ripartiti gli interventi. Visto che ogni traduzione decontestualizza radicalmente l'originale e crea una «perdita» linguistica e letteraria, fino a che punto il traduttore può assimilare il testo straniero alla cultura d'arrivo? Se lo chiede Lawrence Venuti, professore di Inglese alla Temple University di Philadelphia. La sua risposta è derridiana: il traduttore deve introdurre nel proprio testo mezzi *domestici* (cioè della cultura di casa sua), ma che siano «inventivi e sperimentali», che si allontanino dai valori dominanti locali, per segnalare l'*estraneità* della traduzione, le inevitabili differenze linguistiche e culturali dell'originale. Impegno arduo, che Venuti giudica «etico» (la *missione* del tradurre, dunque), portando esempi di traduzioni più o meno adeguatamente spaesate. Occorre far capire al lettore pigro o ignorante che la traduzione *non* è una «forma invisibile di lettura» (Venuti ha scritto un libro, ora disponibile in italiano, *L'invisibilità del traduttore*, Armando), e che in essa può esservi un guadagno letterario e di linguaggio, a compenso della perdita che il tradurre fatalmente comporta.

Per altri, come Armando Maggi, professore di Italiano all'Università di Chicago, il traduttore dev'essere «il più silenzioso possibile», una specie di ventriloquo che rimuove la propria voce, uno Zelig capace di assumere la personalità vocale dell'autore tradotto. Tanto più se si tratta di dar voce al Verbo. Maggi ha voltato per gli americani le «visioni» di Maria Maddalena de' Pazzi, la più grande mistica del Rinascimento, trascritte dalle sue devote e trafelate consorelle monache, che la rincorrevano con carta e penna in mano. Paradossalmente la versione appare più chiara del testo originale, per la necessità di interpretare passi oscuri ma linguisticamente allusivi in italiano, incomprensibili ai lettori d'oltre Atlantico se resi letteralmente.

Delle traduzioni «belle e infedeli», secondo la battuta proverbiale di Gilles Ménage, teorico secentesco, si occupa Valerio Magrelli. Non esiste fedeltà a un testo, ogni volta dobbiamo decidere «a quali delle non infinite ma numerosissime funzioni di quel testo vogliamo essere fedeli». Egli propone di adottare la regola del «meno uno», come l'abate Galliani (ogni volta che s'inclinava al re, voltava le spalle a qualcun altro). Rispettare tutti gli elementi dell'originale tranne uno vuol dire, in ogni caso, ridurre la perdita al minimo possibile. Essenziale è individuare, come raccomanda Starobinski (soprattutto nel tradurre poesia), il «centro nevralgico» del testo, qualunque sia il suo livello.

Fedeltà allo spirito più che alla lettera, secondo il consiglio di Ezra Pound, è una regola perseguita da molti, come Anthony Oldcorn, traduttore in inglese di Goldoni e dei *Canti carnascialeschi*, di cui alcuni composti da Lorenzo de' Medici. Conservare il *tono* è la sfida più difficile per il traduttore, specie in poesia (la poesia sarebbe, definizione disperante di Robert Frost, «ciò che si perde nella traduzione»). Nei *Canti*, Oldcorn ha cercato di *domesticare* l'italiano del tardo Quattrocento, colloquiale, popolare, spesso gergale, in un inglese di oggi dello stesso tipo, senza violare né il decoro linguistico (Lorenzo non era mai volgare), né il senso.

«La forza di uno stile deve essere misurata in relazione alla sua capacità di resistere alla traduzione», vorrebbe ribattere a Borges il poeta Mark Strand in un suo divertente ma assai allusivo e conflittuale intervento, sotto forma di colloquio immaginario con personaggi vari. Borges, ricordando Pierre Menard, *traduttore in spagnolo* del Cervantes, aveva sentenziato, a proposito del tradurre Wordsworth: «devi diventare, per tutto il tempo necessario, l'autore del *Prelude*» (un altro Zelig? Si dovrebbe chiederne conto a Massimo Bacigalupo, che ha tradotto con eccezionale efficacia quel poema). Compito assolutamente impossibile, commenta Strand, «perché per tradurre uno deve smettere di esistere». E subito soggiunge: «mi resi conto che se avessi smesso di essere non avrei mai saputo».

Altri interessanti contributi troviamo nella sezione *Studi sulla traduzione*, dove si affrontano specifici casi, come la pregevole versione in inglese dei *Mottetti* montaliani ad opera di Irma Brandeis, la «Clizia» del poeta. Alessandro Rebonato ci fa scoprire che l'ebrea americana, legata da un forte e difficile rapporto intellettuale e sentimentale all'autore dei versi «La pianola degl'inferi da sé / accelera i registri...», non è stata soltanto (lo provano i riscontri), acuta e sensibile interprete. Certi caratteri gnostici, che Andrea Zanzotto aveva già messo in evidenza nella poesia del Montale maturo, e certi contenuti latenti e oscuri dei *Mottetti*, non sarebbero estranei ad un'influenza di Irma/Clizia, medievalista appassionata di testi mistico-teosofici e di letture eterodosse della *Cabala*.

È possibile una «teoria della traduzione letteraria»? Se lo è chiesto Franco Nasi (Visitor Lecturer all'Università di Chicago all'epoca del seminario), riflettendo sui modi di affrontare la versione di un testo. Ne esistono in sostanza due, completamente diversi, che Nasi ha analizzato ed esemplificato. C'è il modo dell'*equivalenza dinamica* con il quale si privilegia la «fedeltà allo spirito», ma attraverso invenzioni linguistiche che assegnano al traduttore un ruolo «creativo». L'altro modo di tradurre è quello contestato della «fedeltà alla lettera», ma che suscita *nostalgia per l'originale* (definizione ripresa da un intervento di Erri De Luca). La traduzione scrupolosamente fedele presuppone però un supporto esplicativo, affidato ad un testo ausiliario. La storia di come sia stato utilizzato questo secondo modo di tradurre mostra quanto inefficace e fuorviante possa essere il suo inserimento in una teoria.

«La traduzione» conclude Nasi dando ragione in un certo senso a Strand «sembra essere il risultato momentaneo, mai definitivo, di una serie intrecciata di relazioni, continuamente cangianti, che permettono a un testo di essere in vita proprio in virtù del suo essere in movimento». Per poterlo afferrare nelle sue varie trasformazioni, occorre che il traduttore possieda o acquisisca, con pazienza e umiltà,

l'indispensabile «capacità di ascolto».

(Carlo Vita)

Politique et style. «Balises», Cahiers de Poétique des Archives & Musée de la Littérature, 1-2, 2001-2002, Bruxelles, Didier Devilez Editeur/Archives& Musée de la Littérature (www.aml.cfwb.be), pp. 290, € 21,00.

La questione del rapporto tra strategie del linguaggio e affermazione del potere suscita oggi un rinnovato interesse critico, sorto dalla sensibilizzazione attuale ai problemi della socialità e della comunicazione. Rispetto ad una società teocratica, dove le ragioni di tali strategie muovono dalla necessità dell'equilibrio interno alla *polis* (secondo la tradizione platonica ed aristotelica che il classicismo francese settecentesco accoglie: così Buffon affermava, all'Académie française, che «le style c'est l'homme même» nella sua essenziale 'riproducibilità' morale), la società democratica si fa portavoce di una 'critica' dello stile inteso, *sensu lato*, come modalità del rapporto tra il sé e l'altro. Ma non solo: ogni grande uomo, come sostenne il liberale Hugo, in polemica col classicismo di Buffon, ha molti stili. Ed è proprio questo pluralismo metastilistico che qui si riscontra, nella diversità stessa degli approcci al binomio in questione il quale viene proposto, come si dice nell'editoriale, a mo' di provocazione. Taluni lo intendono infatti come diade inscindibile, altri come opposizione o alternanza (*et/aut*); talvolta – come in Barthes – è «écart», talaltra ciò che più intimamente appartiene all'uomo. Resta comunque ferma, in larga parte, l'implicazione politico-sociale del fatto stilistico, non più inteso come mero *ornatus* (e tuttavia, la «stilistica inessenziale» rilevata dal Benjamin era indice di una precisa *intentio*, seppur non consapevole). Il problema dell'equilibrio interno allo Stato accentrate, che ha in Francia una tradizione secolare e che per questo configura la peculiarità francese della ricezione di questo binomio (nella fattispecie la diffidenza, di ascendenza cartesiana, verso l'aretorica come arte del *détour* e dell'affabulazione, cui deve contrapporsi la chiarezza e la trasparenza degli intenti nel pensiero così come nella gestione della *res publica*) si confronta con altre prospettive culturali. Tale confronto mostra indirettamente come la stessa idea di 'stile' sia, in qualche modo, legata ad una modalità linguistico-culturale specifica che, come già voleva Humboldt con la sua idea di *Wechselwirkung*, identifica un sistema culturale attraverso lo stile (la lingua stessa, come volle Leopardi) dei suoi locutori. Così, al di là del valore artistico e scientifico degli interventi che si avvicendano (testimonianze dirette di scrittura si alternano a saggi critici), la varietà delle prospettive è, ci sembra, il principale merito 'testimoniale' di questo volume collettaneo. Qui infatti si accende, viva, la polemica insita nella problematica culturale peculiare della francofonia, ovvero quella del confronto tra lo *style-métropole*, come diremmo oggi in termini correnti (le 'modalità' poetico-politiche imposte dal canone parigino), e le sue varianti linguistico-culturali, siano esse interne

o esterne all'Esagono. Così, se da vari saggi traspare la polemica 'nazionale' o comunque interna all'ambito francofono (seppur trasposta ai fatti letterari: non-conformismo autentico e solitudine in R. Char; presunto 'regionalismo' stilistico nello svizzero Ramuz, che nella penna di un Céline – aggiungerei noi – sarebbe semplicemente risultato come un tratto di modernità tutta metropolitana; il caso dell'Algeria di Jean Amrouche), da altri scritti (soprattutto da quelli di autori anglo-americani, benché tradotti in francese) si riceve per contrasto l'impressione che l'idea di stile sia appunto 'indotta' da una certa *forma mentis* culturale che in qualche modo influenza il pensiero degli autori. Così, infatti, lo spirito federalista e multiculturale di matrice americana analizza lo stile nell'ambito di una concezione nettamente improntata sul *gender* e i *post-colonial studies*, ovvero secondo una visione agonica e dialettica tra culture che non appartiene allo spirito francese e francofono, ancora in larga parte improntato alla tradizione scolastico-retorica dello stile. È il caso di Nathaniel Tarn e del suo concetto lato (antropologico) di anti-traduzione, mutuato dalla Babele steineriana ma riproposto in un contesto di conflittualità culturale dove si riconosce (in lei come in molti altri) l'effetto disgregante di una democrazia 'stilisticamente' scorretta.

(Michela Landi)

TESTO A FRONTE, Semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria, diretto da Franco Buffoni, Allen Mandelbaum, Emilio Mattioli, n. 26, I semestre 2002, Milano, Marcos y Marcos, pp. 226, € 13,20.

In concomitanza con l'uscita, per la collana dei «Saggi di Testo a fronte», di un volume collettaneo dal titolo: *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione* (vd. la recensione qui accanto), il numero si apre con la presentazione di F. Scotto e la traduzione (a cura di F. Scotto e V. Kamkhagi), di un estratto del *Traité du rythme. Des vers et des proses* di H. Meschonnic (Paris, Dunod, 1998), con il quale il critico torna sul tema a lui caro, già trattato con la *Critique du rythme* (1982) e la *Politique du rythme* (1995). Si attesta così la vivacità di un dibattito, scatenato dalle innovazioni concettuali proposte da Benveniste e dallo stesso Meschonnic, che implica una totale revisione del fatto prosodico in letteratura. Suddiviso in tre sezioni opportunamente trascelte (Introduzione, «La scommessa del ritmo nella teoria del linguaggio» e «l'oralità del racconto»), l'intervento mira a tracciare le coordinate essenziali del nuovo pensiero ritmologico: in particolare, l'affrancamento da uno statuto oratorio ed esteriore del ritmo come normatività metrico-prosodica (strettamente legato al fatto poetico) e l'estensione dello stesso all'insieme dei fenomeni del linguaggio, sia esso verbale o non verbale (e già M. Jousse negli anni cinquanta ricordava il «rythmisme» naturale della gestualità). Da una concezione meccanicistica si passerà insomma ad una concezione organicistica ed antropologica, dove l'idea di «oralité» come massima iscrizione 'ritmica' del soggetto nel testo,

contribuisce ad estendere il problema ad ogni fenomeno 'significativo' della scrittura: ne costituisce un esempio vivacissimo il caso Flaubert (che, come sappiamo, declamava la sua «prosa» a voce alta, in un apposito «gueuloir»). Segue un interessante intervento sulla traduzione di *Ulverton* (il primo romanzo di A. Thorpe) dove l'autrice, M.G. Nicolosi, si appoggia alle tesi di Kristeva e Bachtin per portare avanti una critica originale. Altrettanto stimolante il breve scritto di M.P. Pagani sui testi giullareschi russi, dove si associano interesse etimologico ed antropologico. Una sezione è dedicata a due poeti bulgari, P. Javorov e E. Bagrjana, cui seguono due traduzioni: una, a cura di A.E. Afrhani e G. Pontesilli (con testo arabo a fronte), di M. Al Achaari ed una dall'*Edipo Re* di Sofocle a cura di A. Rodighiero. Del poeta inglese S. Rogers V. Salerno presenta il breve *poem* che ha per titolo *Amalfi*, mentre Elisa Biagini traduce Sharon Olds, poetessa americana contemporanea. Particolarmente graditi il ricordo del caro Bernard Simeone, grande italianista e traduttore francese recentemente scomparso, di cui si propone una riflessione sulla traduzione e una scelta di testi da lui tradotti, e quello di Maria Corti, con un suo pensiero sulla traduzione. Chiudono il ricchissimo numero il consueto quaderno di traduzioni e la sezione dedicata alle recensioni.

[M. L.]

Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione. Atti del Convegno: Università degli Studi di Cassino, Dipartimento di Linguistica e Letterature Compare, 22-24 marzo 2001. Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 414, € 18,00.

Ben trentotto interventi conta questa ricchissima pubblicazione che, come sottolinea Buffoni nell'introduzione, assume, per la novità così sistematica di esplorazione di un delicato e poco noto campo d'indagine, una valenza innovativa analoga a quella che si associò al caso omologo della 'traduttologia'; ciò riconferma la sensibilità e la lungimiranza critica di un gruppo di lavoro di poetica che ruota intorno a «Testo a fronte» e «Trame». L'approccio al fatto ritmico, che si avvale dell'apporto di studiosi di diversa vocazione, offre una prospettiva sia diacronica che sincronica, rivelando la complessità del ritmo come punto di approdo del 'fare' umano di cui la poesia costituisce, come si conviene, il paradigma. Per l'alta specializzazione di alcune trattazioni (non mancano interventi tecnici, se non talvolta tecnicistici, ma comunque utili agli addetti ai lavori, soprattutto in ambito metrologico, dove la questione del ritmo è maggiormente coercibile), cui si affiancano riflessioni di poeti e critici letterari (testimoni di un vivo esperire o comunque di un'ermeneutica del ritmo), questa raccolta di saggi costituisce senz'altro un presupposto insostituibile per gli studiosi. Ciò che risulta particolarmente apprezzabile, al di là del valore dei singoli interventi, è senz'altro l'indipendenza critica dalle teorizzazioni più influenti del recente passato, nella necessità di non trascurare modalità soggettive di ricezione poetica; donde un tentativo di autonoma ridefinizione del fatto ritmico in ambito

metrologico, poetico, filosofico (secondo la tripartizione di Buffoni). Infatti, il presupposto epistemologico di Benveniste su cui si fonda Meschonnic, se ha il pregio di sollevare una coscienza 'ritmologica', risulta sotto certi aspetti – alla luce dell'etnologia (oramai presupposto ineludibile in ogni fondazione di un sapere trasversale), e dell'etnomusicologia – un sofisma che si fonda su un pregiudizio pseudoorganicisticoaltamente concettualizzato. Il postulato panritmico di Meschonnic che risulta, in definitiva, molto più vicino a Platone che ad Eraclito (configurandosi, anche se *a parte subiecti*, come una «organizzazione del movimento»), non sembrainfatti avvalersi, nel suo autotelismo formulante, di nessun concreto fondamento etnologico. L'etimologia mutuata da *rhéo* che offre sicuramente, come in molti interventi si è rilevato, una suggestiva alternativa motivazionale all'*arythmos* di nostra tradizione ed una succosa occasione per farsi protagonisti di un rovesciamento epistemologico di grande riscontro, appare, nella sua postuma ridefinizione, accolta in un contesto riduttivo. Infatti, l'accezione principale dello «scorrere» trascura una sua necessaria implicazione connotativa, strettamente connessa con una psicagogia del ritmo: quella dell'opposizione della materia alla 'liquida' progressione da cui la 'reologia', scienza che studia, appunto, la resistenza elastica dei materiali ad una deformazione). Il concetto di plasticità come 'configurazione' provvisoria (secondo la formulazione di Eraclito e Democrito evidenziata da A. Inglese) di cui Hegel ha fatto, tra l'altro, uno dei principi costitutivi della sua dialettica tra forma e dissoluzione, si trova infatti a coincidere, in un confronto con l'etnomusicologia, con quella del corpo in movimento come presupposto archetipico di ogni figuralità. Come il simbolo il ritmo è infatti simultaneamente, secondo una formula di Schneider, «dentro e fuori di noi». Il mancato confronto diretto con l'etnologia (nella fattispecie, con le imprescindibili rivelazioni di Eliade, Jousse, Zolla e lo stesso Schneider) comporta, dunque, delle menomazioni tutte 'occidentali' alla 'figurabilità' del ritmo, la cui 'ridondanza' sacrale e culturale nell'ambito della poesia e della traduzione (la sua irriducibilità semica) resta comunque confinata a postulati idealistici del poetico come atto primo. Nella sua consustanziale dualità logogenica e patogenica quale si manifesta nella poesia moderna, invece, il ritmo è in primo luogo un concetto etnoantropologico, di cui la poesia stessa offre un'ideale punto di osservazione costituendosi come snodo della sua consustanziale (e finora misconosciuta) dialetticità. Una «critica pratica» del ritmo (secondo la felice formula che Steiner adotta per la traduzione), è infatti quella che si riscontra attraverso un costitutivo sdoppiamento dello stesso tra una istanza progressiva ed edificante (poietica), tesa al discorso e alla concettualizzazione, e una istanza regressiva, (recepta come *pars destruens*) tesa verso l'archetipo del corpo danzante che mima una autosignificatività dissipantesi in un contesto rituale e cerimoniale. Nella maggior parte delle civiltà primitive (cui si ascrive anche il sincretismo presocratico della *mousikè* ritentato a posteriori da Wagner) il fenomeno ritmico risponde infatti alla necessità, *en abyme*, di 'figurare' (plasmare: di qui il primato chironomico) il corpo, ovvero, di domesticarlo. La tendenza alla 'tesaurizzazione' simbolica del gesto in una forma schematica del pensiero conduce ineluttabilmente ad una configurazione che, dapprima intuitiva, si viene progressivamente concettualizzando, codificandosi e 'appiattendosi' nel

metro: tale si manifesta la «sorte progressiva» del ritmo nell'ambito di una concezione lineare e monoassiale del discorso dato come 'edificante' e simmetrica sequenzialità. Di qui la convinzione di molti etnologi ed antropologi che il ritmo (essenzialmente asimmetrico giacché simmetria in natura equivale a *stasis*) sia strettamente connesso con l'economia interna di una società: cerimoniale, feticizzante nel caso di una patogenia (la 'dissipazione' del corpo come oggetto di culto, di cui i tamburi parlanti di certe culture primitive, mimando i tratti soprasegmentali del messaggio linguistico, costituiscono il surrogato 'strumentale'), edificante (domesticante) ma reificante nel caso di una logogenia, ovvero di una economia dello scambio linguistico qual è la nostra (cui ascriveremo anche il 'ritmo' architettonico che ha governato l'edificazione 'simbolica' delle cattedrali). In tale ottica, è implicitamente indicativa la scelta, oramai convenzionale, di rendere *verslibrisme* con 'versoliberismo', laddove la connotazione 'economica', forte in italiano (e non in francese che ha invece, come corrispettivo 'economico', il sostantivo «libéralisme»), esemplifica l'individualismo 'poietico' delle attuali democrazie in rapporto ad una regimentazione 'teocratica' della versificazione. Data la forte componente spaziale, sia nella sua accezione patogenica sia in quella logogenica, risulta dunque, a posteriori, altrettanto sofisticata l'attribuzione post-bergsoniana di una temporalità al ritmo, ovvero una sua 'melodizzazione' sul modello vocale. Tale tendenza già precritica di annullamento reale del ritmo, particolarmente affermatasi nel secondo Ottocento (il wagnerismo e la *unendliche elodie*) non fa che precludere alla reazione iper-ritmica della poesia 'simbolista' (qui spesso a buon diritto citata). Ravvisando l'irruzione della coscienza ritmico-atogenica nel testo come un'istanza *destruens* che provoca il «soprassalto della coscienza» di fronte ad un meccanismo ora recepito come organismo (si pensi alla *repercussio* iperestetica di Baudelaire o alla riconfigurazione 'punitiva' della diabolica *saltatio* di ascendenza medievale), la poesia si fa ora portavoce di una autentica 'critica' del ritmo, ravvisato nella sua 'rituale' sovradeterminazione. Tale 'organicità' del fatto ritmico sentito come presupposto inesauribile di 'figuralità' in dissoluzione, si manifesta attraverso la percezione di una ridondanza percussiva e regressiva del poetico rispetto alla parola secolarizzata ed edificante. La stessa spazializzazione 'disgregante', accompagnata ad una rimotivazione poetica della lingua *a principio* si riscontra, del resto, nell'analogia etimologica tra cadenza e caduta evocata da Mallarmé, dove ogni accentuazione comporta una interruzione 'spaziale' (proto-figurale della anodina sequenzialità discorsiva. Per tornare su un piano più operativo, avremmo apprezzato qualche applicazione strettamente traduttologica del ritmo o del metro (ad esempio una stilistica comparata su base metricologica). Resta il fatto che, testimoniando della serissima investigazione metapoetica che sta alla base della produzione contemporanea e tanto più apprezzata nei poeti giovani, il volume costituisce una mirabile reviviscenza 'autocritica' (teorica e pratica) della poesia che dal manieristico autocompiacimento post-mallarméano (come ben sottolinea Zuccato) torna ad investigare, attraverso la sua privilegiata prospettiva, le radici più profonde ed autentiche dell'agire il quale sta sempre, ineluttabilmente, dentro e fuori di noi.

[M. Landi]

Per Leggere. I generi della lettura, anno II, numero 3, Autunno 2002, pp. 176; a. III, numero 4, primavera 2003, pp. 182 (Pensa multimedia Editore, v.le Lo Re 109, 73100 Lecce).

«Per Leggere», prima rivista dedicata esclusivamente al commento di testi letterari, presenta in limine un denso saggio della direttrice Natascia Tonelli su *Linee di cultura medica: per la lettura di Petrarca Rvf 47, 48, 49*, che indaga con acribia e succose novità gli avantesti dei sonetti in questione, esplorando fonti di cultura medica mediolatina come Arnaldo di Villanova (*De parte operativa e De amore heroico*), o gli enciclopedisti Bartolomeo Anglico e il XV libro dello *Speculum Doctrinale* di Vincenzo di Beauvais, intitolato *De melancholia nigra, et canina, et amore qui dicitur ereos*, a definire i luoghi comuni di una fisiopatologia dell'amore trasmessi dal sapere medico alla trasformazione poetica: un itinerario di ricerca che sta ottenendo negli ultimi anni sempre maggiore attenzione, come dimostrano fra gli altri le opere di Bergdolt, Benedek, Rodnan, il contributo di Antonio Musumeci *Petrarca e il lessico della malinconia*, in *Malinconia e allegrezza nel Rinascimento* (Milano, Nuovi Orizzonti 1999), e il convegno annunciato a Barcelona per il 2004. Fra gli altri saggi segnaliamo quelli dedicati alla poesia: *Un anonimo imitatore dell'Arcadia*, lettura proposta da Marina Riccucci dell'ecloga *Aglaos et Aglastos* ("Deh, s'io potesse, pur hor che ho condotto", opera di autore padano attribuita un tempo al Sannazzaro), un commento estremamente analitico di Francesca Latini ai sonetti che compongono il *Paretaio cruschevole* di Stecchetti, uno studio di Tiziana Arvigo su *Delta* di Montale e sul ruolo "musaico" di Anna Degli Uberti, una riflessione di Rodolfo Zucco sui significati paraliturgici e metapoetici della bellissima *Le ceneri* di Sereni. Nella sezione *Dialoghi* un contributo filologico su postille manzoniane edite e inedite (sui presupposti storiografici dell'*Adelchi*) dovuto a Isabella Becherucci, che cura anche la preziosa sezione delle "Cronache".

Nel n. 4 si segnalano una densa lettura geopolitica di *Purgatorio XIV*, da parte di Umberto Carpi, una gustosa intervista di Marco Santagata a Domenico De Robertis sulla sua monumentale edizione delle *Rime* di Dante e l'analisi di Elena Parrini sul saggio di traduzione dell'*Odissea* presentato da Leopardi ai letterati italiani nel 1816.

[F.S.]