

Una Mesopotamia interiore.

"Oh dad, it's been hard" E' la frase che il poeta Mark Strand nell'ironico e bellissimo testo *Traduzione*, (1) attribuisce al figlio di quattro anni intento a tradurre Palazzeschi. Anche noi traducendo, ripetiamo come questo bambino: "è stata dura. E' dura anche anche scrivere della traduzione. Avanziamo storditi da possibilità. Inghiottiamo metafore, immagini: santo insensato, testa pallida su un vassoio, scimmia, straniero, caronte, imballatore, pazzo che stringe un pugno di mosche (2).

Queste righe nascono dal desiderio di riflettere ancora e di nuovo sulla traduzione come ripetizione, come richiesta ulteriore al testo, anche sulla spinta del pensiero che attraversa il recente libro di Camilla Miglio: *Vita a fronte* (3) dedicato alla poesia e alle traduzioni di Paul Celan. In ogni ripetizione infatti si nasconde una possibilità. Qualcosa sfugge in avanti, qualcosa risponde a chi ripete. Ogni volta che ripetiamo, noi non solo ricreiamo, ma sterriamo un nuovo spazio. Non esistono teorie, scrive Antoine Berman ma riflessioni, non esiste la traduzione, ma le traduzioni. Molte possibilità, raggi di lettura che disegnano circonferenze diverse. Ogni traduzione ri-legge il testo e in questo movimento, che è rytmos, scorrere, cerca una verità, una possibile risposta.

Ri-leggere, ri-petere. Cosa succede quando la ri-lettura si applica a un'immagine, quando descrivere un quadro significa necessariamente ri-guardarlo, con tutta l'ambiguità di questo termine: tenerlo in serbo, curarlo. Descrivendo, la scrittura ri-legge l'immagine fino a portarla, *a tradurla* da quei mondi a quello di chi scrive. La descrizione è una forma di ripetizione, una traduzione che come ogni traduzione disloca e interroga e che come sempre ha bisogno di una particolare forma di attenzione e di nudità. "J'avais encore l'oeil tout frais..." scrive Philippe Jaccottet guardando *Il battesimo di Cristo* di Piero della Francesca alla National Gallery di Londra (4). E Zbigniew Herbert davanti allo stesso quadro: "there is a finality in the leaves cast like cards upon the sky, a moment becomes eternity." (5)

L'ekphrasis è una traduzione dello sguardo, "una traduzione della distanza", che però a differenza della parola, della poesia, non traduce dolore, ma - comunque, per quanto crudele sia il soggetto- uno spazio e un tempo diversi, uno sguardo ulteriore. L'ekphrasis non lotta, ma riflette sul suo desiderio, descrive semmai una sua nostalgia, su quanto della "cultura" resta e si traduce in altro. Descrivere un quadro è anche portarlo di nuovo verso di noi, verso chi legge, distaccarlo dal suo spazio. Allo stesso tempo la passione per le immagini (la volontà di Baudelaire di glorificarle stabilendo un nesso tra poesia e critica d'arte) porta la scrittura, la poesia a muoversi all'interno dello spazio del foglio come lo sguardo sulla tela, traduce una necessità di storia e luce, di uno spazio e un tempo scardinati, slittanti rispetto allo spazio e al tempo reali.

Ciò che spinge a scrivere dell'immagine riguarda quell'enigma (6) di cui parla Emmanuel Levinas a proposito della *Gioconda* di Leonardo: "eternamente il sorriso della Gioconda che sta per svanire, non svanirà." L'immagine (non solo il quadro, ma la

fotografia) convoca chi le sta di fronte a interrogarsi intorno a un paradosso: quello di un istante che dura senza avvenire. L'unica rivelazione che l'enigma è disposto a concedere -ed è qui la vicinanza con la poesia - è il ritmo. Il movimento è quello di trasportare fino al quadro il ritmo della pagina scritta e dare alla pagina scritta il ritmo della pittura. Ricordo al liceo *La morte di Procri* di Piero di Cosimo, sotto il quadro c'era la scritta: ut pictura poesis. Nel quadro il ritmo del paesaggio che declinava come la vita era di colpo accentuato, sigillato dalla figura del cane desolato sulla spiaggia.

La storia dell'arte è stato il mio primo maestro di traduzione: il testo traduceva un'immagine che a mia volta traducevo in me stessa, mediava tra il mio sguardo e quello di chi aveva descritto, studiato, meditato, parlava tra il mio qui e il tempo di allora. Giulio Carlo Argan traduceva (proprio per me che leggevo) il quadro di Piero di Cosimo, lo ri-guardava e lo custodiva, ma io sentivo che in quell'intreccio di parole, memoria, linee e colori, c'era spazio per una consegna, una traduzione ulteriore.

E' la strada indicata da Baudelaire: la critica d'arte non solo condivide con la poesia il fatto di articolare un'esperienza non discorsiva, ma la stessa poesia è la migliore critica di un'opera d'arte : "...le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élegie". *Les phares* (pubblicato nel 1855, stesso anno di *Correspondances*) traduce nelle prime otto quartine otto artisti: Rubens, Leonardo, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya e Delacroix. Ognuno di loro è davvero un faro che dall'isola dell'arte illumina in modo intermittente ma bruciante (cet ardent sanglot) chi guarda e scrive. Baudelaire versa nel ritmo della scrittura altri gesti, memorie, soprattutto luci, poi di colpo li condensa in un tocco che trafigge la visione. Rembrandt : "triste hôpital" è *La lezione di anatomia*, "le rayon d'hiver" è la luce che attraversa tutta l'opera del pittore e scintilla nell'incisione delle *Tre croci*. (7)

A distanza di un secolo Yves Bonnefoy prosegue la strada indicata da Baudelaire. Scrivendo delle immagini, dedicando alla loro descrizione alcuni tra i suoi libri più belli, Bonnefoy prova a decifrare un enigma che riguarda innanzi tutto la scrittura come luce, come ritmo, come relazione appunto con il visibile. Attraverso Piero della Francesca, attraverso Poussin e soprattutto Caravaggio, riflette sulla stessa responsabilità che poesia e pittura hanno nei confronti delle apparenze. In *Lieux et destins de l'image*, (8) (che raccoglie le lezioni tenute al College de France tra il 1981 e il 1993) Bonnefoy vede in Caravaggio l'incarnazione della relazione pittura\poesia. Se -come ha affermato più volte è la parola del poeta a dover essere pittura, in Caravaggio la pittura si fa parola: la luce si fa verbo e il verbo va verso questa luce a tentoni. *La Vocazione di san Matteo* infatti è il regno della parola: Cristo chiama, Matteo risponde, il giovane uomo che guarda il denaro è sconvolto. Noi sentiamo delle frasi rintoccare nel quadro, dice Bonnefoy, ma Cristo non comunica con Matteo se non attraverso il suo farsi luce nel sonnambulismo di un'esperienza incomunicabile.

Una diversa e più diretta ekphrasis è la poesia Carlos Williams in *Immagini da Bruegel* (9) intitolata come il quadro omonimo "Cacciatori nella neve" Ecco il quadro. L'occhio

che ha dipinto ha seguito la discesa dei cacciatori, ha tradotto per noi che guardiamo, il loro crinale che s'inabissa, le loro sagome nere sulla neve. La poesia di Williams rilegge il quadro. L'attacco: "The overall picture is winter" prepara la descrizione come il pittore prepara la tela. Williams registra i pattinatori in lontananza, l'insegna oscillante, il tentativo delle donne di riavvivare il fuoco sferzato dal vento. Ma proprio rilettura e scrittura trovano un elemento nuovo, indicibile, non visibile che arriva fino a noi. Williams traduce - ed è qui credo il punto fondamentale-. una sorpresa, gira intorno all'enigma e prova a dire l'inatteso che si annida nell'immagine.

Bruegel mette in primo piano un cespuglio spoglio, carico di neve, come i cacciatori sono carichi dei loro bagagli. Williams descrive l'immagine e tra le pieghe della sua cura, della sua attenzione, trova un participio che nel suo suono traduce non solo il dettaglio ma il senso di freddo, silenzio, fatica, precarietà, dell'intera scena e scrive "a winter-struck bush" un cespuglio stecchito/schiantato dal gelo".

La poesia capta ciò che il quadro lascia intravedere attraverso il ritmo del disegno e del colore. Tra l'immagine e il linguaggio scatta il miracolo terreno di un resto che s'incendia e rischiara.

Williams, che ha scritto su pittori cubisti come Juan Gris, su modernisti come Charles Demuth (10) insiste sul legame concreto tra arte e poesia: "There is no subject; it is what you put on the canvas, and how you put it on, that makes the difference. Poems aren't made of words, pigments put on..." Nelle immagini di Bruegel egli vede un modello di visione, la prova che anche la poesia è questione di forma e colori. Il distacco di Brughel, la sua compassione senza enfasi gli erano particolarmente congeniali e servivano a mostrare una delle possibilità della poesia: dire ciò che c'è di ulteriore nelle cose, per esempio in un cespuglio.

Tra gli ammiratori di Bruegel c'è Elizabeth Bishop. *La caduta di Icaro, La parabola del cieco, La salita al calvario, Il Trionfo della morte*, sono quadri continuamente ricordati nei suoi taccuini d'appunti e nelle sue note di viaggio (11). Anzi "the dreadful Bruegels", diventano il suo costante punto di riferimento per una riflessione sulla distanza e sulla visione. Come Bruegel, Bishop è interessata al paesaggio e al dettaglio, al paesaggio rappresentato dall'alto e al dettaglio percepito da vicino. In un articolo intitolato "The story of the eye. Elizabeth Bishop and the limit of the visual" (12) Linda Anderson dimostra l'importanza dello sguardo, dell'*I have seen it* in tutta l'opera della Bishop, mettendo in rilievo attraverso l'analisi di liriche famose come *At the Fishhouses* o *In the waiting room*, il continuo intrecciarsi di piani visivi e mentali, lo scontro-incontro di interno-esterno di limite e infinito, la costante attenzione della poetessa (e pittrice, nonostante la sua ritrosia a riconoscersi tale) verso l'arte contemporanea da Marx Ernst a Paul Klee, da Joseph Cornell a Gregorio Valdes.

Contrariamente a Williams, Bishop non descrive un quadro celebre ma *A large, bad picture*, un brutto grande quadro nell'omonima poesia, un "quadretto" in *Poem*, un'anonima *Marina*. In tutti i casi leggiamo una traduzione diversa: la poesia presta il suo ritmo al quadro, sale fino al suo spazio, lo ricrea attraverso il proprio ritmo e il

proprio spazio, gli dà forma. E' quel *nitore* che Baudelaire, tanto amato da Elizabeth Bishop da custodire un suo ritratto (13), chiedeva alla scrittura davanti a ogni immagine fosse pure quella del sogno. Bishop fa di ogni poesia un quadro, ricrea un mondo in cui coincidono spazio e tempo, vita e memoria.

Il paesaggio interiore serve ad arrivare (a farsi tradurre?) fino al paesaggio reale, è un passaggio verso quel mondo altro che affonda le sue radici nel visibile come l'apparizione dell'alce femmina in *The Moose*.

Allo stesso modo *Cap Breton* non parte da un quadro di Hopper, ma è un possibile quadro di Hopper. Benché il pittore non venga nominato, le immagini sono là dentro la poesia e la plasmano, le danno il loro ritmo, la luce mattutina, il dettaglio: la strada che sembra abbandonata, l'autobus, il chiosco domenicale chiuso, l'uomo con il bambino in braccio, vola dal quadro alla pagina.

Chi rilegge, ripete, chiede di nuovo al testo (all'immagine) qualcosa che era restato, la sua ulteriore domanda. Ripetere è chiedere ancora, non una risposta, ma un'altra domanda. L'ansia della traduzione, la sua "stretta" è questo percepire l'incalzare delle domande, il metterci alle strette davanti al testo. Ma cosa accade concretamente quando decidiamo di tradurre? Cosa ci spinge verso una simile impresa come la chiama giustamente Giacomo Leopardi. Impresa è il termine esatto: imprehendere è prendere sopra di sé, assumersi un carico, come fa del resto chi trasporta. Quando decidiamo di tradurre un testo, calcoliamo insieme al desiderio - quel bagliore intermittente, precario che sembra sprigionarsi dalle parole - anche il peso. Responsabilità e fatica, anche fisica. Peso dei vocabolari, peso della schiena piegata per ore.

Ho intitolato questa riflessione *Una Mesopotamia interiore*. I linguaggi come fiumi in mezzo a una terra (di nessuno, in verità). Corsi d'acqua, corsi di lingue. Dalla lingua originale la lingua scorre verso la traduzione, ma prima c'è uno spazio asciutto, raccolto, minimo come il tatami della cerimonia del the. Il suo rituale prescrive dimensioni precise perché quel rettangolo deve accogliere tutte le contraddizioni del mondo. Poi lo scorrere: la lingua era, la lingua diventa. I dizionari riservano davvero sempre sorprese, rivelano una parola, un pensiero, un angolo di vista che non è stato ancora esplorato. Il loro mondo rimane aperto.

Ma della traduzione che scorre m'interessa anche lo scarto, ciò che resta. Quando ho tradotto Jaccottet che traduceva Mandel'stam (14) avevo a disposizione altre traduzioni francesi, le italiane (e inglesi) e per una poesia inedita la traduzione tedesca di Paul Celan. Francese, italiano, inglese (e latino: *Tristia* di Mandel'stam, *Tristia* di Ovidio, Tomi di Ovidio, Voronez di Mandel'stam)erano porte socchiuse sul russo. Per il tedesco avevo la guida di Camilla Miglio. Per il russo quella di Mauro Martini. Nel Kovalov setacciavo le parole, per capire le scelte di Jaccottet e per scegliere a mia volta. Il dono dei traduttori da lingue di cui non controlliamo completamente la sintassi è

quello di spingerci verso i nomi, verso le parole. Il vocabolario schiude un mondo le cui fila devono essere tirate da chi traduce, ma che è là tra le pagine, con le sue parentele, con l'eco delle lingue morte. L'etimologia della parola mette radici (e, forse) genera piante non prevedibili.

Ogni volta che esistono traduzioni in lingue diverse di un testo, cerco di seguire il loro scorrere e il loro fermarsi, convinta che tra le pieghe di questo ritmo si nasconda quell'elemento capace di illuminare un cammino che come sa chiunque traduca, è piuttosto buio.

Ho incontrato la poesia di Ann Carson nel 2000 a Rotterdam dove lei leggeva brani tratti dal testo *The beauty of the husband*. Sapevo che insegnava letteratura greca e che la sua prima opera, pubblicata nel 1986 con il titolo *Eros the Bittersweet*, nasceva sotto il segno di Saffo (15). La traduzione dei frammenti apparsa nel 2002, intitolata *If not, winter*, ne sarebbe stata il sigillo. Dopo anni, rileggendo e ritraducendo Emily Bronte, mi sono imbattuta in *Glass Irony and God*.(16)

The Glass essay è il titolo della prima parte del libro pubblicato nel 1995 anno in cui Carson pubblica anche il volume *Plainwater*.(17)

La parola "vetro", rimanda a Verrepolis la città di vetro del ciclo di Gondal scritto e ideato dai fratelli Brontë. In *Glass* il nome di Emily Brontë appare subito. Non appena l'io che fa scattare la prima sezione si spegne, inizia il regno della terza persona: "SHE"/ She lives on a moor in the north". Nella versione francese « Elle habite dans une lande au nord. » L'italiano può abbreviare e anche indurire la solitudine: LEI /Vive in una landa nel nord." Landa o brughiera? Brughiera rispetta il rotolare delle r di moor e north, landa conserva il liquefarsi dell'abbandono.

La difficoltà di questa traduzione è quella di riuscire a rispettare lo scatto che si annida in ogni angolo di questo linguaggio. Nulla di prevedibile, ma allo stesso tempo nulla di superfluo. Appena letto diciamo: ecco, era proprio questo. "She lives on a moor in the north/ She lives alone./ Springs opens like a blade there..": "...La primavera laggiù si apre a rasoio." To open è anche sbocciare. Ma tradurre la primavera fiorisce, sboccia come un rasoio mi sembrava togliere forza al termine rasoio, tanto da farmi quasi tentare da "la primavera laggiù scatta a rasoio".

Come sa chi traduce, il dubbio non ci abbandona mai, essendo stranieri viaggiatori, bestie da soma, non conosciamo sicurezze.

L'unico conforto viene dalla stessa fatica: il testo da tradurre, la sua "persona", la sua realtà.

Ann Carson usa il linguaggio come il grimaldello che apre l'immagine e l'immagine come una materia da cui possono deflagrare realtà e linguaggi diversi.

The Glass essay è un testo anomalo: il titolo parla di saggio, ma la struttura è quella del poema, la struttura è quella del poema, ma il tono è quello del saggio, il tono è quello del

saggio, ma il cortocircuito di senso e pensiero, lo scarto logico, il genio che strofina il dorso della lampada di ogni parola facendone uscire mondi, sono quelli della poesia. Qui tradurre significa adattarsi ai continui passaggi tra esperienze, codici diversi, un linguaggio ne traduce e ne spalanca un altro. Emily Brontë viene tradotta nel paesaggio interiore e fisico di chi scrive così come in *Plainwater* ricordi, paesaggi, citazioni, frammenti di dialoghi e sogni rintoccano lungo il cammino verso Santiago di Compostela.

La sfida è sempre quella di tradurre un mondo che abbia una luce in più nel senso di una luce diversa anche per chi legge l'originale.

Che senso può avere infatti una traduzione da lingue ormai familiari come l'inglese e il francese? Cosa può dare una traduzione con testo a fronte, sguardo davanti a sguardo, *texte en regard*, da lingue che non sono più lande praticate da pochi?

Forse solo questo: una traduzione indica, il suo ruolo non è spiegare, ma schiudere (forse) un varco. La terra che si percorre ha senso per un andare, per un moto che è quel canto di cui parla Cicerone "est etiam in dicendi quidam cantus obscurior". In questa frase Henry Meschonnic (18) vede riflessa la verità di una traduzione che mostra lo scorrere del testo, che ne restituisce la vita in quel cangiarsi in cui i darshanin vedevano l'essenza del midrash. La relativa familiarità delle lingue permette a chi legge uno slittamento, che scivola tra linguaggi e dunque tra pensieri.

Chi traduce chi e cosa ritorna
dallo sguardo e dalla parola

2 Esempi:

Ann Carson

Su Ovidio

Lo vedo laggiù in una notte come questa, ma fredda, con la luna che soffia attraverso strade nere. Cena e torna alla sua stanza a piedi. La radio è sul pavimento. Le sue verdi frequenze vanno a tutto volume. Si siede a un tavolo, le persone in esilio scrivono così tante lettere. Ovidio sta piangendo. Ogni notte a quest'ora indossa la sua tristezza come un vestito e si mette a scrivere. Nel tempo libero impara la lingua dei Geti per scrivere il poema epico che nessuno leggerà mai.

Sulla fine

Qual è la differenza tra luce e illuminazione. C'è un'incisione di Rembrandt intitolata *Le tre croci*. Un'immagine di cielo, terra e calvario. Un istante piove su di loro. La lastra si fa scura. Più scura. Rembrandt vi risveglia in tempo per vedere la materia

inciampare fuori dalle sue stesse forme. (19)

Note:

- 1) Mark Strand, "Traduzione" in *Il futuro non è più quello di una volta*, traduzione di Damiano Abeni, Minimum fax, Roma 2006
- 2) "pugno di mosche" è una traduzione della traduzione come "dead duck".
- 3) Camilla Miglio, *Vita a fronte*, Saggio su Paul Celan, Quodlibet, Macerata, 2005
- 4) Philippe Jaccottet, *Libretto*, Scheiwiller, 1995 a cura di Fabio Pusterla...
- 5) Zbigniew Herbert, *Barbarian in the garden*, translated by Michael March and Jaroslaw Anders, A Harvest Book, New York, 1986
- 6) Per Giorgio De Chirico "enigma è l'incomprensibile aroma di un luogo". Lo ricorda James Elkins in *Dipinti e lacrime*, Bruno Mondadori, Milano, 2007
- 7) Charles Baudelaire, in *Les Fleures du mal*, in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1976
- 8) Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image*, Seuil, 1999
- 9) Williams Carlos Williams, *Immagini da Bruegel e altre poesie*, a cura di Ariodante Mariani, Guanda, Milano, 1987.
- 10) Williams Carlos Williams, *A Recognizable Image: Williams Carlos Williams on Art and Artists*, New Directions
- 11) Elizabeth Bishop, *Selected Letters*, London, Pimlico, 1996
- 12) Linda Anderson in Elizabeth Bishop. *Poet of the Periphery*, Newcastle, 2002, pagg. 159-173. Cfr. anche James Fenton, *The many arts of Elizabeth Bishop in The strenght of poetry*, Oxford University Press, Oxford, 2001, pagg. 127, 144
- 13) cfr. Nota di Ottavio Fatica in Elizabeth Bishop, *Miracolo a colazione*, traduzione di Damiano Abeni, Riccardo Duranti, Ottavio Fatica. Vedi anche: Elizabeth Bishop, *L'arte del perdere*, a cura di Margherita Guidacci, Rusconi, Milano, 1982 e Elizabeth Bishop, *Dai libri di geografia*, Sciascia, 1994 Per l'importanza di Baudelaire nell'opera di Elizabeth Bishop cfr. Jamie McKendrick, "Bishop's birds" in Elizabeth Bishop. *Poet of the Periphery*, op.cit, pagg. 123-142.
- 14) Philippe Jaccottet, *La parola Russia*, a cura di Antonella Anedda, Donzelli, Roma, 2004,.
- 15) *Eros, the bettersweet*, Princeton University Press, 1996. Vedi anche Ann Carson, *Autobiography of Red*, Knopf, New York, 1999, *Autobiografia del Rosso*, Milano, 2000
- 16) Ann Carson, *Glass, Irony ad God*, Knopf, New, York, 1995. cfr. 1995 Ann Carson *Verre, Ironie et Dieu*, traduction de Claire Malroux, José Corti, Paris, 2004
- 17) Ann Carson, *Plainwater*, Knopf, New York, 1995
- 18) Henry Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1984
- 19) Ann Carson *Short Talks in Plainwater*, op. cit. pagg. 32 e 38 (trad. mia)