

Reading songs -
Leggere canzoni

Simone Marchesi, *Seminario sull'Amore*
Virginia Miller, *Il primo lunedì del mondo*
Paolo Divizia, *Leonard Cohen e i cantautori italiani*
I casi di Fabrizio De André e Francesco De Gregori
Timothy Best, *Quattro chiacchiere con Leonard Cohen*

Saggi

Giulia Boni, *Jorge de Sena traduce Pascoli*
Jacob Blakadey, *Franco Buffoni: the poetic encounter*

Inediti

Angloindiani: Meena e Basho: *poeti in viaggio* (Ilaria Zucchini / Carlo Frati)
Italiani: Giovanna Manno
Poeti di Semicerchio: Elisabetta Santini / Miriam Cividali (Niccolò Scaffai)
Nederlandesi: Nachoem Wijnberg (Alessandra Palmigiani)
Persiani: Sohrâb Sepehri (Mahid Norozi)
Russi: Larisa Miller, *Del celato senso la cultura* (Stefano Garzonio)

Rassegna di poesia internazionale



Reading songs - leggere canzoni

semicercchio



Reading songs -
Leggere canzoni

rivista di poesia comparata

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

XLVI (2012/1)

Pacini Editore

Direttore responsabile

Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale

Gianfranco Agosti (Univ. "Sapienza" di Roma),
Alessandro De Francesco (Paris), Antonella Francini
(Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze),
Mia Leconte (Roma), Niccolò Scaffai (Univ. de
Lausanne), Paolo Scotini (Prato), Andrea Sirotti
(IIS A.E. Agnolenti, Sesto Fiorentino), Lucia
Valori (Liceo "Pascoli", Firenze), Fabio Zinelli
(École Pratique de Hautes Études, Paris)

Comitato di consulenza

Prisca Agustoni (Letteratura brasiliana,
Univ. Juiz de Fora), Massimo Bacigalupo
(Letteratura angloamericana, Univ. di
Genova), Maurizio Bettini (Filologia clas-
sica, Univ. di Siena), Gregory Dowling
(Letteratura inglese, Univ. di Venezia),
Martha L. Canfield (Letteratura ispanoame-
ricana, Univ. di Firenze), Antonio Carvajal
(Letteratura spagnola, Univ. di Granada),
Francesca M. Corrao (Letteratura araba,
Univ. LUISS Roma), Annalisa Cosentino
(Letteratura ceca, Univ. di Udine), Pietro
Deandrea (Letteratura angloafricana, Univ.
di Torino), Anna Dolfi (Letteratura italia-
na, 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),
Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton
University), Camilla Miglio (Letteratura tede-
sca, Univ. "Sapienza" di Roma), Antonio Prete
(Letteratura comparata, Univ. di Siena), Luigi
Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte,
Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura com-
parata e mediolatina, Harvard University)

Hanno collaborato anche: Giancarlo Alfano, Antonella
Bartoloni Saint Omer, Cecilia Bello Minciaccchi, Timothy
Basi, Jacob Blakesley, Guia Boni, Daniele Claudi, Daniele
Comberlati, Carmen Concilio, Marco Corsi, Richard Deming,
Paolo Divizia, Riccardo Donati, Carlo Floris, Francesca
Latini, Maria Anna Mariani, Luciano Mazziotta, Nahid Norozi,
Alessandra Palmigiano, Davide Papotti, Anna-Maria Perissutti,
Helaine L. Smith, Ambra Zorat, Ilaria Zucchini.

Testi poetici di: Meena Alexander, Franco Buffoni, Miriam Cividalli, Leonard
Cohen, Fabrizio De André, Francesco De Gregori, Simone Lenzi (Virginiana
Miller), Giovanna Marmo, Larisa Miller, Giovanni Pascoli, Elisabetta Santini, Jorge
de Sena, Sohrāb Sepehri, Nachoem Wijnberg.

Reading songs - Leggere canzoni

Simone Marchesi, <i>Seminario sull'Amore: Virginiana Miller, «Il primo lunedì del mondo»</i>	3
Paolo Divizia, <i>Leonard Cohen e i cantautori italiani: i casi di Fabrizio De André e Francesco De Gregori</i>	15
Timothy Basi, <i>Quattro chiacchiere con Leonard Cohen</i>	23
Saggi	
Guia Boni, <i>Jorge de Sena traduce Pascoli</i>	29
Jacob Blakesley, <i>Franco Buffoni: the poetic encounter</i>	35
Inediti	
Angloindiani: <i>Meena e Basho: poeti in viaggio</i> (Ilaria Zucchini / Carlo Floris)	51
Italiani: Giovanna Marmo	59
Poeti di Semicerchio: Elisabetta Santini / Miriam Cividalli	60
Nederlandesi: Nachoem Wijnberg (Alessandra Palmigiano)	64
Persiani: Sohrāb Sepehri (Nahid Norozi)	69
Russi: Larisa Miller, <i>Del celato senso la cattura</i> (Stefano Garzonio)	79
Rassegna di poesia internazionale	86

Si recensiscono opere di: Cristina Alziati, Susanna Barsella, Maria Grazia Calandrone, Callimaco, Anne Carson, Henri Cole, Matthew Cooperman, Maurizio Cucchi, Gabriel Del Sarto, Ugo Fracassa, Giovanna Frene, Andrea Inglese, Jolanda Insana, Christine Koschel, Petr Král, Luigi Marfè, Milan Nápravnik, Antonio Parente, Claudia Pozzana, Barbara Pumbhösel, Alessandro Ravaggi, Saffo, Massimo Samelli, Federico Scaramuccia, Paola Splendore, Eva Taylor, Patrizia Valduga, Jane Wilkinson, Alessandro Zattarin.

Le riviste: Ali, Allegoria, Anterem, Atelier, Erba d'Arno, Il filo rosso, Kamen, Italian Poetry Review, La Mosca di Milano, Immaginazione, L'ortica, Neohelicon, Soglie, Steve, Testo a fronte, Transfer, Trattati, Wespennest.

Direzione: piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

e-mail: semicerchiorpc@libero.it

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

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

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

Abbonamenti: Pacini Editore
abbonamento annuo: euro 35,00
singolo fascicolo: euro 18,00

ISBN 978-88-6315-440-5

Realizzazione grafica

Pacini
Editore

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

Fotolito e stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di luglio 2012

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

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.

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

In copertina: Charline von Heyl, *Orpbeus*, 2008, Acryl auf Leinwand, 208x188 cm.
Photo Roman März
Courtesy of the artist and
Galerie Gisela Capitain,
Cologne

Redazione: presso il Dipartimento di Teoria e Documentazione delle Tradizioni Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo (Università di Siena), viale Cittadini 33 - 52100 Arezzo (Italia)

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

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc. vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I limoni*);
 - i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia fra « » (Sarcofaghi), in *Ossi di seppia*);
 - le virgolette sono **sempre** uncinate (« »), salvo che nei casi di accezione particolare' e *mise en relief*, ove si usano gli apici semplici (' ');
 - le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino 1925, pp. 26-7. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108);
 - le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre (...);
- Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con: nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: MARIO LUZI, **Tutte le poesie**, Milano 1971 (1983), pp. 758, L. 20.000.
- 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.

Seminario sull'Amore: Virginiana Miller, *Il primo lunedì del mondo*

di Simone Marchesi

Quae cum difficultate quaeruntur suavius inveniuntur

Esterno. Giorno. In Italia, oggi, da qualche parte tra rock e pop. C'è un album, un mazzetto di canzoni che non parlano d'amore, che si rifiutano recisamente di chiacchierarne e provano, invece, a dirlo. A dirci cos'è. Sì, perché c'è una bella differenza. Non è, voglio dire, la stessa cosa dire che si è innamorati e provarsi a dire l'amore. Il primo è vezzo, se non ragione d'essere, di buona parte della musica leggera italiana, che si fa (e qui uso il *si* in accezione e con valore essenzialmente passivanti, senza però escluderne a priori valore ed accezione impersonali, dato che è fenomeno per cui si può tranquillamente dar per scontato un dominio di maggioranza), che si fa, dicevo, perché qualcuno è innamorato. Che poi si tratti di chi canta, di chi sta nella canzone, di chi ascolta o di chi, destinatario privilegiato delle rare canzoni in seconda singolare, quelle parole le riceve, in fondo poco importa. Qualcuno che è affetto da questa patologia, o che (almeno) ne esibisce i sintomi, si può star certi che non manca mai. Il secondo compito è ben altro esercizio. Provarsi a dire l'amore, senza (a questo punto si può anche aggiungere) dover necessariamente essere innamorati, senza che istituzionalmente vi sia qualcuno nella sfera della comunicazione che sia caduto preda del sentimento che si far rimare con «cuore», è un esercizio che ha un più vasto campo di manovra – mica

ne esiste solo uno di tipi d'amore – e che viene affidato a strumenti analitici più raffinati – meno, se vogliamo, fenomenologici – dato che si chiede che cosa voglia dire, veramente, amare. È proprio questo l'esercizio che si provano a eseguire, compatti, i testi dell'album *Il primo lunedì del mondo*, le dieci canzoni che si presentano qui di seguito nel tentativo di valutarne d'insieme le varie sfaccettature e, al tempo stesso, di isolarne analiticamente i punti di forza, i momenti in cui più marcatamente l'ultimo lavoro dei Virginiana Miller si fa – oltre che insieme di canzoni – anche saggio sulla natura dell'affezione umana, attenta ed articolata risposta a uno dei più cruciali *quid est?* della nostra cultura.

Che cosa significa, dunque, dire l'amore? È un compito che passa, per prima cosa, per una ricognizione delle sue molte varietà. Perché d'amore ci sono vari tipi; e *Il primo lunedì del mondo* ne esplora molti. Nella nostra coscienza di esseri pensanti nell'Occidente post-moderno si riconoscono almeno, in ordine sparso e senza pretese di esaustività, l'amore per se stessi (amor proprio e narcisismo), quello paterno e filiale, quello reciproco di chi lega la propria esistenza all'esistenza di un'altra persona, quello che chi sta per venire al mondo si suppone provi per tutto ciò che il mondo sarà per lui, quello di ciascuno per gli infiniti e parziali oggetti del desiderio, quello dei poeti per le invitanti e inaccessibili cre-

presentato a rapporto / In quel giorno / In quel giorno / Che hanno ferito New York» (trad. mia). «Intendo dire», risponde Cohen, «è crollato il tuo senso della realtà civica della società occidentale? Sei impazzito? Non fai più parte della nazione? Ti sei dissociato completamente? Pensi che la risposta appropriata sia "è tutto un mucchio di merda, fatemi uscire"? C'è quel dipinto di Munch con l'uomo che corre lungo il ponte, urlando. Quella è la reazione di un certo tipo di psiche a questa catastrofe: l'impazzimento. Ti fanno uscire fuori di testa e tu rifiuti di accettare le implicazioni. Molte persone hanno capito che niente sarà uguale. C'è una parte di noi che vuole impazzire e dire: «il cielo è crollato e noi siamo in preda alla follia e il mondo intero è impazzito e non abbiamo altra scelta se non quella di abbracciare la posizione della vittima o del fuggiasco». Dunque io scelgo un tipo di complessità diversa che incarna la parola report, che ha un senso militare, un senso morale ed anche uno da boy scout. Queste sono le opzioni, o impazzisci o ti presenti a rapporto, ti presenti al dovere».

Il valore della musica

In un'intervista del 1972 Leonard Cohen ha detto: «Non mi interessa di essere frainteso. Non penso che si possa essere fraintesi. Penso che siamo tutti in contatto, ogni persona che ha occhi e cuore aperti è in contatto con la parte più profonda di ogni altra persona». Gli ricordo questa sua lontana affermazione e gli chiedo se, secondo lui, la musica può unire di più la gente. «Certo, c'è questa possibilità», risponde, «ma la concezione che avevo in quell'intervista ha subito qualche revisione, perché credo che il cuore si stia chiudendo, penso che siamo in un periodo convulsivo in cui i cuori si stanno chiudendo. Non voglio abbozzare un ritratto troppo cupo ma credo che ci troviamo adesso in uno di quei periodi in cui la gente non si presenta a rapporto, in altre parole non abbraccia la responsabilità spirituale di non uscire pericolosamente dagli schemi. A volte mi trovo a guidare sull'autostrada e guardo alle altre macchine e mi sembra che ci sia una specie di crollo del contratto civile. Anche se ci sono

moltissimi meravigliosi esempi di compassione, aiuti e carità, vedo la società di oggi in un momento convulsivo dove le persone pensano solo a se stesse e sono preoccupate per la propria sopravvivenza».

Cito alcuni artisti influenzati dal suo stile, Fabrizio De André, Nick Cave, Antony (della band Antony and the Johnsons), Kurt Cobain e sottolineo come tutti siano molto diversi fra loro. Tuttavia, probabilmente non sarebbero gli stessi se, ad un certo punto della loro vita, non si fossero imbattuti nelle sue canzoni. «Penso che da un po' di tempo», dichiara Cohen, «siamo in una cultura in cui navighiamo ed avevamo un vasto paesaggio in cui navigare anche prima dell'avvento di Internet, sa, con la disponibilità di dati provenienti da così tante fonti. Penso che Internet non sia altro che un prodotto della nostra sete per questa attività, proprio perché stavamo già navigando. Leggiamo quello che ha scritto un africano, ascoltiamo quello che suonano in Islanda, l'argomento è vasto: essere esposti a così tante cose ci permette di trattare il mondo come un tavolo da buffet. Non voglio valorizzare una cosa al posto di un'altra, ma noi possiamo davvero scegliere e metter insieme cose che nessuno si era mai sognato di poter mettere insieme. È un collage: tutti noi agiamo in un mondo di collage dove mettiamo cose insieme che in qualche modo funzionano».

Chiedo a Cohen quale sia, per lui, il contributo di un poeta alla società contemporanea. «Non lo so», risponde, «a volte penso che non abbia nessun valore [...] ha un valore solo in una situazione di lusso, ma non sono sicuro del suo valore. Ho letto di persone che attraversando circostanze difficilissime hanno trovato conforto nelle scritture, nella preghiera, in una poesia [...] in una canzone. Ho anche sentito che alcune mie canzoni hanno offerto conforto a persone in situazioni estreme. Quindi forse c'è un valore. Da alcune persone del mio piccolo mondo ho saputo che le mie canzoni significano qualcosa per loro e devo ritenere vera questa cosa. Se hanno un significato per loro, allora hanno un significato».

Gli domando, infine, quale sia la ragione per cui scrive oggi. «Fortunatamente non mi pongo più questa domanda», conclude «ci sono molte ragioni, alcune sono economiche, ma io penso che una persona trovi il rispetto di se stessa nel proprio lavoro».

Jorge de Sena traduce Pascoli

di Guia Boni

Per ciò stesso che è poesia, senz'essere poesia morale, civile, patriottica, sociale, giova alla moralità, alla civiltà, alla patria, alla società.
G. Pascoli, *Il fanciullino*, XX, 1907

Nunca a poesia, é certo, transformou o mundo – mas o mundo nunca se transformaria sem ela.
J. de Sena, "Nota de abertura", *Poesia de 26 Séculos*, 1971, p. 11

Jorge de Sena è stato uno dei maggiori poeti, narratori e studiosi portoghesi del Novecento ed è stato anche un traduttore accuratissimo e generoso, generoso perché ha tradotto da tantissime lingue sempre con impegno e rispetto ammirevoli. Tra il 1973 e il 1978, riesce a realizzare il sogno di raccogliere le sue traduzioni poetiche in due volumi. In realtà, assisterà solo alla realizzazione parziale del sogno dato che il secondo volume uscirà postumo nel 1978, pochi mesi dopo la sua morte.

Nel primo volume dell'antologia, intitolata *Poesia de 26 séculos*¹, JdeS aveva raccolto cronologicamente le sue traduzioni che andavano dal primo grande lirico greco, Archiloco (VIII-VII secolo a.C.) fino a Nietzsche, morto nel 1900, mentre il secondo era dedicato al Novecento², da Thomas Hardy a Carlo Vittorio Cattaneo.

Per quasi quarant'anni – JdeS fa risalire la sua vocazione poetica al 1936 –, egli aveva portato

avanti il mestiere di poeta, narratore, critico e saggista accostandolo a quello di traduttore: la sua prima traduzione pubblicata risale infatti al 1944. Così come risulta varia la sua opera letteraria altrettanto lo è quella di traduttore. Sono due attività che corrono parallele: la sua vena poetica si è costantemente alimentata alla fonte della traduzione da lui stesso considerata «parte da sua paixão criadora»³.

Partendo dal presupposto che un'antologia è un dialogo aperto tra il curatore e il lettore, a maggior ragione, si può affermare che un florilegio di traduzioni – in cui alla scelta si affianca la difficoltà del tradurre – è un'opera dialettica che chiama in causa autore originale e lettore straniero, in cui il traduttore-poeta come un equilibrista conduce i versi da una parte all'altra per suscitare nuove risonanze in altri tempi e in altri luoghi, come peraltro già sosteneva Jorge de Sena: «Nada é mais actual que uma tradução – e traduzir poetas de todos os tempos e vários lugares só é possível, se se acredita que a humanidade se sobrepõe a todas as barreiras não só da distância, mas dos misticismos e oportunismos fáceis, dos quais o mito da 'intraduzibilidade'»⁴. Da una parte, quindi, Jorge de Sena ripropone l'ideale della *Weiliteratur* di Goethe – una moderna letteratura mondiale basata sul reciproco scambio – e dall'altra, polemicamente, gli preme riportare il Portogallo – ormai da anni chiuso su se stesso – nella modernità, ridestandolo dal torpore ormai decenna-

le: «o ampliar-se a todos os tempos e lugares uma visão do mundo, que às vezes se chega a supor que Portugal teve e perdeu, encolhendo-se dia a dia num empequenecer perverso»⁵.

In questa visione del mondo, *Weltanschauung*, l'Italia e la sua poesia sono, come c'era d'aspettarselo, assai presenti⁶, ma per questo lavoro ho deciso di limitarmi all'unica poesia di Giovanni Pascoli presente nell'antologia. Si tratta di *Allora* che non è tra le poesie più note del poeta italiano e pone difficili problemi di traduzione, ma che proprio per questo rappresenta un *exemplum* dell'atto traduttivo di Jorge de Sena, poeta mai scortato e traduttore estremamente raffinato.

Prima di passare all'analisi della poesia di Pascoli, vorrei precisare che i testi presentati non hanno l'originale a fronte e che JdeS non specifica l'edizione su cui ha lavorato e questo, dal punto di vista filologico, crea qualche problema perché effettivamente non si riescono a mettere perfettamente in parallelo i due testi. A ogni poeta presentato nell'antologia è dedicata una scheda in cui il traduttore traccia rapidamente la biografia, lo situa nel panorama nazionale, sottolineando i tratti distintivi della sua poetica. Ma vorrei lasciare le ultime parole su questi due volumi antologici a JdeS: «estes volumes reflectem, também, o que sempre procurei, e insisto que se procure, através dos tempos, insaciavelmente, toda a grande poesia deste mundo; e nela, particulares valores de independência de espírito, liberdade de pensamento, franqueza das emoções, rudeza de expressão, lícido encantamento, agressividade insólita, concisão verbal, magnificência e audácia formais, gosto da grandeza, humor e sarcasmo, profundidade humana, coragem moral, e a suprema consciência da poesia como experiência última»⁷.

Il Pascoli di Jorge de Sena

Cominciamo dalla fine, cioè dalla scheda relativa a Pascoli – tradotta in appendice – dalla quale possiamo trarre alcuni elementi per chiarire il motivo della scelta di JdeS. A parte il gusto personale che lo fa propendere verso il poeta di San Mauro di Romagna piuttosto che verso Carducci, in Pascoli ritroviamo due aspetti condivisi da JdeS. In primo luogo, un simbolismo fatto di suggestioni, sfuma-

ture, attraverso il quale leggere le piccole realtà del quotidiano, cogliendo corrispondenze inconsuete che riverberano nella lingua poetica risonanze, sospensioni e musicalità e, in secondo luogo, l'impressionismo della soggettività dove si alternano uniformità e irregolarità. Interessante anche il riferimento finale a Fernando Pessoa ortonimo, come termine di paragone per un pubblico allora limitato al Portogallo, ma che oggi assume valore internazionale.

Ci sono tuttavia altri due elementi, non esplicitamente citati nella scheda, sui quali vale la pena soffermarsi. Il primo riguarda la poetica dei due autori. Nella bellissima introduzione che apre l'antologia dedicata a Jorge de Sena⁸, il curatore e traduttore Carlo Vittorio Cattaneo analizza l'influenza esercitata da Rimbaud, sin dalla giovinezza, sul poeta portoghese. Alcuni temi che Cattaneo mette in evidenza come lo 'sregolamento dei sensi', lo straniamento del poeta («Je est un autre») e il poeta alla deriva (*Le bateau ivre*) sono riscontrabili anche nei versi pascoliani, attenuati, però, dal valore consolatorio della poesia. È la poetica espressa nel *Fanciullino*⁹, cioè la metafora dell'innocenza (Rimbaud adoperava l'immagine del *poète-voyant*), che vive in ognuno di noi e che, se liberata, dà voce alla poesia. Il percorso parallelo tra Rimbaud e Jorge de Sena a un certo punto si interrompe perché come scrive Cattaneo: «mentre il *voyant* Rimbaud si era indirizzato verso un volo metafisico. Jorge de Sena ha cercato di rimanere maggiormente ancorato all'uomo e alla realtà»¹⁰. Così come vi rimase Giovanni Pascoli che tese a valorizzare con la sua «poesia degli oggetti» – per riprendere le parole di Anceschi¹¹ – le umili cose e il quotidiano.

L'altro elemento, sostanziale all'impressionismo, riguarda la musicalità. Nel componimento che apre *Arte de Música*, JdeS ricordava che nel 1936 l'ascolto del preludio alla *Cathédrale Engloutie* di Debussy lo aveva indotto a far poesia per le sue dissonanze, per quell'immagine tremula che rappresentavano le «fendas ténues [da] vida»¹². La poesia sgorga come musica, come 'dissonanza', tendenza al movimento, al dinamismo. Pascoli, dal canto suo, è il poeta che infrange le regole, evitando di subordinare le parti del discorso, adoperando la giustapposizione priva di congiunzioni, la ripetizione, il tutto in nome di una musicalità talvolta dissonante.

A questo punto possiamo passare alla lettura della poesia di Pascoli.

La poesia

Allora è inserita in raccolta con la quarta edizione di *Myrica* del 1897 e fa parte della serie *Dall'alba al tramonto*.

Proprio per quanto detto prima sull'assenza dell'edizione di riferimento di cui avvalse JdeS, il testo che qui presentiamo è tratto dal volume di Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita*¹³.

ALLORA!

Allora... in un tempo assai lunge
felice fui molto; non ora:
ma quanta dolcezza mi giunge
da tanta dolcezza d'allora!

Quell'anno! per anni che poi
fuggirono, che fuggiranno,
non puoi, mio pensiero, non puoi,
portare con te, che quell'anno!

Un giorno fu quello, ch'è senza
compagno, ch'è senza ritorno;
la vita fu vana parvenza
sì prima sì dopo quel giorno!

Un punto!... così passeggero,
che in vero passò non raggiunto,
ma bello così, che molto ero
felice felice, quel punto!

Metrica: quartine di novenari dattilici, cioè con accenti fissi di 2^a 5^a 8^a. Rime alterne ABAB CDCD EFEF GHGH.

La parola finale di ogni quartina ripete quella iniziale: I, 1 «Allora», I, 4 «allora»; II, 1 «Quell'anno», II, 4 «quell'anno»; III, 1 «Un giorno», III, 4 «quel giorno»; IV, 1 «Un punto», IV, 4 «quel punto». E a sua volta, riprendendo l'incipit, il v. 4 rima col v. 2, fa sì che ogni quartina sia un'unità fonosimbolica. Nelle ultime due quartine vengono ripetuti i sostantivi («giorno», «punto») ma l'articolo indeterminativo del primo verso di ogni strofa («Un giorno», «Un punto») è mutato nell'aggettivo dimostrativo («quel giorno», «quel punto») in cui dall'indeterminatezza si passa alla precisione, non nel tempo e nello spazio, ma dell'animo del poeta. La scansione della poesia è, peraltro, un iter verso la riduzione del ricordo: «allo-

ra», «quell'anno», «un giorno», «un punto»: tutti elementi di un climax discendente. Col procedere del tempo il ricordo della felicità si sbiadisce e al poeta resta solo una sensazione della letizia passata. La contrapposizione tra passato e presente è accentuata dall'antitesi: «allora [...] non ora» (I, 1-2) in cui il tema della felicità passata si scontra con l'infelicità presente, la quale, tuttavia, non è mai esplicitata, ma opposta temporalmente con l'avverbio negato «non ora». Come se il ricordo della felicità (I, 2: «felice fui molto»; IV, 3-4: «molto ero / felice felice»), che apre e chiude il componimento, conferendogli circolarità, nonostante il rimpianto, abbia il sopravvento. Il gioco del rimando, dell'eco è affidato alle due simmetrie nelle quartine dispari: I, 3 e 4: «quanta dolcezza», «tanta dolcezza»; III, 2-3: «ch'è senza / compagno, ch'è senza ritorno» e alle ripetizioni intervallate (II, 3: «non puoi, mio pensiero, non puoi»; III, 4: «sì prima sì dopo») e alla rimalmezzo: IV, 1-2: passeggero/in vero. I quattro *enjambement* e la loro segmentazione discontinua (II, vv. 1-2 e 3-4; III, vv. 1-2; IV, 3-4) accentuano – soprattutto in II – l'inesorabile fugacità del tempo.

Commento

All'interno dell'unità fonosimbolica di ogni quartina aperta e chiusa dalla stessa parola, nelle quartine dispari c'è anche una bipartizione esplicitata dalla punteggiatura in cui troviamo i due punti (I) e il punto e virgola (III).

Nella prima quartina compaiono due verbi «fui» e «mi giunge». Il primo al passato remoto fa riferimento alla felicità passata, mitigata, però, dal presente indicativo dell'altro verbo poiché il ricordo porta al poeta ancora «dolcezza». La felicità di un passato indistinto «Allora [...] in un tempo assai lunge», in contrasto con la condizione attuale del poeta «non ora», è comunque ravvivata dalla dolcezza del ricordo ribadita nei due versi successivi.

Seconda quartina: nel primo verso, al ricordo preciso «quell'anno» viene aggiunta un'ulteriore specificazione, come nella strofa precedente (I, 1: «Allora [...] in un tempo assai lunge [...]»), qui gli anni a seguire (II, 1: «Quell'anno [...] per anni»). L'uso dello stesso verbo nel medesimo verso (II, 2) – «fuggiranno», «fuggiranno» (v. 2) – in tempi diversi, passato

remoto e futuro, indica lo scorrere ineluttabile del tempo, in cui è sottintesa l'attuale assenza di felicità, alla quale il poeta non può opporre resistenza. La seconda parte è un'invocazione al proprio pensiero, posto in un inciso vocativo «mio pensiero», affinché questo si rassegni a non cercare la felicità, ma a portarne con sé solo il ricordo.

Nella terza, il tempo rimembrato si riduce via via: dall'allora indefinito, all'anno, arriviamo al giorno. L'uso del passato remoto «un giorno fu quello» accentua la distanza del ricordo. La sua unicità è, invece, data dall'impossibilità di ripeterlo («ch'è senza compagno») e dall'inesorabilità del non ritorno. La pausa, indicata dal punto e virgola, apre una riflessione più ampia e pessimistica: prima e dopo di allora la vita fu mera apparenza.

Nell'ultima quartina, il ricordo si fa ancora più esiguo: un punto passeggero di cui il poeta neanche si accorse («che in vero passò non raggiunto») e che probabilmente ha recuperato solo in un secondo tempo, sottolineando l'incapacità dell'uomo di cogliere la felicità quando sopraggiunge e l'inevitabile rimpianto a posteriori. Eppure, nonostante la sua labilità, in quel momento il poeta è consapevole di essere stato felice.

Questa poesia si muove sull'asse temporale scandito dalla sequenza «allora/quell'anno/un giorno/un punto», in cui il ricordo della felicità, pessimisticamente, si riduce nelle dimensioni, ma al contempo – come in un diaframma – acquista, ottimisticamente, nitidezza. Anche i tempi verbali che aprono e chiudono il componimento – «felice fui molto» (l, 2) e «che molto ero / felice, felice» (IV, 3-4) – danno tale sensazione poiché dalla chiusura del passato remoto con cui la poesia esordisce, si passa all'indeterminatezza durativa dell'imperfetto, lasciando intendere che il ricordo possa servire da balsamo al presente e forse al futuro, tempo peraltro adoperato in II, 2. Nell'ultimo verso, seppur limitato a un punto, il ricordo della felicità è accentuato dalla ripetizione: «felice, felice».

La traduzione

OUTRORA

Outrora, num tempo distante,
fui eu tão feliz, não agora:

mas quanta doçura no instante
por tanta doçura de outrora!

Esse ano! Por anos que após
fugiram e que fugirão,
não podes, ideia, não podes
levá-lo contigo, na mão...

Um dia ele foi... só uma essência
sem retorno e sem outro igual.
E a vida foi vár aparência
antes e após um dia tal.

Um instante... ai tão passageiro,
que menos passou que se diz;
mas tão belo assim, mas tão belo,
e eu nele tão feliz, tão feliz!

La punteggiatura, tanto precisa ed eloquente nella poesia di Pascoli, in traduzione non corrisponde all'originale (l'assenza del punto esclamativo a chiusura delle quartine, la posizione diversa dei puntini di sospensione), ma non sapendo – come accennato prima – su quale testo si sia basato JdeS non possiamo affermare che ci sia stato un intervento da parte sua.

Nella nota biografico-critica dedicata a Pascoli scriveva JdeS: «Gli ottosillabi portoghesi in cui abbiamo tradotto una delle poesie più belle e delicate [di Pascoli] corrispondono esattamente alla metrica originale»¹⁴. E difatti la metrica portoghese chiama «octossílabos» i novenari italiani, arrestando il computo all'ultima sillaba accentata. E, peraltro, il gusto e la sfida di mantenere il più possibile la metrica è uno degli elementi portanti dell'atto traduttivo di JdeS, il quale scriveva nel I volume: «Nelle traduzioni sono state rispettate sistematicamente, nella stragrande maggioranza dei casi, l'equivalenza di una traduzione verso per verso, le stesse organizzazioni strofiche e l'uso della rima seguendo schemi uguali o analoghi. Allo stesso modo, si è cercato, nei limiti del possibile, l'equivalenza metrica degli originali»¹⁵. E, infatti, anche qui, i suoi versi, dal punto di vista del ritmo, hanno sempre l'accento in 2^a, 5^a e 8^a. JdeS riesce quasi sempre anche a mantenere la rima, tranne nella seconda quartina (vv. 1 e 3) e proprio questo suo intento lo porta a perdere le corrispondenze – se si esclude l – tra *incipit* ed *explicit*

di ogni quartina: II, «Esse ano», «na mão»; III, «Um dia», «dia tal»; IV, «Um instante», «tão feliz». Anche se in III il richiamo è evidente e il «tal» posposto acquista valore semantico.

Prima di procedere, quartina per quartina, all'analisi della traduzione, vorremmo segnalare, anche se forse non ce ne sarebbe neanche bisogno tanto è evidente, la felicissima scelta di JdeS di tradurre ALLORA con OUTRORA. La traduzione letterale avrebbe potuto essere «então» che ha le stesse accezioni dell'italiano «allora», cioè: in quel momento e, per estensione, in quel tempo anche riferito al futuro. «Outrora», invece, significa «em tempos remotos, antigamente». Già dal titolo, JdeS condensa tutto il significato profondo della poesia.

Analizzeremo i versi a coppia:

I, 1-2: v. 1, JdeS è costretto a eliminare «assai» per mantenere il numero delle sillabe, visto che al «lunge»/«longe», portoghese, ha preferito, per una questione di rima, il trisillabo «distante». Nel verso seguente introduce il soggetto «eu» posposto al verbo, quasi a voler riprodurre l'inversione dell'ordine sintattico di «felice fui molto», mantenendo l'allitterazione in «f» e giocando sul rimando sonoro («tão/não».

I, 3-4: nel testo portoghese scompare il verbo. La frase nominale riesce a sostituire, nonostante l'assenza di movimento, l'idea del presente addolcito dal ricordo grazie a «no instante» al posto di «mi giunge».

II, 1-2: traduzione letterale. Nel v. 2 viene introdotta la congiunzione «e» per questioni metriche.

II, 3-4: parecchi sovertimenti, in parte dovuti a questioni metriche: il vocativo «mio pensiero» (letteralmente: «meu pensamento»), è sintetizzato in «ideia» in cui va perduto il ripiegamento intimistico del poeta che, tuttavia, era stato introdotto, per compensazione, con «eu» (l, 2). L'ultimo verso è letterale fino alla virgola. Il pronome diretto «o», in «levá-lo», serve a compensare la perdita della ripetizione pascoliana nell'*explicit*. E l'ultima parte «na mão» ha funzione di parola rima. Vengono mantenuti i due enjambement (vv. 1-2 e 3-4).

La terza quartina è l'unica in cui i versi 1 e 3 non hanno una rima perfetta: «após» e «podes». Qui JdeS ha optato per la consonanza «p» e «s» anche se «após» è tronco, mentre «podes» è piano.

III, 1-2: «ele», adottato per ragioni metriche, è

meno forte di «quello» e manca anche l'inversione dell'ordine sintattico «un giorno fu quello» vs «Um dia ele foi». Il secondo emistichio mantiene l'assonanza con quello pascoliano («essência» «senza»), ma soverte la struttura («ch'è senza» «só uma essência») e si perde l'enjambement. Nel successivo verso viene condensato il significato con inversione dei due emistichi («senza compagno/sem retorno» e «ch'è senza ritorno/sem outro igual») ed è conservata l'iterazione («senza.../ senza») («sem...sem»). I due versi sono chiusi da un punto, mentre Pascoli, seguendo la struttura bipartita delle quartine dispari, aveva messo punto e virgola.

III, 3-4: Il punto permette a JdeS di introdurre la congiunzione «E» in principio di verso per recuperare una sillaba. Il «si» e la relativa iterazione («si...si») sono perduti, ma semanticamente recuperati con la posposizione di «tal» a «dia» che accentua la qualità del ricordo. «Após» (III, 4) richiama II, 1: «Por anos que após».

IV, 1-2: «Un punto» vs «Um instante» con richiamo a I, 3: «mas quanta doçura no **istante**». JdeS esplicita il significato, accentuando il valore temporale del climax: «Outrora», «Esse ano», «Um dia», «Um instante». Introduce nel secondo emistichio la nota di rimpianto «ai» forse per compensare le inevitabili perdite del verso seguente. Ma se Pascoli accentua con «che in vero passò non raggiunto» la mancata percezione della felicità passata, JdeS sottolinea, ricollegandosi a «um instante», la fugacità dell'attimo, passato «in men che non si dica».

IV, 3-4: viene perduto l'enjambement con cui Pascoli introduceva l'io – sottinteso dalla desinenza dell'imperfetto «ero» che in portoghese viene perduta perché la prima e la terza persona hanno la stessa desinenza – accentuava la felicità del poeta e l'indeterminatezza temporale dell'attimo passato. JdeS introduce «eu» e propende per una soluzione paralistica in cui i due aggettivi ripetuti («belo» riferito al passato e «feliz» al poeta), preceduti entrambi da «tão», si rispecchiano e si identificano, recuperando attraverso il sovertimento, le partiture ritmiche e timbriche di tutto il componimento pascoliano.

Conclusioni

Il carattere dominante di «Allora» e in genere del verso pascoliano è – come ha scritto Gian Luigi Beccaria¹⁶ – «la trama di richiami, di riprese simmetriche, di iterazioni, di parallelismi». Abbiamo visto come JdeS sia quasi sempre riuscito a compensare le perdite (*incipit-explicit* delle quartine), introducendo, per compensazione, risonanze anche non presenti nell'originale. Il nostro sguardo privilegiato, che ci permette di valutare sia il testo originale che quello tradotto, non può non cogliere come la traduzione di Jorge de Sena sia alla costante ricerca di quell'armonia in grado di coniugare ritmo e senso: un grande esempio di funambolismo poetico, di invenzione analogica.

Appendice: La scheda su Pascoli di Jorge de Sena

PASCOLI GIOVANNI – Il Romanticismo italiano fu inaugurato da diverse figure, le più importanti delle quali prolungavano il sentimentalismo e il classicismo della fine del Settecento. Così – se si escludono i poeti minori e il Secondo Romanticismo paragonabile all'*Ultra-Romantismo* portoghese o brasiliano –, i grandi romantici italiani furono classicheggianti e portarono avanti modalità che avrebbero reso possibile il realismo della metà e della fine dell'Ottocento, realismo che, peraltro, era già presente nella letteratura italiana sin dalle origini. Le tre grandi personalità romantiche: Ugo Foscolo (1778-1827), Alessandro Manzoni (1785-1873) e Leopardi (1798-1837) rappresentavano rispettivamente, all'interno di questo quadro, il sentimentalismo, il romanticismo cattolico e il pessimismo romantico. A loro e al romanticismo idealizzante, cattolico, sentimentale (e soprattutto a Manzoni) si contrappose, in nome del materialismo e del positivismo ottocenteschi, Giosuè Carducci (1835-1907), per il quale la tradizione pagana non si rifaceva a un classicismo battezzato ma a un mondo antico da opporre al peso del cattolicesimo sulla vita italiana. All'eredità classica deve molto anche Pascoli che a Carducci succedette (1907) alla cattedra di letteratura italiana dell'Università di Bologna. Era nato a San Mauro di Romagna, oggi San Mauro-Pascoli, nel 1855, da una famiglia di piccoli proprietari terrieri che precipitò dolorosamente nella morte e nella miseria, dopo il misterioso omicidio del padre, quando Giovanni aveva dodici anni. La rapida sequenza di tragedie familiari ebbe un forte riflesso sulla lirica di Pascoli, conferendole una pungente nostalgia e un acuto senso della tragedia, colta nelle cose più piccole e intime della vita. Da questo punto di vista, Pascoli è l'opposto della veemenza e dell'intensità di Carducci, come del suo «satanismo» che affondava le radici nel Romanticismo e nel Parnassianesimo francesi. In Pascoli, la sensibilità romantica, coadiuvata da un raffinato dominio della lingua, trasforma in simbo-

lismo (un simbolismo che rifiuta tutte le pompe della scuola) una visione della vita al contempo semplice e magica. Tra la magniloquenza di Carducci, che lo precedette, e quella di D'Annunzio, a lui contemporanea, Pascoli figura come poeta minore, ma in realtà non lo fu. La sua poesia più apprezzata è quella di *Myrica* (1891). Mori a Bologna nel 1912. Il suo intimismo e la sua modernissima obiettività estetica avrebbero esercitato un'enorme influenza sulla poesia italiana del Novecento, quando questa reagì agli eccessi retorici. Gli *octosyllabos* portoghesi in cui abbiamo tradotto una delle sue poesie più belle e delicate corrispondono esattamente alla metrica originale – e il lettore portoghese di certo noterà come il tono di Fernando Pessoa -lui stesso aleggiasse nell'Europa dei primi del Novecento.

Note

- ¹ *Poesia de 26 séculos: I* – De Arquiloco a Calderón; *II* – De Bashô a Nietzsche. Tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena, Porto 1971-1972; ed. in un unico volume: *Poesia de 26 Séculos: de Arquiloco a Nietzsche*, Coimbra 1993 e in seguito Porto 2001.
- ² *Poesia do Século XX: de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*, tradução, prefácio e notas Jorge de Sena, Porto 1978; 2° ed. Coimbra 1994; 3° ed. Porto 2002. In entrambi i casi ci siamo avvalsi della terza edizione.
- ³ *Nota de abertura*, in *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 10.
- ⁴ *Introdução à primeira parte*, in *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 19.
- ⁵ *Ibid.*, p. 10.
- ⁶ *I volume: San Francesco d'Assisi, Cecco Angiolieri, Dante Alighieri, Cino da Pistoia, Francesco Petrarca, Franco Sacchetti, Lorenzo de Medici, Serafino Aquilano, Michelangelo Buonarroti, Vittoria Colonna, Torquato Tasso, Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Giacomo Leopardi; II volume: Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Ada Negri, Umberto Saba, Dino Campana, Aldo Palazzeschi, Sergio Corazzini, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Cesare Pavese, Franco Fortini, Elena Bono, Pier Paolo Pasolini, Carlo Vittorio Cattaneo.*
- ⁷ *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 18.
- ⁸ J. de Sena, *Esorcismi*, a cura di C.V. Cattaneo, Milano 1974, pp. 5-49.
- ⁹ G. Pascoli, *Il Fanciullino*, a cura di G. Agamben, Milano 1982.
- ¹⁰ J. de Sena, *Arte Musicale*, a cura di C.V. Cattaneo, Roma 1993, p. 8.
- ¹¹ L. Anceschi, *Pascoli verso il Novecento*, Milano 1958.
- ¹² «mas cujas dissonâncias eram a imagem tremolante / das que-las fendas tántas que na vida / na minha ou na dos outros, ou havia ou faltavam» (vv. 16-18), J. de Sena, *Arte de Música*, Lisboa 1968.
- ¹³ G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1868*, Firenze 1968, p. 254.
- ¹⁴ *Poesia do Século XX*, cit. p. 407.
- ¹⁵ *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 277.
- ¹⁶ G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino 1975, p. 136.

Franco Buffoni: the poietic encounter

di Jacob Blakesley

Modern Italy has had at least two important poet-theorists of translation: Franco Fortini and Franco Buffoni. If Fortini was somewhat on the edges of academic world, becoming a university professor of Italian very late in his career, Buffoni is a full-fledged academic, with a doctorate in American literature, and with numerous professorships in his career. While Fortini opened up translation studies for Italian poets, Buffoni has revolutionized the field of Italian translation studies by broadening its theoretical framework. The classic dichotomy – poetry is translatable or untranslatable –, reigned as long as Croce's philosophy. It was owing to later philosophers like Luciano Anceschi that poetry became to be viewed not as something establishable a priori. Likewise, in Anceschi's thought, poetic translation became to be seen less as a zero-sum process but an independent creative work. From Anceschi, Buffoni's «ideal mentor», the Italian poet internalized the primacy of the poietic encounter, while also incorporating other concepts in his theory of translation – from Julia Kristeva's intertextuality, Friedmar Apel's notion of movement of language in time, Henri Meschonnic's idea of rhythm, to the avant-text. Buffoni's paradigm of translation is both a framework for interpreting translation as well as a method for translating poetry. He is clearly at variance with other poet-translators (e.g., Edoardo Sanguineti), for whom translation is, at core, an

impossibility. Buffoni sets out to overturn this conception by framing the issue of translation not as reproduction of content but as a meeting of different poetics. Translation is thus always possible. Naturally Buffoni's own translations do not always equally privilege all five aspects, namely the poietic encounter, intertextuality, movement of language in time, rhythm, and avant-text. If the poietic encounter is, at heart, the standpoint from which Buffoni analyzes others' translations, it is also the standard by which his own versions ask to be interpreted. Thus, during this essay, while I will draw on the other four notions mentioned above, which at times provide crucial interpretative guidance, I will nonetheless rely on the poietic encounter between the translator and the original text.

Poetic Career

Critics have divided his work into three main periods¹. The first stage includes his first three books. In this phase, what ties together Buffoni's work is his ironic «vocazione da fantaisiste»², inspired by Aldo Palazzeschi and Jules Laforgue. This stage is characterized, in the main, by «lightness»³. Here, for instance, is the opening of «italiano», from *I tre desiderati*, where Eliot's famous «the world will finish with a whimper» turns even more sarcastic, even playful: