

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature moderne, comparate e postcoloniali

Ciclo XXVI°

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F1

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

***Poetiche della Traduzione: le esperienze di
Ungaretti-Jaccottet e Char-Sereni***

Tommaso Santi

Presentata da: _____

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatore

Prof. Stefano Colangelo

Correlatrice

Prof.ssa Donata Meneghelli

Esame finale anno 2015

Indice

Introduzione	4
Ungaretti/Jaccottet	14
Cronaca dell'incontro	14
Poetiche: affinità e divergenze	22
<i>La luce di questo mondo</i>	31
<i>Meditare la morte</i>	43
Traduzioni a confronto: la Morte meditata di Jouve.....	61
<i>Un linguaggio macellato</i>	66
Traduzioni a confronto: il Taccuino del Vecchio e le Apocalissi di Ponge.....	73
Conclusione: poetica della traduzione di Philippe Jaccottet	82
Char/Sereni	86
Cronaca dell'incontro	86
Poetiche: affinità e divergenze	95
<i>L'esperienza della storia</i>	110
<i>Un'imitazione italiana</i>	125
<i>Il Sopramonte della poesia</i>	130
<i>La circolazione vitale</i>	141
Conclusione: poetica della traduzione di Vittorio Sereni	158
Bibliografia	163

Introduzione

Il presente studio si propone di affrontare la questione della traduzione poetica effettuando un'analisi diretta di due rilevanti casi specifici: il lavoro di Philippe Jaccottet sulla poesia di Giuseppe Ungaretti e quello di Vittorio Sereni sulla poesia di René Char. Tale analisi vorrebbe provocare l'eruzione, quindi la presentazione e il commento, di una molteplicità di concetti e istanze dal chiaro rilievo storico-letterario. Questo tragitto di andata-e-ritorno fra Italia e Francia attraverso quattro grandi voci del novecento poetico, questo scambio di lingue e di liriche, vero e proprio esempio di ospitalità e reciprocità, si propone di fare emergere una serie di affinità letterarie e di problemi interdipendenti, talvolta probabilmente inestricabili: alle considerazioni traduttologiche si allacceranno, prendendo spesso il sopravvento, questioni di poetica, di analisi comparata e di teoria letteraria.

Oltre a chiarire le scelte metodologiche e gli obiettivi del lavoro, questa introduzione tenterà di presentare brevemente alcune questioni preliminari, concernenti la traduzione letteraria, da mantenere come fondamenti essenziali.

La strategia metodologica che verrà adottata dedica alla lettura e al confronto delle opere e dei testi la quasi totalità della trattazione: si tratta di una diretta conseguenza di alcune importanti riflessioni teoriche in materia di traduzione letteraria affermatesi in Occidente nel corso degli ultimi quarant'anni. Sono due le principali argomentazioni concettuali che hanno indirizzato lo studio della traduzione letteraria (e in questo caso poetica) verso un approccio sempre più empirico e testuale; su questo punto, la convergenza del pensiero dei più importanti teorici della materia è da tempo assodata. Entrando nel merito, anticipando un po' ciò che si troverà in questo lavoro, si tratta di considerare innanzitutto la *natura esperienziale* del processo traduttivo e, conseguentemente, lo spostamento radicale del fulcro di interesse, nella riflessione sulla traduzione poetica, dall'ansia per così dire metafisica alla cautela fenomenologica, ovvero da un approccio sostanzialmente prescrittivo a uno descrittivo. Lo si veda ora

con più ordine e con qualche autorevole argomentazione.

Le teorie che hanno contribuito maggiormente a stabilire la centralità del concetto di *esperienza* nella traduzione letteraria, la sua componente attiva, la sua essenza di *atto*, e quindi l'inattendibilità e la necessità di superamento di ragionamenti aprioristici, normativi o anche semplicemente di rigide posizioni metodologiche precedenti l'atto stesso, sono state quelle di Henri Meschonnic e Antoine Berman.

Nel corso della sua lunga e multiforme riflessione sulla traduzione letteraria, Meschonnic ha cercato di sviluppare e di proporre una cosiddetta *pratica teorica* che mirasse e che contribuisse a “fondare una teoria materialista della scrittura”¹. La sua riflessione sulla traduzione puntava a includere il testo tradotto in quanto testo nel polisistema letterario, inteso come uno dei suoi protagonisti indispensabili. Nell'ottica di una storicità della letteratura, come evidenza sociale nonché come antropologia, la pratica traduttiva e i suoi risultati, le sue creazioni, rappresentano una parte determinante del sistema letteratura: «una teoria della traduzione dei testi è necessaria non come attività speculativa, ma come pratica teorica, per la conoscenza storica del processo sociale di testualizzazione, come trans-linguistica. Ogni unità trova il proprio significato nell'unità più grande che la include: una teoria della traduzione dei testi è inclusa nella poetica che è la teoria del valore e del significato dei testi»². Sono proprio i testi ad acquisire un'importanza strategica nell'ottica della *pratica teorica* di Meschonnic: il loro ruolo diventa primario poiché la traduzione non deve più essere pensata come una trasposizione da lingua a lingua ma come una riconfigurazione di un testo in un altro testo. È necessario inoltre intendere sempre il testo nella sua organicità, nella sua totalità e unità, nella sua complessità di sistema. Quella proposta da Meschonnic, fondata sui principi sopra illustrati, è quindi in sostanza una pratica traduttiva mobile, adattabile, mai rigida poiché “la specificità dei modi di significazione deve essere determinata di volta in volta, ascoltando le trasformazioni che l'opera introduce nella lingua”³.

1 H. Meschonnic, *Pour la poétique II, Epistemologie de l'écriture – Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p. 19.

2 *Ibid.*, p. 23.

3 E. Mattioli, *Henri Meschonnic e la poetica del ritmo*, in «Studi di Estetica», 21, 2000, p. 43-44.

L'altro importante contributo all'affermazione dell'esperienza come fattore concettuale essenziale nella traduzione letteraria è stato fornito da Antoine Berman, che presenta la sua assoluta centralità già nella definizione di *traduttologia*: «la riflessione della traduzione su se stessa a partire dalla sua natura di esperienza»⁴. Nel corso della sua ricerca, dopo aver stabilito questo presupposto necessario, Berman procederà significativamente alla sostituzione vera e propria dei termini *Teoria* e *Pratica* con i termini *Riflessione* e *Esperienza*, puntando in maniera sempre più evidente a un approccio traduttologico che consti di una fase diretta ed empirica, poi di una fase descrittiva e riflessiva⁵. L'estremo terminologico cui Berman si spinge riguarda infine le possibilità di pianificazioni e progettualità preliminari all'atto traduttivo: egli arriva coraggiosamente a definire “principi regolativi” per la traduzione letteraria “non metodologici”⁶, poiché essa non può limitarsi, come invece altri generi di traduzione, a stabilire i modi di trasmissione delle informazioni veicolate dal testo, ma deve invece ricrearne il senso affrontando i suoi elementi formali caratterizzanti, ovvero innovativi, ambigui e trasgressivi.

Quest'ultima considerazione non incontra e non combacia solo con la propensione di Meschonnic per una pratica traduttiva mobile e con il ruolo privilegiato da lui assegnato al testo e alla sua organicità, ma anche con uno dei punti fondanti della teoria della traduzione letteraria, quello di Benjamin. Concetto basilare del suo *Compito del traduttore*, quindi dell'intera sua teoria della traduzione, nonché di una moderna estetica della poesia, rimane infatti questa cruciale riflessione sul linguaggio poetico: «Ma che cosa “dice” un'opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a chi la comprende. L'essenziale, in essa, non è comunicazione, non è testimonianza. Ma la traduzione che volesse trasmettere e mediare non potrebbe mediare che la comunicazione – e cioè qualcosa di inessenziale. Ed è questo infatti un segno di riconoscimento delle cattive traduzioni. Ma ciò che si trova, in un'opera poetica, oltre e al di là della comunicazione – e anche il cattivo traduttore ammette che si tratta dell'essenziale -, non è generalmente considerato come l'inafferrabile, misterioso,

4 A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'Albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata, 2003, p. 16.

5 «La traduzione può benissimo rinunciare alla teoria, non al pensiero» (A. Berman, *La traduzione e la lettera*, cit., p. 16)

6 *Ibid.*, p. 57.

“poetico”? Che il traduttore può riprodurre solo in quanto si mette a poetare a sua volta?»⁷. Questo “mettersi a poetare” non è altro in fondo, in altri termini, che il risultato dell'esigenza di dinamicità, di mobilità e di adattabilità che emergeva poco sopra dalle posizioni di Meschonnic e Berman. La discendenza da questo pensiero di Benjamin è chiarissima: infatti, esplicitamente, per Berman le opere letterarie non prevedono l'intenzione di trasmettere informazioni, bensì sono portatrici di informazioni quasi contro se stesse: «un'opera non trasmette alcuna specie d'informazione, anche se ne contiene: essa apre all'esperienza di un mondo»⁸.

I ragionamenti dei due francesi si incontrano anche su questo punto: l'apertura all'*esperienza di un mondo* come senso dell'opera di un autore, di cui parla Berman, riguarda l'unicità della proposta linguistica, narrativa o lirica, che essa offre al lettore e si concatena piuttosto coerentemente con le teorie di Meschonnic sul *ritmo*. Egli intende infatti il *ritmo* come modalità d'iscrizione di una soggettività nel linguaggio; a rischio forse di semplificarne il senso, si potrebbe dire che il *ritmo* di Meschonnic corrisponde in fondo a quella sorta di cursore, portatore di fenomeni formali complessi, che sostiene e genera lo stile di un testo e di un autore. Meglio certo proporre una delle sue definizioni più chiare, tratta appunto dalla *Critica del ritmo*: «nella sua accezione larga, quella che io implico più spesso, il ritmo ingloba la prosodia. E, oralmente, l'intonazione. Organizzando insieme la significanza e la significazione del discorso. E il senso essendo l'attività del soggetto dell'enunciazione, il ritmo è l'organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso»⁹. Secondo Meschonnic infine, per sovvertire le istanze tradizionali della traduzione e proporre una nuova e moderna impostazione, è proprio il *ritmo* di un testo che deve essere riproposto nella sua versione in lingua staniera.

Queste riflessioni relativamente recenti sulla traduzione letteraria, e in particolare su che cosa di un testo si debba tentare di tradurre, su quale elemento portante della voce originale si debba cercare di volgere verso l'altra lingua, muovono tutte da uno stesso ceppo teorico, ovvero un punto essenziale del *Compito del traduttore* di Benjamin: la centralità della *sintassi* e la fedeltà ad essa. Due celebri estratti possono

7 W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, Torino, Einaudi, 1981, p. 39.

8 A. Berman, *La traduzione e la lettera*, cit., p. 58.

9 H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982, pp. 216-217.

aiutare a inquadrare meglio la questione: il *compito del traduttore* «consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale. [...] La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della pura lingua. Ciò si ottiene soprattutto con la fedeltà nella riproduzione della sintassi [...]»¹⁰. Il concetto di sintassi di Benjamin è un concetto alto, non esclusivamente formale, che riguarda il movimento della voce dell'autore anche nei suoi aspetti, per così dire, soprasegmentali (il *ritmo* di Meschonnic ne è una chiara derivazione, forse uno sviluppo). L'obiettivo quindi di una buona traduzione dovrebbe consistere nel sintonizzarsi su questa *sintassi* originale, nell'immettersi in questo flusso che è il *ritmo* di un testo, e procedere poi secondo le movenze della propria lingua mantenendo quell'andatura *altra*: «[...] così la traduzione tocca l'originale di sfuggita e solo nel punto infinitamente piccolo del senso, per continuare, secondo la legge della fedeltà, nella libertà di movimento linguistico, la sua propria via»¹¹. In questo modo, quell'apertura *all'esperienza di un mondo* che è l'opera, diventa possibile anche in un'altra lingua, in un'altra letteratura, in un'altra cultura, generando così un'ulteriore, ricchissima apertura.

Prima di procedere bisogna ritornare a quella seconda, ma in realtà primaria, virata concettuale che si trova all'origine di tutte queste riflessioni. Il passaggio da un approccio traduttologico normativo e prescrittivo a una predilezione per il valore dell'*esperienza traduttiva* e per una *pratica teorica* corrisponde quasi automaticamente, come si accennava, a uno stravolgimento di carattere filosofico del problema della traduzione poetica.

Come ha espresso chiaramente Emilio Mattioli, la riflessione moderna sulla traduzione letteraria va necessariamente spostata su un *piano prammatico*: «il problema si risolve soltanto in un contesto prammatico (le molteplici risposte della storia)»¹². Questa conclusione deriva da una presa di coscienza inequivocabile, ovvero che non siano più ammissibili tutte quelle riflessioni basate su dicotomie quali

10 W. Benjamin, *Il Compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 47 e 49.

11 *Ibid.*, p. 51.

12 E. Mattioli, *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1993, p. 5.

possibilità/impossibilità di tradurre, o ancora *traducibilità assoluta/intraducibilità assoluta*. Risulta infatti ormai indispensabile pensare la traduzione (letteraria e poetica) analizzando la sua storia, i suoi casi, i suoi esempi, mettendone in primo piano «il concreto del vissuto»¹³ e non gli interrogativi speculativi che l'hanno per così tanto tempo neutralizzata e disattivata. Solo questo genere di ribaltamento può introdurre a tutti gli effetti le creazioni scaturite dalle buone traduzioni all'interno del sistema vivo della letteratura. Il cambio di direzione e di metodo non potrebbe essere più netto, si potrebbe persino parlare di una vera e propria rivoluzione copernicana nella teoria della traduzione: «alla tradizionale domanda: “si può tradurre?” proponiamo di sostituire altre domande: “Come si traduce?” e “Che senso ha il tradurre?”. Ancora una volta¹⁴ si propone di sostituire alla domanda di tipo metafisico la domanda di tipo fenomenologico»¹⁵. Si tratta di concentrarsi da questo momento in poi sul “*come*” e sulla “*situazione del come*”: i *modi del tradurre* e le *ragioni della traduzione* diventano i nuovi punti focali della ricerca traduttologica.

Individuare il “*come*”, ovvero i *modi del tradurre*, consiste sostanzialmente nel decifrare, attraverso l'analisi dei testi tradotti, quella *poetica della traduzione* che inevitabilmente soggiace a questo primo stadio. L'analisi deve però considerare le scelte traduttive e le soluzioni adottate alla luce delle caratteristiche degli autori a confronto, ovvero attraverso un sondaggio delle poetiche presenti sul campo: quella del poeta tradotto e quella del poeta-traduttore, anche nella sua opera originale. Risulta infatti sempre più indispensabile, muovendosi verso un'analisi sempre più testuale della traduzione, integrare e intersecare agli studi traduttologici elementi di comparatistica. Come si vedrà, il presente lavoro sfrutta volentieri l'occasione dell'analisi traduttiva per sviluppare confronti stilistici, tematici e talvolta persino caratteriali fra gli autori scelti, poiché si è convinti che le discipline possano guadagnare in pregnanza e profondità se

13 *Ibid.*

14 Mattioli riprende qui la “lezione della fenomenologia italiana”: «A questo proposito deve essere rimeditata e ripresa la lezione della fenomenologia italiana da Banfi ad Anceschi che dovrebbe ormai aver insegnato ad evitare le definizioni essenzialistiche in campo estetico-letterario. La famosa sostituzione della domanda metafisica (che cosa è l'arte) con quella fenomenologica (com'è l'arte) consente di cogliere i tratti specifici della letteratura (dell'arte) nel loro variare e quindi di individuare un ambito che si presenta aperto a continui mutamenti» (E. Mattioli, *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi Editore, 2001, p. 25-26).

15 E. Mattioli, *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, cit., p. 5.

coinvolte in un dialogo multiplo. La prassi traduttiva si coniuga così con una pratica comparatistica infratestuale, nella ferma convinzione che le due opere, i due testi, le due poetiche, vadano confrontati non come risultati definitivi e fermi, ma come organismi in continua costruzione e mutazione, come movimenti di linguaggio, come processualità in corso. Lo studio delle traduzioni dei poeti introduce grande dinamismo e multiformità nella ricerca comparatistica sulle loro composizioni originali.

Attraverso queste analisi, che implicano quindi ampi e complessi momenti di confronto fra i poeti, si potranno determinare anche gli aspetti emergenti della *poetica della traduzione*. Si vedrà come la *poetica della traduzione* guidi e orienti l'operazione di trasposizione e riconfigurazione discorsiva dei testi letterari; nel caso specifico di questa trattazione poi, che come si è detto si concentra sulla traduzione della poesia, saranno coinvolti gradi ulteriori di riproposizione: la ri-creazione e la ri-sonorizzazione dei versi originali.

La “*situazione del come*”, ovvero *le ragioni* che hanno generato la traduzione, la motivazione e la spinta che la trainano, che ne consentono il progresso e infine il compimento, sono individuabili grazie al confronto comparatistico fra i due autori e le loro poetiche. Sono fondamentalmente tre le categorie di ragioni e spinte traduttive sotto le quali si possono raggruppare i risultati eterogenei dei vari confronti: una di carattere *ermeneutico*, una d'impronta *riunciativa* e infine una essenzialmente *etica*.

Una prima categoria di situazioni traduttive coinvolge quello che si potrebbe definire il potenziale *ermeneutico* della traduzione, ovvero il suo uso e funzionamento come strumento di comprensione. La comprensione del testo poetico raggiunge nel corso del processo di traduzione (di buona traduzione) un innalzamento, una sorta di dimensione ulteriore, ancor più ricca poiché si fa portatrice di una nuova creazione: a una fase destrutturante in cui il testo viene smontato ed esplorato, succede una fase creativa di riproposizione e riconfigurazione. Nel suo *Dopo Babele*¹⁶ Steiner ha indagato a fondo, e forse meglio di chiunque, la qualità ermeneutica del tradurre, ovvero questa capacità della traduzione che eccede di gran lunga il suo ruolo di mera comprensione fra due lingue e due testi. Quando il processo traduttivo completa correttamente il suo ciclo,

16 G. Steiner, *Dopo Babele*, Milano, Garzanti, 2004.

dice Steiner, è in grado di instaurare fra le opere delle relazioni di reciprocità che le potenziano e le intensificano: «questa idea della traduzione come un'ermeneutica della fiducia, della penetrazione, dell'incarnazione e della restituzione, ci consentirà di superare lo sterile modello che ha dominato fino a oggi la storia e la teoria in questo campo»¹⁷.

La seconda categoria comprende il ruolo *rienuciativo* della traduzione, ovvero la forte componente dialettica che la traduzione introduce nel sistema storico-letterario: tutte quelle dinamiche di influenza e intertestualità che condizionano l'evoluzione della letteratura. Se si parte dal presupposto che la letteratura sia un poli-sistema basato sulla continua rienuciazione, poiché la sua produzione e riproduzione è una dialettica di continue imitazioni, citazioni, adattamenti, etc., risulta allora chiarissimo che la traduzione, consentendo il passaggio dei testi attraverso le culture, ne rappresenti una modalità assolutamente essenziale. L'importanza della traduzione per l'evoluzione delle forme letterarie, e in particolare per la poesia moderna e contemporanea, è un tema costantemente ripreso nel corso di questo lavoro. La convergenza delle teorie letterarie su questo punto, ognuna con le sue inclinazioni peculiari, è decisamente confortante: dal concetto di *intertestualità* fondato da Julia Kristeva che, pur non soffermandosi esclusivamente sulla traduzione, puntava a illustrare la natura composita e derivata di ogni testo letterario sostenendo che «ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo»¹⁸, si arriva fino al *movimento del linguaggio*¹⁹ di Friedmar Apel, che vuole mettere in risalto quella dialettica di *storicità* e *attesa di avvenire* propria della traduzione e del sistema letterario: «il concetto di movimento del linguaggio definisce esattamente quella dialettica di vecchio e nuovo, quel rapporto tra opera e storia che si modifica in ogni opera, in ogni traduzione, e che proprio la traduzione mette continuamente in opera»²⁰.

Per sancire quindi un ulteriore ribaltamento rispetto alla concezione tradizionale della traduzione, si potrebbe affermare che la traduzione come rienuciazione non vuole più essere il semplice punto d'arrivo di un'opera letteraria che si è affermata, ma un

17 *Ibid.*, p. 361.

18 J. Kristeva, *Semeiotikè: ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 27.

19 F. Apel, *Il movimento del linguaggio*, Milano, Marcos y marcos, 1997.

20 E. Mattioli, *Prefazione* a F. Apel, *Il movimento del linguaggio*, cit., p. 14.

nuovo punto di partenza da cui si genererà ulteriore letteratura. Come si vedrà a breve, oltre alla rinunciatazione già intrinseca nella traduzione come trasposizione linguistica, nel corso delle analisi che seguiranno verrà continuamente messa in luce una capacità ulteriore, propria della traduzione poetica, di influenzare la memoria visiva e sonora del traduttore: l'inevitabile condizionamento esercitato dai versi tradotti sull'attività originale e autonoma dei poeti. I poeti che traducono interiorizzano le immagini e i suoni che hanno trasportato nella propria lingua, sarà per loro naturale riproporli, riadattati a una poetica personale, nel corso del loro poetare.

La terza categoria, unanimemente riconosciuta come vocazione originaria e primaria della traduzione, riguarda la sua dimensione *etica*, ovvero la traduzione come accoglienza dell'altro. Il principale contributo su questo versante traduttologico è stato sicuramente quello di Antoine Berman, in particolare nel saggio *La traduzione e la lettera o l'Albergo nella lontananza*²¹, che porta già nel titolo una metafora precisa ed evocativa dell'essenza etica della traduzione. Berman pone come principio stesso della riflessione sulla traduzione il suo *obiettivo etico*: «L'atto etico consiste nel riconoscere e nel ricevere l'Altro in quanto Altro»²² e ancora: «aprire l'Estraneo al proprio spazio di lingua. Aprire è più che comunicare: è rivelare, manifestare»²³. Ritorna quindi la concezione dell'opera non come comunicazione, ma come manifestazione e, di conseguenza, della traduzione come *manifestazione di una manifestazione*²⁴.

L'apertura e l'accoglienza dell'altro, dell'estraneo, del diverso è da effettuarsi mantenendo intatta la sua alterità, la sua estraneità, la sua diversità: per una traduzione che non riduca l'opera a qualcosa di noto, che non la naturalizzi neutralizzandone la componente di diversità, occorre «un'educazione alla stranezza»²⁵. Sempre sulle tracce di Benjamim e ricalcando la sua *fedeltà alla sintassi*, si giunge quindi alla dichiarazione di *fedeltà alla lettera* come unica via etica di accoglienza dell'altro, poiché la lettera vivente dell'opera è la sua carnalità, la sua corporeità: «l'obiettivo etico del tradurre, proprio perché si propone di accogliere l'Estraneo nella sua corporeità carnale, non può

21 A. Berman, *La traduzione e la lettera*, cit.

22 *Ibid.*, p. 61.

23 *Ibid.*, p. 62.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, p. 60.

che applicarsi alla *lettera dell'opera*»²⁶.

Questa breve ricognizione teorica ha voluto fornire alcuni strumenti, concettuali e terminologici, che in maniera diretta o indiretta riemergeranno durante la trattazione. Più che un'esaustiva rassegna dello “stato dei lavori” o delle attuali posizioni in materia di *traduzione poetica*, si è voluto indicare il solco nel quale si inseriscono le analisi testuali che seguiranno e, ancor più, lo spirito con il quale verrà affrontata la *questione*, ovvero assecondando la sua natura di *esperienza*.

²⁶ *Ibid.*, p. 63.

Ungaretti/Jaccottet

Cronaca dell'incontro

Nel settembre del 1946 Philippe Jaccottet ha 21 anni, si è appena laureato in Lettere e viaggia verso Roma attraverso l'Italia segnata dalla guerra. Durante la sua permanenza nella capitale, per il caso fortuito di una conoscenza comune, si ritrova per qualche ora in casa di Giuseppe Ungaretti. Jaccottet non parla ancora italiano e ha ben poca conoscenza della poesia del suo ospite e più in generale di quella italiana di quegli anni. Ungaretti, a 58 anni, sta per pubblicare la sua raccolta più dolorosa e “più amata”²⁷, *Il Dolore* appunto, e lavora assiduamente alle traduzioni di Shakespeare, di Góngora, di Mallarmé e di altri. Pochi giorni dopo questo primo incontro, tra il giovane svizzero appena ventenne e il quasi sessantenne Ungaretti comincia una corrispondenza che si rivelerà per entrambi, col tempo, fondamentale. Se a Jaccottet esso offre l'occasione di un intenso apprendistato che contribuirà in maniera determinante alla sua formazione letteraria, a Ungaretti presenta la possibilità di assicurarsi una permanenza e un'eredità, quasi una discendenza, ancora più solide grazie a un traduttore raffinato e volenteroso²⁸. Da una parte un giovane intellettuale deciso a “vivre de sa plume” con traduzioni e articoli su riviste parigine, poeta in costruzione pronto a ricevere tutti gli stimoli necessari a trovare una propria voce; dall'altra la figura imponente del grande poeta che lentamente s'incammina verso la fine, immerso nell'autunno dei suoi anni, e che consegna e affida agli uomini le sue parole e i suoi versi.

Nel '47 Jaccottet pubblica *Requiem* (che si potrebbe indicare come suo ultimo

27 «*Il Dolore* è il libro che più amo, il libro che ho scritto negli anni orribili, stretto alla gola» (G. Ungaretti, *nota a Il Dolore* (Milano, Mondadori, 1947), in *Vita di un uomo – Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, p. 543).

28 Nel maggio del 1969 in una lettera a Leone Piccioni dirà «Ho avuto fortuna con le traduzioni. La Bachmann e Celan, cioè i due migliori poeti tedeschi, Jaccottet, un ottimo poeta, è un traduttore perfetto, ecc. ecc. ecc. [...]» (in A. Cortellessa, *Ungaretti*, Torino, Einaudi, 2000, p. 131)

testo del periodo giovanile) e lavora a l'*Effraie*²⁹ (che uscirà nel '53), dove si possono già notare alcune tematiche che caratterizzeranno tutta la produzione successiva. Soprattutto, è già percepibile la meditazione sul rapporto tra scrittura e esistenza, tra la volontà del canto e la consapevolezza della finitudine, nodi centrali della sua lirica. Jaccottet spedisce il testo pubblicato e alcune nuove poesie a Ungaretti, il quale in cambio gli invia *Il Dolore*, appena uscito per Mondadori. Si tratta di testi segnati dalla presenza della morte: nelle prime tre sezioni troviamo veri e propri *canti funebri* scaturiti dalla perdita del fratello e del figlio di nove anni, nella seconda parte della raccolta, i brani riflettono il dramma della guerra e dell'Italia occupata; la vena tragica dell'Ungaretti più cupo, dopo l'esperienza del *Sentimento del Tempo*, si configura qui in un verso estremamente elaborato, complesso e solenne. La lettura ha un effetto immediato su Jaccottet (anch'egli sarà autore, tra le altre cose, di *livres de deuil*³⁰), tanto che poco dopo, nell'autunno del '48, pubblica sulla rivista *Pour l'Art* le sue prime traduzioni e un articolo, *Ungaretti, homme de peine*³¹, che presenta ai lettori francofoni l'opera del poeta italiano. Si tratta di due poesie dal *Sentimento del tempo* (già tradotte in francese da Chuzeville), tra le quali *Memoria d'Ofelia d'Alba*, e tre dal *Dolore*, inedite in Francia, tra le quali il frammento 17 di *Giorno per giorno*³². Ungaretti è quindi per Jaccottet, fin dall'inizio, il poeta portatore di una parola che si confronta con la morte: parola piena di dignità e di disperazione che affronta, fiera e tragica, l'esaurirsi del tempo.

Queste prime traduzioni, e il supporto critico che le accompagna, impressionano Ungaretti in maniera decisamente positiva: «Che piacere mi avete fatto con le vostre traduzioni e con quella nota che le segue. Credo che difficilmente si potrebbe tradurre meglio»³³. Di sua iniziativa e non per volontà degli editori francesi, Ungaretti comincia

29 Ora in Ph. Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1971.

30 Dalla nota al termine di *A la lumière d'hiver (précédé de Leçon et de Chant d'en bas)*, Paris, Gallimard, 1977, p. 99.

31 Apparso sulla rivista *Pour l'Art*, nov.-déc. 1948 – qui tratto da *Jaccottet traducteur d'Ungaretti, Correspondance 1946 – 1970*, a cura di José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, 2008, pp. 227-230.

32 Di queste prime traduzioni abbiamo notizia in una lettera dell'ottobre 1948, in *Correspondance 1946-1970*, cit., p. 36-37.

33 Lettera del 7 Febbraio 1949, in *Correspondance 1946-1970*, cit., p. 40. (Le citazioni tratte dalla *Correspondance 1946-1970*, sono state da me tradotte per l'occasione). Mentre a Paulhan, già in autunno, commentando le ultime traduzioni di Mandiargues e Chuzeville, scriveva semplicemente: «Jaccottet a fait quelques traductions qui sont bien» (Lettera del 18 Ottobre 1948, in G. Ungaretti – J. Paulhan, *Correspondance 1921-1968*, Paris, Gallimard, 1989, p.402).

a sottoporre a Jaccottet il lavoro dei suoi traduttori “ufficiali” sulle opere in uscita; le loro versioni dal *Dolore* e da ciò che di lì a poco costituirà *La Terra Promessa*, vengono attentamente analizzate da Jaccottet e Ungaretti, che lavorano a quattro mani: entrambi si rendono conto di mancanze, imprecisioni e debolezze e si trovano obbligati a rielaborare i testi³⁴. Il parere, per così dire imparziale, di Jean Paulhan (amico di lunga data di Ungaretti e interessato a pubblicarne gli ultimi lavori sui *Cahiers de la Pléiade*) testimonia la definitiva inadeguatezza dei “vecchi” traduttori³⁵. Pochi anni dopo, nel '51, scrivendo a Paulhan, Ungaretti commenta nuovamente le traduzioni di Jaccottet, dicendo: «riesce a restituire in maniera ammirevole alcune cose di estrema trasparenza»³⁶. Forse troppo giovane per ottenere l'incarico (non ancora trentenne), Jaccottet vede però avvicinarsi altri “pretendenti”: tra il '53 e il '54 infatti, quando escono numerose pubblicazioni francesi e svizzere (*La Douleur*, *La terre promise*³⁷ e *Les cinq livres*³⁸, la riedizione delle 5 raccolte poetiche principali, nonché poesie sparse nelle varie *anthologies*³⁹) sono i nomi di Chuzeville, Lescure, Robin e Mandiargues a figurare per la traduzione.

Emblematico del rilievo che sta assumendo la corrispondenza poetica tra Ungaretti e Jaccottet è il caso di *Gridasti: soffoco*, poemetto escluso dal *Dolore*, che Ungaretti invia a Jaccottet per una possibile pubblicazione sui *Cahiers de la Pléiade*. Il confronto col giovane traduttore lo porta addirittura a modificare il testo italiano fino a giungere alla versione che Ungaretti inserirà nell'opera successiva, *Un Grido e*

34 «Ho riguardato con il giovane Jaccottet le traduzioni di Guibert e Chuzeville. Spesso le parole non sono le stesse, o non rispondono allo stesso movimento: ad esempio, inesattezze come nella poesia *Incontro a un pino*, “pierres toutes jonchées de mémoire”. Io volevo dire “pietre reminiscenti”. Capisco che “réminiscentes” sia brutto; ma bisognerebbe trovare un modo meno classicheggiante di esprimere la mia idea. Vorrei chiederti, quando avrai fatto le tue scelte dall'insieme di poesie che ti ho inviato, e dopo che tu stesso le avrai riviste, di lasciare che io ne tenga le bozze per cercare, con Jaccottet, di riavvicinarle agli originali. Non si tratta che di piccole cose; ma che spesso finiscono per rendere estremamente banale il testo» (Lettera a Jean Paulhan, settembre 1948) e ancora nella lettera successiva: «Jaccottet, che conosce bene l'italiano, potrà fare un confronto dei testi, e suggerire qualche modifica» (Lettera a Paulhan, 15 settembre 1948), in G. Ungaretti – J. Paulhan, *Correspondance 1921-1968*, Paris, Gallimard, 1989, p. 397 e 398)

35 «La traduzione di Chuzeville rimane, per quanto aggraziata, piatta e opaca, priva di illuminazioni. E alla lunga irrita. Se ne percepisce l'eccessiva applicazione, così infedele che viene voglia di mandarla al diavolo. Credo che renderla nota sarebbe un torto nei tuoi confronti» (Lettera di Paulhan, 17 dicembre 1947, in G. Ungaretti-J. Paulhan, *Correspondance 1921-1968*, cit., p. 378).

36 Lettera a Paulhan, metà-luglio 1951, in G. Ungaretti-J. Paulhan, *Correspondance 1921-1968*, cit., p. 449.

37 Entrambi tradotti da Chuzeville, Mermod, 1953.

38 Traduzione di Jean Lescure, Paris, Editions de minuit, 1954.

39 Da segnalare quella curata da Armand Robin: *Poésie non traduite*, Paris, Gallimard, 1953.

Paesaggi (1952); ma in Francia, nel '54, sarà Jean Lescure a farne la traduzione (nei *Cinq Livres*) e quella di Jaccottet dovrà attendere il '73 per vedere la luce nel definitivo *Vie d'un homme*⁴⁰.

Incoraggiato dall'approvazione di Ungaretti per il suo *L'Effraie*⁴¹ (1953), Jaccottet si preoccupa, con numerosi articoli⁴², di rendere note le nuove pubblicazioni, avendo per ora come obiettivo primario quello di attirare l'attenzione su un autore da lui giustamente ritenuto non solo maggiore ma addirittura imprescindibile, e inspiegabilmente trascurato dal lettore europeo: «il suo posto nella poesia italiana moderna è paragonabile a quello di T.S. Eliot in Inghilterra e di Saint-John Perse in Francia»⁴³ e ancora: «mi stupisco che gli appassionati, che da anni ammirano Eluard, Supervielle o Perse, ignorino ancora in buona parte un poeta italiano che è perlomeno loro pari [...]»⁴⁴.

Sempre rispettoso del lavoro fatto dai suoi "colleghe" più anziani, dopo aver analizzato nel dettaglio ogni traduzione e averne compreso limiti e pregi, Jaccottet non esita a esprimere alcune sue riserve, criticandone talvolta l'eccessiva libertà e talaltra l'inadeguatezza delle scelte lessicali. In filigrana comincia ad affiorare quello che sarà il principio cardine delle sue traduzioni, essenzialmente la sua poetica, nonché etica del tradurre (peraltro vicinissima, come vedremo, alla sua *poetica della trasparenza*): «L'ambizione più grande del traduttore non è forse la scomparsa totale? Non c'è forse nel poema, più importante dell'efficacia di ogni singolo termine, la linea di un canto?»⁴⁵.

Dopo alcuni anni (Ungaretti, confermando la sua benevolenza, non dimenticherà di complimentarsi con Jaccottet per la sua ultima raccolta, *L'ignorant*⁴⁶), si giunge a un momento chiave del confronto fra i due poeti. Questioni di poetica producono questa volta una convergenza significativa. Jaccottet, in questo periodo, vive una sorta di crisi nei confronti del verso: oscilla fra scrittura in prosa (pubblica nel '57 le prose de *La promenade sous les arbres*⁴⁷), appunti in versi, frammenti e riflessioni di poetica (nel '63

40 G. Ungaretti, *Vie d'un homme*, Paris, Gallimard, 1973.

41 Ph. Jaccottet, *L'Effraie*, cit.

42 In particolare sulle riviste: *Pour l'Art*, 84, *Nouvelle Revue de Lausanne*, *Rencontre* e altre.

43 *Correspondance 1946-1970*, cit, p. 43.

44 *Ibid.*, p. 7.

45 *Ibid.*, p. 55

46 Philippe Jaccottet, *L'ignorant*, Paris, Gallimard, 1958; ora incluso in *Poésie 1946-1967*, cit.

47 Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, Bibliothèque des Arts, 1957.

*La Semaïson*⁴⁸); lavora al successivo *Airs*⁴⁹ con nuove urgenze nei riguardi soprattutto della tonalità del dire, della giustezza della parola, cercando di conformarli alla natura circostanziale e transitoria del vivere. Il senso di inadeguatezza nei confronti delle forme usuali di versificazione lo portano a sviluppare testi che si posizionano tra il frammento poetico, il discorso interiore, la prosa descrittiva e la nota di taccuino, e a cercare una propria identità nelle nuove modalità espressive che sviluppa: «Ma come passare da certe note poetiche al poema? Troppo in fretta ricade la voce. Vi è una difficoltà interessante nell'opposizione tra il poema-istante (quello dell'*Allegria* di Ungaretti) e la poesia-discorso che è sempre stata la mia, come un breve recitativo leggermente solenne, salmodiato due dita al disopra del suolo»⁵⁰.

Con la pubblicazione del *Taccuino del vecchio* (1960), delle *Apocalissi* e de *Il Deserto e dopo* (1961) si riapre lo scambio. Le prose del *Deserto*, per lo più frammentari racconti di viaggio, e alcuni degli *Ultimi cori per la terra promessa* e delle *Apocalissi* (tradotti da Francis Ponge), appaiono in Francia e Svizzera intorno al '62, riportando l'attenzione di Jaccottet e di tutta la comunità letteraria internazionale sulla poesia di Ungaretti. L'incontro di Jaccottet con questi testi, che presentano una natura ibrida e variegata, ha una forte ripercussione anche sul suo mestiere poetico. La lettura e la traduzione di brani di Ungaretti che si situano al confine tra prosa poetica e appunto di taccuino s'interseca con la sua riflessione stilistica personale e incide profondamente sulla sua poesia.

Dopo aver presentato queste nuove uscite sulla *Gazette de Lausanne* con l'articolo "*Du côté d'Ungaretti*"⁵¹, Jaccottet si concentra sulla traduzione del *Deserto*, occupandosi anche di rivedere l'originale italiano nell'intento di costituire un insieme di testi che possa coinvolgere in modo più diretto e immediato il lettore francese. *À partir du desert* esce in Francia nel 1965⁵². L'opera che prende forma nella traduzione/edizione di Jaccottet, grazie ai tagli effettuati in accordo con l'autore, è diversissima da quella italiana e ottiene in Francia un riconoscimento maggiore ancora di quello che l'originale

48 Ph. Jaccottet, *La semaison – carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, 1963.

49 Ph. Jaccottet, *Airs*, Paris, Gallimard, 1967; ora incluso in *Poésie 1946-1967*, cit.

50 Ph. Jaccottet, *mars 1960*, in *La Semaïson*, cit., p. 46-47 (anche in *Correspondance 1946-1970*, cit., p. 65).

51 In *Gazette de Lausanne*, 26-27 mai 1962. Qui tratto da *Correspondance*, cit., p. 231.

52 G. Ungaretti, *A partir du désert*, Paris, éditions de minuit, 1965.

aveva riscosso in patria. Lo stesso Ungaretti dichiarerà: «Ciò che ha fatto di questo libro Philippe Jaccottet è una meraviglia. Credo sia migliore in francese che in italiano»⁵³.

È interessante notare con quale cura e pazienza Jaccottet si dedichi alla traduzione. A differenza degli altri suoi colleghi traduttori, che si affrettano per ottenere i diritti delle opere in uscita, e degli editori, subito in cerca di qualche nome illustre per dare peso alle pubblicazioni (si veda l'esempio di Ponge e precedentemente quello di Jouve), Jaccottet lavora ai testi, soprattutto alla poesia, con cautela e costanza (sarà così per il suo Hölderlin, la sua *Odissea*, il suo Góngora). Per Jaccottet, ciò che conta non è solo il compimento della versione, ma piuttosto il processo che vi è sotteso; Jaccottet non traduce per tradurre, ma perché intimamente coinvolto nel complesso meccanismo letterario della traduzione come atto ermeneutico.

Nonostante la considerazione dello stesso Ungaretti, e di uno scrittore-editore come Paulhan, egli si limita in questi anni ad offrire, quasi esclusivamente su rivista, solo alcune delle sue traduzioni e, per di più, sempre inquadrare e contestualizzate da una riflessione critica. Si può presupporre che Jaccottet lavori per primo alle traduzioni, dato che riceve direttamente da Ungaretti, “in esclusiva”, materiale ancora in gestazione: le sue versioni del *Dolore*, della *Terra Promessa* e del *Taccuino del vecchio*, le opere che abbiamo finora nominato, sono comunque già destinate a divenire quelle “ufficiali”.

Sempre intorno al '65 vengono poste le basi per un altro cantiere traduttologico, fondamentale nel lungo dialogo fra i due poeti, quello di *Innocence et Mémoire*⁵⁴. L'opera, che uscirà in Francia nel '69, e che non ha un corrispettivo italiano (solo con il volume dei Meridiani Mondadori, *Vita d'un uomo – Saggi e Interventi*, verranno riuniti i saggi e le prose critiche), presenta i testi più importanti di tutta la carriera saggistica di Ungaretti.

L'idea del progetto parte dalla necessità di tradurre in francese alcuni saggi su Leopardi e Dante in vista di conferenze e pubblicazioni internazionali a cui Ungaretti è stato invitato a partecipare. L'occasione offre così a Jaccottet la possibilità di leggere saggi sui classici della letteratura (da Virgilio alla modernità), nonché alcune importanti riflessioni sull'essenza della poesia e sul compito del letterato. Anche per quest'opera

53 In *Correspondance 1946-1970*, cit., p. 67.

54 G. Ungaretti, *Innocence et mémoire*, Paris, Gallimard, 1969.

viene data a Jaccottet la responsabilità di pensare liberamente alla disposizione del corpus di testi. Prende così forma un vero e proprio percorso nella storia della poesia occidentale, concluso da riflessioni e interrogazioni teoriche di Ungaretti sulla propria poesia. Si parte dai classici italiani: Dante, Petrarca e Leopardi, per passare a quelli stranieri: Góngora, Shakespeare, Racine e Blake (tutti tradotti da Ungaretti), e giungere ai contemporanei: Valéry, Saba, Breton e altri; la sezione finale di saggi si intitola invece significativamente "*Poétique*".

Il lavoro di traduzione e riorganizzazione del materiale coinvolge quindi Jaccottet su due fronti principali, la storia letteraria e la poetica. Da una parte infatti gli permette di affrontare, anche traducendoli, testi fondamentali della letteratura europea. Dall'altra gli sottopone alcune problematiche, pensate ed elaborate da Ungaretti, che saranno al centro della sua stessa riflessione poetica negli anni a venire. Interrogandosi sulle possibilità della letteratura dopo le violenze del Novecento, Ungaretti constata i danni che l'espressione poetica ha subito nel suo nucleo più interno, traumi che affiorano nell'incapacità crescente dell'uomo non solo di *cantare* ma anche di *dire*, di *parlare*. Dopo *Airs*, uscito nel '67, elogiato da Ungaretti per la sua "eleganza"⁵⁵, Jaccottet effettuerà una dura autocritica e rivedrà la propria poetica alla luce di una profonda riflessione sul canto, sull'espressione poetica, sul dire.

Nello stesso anno in cui in Francia esce *Innocence et Mémoire*, in Italia vede la luce il volume dei Meridiani con *Tutte le poesie*⁵⁶. Ansioso di riunire anche in Francia il *corpus* della propria produzione, Ungaretti incarica Jaccottet di occuparsi di un'edizione ultima, che segua e migliori quella dei *Cinq Livres*: nasce così *Vie d'un homme*, curato e presentato da Jaccottet, che uscirà postumo nel '73. Oltre a prendere la decisione di rendere con questo volume l'insieme collettivo delle traduzioni (saranno infatti presenti Lescure, Robin, Ponge, Jouve, Mandiargues e ovviamente Jaccottet), Ungaretti fa in tempo, prima di morire (1 giugno 1970), ad aggiungere le ultimissime poesie. Nasce così l'ultima collaborazione traduttiva tra Ungaretti e Jaccottet, quella di *Croazia Segreta*⁵⁷.

Jaccottet saluterà Ungaretti con un breve articolo sulla *Gazette de Lausanne*:

55 In *Correspondance 1946-1970*, cit., p. 168.

56 G. Ungaretti, *Vita di un uomo*, cit.

57 G. Ungaretti, *Croazia segreta*, in *Nuove*, in *Vita di un uomo*, cit., p. 319.

Ungaretti, un poète rayonnant⁵⁸ e una prefazione al volume completo *Vie d'un homme*⁵⁹, ma sarà soprattutto con la propria produzione poetica, da lui seguita e incoraggiata fin dagli inizi, che Jaccottet continuerà a rendergli omaggio.

Questa breve cronaca consente di individuare tre momenti cronologici fondamentali nell'interazione fra i due poeti. La scelta di queste tangenze è dettata da evidenze di vario genere. Innanzitutto, in questi tre momenti, è più ricco il materiale di scambio (corrispondenza più serrata, numerosi articoli e traduzioni su rivista, libri inviati in dono da un poeta all'altro con autografo e data, etc.); in secondo luogo, si può riscontrare in questi anni un'attenzione internazionale, che si rinnova ciclicamente, per l'opera di Ungaretti e che coinvolge quindi Jaccottet sul versante della traduzione e della critica; di primaria importanza è infine il fatto che, in questi anni prescelti, emergano nelle opere dei due autori esigenze di rinnovamento stilistico e riflessioni di poetica che si possono considerare affini. Il primo momento si posiziona a cavallo del 1950 e include gli anni successivi all'incontro tra i due ('46-'47), con le prime traduzioni e i primi articoli critici, nonché la pubblicazione in Francia di numerose opere di Ungaretti tra il '53 e il '54. Il secondo periodo comprende la prima metà degli anni '60 e va all'incirca dalla pubblicazione del *Taccuino del vecchio* (nel 1960) a quella di *Leçon* (1967) e s'incentra sulla complessa riflessione che porta entrambi gli autori a interrogare la natura del verso e a esplorare nuove forme ibride. La terza tangenza forte è rintracciabile nella seconda metà degli anni '60, coincide con la gestazione di *Innocence et Mémoire* ('65-'69) e del ciclo delle ultime poesie scritte da Ungaretti, dette *Nuove* (1968-1970, include *Dunja* e *L'Impietrito e il velluto*): i temi centrali della ricerca di un'etica del dire e del ruolo del letterato pervadono questo arco di anni.

Nell'analisi che segue, al parallelismo cronologico delle due vite, che si cercherà comunque di mantenere, prevarrà la traccia di un confronto tematico complesso rintracciabile nei testi. Questa analisi fornirà il materiale per verificare le affinità, e le divergenze, fra le due poetiche.

58 *Gazette de Lausanne*, 20-21 juin 1970, qui tratto da *Correspondance 1946-1970*, cit., pp. 237-241.

59 Ph. Jaccottet, *Préface a Vie d'un homme*, cit., p. 7

Poetiche: affinità e divergenze

Prima di addentrarsi nella triplice e complessa analisi comparata tra le poesie di Ungaretti, le traduzioni di queste fatte da Jaccottet e l'opera originale di Jaccottet, può essere utile tentare di stabilire alcune affinità e divergenze preliminari, cercare di presentare nei loro passaggi cruciali le due esperienze letterarie, delineare insomma le rispettive poetiche.

«La poesia di Ungaretti rappresenta un modello privilegiato di *equilibrio* tra le tendenze essenziali che quasi sempre lacerano i poeti, o si distribuiscono dentro di loro in maniera troppo disuguale: il senso della tradizione e il bisogno di rinnovamento (ciò che Ungaretti indica con i due poli opposti dell'*innocenza* e della *memoria*) da un lato; la passione profonda e la lucida conoscenza artistica, o, se si preferisce, l'intelligenza e l'affettività, dall'altro»⁶⁰. Si può partire da questa considerazione di Jaccottet per inquadrare brevemente alcuni aspetti di poetica che interesseranno tutta la trattazione. È essenziale tenere presente una delle traduzioni più importanti effettuate da Jaccottet, il volume *Innocence et Memoire*, nel quale si raggruppano i saggi fondamentali della produzione teorica e critica di Ungaretti. I saggi scelti per inquadrare la poetica di Ungaretti, nella terza parte del volume, sono fra i più importanti tra gli sguardi autocritici che il poeta ha rivolto sulla propria opera. Vi si trovano: *Innocence et Mémoire (Innocenza e Memoria, 1926)*; *Une aspiration indéfinissable (Indefinibile aspirazione, '47-'55)*; *La crise de la poésie moderne (Difficoltà della poesia, '52-'63)*; *Quelques réflexions sur mon œuvre (Ragioni di una poesia, 1949)*; *La parole et le vide (Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio)*.

L'equilibrio di cui parla Jaccottet tra il ritorno alla tradizione e la necessità di rinnovamento caratterizza da sempre la ricerca di Ungaretti. La volontà di *rammemorare* la poesia europea dopo l'800, che aveva portato invece l'*innocenza*, ovvero la fantasia, la visionarietà, l'invenzione, ad un'irraggiungibile altezza, è sempre

60 Ph. Jaccottet, *Per Giuseppe Ungaretti*, a cura di Fabio Pusterla, in *Testo a Fronte*, p. 52.

stato l'imperativo di Ungaretti: «L'innocenza, abbiamo saputo com'è fatta. Ci è apparsa, e ci ha tenuto sotto le sue ali già grandi, nei rivolgimenti di questi anni. La memoria aveva gli occhi bendati, poteva dirsi abolita»⁶¹; «La memoria a me pareva, invece, un'ancora di salvezza: io rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano»⁶²; «Si trattava di cercare ragioni di una possibile speranza nel cuore della storia stessa: di cercarle cioè, nel valore della parola»⁶³. Sono queste le considerazioni, insieme naturalmente alle poesie stesse, che testimoniano di un percorso radicalmente autonomo e ragionato, profondamente alternativo al movimento delle avanguardie, ma non contrario, mai conservatore né anacronistico, mai privo di un'intrinseca portata sovversiva. Ciò che ancora oggi sorprende è la capacità che ebbe Ungaretti, immerso in un contesto di fermento avanguardistico (frequentò a lungo sia futuristi che surrealisti)⁶⁴, di innovare appunto grazie alla *memoria*, al ricordo della parola antica, al recupero del passato, piuttosto che puntare su tendenze di rottura basate su capacità immaginifiche della parola. Risulta sempre più chiara, è ormai assodato, la presenza, sotto la forza dirompente dell'*Allegria*, di una poesia alta che è già *compenetrata di memoria*⁶⁵, che recupera il *canto*, che ripristina la metrica. «In nessun modo si potrebbe dire che *L'Allegria* sia meno "alta" di *Sentimento del Tempo*»: infatti, il passaggio al *Sentimento del tempo*, al cosiddetto "secondo Ungaretti", non è da considerarsi come un'inversione di rotta, quanto piuttosto, come dice sempre il Contini, come «un processo di approfondimento»⁶⁶.

Il percorso poetico di Ungaretti, come si sa, si sviluppa, dopo *L'Allegria*, attraverso la ricerca di una complessità metrica e di un'espressività analogica che provengono dal recupero di una tradizione del canto elevato: «Non cercavo il verso di Iacopone, o quello di Dante, o quello del Petrarca, o quello di Guittone, o quello del Tasso, o quello del Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo in loro il canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario, del talaltro che cercavo: era

61 G. Ungaretti, *Innocenza e Memoria*, in *Vita di un uomo – Saggi e Interventi*, Milano, Mondadori, 1982, p. 133.

62 G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, in *Vita di un uomo – Saggi e Interventi*, cit., p. 751.

63 *Ibid.*, p. 753.

64 Sulle distanze fra Ungaretti e le avanguardie vedere il paragrafo 4 del capitolo III “Requiem per le avanguardie” in A. Saccone, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 96-100.

65 «Fu così che sentii come la mia poesia dovesse sempre più compenetrarsi di memoria [...]» *Indefinita aspirazione*, p. 745

66 G. Contini, *Su Giuseppe Ungaretti*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 59-60.

l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano, era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli [...] era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di questa terra disperatamente amata»⁶⁷. Egli si dispose di conseguenza in forte contrasto con le avanguardie e le correnti poetiche degli anni '20 e '30.

A partire da *Verso un'arte nuova classica*⁶⁸, saggio che da un punto di vista teorico inaugura, per così dire, la stagione del *Sentimento*, la lirica da lui proposta per la modernità appare come un'interpretazione novecentesca di una sensibilità barocca che attraverso i secoli lo raggiunge. Ridando voce ai concetti fondamentali di *decadenza*, di *assenza* e di *rovina* lungo un tracciato ideale da Petrarca a Leopardi⁶⁹, che ha una tappa fondamentale nel Michelangelo romano, che è presente e tangibile nella stessa città di Roma⁷⁰, che si affina sulle traduzioni di grandi classici stranieri (Góngora, Shakespeare, Blake, Mallarmé, Valéry, ecc.)⁷¹, questo pensiero barocco assume, nella poesia di Ungaretti, le forme di un verso ricco, intarsiato e così profondamente lavorato da diventare labirintico e oscuro, fino a meritarsi l'appellativo di *ermetico*⁷². Si potrebbe persino dire che nella sua ultima stagione la poesia di Ungaretti si sia spinta fino ai limiti dell'intelligibilità della parola, sposandosi in certi suoi risultati con alcune esperienze dell'arte informale degli anni '60. Il suo canto si è impietrito⁷³ in una materia verbale dura, opaca e vischiosa, in forme chiuse, a tratti indiscernibili, inestricabili.

Tuttavia, nonostante le sue circonvoluzioni e i suoi misteri, la poesia, per Ungaretti, deve sempre possedere una sostanziale capacità *illuminante*: essa è necessariamente portatrice di verità e il suo impulso deve essere costantemente diretto a

67 G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, in *Vita d'un uomo – Saggi e Interventi*, cit., p. 751.

68 G. Ungaretti, *Verso un'arte nuova classica*, in *Vita d'un uomo – Saggi e Interventi*, cit., pp. 13-19.

69 Si rimanda alle celebri pagine di Ungaretti sui due poeti “favoriti” nella *Nota a Sentimento del tempo*, in *Vita di un uomo – Tutte le poesie*, cit.: «Quando mi posi al lavoro del *Sentimento*, due poeti erano i miei favoriti: ancora il Leopardi e Petrarca» p.531.

70 Sempre nella *Nota a Sentimento del tempo*: «È diventata la mia città quando sono arrivato a capire ciò che è il barocco, ciò che ha il barocco, ciò che c'è in fondo al barocco. Perché Roma è in quel fondo, è una città di fondo barocco. E la difficoltà che avevo dapprincipio a sormontare era di arrivare a vedere come ci fosse un'unità nella città. È un grande, è Michelangelo, che mi ha indicato la strada: è perché il barocco romano è nato da Michelangelo» p. 529.

71 Sulle affinità fra l'opera di Ungaretti e le sue traduzioni vedere in A. Saccone

72 Indirizzatogli per la prima volta nel '34, con il noto successo, da Francesco Flora nel saggio *L'analogista ermetico* (in Id. *La poesia ermetica*, Laterza, Bari, 1936).

73 Uno degli esempi più evidenti è appunto *L'impetrito e il velluto*, in *Vita di un uomo – Tutte le poesie*, cit., p. 326.

un miglioramento dell'umano. Il suo riferimento costante, continuamente citato, rimane sempre il Leopardi del *Dialogo di Timandro e Eleandro*⁷⁴: «Ora io fo poca stima di quella poesia che, letta e meditata, non lascia al lettore nell'animo un tal sentimento nobile, che per mezz'ora, gl'impedisca di ammettere un pensier vile, e di fare un'azione indegna»⁷⁵. È lo stesso Jaccottet, in un omaggio a Ungaretti, a confermare questo aspetto e a dichiarare la loro comune alleanza nel segno di una poesia “che c'illumini”: «confesserò che non posso accordare diritto d'esistenza a un libro che non sia, in un modo o nell'altro, *illuminante*»⁷⁶.

Dopo aver stabilito che la poesia di Ungaretti si presenta in tutto il suo sviluppo come una poesia essenzialmente “alta”, se ci si rivolgesse ora all'opera di Jaccottet, tra le due sponde della lirica elevata, alta e di quella dimessa e piana, si potrebbe senz'altro dire ch'egli abbia sempre sostenuto, difeso e quindi praticato la seconda. Da sempre però, per farlo, gli è stato indispensabile un certo sforzo, il rispetto di una disciplina personale, una condotta rigorosa dettata dalla sua profonda etica poetica. Confrontando quindi l'indole, il timbro, il tono dei due poeti, ci si potrebbe trovare inizialmente di fronte se non ad un'incompatibilità, quantomeno a un'evidente diversità. Sappiamo bene come Ungaretti ritenesse un male, un errore, qualsiasi tipo di dimissione, di abbassamento, di banalizzazione del compito del poeta e della poesia; furono numerose, ad esempio, le sue prese di posizione contro ogni espressione di carattere “crepuscolare” nella lirica italiana: egli la considerava infatti una «poetica del peggio»⁷⁷.

Nella prefazione alla raccolta di traduzioni *D'une lyre à cinq cordes* Jaccottet afferma: «Mi sembrava che l'essenziale della poesia, ciò che aveva di più profondo, dovesse circolare nel poema attraverso parole e formule più vicine al linguaggio quotidiano, non rifiutare l'ornamento ma evitarne l'abuso, abbandonare ogni abbigliamento reale o sacerdotale per un vestito da tutti i giorni»⁷⁸. Più volte, in

74 Citato da Ungaretti nel saggio *Crisi della poesia moderna*, in *Vita di un uomo – Saggi e Interventi*, cit.

75 G. Leopardi, *Dialogo di Timandro e Eleandro*, in *Operette Morali*, in *Poesie e Prose – Volume 2°*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 173-174.

76 Ph. Jaccottet, *Per Giuseppe Ungaretti*, a cura di Fabio Pusterla, da *Testo a Fronte...* (pp. 49-65)

77 G. Ungaretti, *Piccolo discorso sopra Dietro il Paesaggio di Andrea Zanzotto*, in *Vita di un uomo – Saggi e Interventi*, cit., p. 696.

78 Ph. Jaccottet, *D'une lyre à cinq cordes – Traductions de Philippe Jaccottet*, Paris, Gallimard, 1997, p. 14.

particolare a partire da *Airs* e *Leçons*, Jaccottet si rimprovera ogni eccesso retorico e si richiama a quel compito di *trasparenza* che considera primario per il poeta di oggi. Considerando indispensabile innanzitutto un tono, un uso della voce, una postura e un atteggiamento che siano dimessi, Jaccottet si è col tempo distanziato da quella lirica francese altisonante, perentoria e “filosofica” che egli racchiude sotto il termine di «*parler trop haut*». A conferma di questo, in un'intervista recente, ha detto: «Non si può trovare la propria voce senza estraniare l'orecchio dalle altre, soprattutto le più imperiose e le più insinuanti, come lo fece Ulisse nei paraggi delle Sirene. Da giovane, ho dovuto resistere ferocemente alla tentazione di *parlare troppo alto*»⁷⁹. Se inquadrato nel cerchio dei maggiori poeti francesi della sua generazione (basti pensare a Bonnefoy e Deguy), Jaccottet occupa una posizione piuttosto isolata: egli si dedica all'osservazione dei minimi gesti dell'esistenza, umana e naturale, narrandoli con la parola più trasparente e onesta che al poeta sia consentito trovare.

Parlando di Ungaretti, lo stesso Jaccottet ha più volte dimostrato come la sua poesia, “alta” per via dell'eredità che porta e della sapienza che la guida, non possieda mai quella sentenziosità o quella superbia che egli per primo osteggia; Jaccottet descrive Ungaretti come un poeta più istintivo che razionale, più passionale che riflessivo; egli si è così espresso: «voglio dire che non era più di tanto un poeta-filosofo, che mi appariva piuttosto come qualcuno di molto immediato, che reagiva immediatamente e con forza alle cose della vita, veramente come *un uomo di pena*, trasportato dalle passioni più che dalle idee»⁸⁰. Risiede probabilmente in questa ambivalenza quell'*equilibrio* “tra le tendenze essenziali che quasi sempre lacerano i poeti”⁸¹ di cui parla Jaccottet, nella capacità di essere allo stesso tempo essenziali e ricchi: «e mi piaceva che quest'uomo, così sapiente, avesse un giorno definito la sua poesia non la storia “abbellita” di un'esistenza, ma *lo svilupparsi della vita essenziale nel linguaggio ridotto all'essenziale*»⁸².

La ricerca dell'essenzialità, spinta fino alla *trasparenza* del testo e

79 Ph. Jaccottet, *Une question de ton – Entretien avec Philippe Jaccottet*, intervista a cura di Gabrielle Althen, rivista mensile di letteratura *Europe* (novembre-décembre 2008 n° 955-956), p. 40.

80 Ph. Jaccottet, *Questionnaire Ungaretti*, in *Europe*, cit., p. 207.

81 Ph. Jaccottet, *Per Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 52.

82 *Ibid.*

all'*annullamento* della voce, quindi del soggetto parlante, è l'imperativo cardinale della poetica di Jaccottet. Sono infatti i termini chiave di *transparence* e di *effacement* a guidare la sua opera: il processo di riduzione che detta la scrittura risponde a un'esigenza etica che tenta di eliminare ogni presunzione nei confronti dell'esistenza. L'intento è quello di far risplendere il mondo delle cose, di far risaltare le minime entità senza che la violenza possessiva del linguaggio ne intacchi l'essenza: «come se, in fin dei conti, la poesia perfetta dovesse farsi dimenticare in favore di qualcos'altro che, talvolta, non avrebbe modo di manifestarsi se non attraverso di lei»⁸³. Altra caratteristica fondante della parola di Jaccottet è infatti quella della *justesse*, di voce e di tono, ovvero la rincorsa di un'*adeguatezza*, di una modestia, che sappia parlare del reale senza corromperlo: «Cos'è dunque questo centro che sembra, a mano a mano che lo si raggiunge, obbligare il poeta ad una giustezza di voce sempre più grande?»⁸⁴. Solo grazie a queste attenzioni la voce potrà essere intesa e l'esistenza potrà forse essere raccontata.

Un verso de *L'ignorant*, prima raccolta in cui si manifestano le istanze profonde di tutta la poetica di Jaccottet, dice: «l'effacement soit ma façon de resplendir»⁸⁵ ovvero, parafrasato da Jean-Pierre Richard: «...alla fine è non essendo, o essendo il meno possibile, che finalmente sarò, o che sarò almeno un po'»⁸⁶. La rappresentazione cara a Jaccottet del poeta come *ignorante*, che rende costitutiva della sua persona la profonda umiltà, è già sorprendentemente anticipata e quasi suggerita dallo stesso Ungaretti in un saggio del '46: «un poeta di fronte al proprio lavoro si troverà sempre nell'atteggiamento dell'ignorante, o già gli sarà esaurita la scintilla sacra, decaduto a rifarsi il verso, già dannato [...]»⁸⁷. L'umiltà e la modestia, che come ricorda ancora Richard hanno per Jaccottet «valore metafisico»⁸⁸, sono atteggiamenti esistenziali condivisi dai due poeti e devono aver costituito per loro un essenziale fattore aggregante. Anche nel percorso artistico e umano di Ungaretti, del resto, l'umiltà ha un peso innegabile: «Avere sete di

83 Ph. Jaccottet, *Cette folie de se livrer nuit et jour à une oeuvre...*, in *Une transaction secrète*, cit., p. 322.

84 Ph. Jaccottet, *Remarques*, in *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 303.

85 «Sia l'annullamento il mio modo di risplendere» (Ph. Jaccottet, *Que la fin nous illumine*, in *L'ignorant*, in *Poésie (1946-1967)*, Paris, Gallimard, 1977, p. 76).

86 J.-P. Richard, *Onze études sur la poésie contemporaine*, Paris, Seuil, 1964, p. 276.

87 G. Ungaretti, *Della metrica e del tradurre*, in *Vita d'un uomo – Saggi e Interventi*, cit., p. 571.

88 «La modestie de Jaccottet a valeur métaphysique» (J.-P. Richard, *Philippe Jaccottet*, in *Onze études sur la poésie contemporaine*, Paris, Seuil, 1964, p. 276).

poesia è fare atto di umiltà, è avere coscienza che l'uomo non procede se non per illusioni e commettendo cumuli di errori, è avere coscienza della nostra impotenza a conoscere se non nell'indeterminatezza, la realtà»⁸⁹.

Dopo le prove giovanili che verranno rinnegate perché retoriche e altisonanti, dopo *L'Effraie* e *L'ignorant*, che saranno criticate apertamente, sarà la raccolta *Airs* a stabilire alcune modalità definitive della voce poetica di Jaccottet. Il suo processo di autocritica e revisione, nel segno dell'etica poetica che abbiamo presentato, viene chiaramente esposto nel '66, in apertura di *Leçons*: «Autrefois,/ moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine,/ me couvrant d'images les yeux,/ j'ai prétendu guider mourants et morts. [...] A présent, lampe soufflée,/ main plus errante, tremblante,/ je recommence lentement dans l'air»⁹⁰. Da quel momento la scrittura poetica di Jaccottet ha tentato di rarefarsi e raffinarsi intrecciando la lirica, la prosa e la nota di taccuino, giungendo ai risultati laconici, sussurrati e frammentari delle ultime raccolte.

Da questa breve introduzione alle due poetiche, che assumeranno contorni più definiti con l'avanzare dell'analisi comparata, si possono estrarre due ulteriori considerazioni preliminari: la prima è di carattere stilistico, la seconda riguarda un piano storico-letterario.

Per quanto riguarda la scrittura, esiste fra i due autori una differenza importante che non coinvolge tanto il nucleo, l'essenza dei loro stili quanto piuttosto il movimento dei loro linguaggi, ovvero le direzioni che i due poeti hanno preso andando in cerca di una propria voce. Si potrebbe dire che mentre Ungaretti tende col tempo a complicare e a intrecciare, Jaccottet punta invece a sciogliere e districare. Da una parte, l'orrore del vuoto e il tentativo di rifondare il *sentimento* dell'uomo sulle *rovine* (tratto che si potrebbe definire modernista in Ungaretti, ripensando ad esempio al celebre finale eliotiano della *Waste Land*⁹¹) portano la parola alla decorazione e all'intarsio. Dall'altra, la cauta decifrazione dell'esistenza e la malinconia delle minime essenze in una realtà sempre più incontrollabile, portano la parola alla rarefazione e al silenzio. Mentre Ungaretti persegue fino alla fine la ricerca di una parola fondata sulla memoria, che

89 G. Ungaretti, *Difficoltà della poesia*, op. cit., p. 812.

90 Ph. Jaccottet, *Autrefois*, in *Leçons*, in *A la lumière d'hiver*, cit., p. 160.

91 «These fragments I have shored against my ruins»/«Con questi frammenti io ho puntellato le mie rovine» (T.S. Eliot, *La Terra Desolata*, Torino, Einaudi, 1963, p. 48-49)

possieda “sufficiente forza di segreto”⁹² e che si presenta quindi sempre più oscura e labirintica, Jaccottet, sulla traccia di quel *peu de chose*, quel poco o niente che rimane da dire, opera una diminuzione inesorabile della parola poetica.

Entrambe le avventure poetiche però, entrambe le scritture, sono visibilmente accomunate da un profondo preziosismo (nel senso letterale del termine), ovvero da una parola poetica lavorata e levigata come qualcosa di estremamente prezioso e delicato: si può dire che per entrambi l'espressione poetica sia un infinito processo di raffinamento. Per questi due poeti, ed è forse davvero la qualità che entrambi vorrebbero possedere e saper donare, la poesia deve avere la capacità di *illuminare*. Per farlo essa deve offrire una parola e una visione che siano distillate, armoniche, limpide.

La considerazione storico-letteraria nasce dalla necessità di collocare la relazione fra Ungaretti e Jaccottet in un divenire dialettico, ed è dettata dalla natura stessa della letteratura, continua rinunciazione. In questa sede, per di più, ci si occupa di traduzione, ovvero il meccanismo letterario rinunciativo per eccellenza. Il poeta che viene dopo riprende o respinge, contrasta o rilancia, ciò che il poeta che viene prima ha espresso. Il traduttore ripropone, riscrive in quella nuova forma che è la lingua d'arrivo, ciò che veniva detto nell'originale. Si potrà vedere nella trattazione che segue in quale modo Jaccottet rinuncerà il materiale di Ungaretti, ma ciò che può essere utile premettere è la collocazione generazionale dei due poeti. La distanza è notevole (ci sono 37 anni di differenza) e l'atteggiamento artistico ed esistenziale li separa come separa i poeti della prima metà del '900 da quelli della seconda. Se i primi intuiscono e annunciano un inevitabile incresparsi del canto, una crisi già in corso destinata a ridurlo a un grido, a un lamento e poi al silenzio, i secondi sono quelli che di questo stato ne vivranno l'evidenza. Una delle chiavi dialettiche di lettura del rapporto Ungaretti/Jaccottet è senza dubbio anche questa. Ungaretti ha espresso sì un canto lacerato, il grido ha inaugurato la sua poesia e più volte nella vecchiaia egli ha denunciato l'agonia del dire poetico, ma era pur sempre il “Poeta con la maiuscola”, se non *vate* quantomeno *poeta d'Italia*, e apparteneva a un Europa in cui ancora la voce dei poeti possedeva una eco, un riverbero. Ungaretti è nato e cresciuto ad Alessandria d'Egitto, si è formato intellettualmente a Parigi, ha combattuto nella Prima Guerra, ha

92 G. Ungaretti, *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio*, in *Vita d'un uomo – Saggi e Interventi*, cit., p. 844.

vissuto sotto il fascismo, è “fuggito” in Brasile durante la Seconda, ha viaggiato tra gli Stati Uniti e il Giappone. Jaccottet vive da quando ha 28 anni in un piccolo paese del sud della Francia; la sua poesia è appartata e nascosta quanto lui. Jaccottet è il poeta che rinuncia a prendere la parola, che non aspira più al canto («ce qui eut nom chanter jadis/ et que l'on ose à peine maintenant»⁹³), che aspira anzi a far scomparire il verso, che s'impone come solo obiettivo quello di un'attenta decifrazione di quel poco o niente che permane.

Per concludere questa introduzione teorica si può anticipare brevemente una caratteristica generale delle traduzioni di Jaccottet: consiste, lo si vedrà fra poco, in una generale tendenza all'abbassamento della lingua originale, che perde quindi in maniera piuttosto sostanziale la sua profonda solennità e si semplifica sensibilmente nella sintassi e nel lessico. Questo processo inevitabile, che dipende dall'interazione tra due poetiche, tra due uomini e due generazioni, contribuisce a quello che potremmo definire un ammodernamento della parola di Ungaretti. La lettura delle versioni francesi di Jaccottet, affiancate ai testi di Ungaretti, restituisce all'originale tutto il peso, tutta la forza della sua storia, della sua temporalità, ma contribuisce allo stesso tempo a quell'evoluzione storico-letteraria, concessa dalla traduzione, che “ringiovanisce” e attualizza i classici rilanciandoli più in là nel tempo.

93 Ph. Jaccottet, *Parler – 3*, in *Chant d'en bas*, in *A la lumière d'hiver*, cit., p. 45.

La luce di questo mondo

In un breve “questionario” che gli è stato sottoposto a proposito del suo rapporto con la poesia di Ungaretti, Jaccottet l'ha innanzitutto presentata come un'opera che non ha intenzione di veicolare una visione filosofica, egli dice di considerarla più che altro come una continua variazione su un tema fondamentale, ovvero la "luce di questo mondo": «la sua opera potrebbe definirsi, nel suo complesso, come una sorta di *tema con variazioni*, essendone il tema la luce di questo mondo»⁹⁴.

Dietro a questa definizione semplice e solo apparentemente riduttiva della *Vita di un uomo*, si trova una delle coordinate essenziali delle due poetiche, nonché uno dei legami più forti tra i due poeti, quello con il paesaggio e la realtà naturale: «vedo una prossimità nel rapporto col mondo naturale, con la *physis*, una sensibilità vivissima per la luminosità (dell'alba, della sera, anche della notte) che anch'io cerco di afferrare con il massimo dell'immediatezza»⁹⁵. Il primo importante punto d'incontro fra le loro poesie, superficiale solo se si ritiene superficiale il repertorio figurativo di un poeta, ma fondamentale poiché determina il contesto e le circostanze del canto, è il legame con il mondo naturale. Si intende con questo una particolare attenzione per il paesaggio che comporta quindi una sensibilità estremamente ricettiva per tutto ciò che riguarda la vita delle cose: il susseguirsi delle stagioni, le diverse luci delle ore del giorno, gli eventi atmosferici e l'azione degli elementi. Jaccottet considerava l'intera *Vita d'un uomo* come «il canto [...] di una passione per la luce: che sia, nel momento della maturità e del *Sentimento del Tempo*, l'esaltazione del fuoco estivo [...]; che sia la rara serenità nata dalla trasparenza delle sere [...], o la malinconia di queste ultime, o il loro sangue; che sia ogni sorta di bagliore [...], ultimo segno di vita prima dell'annientamento, isole o estreme oasi del deserto mai scordato dell'infanzia; che sia, infine, l'alba alla quale Ungaretti non cessa di tornare»⁹⁶.

In entrambe le opere poetiche (nonché in quelle in prosa) il posto occupato dalla visione della natura è cruciale, ma con valenze che, a tratti, risultano alquanto differenti.

94 Ph. Jaccottet, *Questionnaire Ungaretti*, in *Europe (novembre-décembre 2008 n° 955-956)*, cit. p. 208.

95 *Ibid.*, p. 207.

96 Ph. Jaccottet, *Per Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 55.

Potremmo dire che se per Jaccottet il canto del paesaggio possiede di per sé la capacità di dare consistenza e sostanza alle ragioni dell'opera poetica, ovvero a una poesia che descrive, osserva e racconta la terra, per Ungaretti non esiste visione di un paesaggio o figura naturale che non debba necessariamente intrecciarsi con la vicenda umana.

In una prima fase dell'opera, Ungaretti associa la percezione di una natura grezza, cruda e violenta all'avventura sciagurata della guerra: le pietre, il fango, le foglie, i cieli notturni s'incarnano in un'intimità devastata dalla storia. Come ha colto perfettamente Zanzotto, «l'uomo-pietra, l'uomo-accadimento, il pianto che è “questa pietra”, già appaiono nel primo Ungaretti come fatti validi a definire una nuova e durissima epoca umana: il poeta si riconosce come proiettato nell'essere, “abbandonato nell'infinito”, “uomo di pena” naufragato nel “porto sepolto”»⁹⁷. In seguito, a partire dal *Sentimento del Tempo*, con l'estensione del verso e l'arricchirsi della lingua, anche l'elemento naturale si apre e fiorisce in figure più universali e allegoriche⁹⁸, ampliando il discorso alla visione della decadenza di un'intera civiltà. Inizialmente infatti, nell'*Allegrìa*, l'oggetto naturale era in diretta compenetrazione con l'individuo – il sasso era “l'uomo di pena”:

«Come questa pietra

del S. Michele

così fredda

così dura

così prosciugata

così refrattaria

così totalmente

disanimata

Come questa pietra

è il mio pianto

che non si vede

[...]»

97 A. Zanzotto, *Ungaretti: Terra Promessa*, in *Scritti sulla Letteratura*, Milano, Mondadori, p. 82.

98 «L'interpretazione della natura in chiave emblematica, allegorica, e mitopoietica, è stata dunque la scommessa di *Sentimento del tempo*» (A. Cortellessa, *Ungaretti*, cit., p. 100).

Successivamente il ritratto paesaggistico contribuisce al disegno di un sentimento complesso e ampio di barocco disfaccimento: il sasso del fiume è ora un'intera rovina architettonica, il soldato del Carso è ora l'uomo col suo passato e il suo destino.

Diversa è la funzione del paesaggio nella poetica di Jaccottet. Se agli inizi si intravedono espedienti lirici tradizionali dietro all'uso di figure naturali, ovvero il tentativo di trasmettere l'interiorità del soggetto tramite la descrizione ambientale, in seguito si avranno risultati di maggiore raffinatezza: si potrebbe dire che in Jaccottet la rappresentazione del contesto naturale è essenziale allo scaturire stesso della creazione poetica. Il componimento nasce quasi sempre dall'osservazione di un campo, di un cielo, di una montagna o di un albero, come se fosse il pretesto descrittivo stesso a innescare il canto, o meglio il discorso, il ragionamento che prende forma col testo.

A più riprese Jaccottet mette in dubbio la sua stretta dipendenza dall'elemento naturale e cerca di liberarsene nel tentativo di *parlare senza immagini* e sviluppare un discorso sempre più moderno, più trasparente, più neutro, che sappia rompere con la metafora e col lirismo tradizionale, ma infallibilmente («J'ai de la peine à renoncer aux images»⁹⁹) tornerà alla figurazione:

J'aurais voulu parler sans images, simplement

pousser la porte...

J'ai trop de crainte

pour cela, d'incertitude, parfois de pitié:

on ne vit pas longtemps comme les oiseaux

dans l'évidence du ciel,

et retombé a terre,

on ne voit plus en eux précisément que des images

*ou des rêves*¹⁰⁰

Due usi tanto divergenti dell'elemento naturale all'interno delle due visioni poetiche hanno potuto però incontrarsi più di una volta. Questo avvicinamento ha luogo soprattutto quando l'osservazione di Ungaretti si fa più descrittiva e immediata, quando la sua percezione del circostante si spoglia maggiormente della carica drammatica

99 Ph. Jaccottet, *J'ai de la peine à renoncer aux images*, in *Champ d'octobre*, in *Airs*, cit., p. 137.

100 Ph. Jaccottet, *Parler – VI*, in *Chant d'en bas*, in *A la lumière d'hiver*, cit., p. 49.

dovuta alla percezione tragica della condizione umana. Il momento più evidente, che qui segnaliamo, presenta affinità e somiglianze davvero notevoli. Si tratta di mettere in relazione parte di *Airs* (in particolare la porzione di testi intitolata *Oiseaux, fleurs et fruits*¹⁰¹), scritta da Jaccottet tra il '61 e il '64, con la sezione del *Sentimento del Tempo Sogni e Accordi*¹⁰², datata '27-'29. C'è da segnalare inizialmente una generale affinità del contesto naturale, secondariamente una similarità stilistica di scrittura e infine un'effettiva vicinanza tra alcune componenti lessicali.

Le opere di Ungaretti e di Jaccottet possono essere considerate globalmente come veri e propri *canti della terra*, inni all'evidenza della natura. Nelle due brevi sezioni questo aspetto è particolarmente esplicito e la *terra* viene talvolta direttamente nominata e chiamata in causa, come nel caso di *Di sera*:

Di sera

*Nelle onde sospirose del tuo nudo
Il mistero rapisci. Sorridendo,*

*Nulla, sospeso il respiro, più dolce
Che udirti consumarmi
Nel sole moribondo
L'ultimo fiammeggiare d'ombra, terra!*¹⁰³

Du soir

*Dans les soupirs humides de ta nudité
Tu dérobes un secret. Souriant,*

*Rien, retenant son souffle, n'est plus doux
Que de t'entendre consumer
Au soleil moribond
L'ultime flamboiement de l'ombre,
terre!*¹⁰⁴

Il brano ci mostra un paesaggio tipico di quel barocco romano che Ungaretti ha cercato di dipingere nel *Sentimento del tempo*: la *terra*, invocata dall'esclamazione finale, nuda e serena, offre al poeta un tramonto languido, quasi liquido, in cui tutto si disfa e si scioglie. Appare già evidente dal confronto fra questi due testi, e si vedrà come ciò valga per moltissime traduzioni di Jaccottet, quella spiccata tendenza a ridurre la complessità e l'aulicità dell'originale. Per farlo, egli semplifica spesso la struttura sintattica del verso, annulla le inversioni nome-aggettivo, elimina gli enjambements più

101Ph. Jaccottet, *Oiseaux, fleurs et fruits*, in *Airs*, op. cit., pp. 107-127.

102G. Ungaretti, *Sogni e Accordi*, in *Sentimento del Tempo*, in *Vita d'un uomo*, cit., pp. 135-151.

103G. Ungaretti, *Di sera*, in *Sogni e Accordi*, in *Sentimento del tempo*, in *Vita di un uomo*, cit., p. 146.

104G. Ungaretti, *Du soir*, in *Songes et Accords*, in *Sentiment du temps*, in *Vie d'un homme*, op. cit., p. 158.

arditi e sostituisce spesso a vocaboli italiani solenni un lessico più basso e comune. Si direbbe tra l'altro che, oltre a una tendenza generale, vi siano modifiche per così dire strategiche e mirate nei testi più congeniali a Jaccottet, quelli più affini alla sua propria sensibilità poetica.

In questo caso specifico, *Di sera*, Jaccottet tende a chiarire alcune oscurità sintattiche. Al verso 3, ad esempio, si vede costretto a esplicitare il verbo che, nell'impostazione nominale del verso originale rimane nascosto: Jaccottet aggiunge infatti a “plus doux” (“più dolce”) un “n'est” (“non è”) chiarificatore, che rende decisamente scorrevole e non più spezzata la frase. Grazie all'espressione “udirti consumarmi”, al verso 4, Ungaretti rende difficile e ambigua in tutto il brano la designazione dell'oggetto dell'azione e inserisce prepotentemente la presenza del soggetto parlante. Jaccottet elimina il -mi, “t'entendre consumer” (udirti consumare) e rende la frase più trasparente: il complemento oggetto a questo punto è inequivocabilmente “l'ultimo fiammeggiare d'ombra” – v. 6; alleggerisce inoltre la presenza di un punto di vista soggettivo.

Anche Jaccottet, da parte sua, pare dedicarsi esplicitamente all'osservazione della terra; nel suo intento descrittivo la dichiara infatti “visibile” e “misurabile”, mostrando apertamente il carattere naturalistico, per così dire paesaggistico, della sua raccolta *Airs*:

*La terre toute entière visible
mesurable
pleine de temps*

*suspendue à une plume qui monte
de plus en plus lumineuse.¹⁰⁵*

Il prossimo testo scelto, e la sua traduzione, sono utili per confermare le tendenze e le dinamiche fin'ora solo accennate; inoltre permette di addentrarsi nel vivo del confronto, che mostrerà le affinità più rilevanti fra le due opere specifiche e le due poetiche:

105Ph. Jaccottet, *La terre toute entière visible*, in *Champ d'octobre*, in *Airs*, cit., p. 132.

Sogno

*Rotto l'indugio sotto l'onda
Torna a rapirsi aurora.*

*Con un volare argenteo
Ad ogni fumo insinua guance in fiamma*

Ai pagliai toccano clamori.

*Ma intorno al lago già l'ontano
Mostra la scorza, è giorno.*

*Da sonno a veglia fu
Il sogno in un baleno.¹⁰⁶*

Songe

*Rompue l'attente sous les eaux,
Revient l'aube se ravir.*

*De son vol argenté
A la moindre fumée elle enflamme les joues.*

Des cris touchent aux meules.

*Mais l'aulne aux rives du lac
Montre déjà l'écorce, et il fait jour.*

*Du sommeil à la veille
L'éclair du songe.¹⁰⁷*

La riduzione dell'aulicità da parte di Jaccottet è ben visibile anche in questi versi. Nella prima strofetta (vv. 1-2) a “indugio” si sostituisce “attente” (“attesa”) mentre “aurora”, che Ungaretti priva dell'articolo a risaltarne l'emblematicità, parola chiave di tutto il *Sentimento del tempo*, diventa più comunemente “l'aube” (“l'alba”), parola altrettanto importante per i due poeti; al v. 5 poi, i “clamori” diventano “cris” (“grida”). Inoltre le strofe ai vv. 3-4 e 6-7 vengono modificate in modo da rendere i versi più sciolti e diretti. Nella prima (vv. 3-4) si perde il verbo principale “insinuare”, sostituito da “enflammer” (“infiammare”), che risulta dalla trasformazione in verbo di “in fiamma”, e si opera così uno snellimento notevole della frase. Nella seconda (vv. 6-7) si riordina la sintassi ponendo il soggetto (“l'ontano” – “l'aulne”) a inizio frase, appiattendolo e semplificando decisamente il verso.

Oltre ad essere un ottimo esempio della tecnica e delle scelte traduttive di Jaccottet, questo testo permette di cominciare quella valutazione, quell'analisi delle affinità che intercorrono tra *Airs* e la sezione del *Sentimento Sogni e Accordi*. Si vedranno tra poco alcuni versi di Jaccottet che potrebbero rifarsi proprio a quelli appena

106G. Ungaretti, *Sogno*, in *Sogni e Accordi*, op. cit., p. 143.

107G. Ungaretti, *Songe*, in *Songes et Accords*, op. cit., p. 155

trascritti di Ungaretti. In *Airs*, del resto, ritornano continuamente molti degli elementi naturali presenti in questa poesia: tutto è da racchiudere nel cerchio della ricerca di un *effetto di luce*. La suggestione maggiore di Jaccottet, come lui stesso ha detto, è una certa capacità di Ungaretti di gettare su un intero corpo di testi una luce allo stesso tempo plastica e variabile, reale e onirica, che da aurora può farsi notturna, lunare e poi tornare all'alba. Il ritorno dell'*alba* (vv. 1-2), le *guance* colorate dal fuoco estivo (vv. 3-4), i *pagliai* nella luce (v. 5), il *giorno* che appare sulla *scorza* di un albero (vv. 6-7), sono tutti elementi che Jaccottet utilizza in *Airs*, come si vedrà, e che, in qualche modo potrebbero derivare dal *Sentimento*, o che quantomeno vengono utilizzati con perfetta coscienza di causa dall'autore che, proprio in quegli anni, è immerso nella traduzione dell'opera di Ungaretti. Vediamo nel dettaglio questi versi (a sinistra si trova la traduzione dei versi di Ungaretti dalla sopracitata *Sogno*; a destra due brani di Jaccottet, estratti rispettivamente da *La foudre d'août* e *Dans l'enceinte du bois*):

De son vol argenté
A la moindre fumée elle enflamme les joues.

La foudre d'août
Une crinière secouée
*balayant la poudre des joues*¹⁰⁸

Mais l'aulne aux rives du lac
Montre déjà l'écorce, et il fait jour.

Elle est le jour sur l'écorce
*L'amour qui se dissémine*¹⁰⁹

Come si diceva, l'impressione di affinità diffusa fra le due sezioni dipende dai contesti naturali, che possiedono elementi e movimenti molto simili. In questi due ristretti gruppi di testi vi è innanzitutto un'immersione di tutte le cose nell'arsura dell'estate, nella sua violenza, così importante per la rappresentazione ungarettiana della campagna romana: se in Ungaretti troviamo «E fra arse foglie come in fermo fumo»¹¹⁰ oppure l'incipit «Arso tutto ha l'estate»¹¹¹, in Jaccottet fanno eco «Ce qui brûle en déchirant l'air rose»¹¹² e gli incipit «Dans cette douce ardeur du jour»¹¹³e, già citato, «La

108Ph. Jaccottet, *La foudre d'août*, in *Oiseaux, fleurs et fruits*, in *Airs*, in *Poésie 1946-1967*, cit., p. 122.

109Ph. Jaccottet, *Dans l'enceinte du bois*, in *Ibid.*, p. 105.

110G. Ungaretti, *Ultimo Quarto*, in *Sogni e Accordi*, op. cit., p. 138

111G. Ungaretti, *Sereno*, in *Ibid.*, p. 150

112Ph. Jaccottet, *Ce qui brûle en déchirant l'air rose*, in *Oiseaux, fleurs et fruits*, op. cit., p. 110.

113Ph. Jaccottet, *Dans cette douce ardeur du jour*, in *Ibid.*, p. 118.

foudre d'août»¹¹⁴. I testi sono costellati di vocaboli risalenti al campo semantico dell'estate, fatta di polveri e paglia, fuochi e fumo: in Ungaretti leggiamo «Stanca ombra nella luce polverosa»¹¹⁵, «Sui polverosi specchi dell'estate»¹¹⁶, in Jaccottet «dans la paille enflammée/ et la poussière d'arrière-été»¹¹⁷.

Oltre a questi richiami, già abbastanza evidenti, ma che rientrano comunque in descrizioni abbastanza tipizzate dell'estate, troviamo corrispondenze tra vocaboli più insoliti, come ad esempio una *montagna* che torna spesso con un movimento ascensionale e aereo: da una parte «E il monte che gli sale in grembo»¹¹⁸ e «Si stacca il monte dalle nuvole»¹¹⁹; dall'altra «les montagnes suspendues»¹²⁰ e «en des lieux éloignés de l'air/ la montagne est une meule»¹²¹. Vocaboli chiave si corrispondono perfettamente e a più riprese dai brani italiani a quelli francesi: “fonte” e “source”, “sogno” e “songe”¹²², “piuma” e “plumes”, “canneti” e “roseau”, “pagliaio” e “meule”; addirittura nei titoli di due componimenti troviamo *Ultimo quarto*¹²³ e *Au dernier quart de la nuit*¹²⁴, che si riferiscono a uno stesso preciso momento della notte.

Ma le ragioni dell'accostamento di questi testi non si esauriscono qui. Vi sono infatti delle motivazioni stilistiche che forse li accomunano ancor più delle equivalenze lessicali e tematiche rintracciabili nei testi. Pare infatti che entrambi gli autori abbiano, nella composizione di questi testi, qualche debito nei confronti del genere poetico giapponese dello *haiku*. Le due poetiche sono fin dai loro inizi autonomamente propense a un genere di descrizione che sia la trascrizione breve e immediata di un fatto naturale, semplice ma particolarmente evocativo. Tuttavia, entrambe raggiungono probabilmente la limpidezza e la purezza di certi loro risultati solo in seguito alla conoscenza, più o meno approfondita, della tecnica giapponese. Se, per quanto riguarda Jaccottet, l'influenza dello *haiku* è nota, conclamata e da lui riconosciuta, per Ungaretti invece, bisogna basarsi su una supposizione e in un certo senso su un sospetto.

114Ph. Jaccottet, *La foudre d'août*, cit., p. 122

115G. Ungaretti, *Ombra*, in *Sogni e Accordi*, op. cit., p. 140.

116G. Ungaretti, *Quiete*, in *Ibid.*, p. 149.

117Ph. Jaccottet, *Fruits avec le temps plus bleus*, in *Oiseaux, fleurs et fruits*, op.cit., p. 123.

118G. Ungaretti, *Aura*, in *Sogni e Accordi*, op. cit., p. 141.

119G. Ungaretti, *Quiete*, op. cit., p. 149.

120Ph. Jaccottet, *Feuilles ou étincelles de la mer*, in *Oiseaux, fleurs et fruits*, op. cit., p. 125.

121Ph. Jaccottet, *Dans cette douce ardeur du jour*, in *Ibid.*, p. 118.

122 *Fonte* e *Sogno* sono peraltro anche i titoli di due componimenti di Ungaretti.

123G. Ungaretti, *Ultimo Quarto*, in *Sogni e Accordi*, op. cit., p. 138.

124Ph. Jaccottet, *Au dernier quart de la nuit*, in *Oiseaux, fleurs et fruits*, op.cit., p. 102.

Sappiamo infatti che tra le pagine della rivista *La Diana* (che uscì a Napoli dal gennaio del '15 al marzo del '17), in cui il direttore Gherardo Marone pubblicò alcuni dei primi testi di Ungaretti dal *Porto Sepolto*, vi erano spesso traduzioni di poesia giapponese, per lo più *tanka* e *haiku*. Diverse fonti suggeriscono che, tra le crude e fulminanti note poetiche del soldato Ungaretti e quegli istanti di grande purezza sensoriale venuti dall'oriente, l'incontro fu dei più fruttuosi. Nella critica più recente su Ungaretti si è spesso affrontato questo problema. Nella sua monografia, Cortellessa presenta con ordine il problema e conclude dicendo che, sebbene questa somiglianza sia da considerare come una “coincidenza di gusto”, dovuta principalmente alla «predilezione (di Marone) per una poesia concisa e massimamente semplificata», bisogna anche riconoscere che, «rispetto alle poesie “funamboliche” alla maniera di Apollinaire e Palazzeschi uscite su Lacerba, o al violento espressionismo “congestionato” di un esemplare precocissimo del *Porto* come *Veglia*, diverse delle poesie del *Porto Sepolto* (quasi tutte comprese fra il maggio e l'ottobre del '16) appaiono singolarmente vicine agli esemplari giapponesi»¹²⁵. Anche Antonio Saccone, nel suo recente *Ungaretti*, ha cercato di chiarire l'argomento¹²⁶. Egli ci riporta soprattutto i tentativi di Marone di accostare Ungaretti ai “giapponesi” per la comune “straordinaria brevità” e ci fornisce un interessante stralcio di una lettera a Papini in cui Ungaretti sembra decisamente toccato dalla poesia del giapponese Suikei Maeta: «Marone mi ha dato i giapponesi; tranne Maeta, di un dolore così stridente, che lascia in bocca un sapore di rame e nei nervi un formicolio di corda musicale spezzata a un tratto sullo strumento, - il resto è roba frivola da servizio da tè e mobilio laccato»¹²⁷. Infine, Andrea Zanzotto, in un suo breve saggio sull'*haiku* pone una domanda che sembra celare un preciso parere: «Ci si potrebbe domandare se per quella via anche il taglio inconfondibile del primo Ungaretti non abbia risentito, in modi più o meno sotterranei, delle suggestioni dello haiku, tanto è impressionante qualche volta l'analogia delle figure formali»¹²⁸.

Nella presente ricerca, in aggiunta a questa breve indagine critica¹²⁹, si potrebbe

125A. Cortellessa, *Ungaretti*, cit., pp.56-57.

126A. Saccone, *Ungaretti*, cit., pp. 25-27.

127Lettera spedita a Papini il 24 luglio del 1917 (G. Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a cura di M.A.Terzoli, intr. Di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1988).

128A. Zanzotto, *Haiku*, in *Scritti sulla Letteratura*, cit., p. 351.

129 Più datato, ma indispensabile è il paragrafo che Luciano Rebay nel suo *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, pp. 57-63) ha dedicato alla

prendere come esempio un testo qualsiasi dalla sezione *Sogni e Accordi* ed estrarne veri e propri *haiku* italiani; in *Quiete* (v. 1-2) troviamo:

*L'uva è matura, il campo arato,
Si stacca il monte dalle nuvole*¹³⁰.

oppure in *Sera* (v. 5-6):

*Nel fumo ora odo grilli e rane,
Dove tenere tremano erbe*¹³¹.

Per Jaccottet, come abbiamo detto, l'atteggiamento della parola poetica nell'*haiku* possiede le stesse caratteristiche di trasparenza, umiltà e giustezza che lui stesso cerca di imporre al proprio stile. Pertanto, l'assimilazione di questo genere di componimenti può estendersi a tutta la sua opera, soprattutto a partire da *Airs*, dove per la prima volta e forse nella maniera più evidente, se ne intuisce la presenza. Gli esempi sono innumerevoli, eccone due:

*L'ombre lentement des nuages
comme un sommeil d'après-dîner*¹³²

*Dans l'étendue
plus rien que des montagnes miroitantes*¹³³

Rimane tuttavia una relazione, quella tra Jaccottet (in particolare *Airs*) e l'*haiku*, ben più complessa di quanto possa apparire a una prima lettura. Un saggio recente di Jean-Luc Steinmetz ci invita infatti a considerare come, nonostante «il tono dell'*haiku*

questione degli *haikai*: «Ungaretti, dunque, aveva in animo di giungere a “realizzazioni assolute”, a una “unificazione”: gli *haikai* giapponesi della *Diana*, con la loro brevità, con quel loro tentare di rendere un'emozione sublimandola al massimo grado, offrivano esempi di risultati molto simili. Non c'è da stupirsi quindi se poterono esercitare un'influenza sul nostro poeta [...]» (p. 62).

130G. Ungaretti, *Quiete*, cit., p. 149.

131G. Ungaretti, *Sera*, in *Sogni e Accordi*, op.cit, p. 151.

132Ph. Jaccottet, *L'ombre lentement des nuages*, in *Oiseaux, fleurs et fruits*, op.cit., p. 121.

133Ph. Jaccottet, *Dans l'étendue*, in *Champ d'octobre*, op. cit., p. 134.

sia percepibile in tutta l'opera di Jaccottet»¹³⁴, esso rimanga per lui «un orizzonte ammirato piuttosto che un esempio»¹³⁵. L'affinità con la poesia di Ungaretti si intensifica notevolmente quando notiamo, insieme a Steinmetz, che a caratterizzare i versi di *Airs*, distanziandosi a tratti sensibilmente dall'essenzialità giapponese, è anche e soprattutto una certa “preziosità barocca”¹³⁶: «È sempre a partire dalla poesia barocca del mondo occidentale, qui ridotto a poche luci essenziali, che Jaccottet instaura un dialogo con *l'haiku*»¹³⁷. In questa tradizione baroccheggiante di riferimento, oltre a Góngora, Scève, Mallarmé e altri, pare più che legittimo includere anche Ungaretti.

Ad arricchire ulteriormente questo primo confronto, che ha coinvolto brani dal *Sentimento del Tempo* e da *Airs*, è piuttosto interessante soffermarsi su alcuni versi di Jaccottet che, nella loro lapidaria visionarietà, ricordano da vicino, ancor più che degli *haiku*, certe famose, fulminee figure del primo Ungaretti. Per un conoscitore della poesia di quest'ultimo che ignorasse invece quella di Jaccottet e che leggesse i versi che seguono, l'evidenza della somiglianza con istantanee dell'*Allegria* sarebbe forse quasi sorprendente:

*Je crois que j'ai bu l'autre monde*¹³⁸

Come non pensare al verso conclusivo de *La notte bella?*:

*Ora sono ubriaco
d'universo*¹³⁹

o ancora:

*Il faut que le temps m'ensemence*¹⁴⁰

134J.-L. Steinmetz, *Une once de plume – Quelques réflexions en plus sur la poésie de Philippe Jaccottet et le haiku*, in *Europe* (nov.-déc. 2008), cit., p. 75.

135J.-L. Steinmetz, *Une once de plume*, cit., p. 70.

136Ibid.

137J.-L. Steinmetz, *Une once de plume*, cit., p.72.

138Ph. Jaccottet, *L'oeil*, in *Oiseaux, fleurs et fruits*, op.cit., p. 113.

139G. Ungaretti, *La notte bella*, in *Il Porto Sepolto*, in *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 48.

140P. Jaccottet, *J'ai de la peine à renoncer aux images*, op. cit., p. 137.

non richiama forse alla memoria la celeberrima *Mattina*?:

*M'illumino
d'immenso*¹⁴¹

In conclusione a questa comparazione piuttosto serrata e circoscritta si può quindi affermare che il rapporto tra Jaccottet e Ungaretti, come ci si poteva aspettare, si presenta complesso e intenso, con momenti di affinità evidenti nel corpo stesso dei testi poetici e anche talvolta nelle intenzioni stilistiche, soprattutto quando si tratta di forme alternative alla lirica tradizionale d'occidente. Si cominciano inoltre ad intuire le conseguenze, i risultati, o addirittura gli effetti collaterali e le contaminazioni che un lavoro di traduzione così accurato e prolungato nel tempo comporta per il poeta che traduce. Il fronte principale su cui pare che Jaccottet accolga l'influenza di Ungaretti fin dagli inizi è quello del repertorio figurativo. Jaccottet subisce una fortissima fascinazione visiva e sensoriale e si affeziona, si lega agli elementi lessicali che la veicolano: diventati parte del suo proprio serbatoio d'immagini e metafore, sarà per lui assolutamente naturale lasciarli affiorare nella produzione personale.

141G. Ungaretti, *Mattina*, in *Naufrazi*, in *L'Allegria*, cit., p. 65.

Meditare la morte

Una delle prime ragioni dell'interesse profondo di Jaccottet per la poesia di Ungaretti riguarda le modalità poetiche di esprimere il tragico umano e, in particolare, l'esperienza e il sentimento della finitudine. Fin dalle opere giovanili (basta citarne i titoli per darne l'idea: *Pour les ombres*, *Trois poèmes aux démons*, *Requiem*) la scrittura di Jaccottet è assediata dalla tematica della morte: si è detto giustamente che questi primi tentativi «fondano una cripta sopra la quale s'innalzerà l'opera»¹⁴². Ciò che gli manca è però una voce adeguata, una forma capace di accogliere e di sviluppare questo oggetto poetico. Jaccottet rinnegherà con critiche severe queste primissime opere, per via di una loro ingenua, altisonante retorica del dolore e produrrà, col tempo, una scrittura alla continua ricerca della configurazione discorsiva adeguata per nominare la morte. Nella *Semaison*, uno degli “zibaldoni di pensieri” di Jaccottet, lui stesso ammetterà: «in me, attraverso la mia bocca, non ha mai parlato altro che la morte. Ogni poesia è la voce data alla morte»¹⁴³. In un certo senso si potrebbe dire che tutta l'opera di Jaccottet si costruisce sulla precoce, sconvolgente scoperta delle implicazioni che la consapevolezza della morte impone all'esistenza e alla scrittura: «Se non avanzassi verso la fine, non avrei la vista»¹⁴⁴. Il contrasto fra necessità della scrittura e finitudine dell'esistenza costituisce il nucleo fondamentale di tensioni attorno al quale si formerà la *poetica della trasparenza* di Jaccottet. La sua scrittura, fin dagli inizi, si sforza di forgiare la parola sotto la pressione della fine: essa parte dalla morte, dall'impulso ad esprimerla, e si dirige inesorabilmente verso di essa. Così scrive nella sua primissima maturità (*L'Effraie*), proprio nel giro d'anni del suo incontro con Ungaretti:

*Sois tranquille, cela viendra! Tu te rapproches,
tu brûles! Car le mot qui sera à la fin*

142 J.-C. Mathieu, *Philippe Jaccottet – L'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti, 2003, p. 38.

143 P. Jaccottet, *La semaison*, cit., p. 29.

144 *Ibid.*

du poème, plus que le premier sera proche
de ta mort, qui ne s'arrête pas en chemin.

Ne crois pas qu'elle aille s'endormir sous des branches
ou reprendre souffle pendant que tu écris.¹⁴⁵

La poesia di Ungaretti quindi, che Jaccottet affronta subito dopo aver dato alle stampe *Requiem* e proprio durante la scrittura del successivo *L'Effraie*, deve aver agito in modo determinante sulla sensibilità del giovane poeta. Nel 1948, oltre alle primissime traduzioni, Jaccottet pubblica un breve articolo sulla *Gazette de Lausanne*, intitolato *Ungaretti, homme de peine*¹⁴⁶. La qualità del pensiero poetico di Ungaretti che viene evidenziata è la sua «consapevolezza particolarmente acuta del tragico umano»¹⁴⁷. Jaccottet descrive i primi testi di Ungaretti (dell'*Allegria*) come note abbaglianti, istantanee dotate di grande carica lirica, destinate a trasformarsi più avanti (nel *Sentimento*) in componimenti più sostenuti e orchestrati; con questa analogia (sempre legata alla luce) presenta e descrive l'evoluzione della poesia di Ungaretti: «il lampo dell'istante lascerà il posto ad una luce più uniforme»¹⁴⁸. Nella prefazione a *Vie d'un homme* insisterà ancora su questo passaggio, su questa maturazione verso testi dal ritmo disteso, dallo sviluppo orizzontale piuttosto che verticale, fondamentale svolta nella poetica ungarettiana. Jaccottet introduce l'opera al lettore francese presentando chiaramente questa dialettica: «la poesia dell'*Allegria* sembra il prodotto di una calcinazione o di un'erosione; nuda, breve e rude»¹⁴⁹, il *Sentimento del Tempo* invece porta un respiro più disteso e cadenzato, la sua poesia «è divenuta allora più ampia, più ricca, più sottile, più legata»¹⁵⁰. Permane però, e mai muta, dall'*Allegria* alle ultimissime poesie postume, ed è questo per Jaccottet uno dei meriti fondamentali di Ungaretti, l'attaccamento del poeta al destino dell'uomo. È questo che distingue Ungaretti nel panorama poetico europeo: «è grazie alla sua umanità che Ungaretti ha saputo sfuggire

145 Ph. Jaccottet, *Sois tranquille, cela viendra*, in *L'Effraie*, op. cit., p.30.

146 Ph. Jaccottet, *Ungaretti homme de peine*, *Gazette de Lausanne*, 1948; qui tratto da *Correspondance*, cit., pp. 227-230.

147 *Ibid.*, p. 227

148 *Ibid.*, p. 229

149 Ph. Jaccottet, *Préface à Giuseppe Ungaretti, Vie d'un homme*, cit., p. 8

150 *Ibid.*, p. 9

alle tentazioni d'intellettualismo che paralizzano gran parte dei poeti contemporanei»¹⁵¹. È questa umanità che permette alla voce di pronunciarsi con dignità sul tragico. Momenti fondamentali per quanto riguarda la riflessione sulla mortalità e sulla condizione umana sono certamente due sezioni del *Sentimento del tempo: Inni e La morte meditata*.

All'interno degli *Inni* si trova *La Pietà*, dove il punto di vista lirico, tradizionalmente incentrato sulla soggettività parlante (esemplificato dal celebre esordio: «Sono un uomo ferito»), si coniuga con il respiro ampio e universale di un'interrogazione sulle sorti dell'uomo (qui rivolta direttamente a un Dio). Si può dire inoltre che vede la luce una modalità compositiva piuttosto inedita e originale che diventerà per Ungaretti un'importante risorsa. Il testo si sviluppa secondo il tono discorsivo della riflessione personale: vi si può facilmente percepire l'andatura pensierosa e interrogativa di una mente che dialoga nell'intimo con se stessa e con Dio. L'andatura discorsiva e l'aspetto privato, interiore del canto, sono tipici anche di alcuni testi di Jaccottet, che li definisce "poesia-discorso [...], come un breve recitativo leggermente solenne, salmodiato due dita al disopra del suolo"¹⁵²: traspare da questa citazione di Jaccottet il carattere confessionale-intimistico, ma laicizzato, anche dei suoi testi. Ecco nel dettaglio un estratto dalla *Pietà*, con la relativa traduzione:

La pietà

I

[...]

Non ho che superbia e bontà.

E mi sento isolato in mezzo agli uomini.

Ma per essi sto in pena.

Non sarei degno di tornare in me?

Ho popolato di nomi il silenzio.

La pitié

I

[...]

Je n'ai que superbe et bonté.

Et je me sens en exil entre les hommes.

Mais je suis en peine pour eux.

Serais-je indigne de rentrer en moi?

J'ai peuplé de noms le silence.

151 Ph. Jaccottet, *Ungaretti, homme de peine*, cit., p. 229

152 Ph. Jaccottet, *mars 1960*, in *La Saison* cit., p. 46-47.

*Ho fatto a pezzi cuore e mente
Per cadere in servitù di parole?*

*Ai-je dépecé tête et cœur
Pour être asservi à des mots?*

*Regno sopra fantasmi.
[...]¹⁵³*

*Je règne sur des fantômes.
[...]¹⁵⁴*

La tessitura di questi brani presenta cesure nette tra le brevi strofe grazie a pause profonde; ne risultano alla lettura frasi quasi isolate, ben scandite, secondo la retorica del discorso interiore e del dialogo intimo con Dio. L'assenza di circonvoluzioni e complicazioni sintattiche facilita la traduzione, che può farsi letterale e fedele senza troppi sforzi. Come si può vedere, a caratterizzare questi testi di Ungaretti, oltre al grande uso delle pause interstrofiche, è soprattutto una strategica alternanza di frasi affermative e interrogative disposte in strofe brevissime (a volte anche di un solo verso). L'andatura intermittente e pausata comporta un «effetto di massima, sacrale solennità»¹⁵⁵. Il ritmo discorsivo della conversazione interiore, accentuato da questo espediente, è una caratteristica essenziale anche della produzione di Jaccottet (in particolare dalla fine degli anni '60). Si tratta in entrambi i casi di una vera e propria invocazione, sviluppata in una disperata preghiera che rivolge interrogativi di carattere morale e esistenziale destinati a rimanere sospesi. Vi sono infatti le domande accorate e il ragionamento sofferto da cui scaturiscono, ma non vi sono risposte. Uno dei primi riscontri di questa modalità nella poesia di Jaccottet, probabilmente il calco più evidente, anche se per così dire indubbiamente più laico, si trova alla fine di *Airs*, in *Vœux*, il cui titolo (*Voti*), suggerisce comunque una traccia già abbastanza precisa di riferimento religioso e possiede caratteristiche formali e tematiche davvero affini ai brani della *Pietà*:

*J'ai longtemps désiré l'aurore
mais je ne soutiens pas la vue des plaies*

Quand grandirai-je enfin?

153 G. Ungaretti, *La pietà - I*, in *Inni*, in *Sentimento del tempo*, op. cit., p. 168.

154 G. Ungaretti, *La pitié - I*, in *Hymnes*, in *Sentiment du temps*, op. cit., p. 177.

155 A. Cortellessa, *Ungaretti*, cit., p. 91.

*J'ai vu la chose nacrée:
fallait-il fermer les yeux?*

*Si je me suis égaré
conduisez-moi maintenant
heures pleines de poussière*

*Peut-être en mêlant peu à peu
la peine avec la lumière
avancerai-je d'un pas?¹⁵⁶
[...]*

Anche qui le strofe sono brevissime e alternano affermazioni, avversative e interrogazioni in un ritmo pausato e spezzato. Nella produzione successiva di Jaccottet, questa modalità si distenderà nella prosa cadenzata di un discorso piano e disteso, sempre incerto, caratterizzato da continue esitazioni e da quel suo tipico procedere “a tentoni”¹⁵⁷. Anche nel brano di Jaccottet incontriamo la richiesta, da parte del poeta afflitto, di qualche risposta che illumini il cammino. Come nella *Pietà*, le scelte lessicali si rifanno al campo semantico della confessione e più in generale all'ambito religioso. Si trovano vocaboli riferibili, per così dire, alla caduta, al peccato e al sacrificio: le piaghe (v. 2 “les plaies”), lo smarrimento della retta via (v. 6 “si je me suis égaré”), la polvere (v. 8 “heures pleines de poussière”), la pena (v. 10 “la peine”); e termini che invocano una rinascita: il desiderio dell'aurora (v. 1 “J'ai longtemps désiré l'aurore”) e la ricerca della luce (v. 10 “la lumière”).

La poesia dei due autori passa necessariamente per il pensiero dei morti, tema vastissimo nella poesia del Novecento, che indaga il rapporto dei vivi con chi è scomparso: presenze tanto più significative quanto più assenti. Sarà nel *Dolore* che il tema conquisterà spazi ulteriori, ma già nella seconda parte della *Pietà* possiamo intravederne un esempio:

156 Ph. Jaccottet, *Voeux - I*, in *Airs*, op. cit., p. 153.

157 Per approfondire questo concetto dei “tâtonnements” vedere M. Vischer, *La poétique de Philippe Jaccottet – Une «écriture de la traduction»*, in *Europe*, cit., p. 47.

È nei vivi la strada dei defunti,	<i>Le chemin des morts passe en nous.</i>
Siamo noi la fiumana d'ombra,	<i>Nous sommes le fleuve des ombres,</i>
Sono esse il grano che ci scoppia in sogno,	<i>Elles sont le grain qui éclate dans nos</i> <i>[rêves,</i>
Loro è la lontananza che ci resta,	<i>Elles sont la distance qui nous reste,</i>
E loro è l'ombra che da peso ai nomi.	<i>L'ombre qui donne poids au noms.</i>
[...] ¹⁵⁸	[...] ¹⁵⁹

La raccolta *Il Dolore*¹⁶⁰ presenta come tema centrale proprio la morte: «al centro dei sedici componimenti (distribuiti in sei sezioni), che costituiscono *Il Dolore*, si accampano le tematiche e le figurazioni traumatiche della morte»¹⁶¹. Il carico di tragicità si fa ancora più ingombrante poiché al sentimento di pietà per un'umanità perduta (già presente appunto nel *Sentimento*) si aggiunge lo strazio intimo e personale per la perdita degli affetti e la sopportazione dei lutti. Il canto di Ungaretti nel *Dolore*, come dice Jaccottet, diventa, se possibile, ancora «più ampio, più sonoro, più solenne»¹⁶². Alla «luce dell'autunno»¹⁶³, ovvero dalla distanza che l'età avanzata impone allo sguardo dell'uomo già maturo e che s' avvia verso la vecchiaia, Ungaretti non dimentica mai d'includere nel respiro del suo verso il senso di pietà per «l'intera avventura umana»¹⁶⁴.

È noto come *Il Dolore* rappresenti una creazione per così dire inaspettata, caduta tra le mani dell'autore come cadono le disgrazie; Ungaretti stesso ne parla come di un'esperienza del tutto imprevedibile: «non erano previste mie tragedie personali che insieme alle atrocità della guerra mi tuffarono nell'esperienza del *Dolore*»¹⁶⁵. I progetti erano altri, egli stava infatti lavorando al “terzo capitolo” della sua *Vita di un uomo*, che, dopo *L'Allegria* e *Il Sentimento del tempo*, prevedeva *La Terra Promessa*, in stato già

158 G. Ungaretti, *La pietà - II*, cit., p. 170.

159 G. Ungaretti, *La pitié - II*, cit., p. 179.

160 G. Ungaretti, *Il Dolore* (Milano, Mondadori, 1947), in *Vita di un uomo*, cit., p. 197.

161 A. Saccone, *Ungaretti*, cit., p. 212.

162 Ph. Jaccottet, *Préface a Vie d'un homme*, cit., p. 12.

163 *Ibid.*, p. 13

164 *Ibid.*

165 Dalle Note dell'Autore a *La Terra Promessa* in *Vita di un uomo*, cit., p. 551.

avanzato. È l'autore a spiegare con grande chiarezza nelle sue note ai testi come i componimenti della *Terra Promessa*, che definisce “frammenti”, si allaccino al *Sentimento del tempo* e si concatenino coerentemente come l'evoluzione di un discorso da tempo intrapreso. Il *Dolore* viene invece a spezzare questa costruzione e violentemente s'impone; la sua pubblicazione nel '47 farà slittare al '50 quella della *Terra Promessa*, che manterrà il carattere frammentario e disgregato di un'opera travagliata più volte interrotta.

Il Dolore si apre con due liriche nate dall'occasione luttuosa della morte del fratello: *Tutto ho perduto* e *Se tu mio fratello* presentano il tema del vuoto e della perdita come inconsolabili lasciti della memoria. A queste segue *Giorno per giorno*, blocco centrale dell'opera, e *Il tempo è muto*, insieme di testi frammentari dedicati alla morte disgraziata del figlio. Dopo *Incontro a un pino*, che descrive il ritorno in patria dal Brasile, abbiamo la seconda parte del libro, *Roma occupata* e *I Ricordi*, segnata dalla drammatica situazione dell'Italia in guerra e dal tema fondamentale della memoria dei morti.

Il Dolore, come si è detto, è un vero e proprio *livre de deuil*, una trenodia che include la sofferenza intima per una perdita personale. *Giorno per giorno*, sequenza di frammenti scritti da Ungaretti tra il '40 e il '46, è il diario poetico interiore del lutto per la morte del figlio (era infatti già comparsa su rivista col titolo “Diario”) e si presenta come una vera e propria «via crucis del dolore privato»¹⁶⁶. I brevi componimenti appaiono incompleti, interrotti o non finiti, e si dissolvono tutti con i punti di sospensione, tranne l'ultimo, il numero 17, che chiude la sequenza con un'inattesa nota di malinconica serenità. Il testo sarà tradotto da Jaccottet e pubblicato sulla rivista *Pour l'Art* tra novembre e dicembre del 1948. Poco prima, in ottobre, controllando le traduzioni, Ungaretti avanzava un suggerimento: «Per quanto riguarda il frammento 17 di “Giorno per giorno”, gradirei che si cambiasse l'aggettivo “candide” all'ultimo verso»¹⁶⁷. Jaccottet aveva infatti tradotto “intatto giorno” con “le candide jour” e, in seguito all'appunto di Ungaretti, lo trasforma nel più letterale “l'immuable jour”. Il brano uscirà sulla rivista con questa modifica e solo nel '73 (a venticinque anni di distanza), dopo la morte di Ungaretti, per l'edizione completa di *Vie d'un homme*,

166 A. Cortellessa, *Ungaretti*, cit., p. 111.

167 Lettera del 10 Ottobre 1948, in *Correspondance 1946 – 1970*, cit., pp. 36-37

Jaccottet ripristinerà “candide”, dando alla traduzione la sua forma definitiva:

17.

Fa dolce e forse qui vicino passi

Dicendo: «Questo sole e tanto spazio

Ti calmino. Nel puro vento udire

Puoi il tempo camminare e la mia voce.

Ho in me raccolto a poco a poco e chiuso

Lo slancio muto della tua speranza.

Sono per te l'aurora e intatto giorno»¹⁶⁸.

17.

Il fait doux et peut-être tu passes tout près

Disant: «Que ce soleil et cet immense espace

Te calment. Tu peux dans le vent pur

Entendre cheminer le temps avec ma voix.

En moi j'ai recueilli peu à peu, puis enclos

L'élan muet de ton espoir.

Je suis pour toi l'aurore et le candide jour»¹⁶⁹.

È la figura evanescente del figlio che parla all'immaginazione del poeta dalla distanza di un altrove; dall'aldilà viene a illuminare con una luce paradisiaca¹⁷⁰ la vita del padre che lo piange, consentendogli forse una salvezza, un'uscita dal *dolore*. La traduzione di Jaccottet riproduce l'atmosfera limpida, cristallina e aerea del testo modificando unicamente, in modo da renderla più scorrevole, la sintassi della frase centrale ai vv. 3-4: «Nel puro vento udire / puoi il tempo camminare e la mia voce», che diventa: «Tu peux dans le vent pur / entendre cheminer le temps avec ma voix». La tendenza a una prosa dialogica, che nell'originale di Ungaretti è solo apparente e che viene continuamente spezzata dal ritmo complesso delle circonvoluzioni sintattiche, si consolida nella versione francese grazie alla semplificazione dell'ordine della frase. Tuttavia, l'espedito risulta ancora una volta efficace poiché ripropone fedelmente sia la *linea del canto* che la qualità della visione del brano originale.

Anche Jaccottet ha dedicato alcune delle sue liriche all'esperienza del lutto, veri e propri canti funebri: in particolare *Leçon* e *Chant d'en bas*, che vengono da lui stesso definiti *livres de deuil*¹⁷¹. Diverse ragioni possono portare ad avvicinare alcuni di questi testi all'atmosfera del brano conclusivo di *Giorno per giorno* e aiutarci a individuare una delle modalità di rappresentazione dei defunti comune ai due poeti. Ad esempio, in *Toi cependant*, lirica conclusiva di *Leçon*, il ruolo dei morti, il significato per i vivi della

168 G. Ungaretti, *Giorno per giorno – 17*, in *Il Dolore*, cit., p. 208-209.

169 G. Ungaretti, *Jour par jour – 17*, in *Vie d'un homme*, cit., p. 213.

170 Il percorso descritto in *Giorno per giorno* è stato per altro avvicinato al viaggio dantesco, assegnando alla luce lo stesso valore salvifico (vedere in A. Saccone, *Ungaretti*, cit., pp. 216-217).

171 Nota a *A la lumière d'hiver*, cit., p. 99.

loro presenza-assenza, nonché il repertorio lirico con cui vengono raffigurati, si possono assimilare senza forzature a quelli che si trovano in *Giorno per giorno* e in altri testi di Ungaretti:

Toi cependant,

*ou tout à fait effacé
et nous laissant moins de cendres
que feu d'un soir au foyer,*

ou invisible habitant l'invisible,

ou graine dans la loge de nos cœurs,

quoi qu'il en soit,

*demeure en modèle de patience et de sourire,
tel le soleil dans notre dos encore
qui éclaire la table, et la page, et les raisins.¹⁷²*

Se ci si concentra sulla seconda parte del brano, al verso 6, «graine dans la loge de nos coeurs» può richiamare istintivamente quel «grano che ci scoppia in sogno» della seconda parte della *Pietà*¹⁷³, che nel francese di Jaccottet diventa «le grain qui éclate dans nos rêves». Entrambi i versi sono rivolti ai morti e li descrivono come particelle infinitesime ma essenziali, portatrici di energia e di vita (“grano”, “semi”), presenti nell'interiorità dei vivi (“il sogno”, “i cuori”).

Se si confronta poi la terzina finale, vv. 8-10, con i vv. 2-3 e 7 del frammento 17 di *Giorno per giorno* nella versione francese, si può avere l'impressione d'incontrare due variazioni di una medesima figura (a sinistra i versi tradotti da *Giorno per giorno*, a destra la terzina conclusiva di *Toi cependant*):

Que ce soleil et cet immense espace

*demeure en modèle de **patience** et de sourire,*

172 Ph. Jaccottet, *Toi cependant*, in *Leçons*, op. cit., p. 33

173 *La Pietà*, parte II (v. 8), in *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, p. 170.

te calment [...]

Je suis pour toi l'aurora et le candide jour.

tel le soleil dans notre dos encore

qui éclaire la table, et la page, et les raisins.

Se in *Toi cependant* Jaccottet si rivolge al defunto pregandolo di rimanere “modèle de patience” (“modello di pazienza”), in Ungaretti è il defunto stesso, il figlio Antonietto, che invoca per il poeta “la calma”. In entrambe le sequenze di versi inoltre, le figure dei morti sono affiancate dalla presenza del sole e sono portatrici di una luce rassicurante che accompagna, illumina, protegge: come “le soleil dans notre dos encore / qui éclaire la table [...]” (“il sole ancora sulla nostra schiena / che illumina la tavola [...]”) nel brano di Jaccottet, o come, per Ungaretti, “questo sole”, “l'aurora”, l’“intatto giorno”.

La capacità delle *ombre*, delle anime dei morti, perse nel corso degli anni, di rischiarare la vita, è un'immagine-chiave, presente fin dall'inizio del *Dolore* e particolarmente esplicita nel quarto frammento:

Mai, non saprete mai come m'illumina

L'ombra che mi si pone a lato, timida,

Quando non spero più...¹⁷⁴

Jamais, vous ne saurez jamais quelle lumière

M'est l'ombre qui se pose à mon côté, timide,

Quand je n'espère plus...¹⁷⁵

È da segnalare come qui Jaccottet distorca leggermente il senso dell'originale, poiché l'ombra non più “illumina” ma si fa, è “luce” (“quelle lumière m'est l'ombre”), acuendo così ulteriormente il connubio ossimorico di luce e ombra.

Percorrendo a ritroso la raccolta, il confronto tra il componimento iniziale del *Dolore*, *Tutto ho perduto*, e la rispettiva traduzione di Jaccottet, merita un'attenzione specifica e uno spazio privilegiato, poiché rappresenta un modello esemplare di traduzione poetica: per la riproduzione della linea ritmica del canto, la corrispondenza delle scelte lessicali e la creatività inventiva nel risolvere le maggiori complicazioni. Quest'esempio può servire inoltre a mostrare come il lavoro di traduzione incida inevitabilmente sull'opera autonoma del poeta che traduce, innescando un processo dialettico che ha enorme rilevanza nell'evoluzione delle forme poetiche (e letterarie in

174 G. Ungaretti, *Giorno per giorno* – 4, op. cit., p. 205

175 G. Ungaretti, *Jour par jour* – 4, op. cit., p. 210.

genere). Seguendo questo meccanismo si ha infatti la possibilità di cogliere, nell'evento della traduzione, quel passaggio di consegna, quello scambio ereditario che avviene tra poeti di diverse generazioni. È molto probabile infatti, come vedremo, che la quartina finale della poesia di Ungaretti abbia nutrito in qualche modo l'immaginario di Jaccottet; e che la sua trasposizione linguistica e sonora in francese abbia condizionato l'orecchio del poeta: se ne vedranno infatti le tracce in un componimento di *À la lumière d'hiver*.

Ecco *Tutto ho perduto* e la sua traduzione:

Tutto ho perduto

*Tutto ho perduto dell'infanzia
E non potrò mai più
Smemorarmi in un grido.*

*L'infanzia ho sotterrato
Nel fondo delle notti
E ora, spada invisibile
Mi separa da tutto.*

*Di me rammento che esultavo amandoti,
Ed eccomi perduto
In infinito delle notti.*

*Disperazione che incessante aumenta
La vita non mi è più,
Arrestata in fondo alla gola,
Che una roccia di gridi.¹⁷⁶*

J'ai tout perdu

*J'ai tout perdu de l'enfance,
Jamais plus je ne pourrai
Perdre mémoire à crier.*

*L'enfance, je l'ai enfouie
Au fond des nuits.
A présent, lame invisible,
Elle me coupe de tout.*

*Je me souviens comment
J'exultais de t'aimer,
A présent je suis perdu
Dans l'illimité des nuits.*

*Désespoir incessant, croissant
La vie ne m'est plus rien,
En travers de la gorge,
Qu'un roc de cris.¹⁷⁷*

L'incisività e la solidità delle corrispondenze, dei parallelismi e delle analogie create da Ungaretti, coinvolge tanto le immagini poetiche quanto le sequenze ritmiche. Oltre alla forza lirica e alla precisione folgorante delle immagini, semplici e crude, il

176G. Ungaretti, *Tutto ho perduto*, in *Il Dolore*, op. cit., p. 201.

177G. Ungaretti, *J'ai tout perdu*, in *La Douleur*, in *Vie d'un homme*, cit., p. 207.

testo possiede la coesione e la consistenza di un meccanismo prosodico finemente elaborato. Rimanendo sul testo italiano, si possono individuare le strutture e distinguerne i punti focali. Si tratta di versi prevalentemente brevi e liberi disposti in quattro strofe, anch'esse brevi. Ma, come sappiamo grazie alle numerose analisi critiche fatte sulla metrica di Ungaretti, ci troviamo qui davanti a un esempio lampante di quella "metrica complessa" che ha contraddistinto la sua ricerca. Il poeta esercita quella insinuazione di libertà nella legge che gli permette di distruggere e ricostruire continuamente i versi italiani tradizionali. Vi è una prevalenza evidente di settenari, tra i quali vengono però inseriti in maniera strategica altri tipi di verso. Due settenari tronchi (v. 2: «E non potrò mai più»; v. 12: «La vita non mi è più») sono posti, a distanza significativa, nella prima e nell'ultima strofa a farsi specchio l'uno dell'altro e a legare insieme l'intero testo. Due endecasillabi vengono posizionati all'inizio della terza e della quarta strofa (v. 8: «Di me rammento / che esultavo amandoti»; v. 11: «Disperazione / che incessante aumenta»), e presentano inoltre numerose affinità sonore nelle consonanti ("m", "n", "t"), nonché “rammento” e “aumenta” che quasi si ricalcano. Può succedere poi che insieme al ritorno di un vocabolo (“grido/gridi”, “notti/notti”) o di un'immagine chiave, torni anche lo stesso metro, a volte ripreso quasi identico (v. 3 «Smemorarmi in un grido» e v.14 «Che una roccia di gridi») o sapientemente variato e allungato (v. 5 «Nel fondo delle notti» e v. 10 «In infinito delle notti»). La brevità dei versi e delle strofe è quindi arricchita da fondamentali pause e rotture che danno al testo quella tipica prosodia cadenzata dell'Ungaretti maturo. Veniamo ora alla traduzione di Jaccottet.

Consapevole dell'impossibilità di trasporre in francese l'andatura dell'originale, basata sulle pause che le vocali lunghe italiane consentono a Ungaretti, Jaccottet decide di uniformare la lunghezza dei versi e renderli tutti brevi. Elimina quindi di netto i due endecasillabi (v. 8 e v. 11) all'inizio della terza e della quarta strofa (due versi che costituivano nell'originale un'importante modulazione e rallentamento del ritmo): il primo, trasformato in alessandrino, è poi spezzato in due emistichi («Di me rammento che esultavo amandoti» diventa «Je me souviens comment / J'exultais de t'aimer»), il secondo è accorciato e interrotto dall'inserzione di una virgola («Disperazione che incessante aumenta» diventa «Désespoir incessant, croissant»). L'altro espediente a cui

si affida la traduzione è l'uso maggiore rispetto all'originale (che ne è praticamente sprovvisto) di rime, soprattutto interne, che sfruttano l'accentuazione francese e danno quindi al testo una nuova ritmica. Infine, è interessante notare come Jaccottet riesca a riproporre quella coesione che Ungaretti aveva saputo creare disponendo a distanza nelle strofe versi che si richiamavano tra loro (sia per l'identica durata che per il ritorno del lessico). Per far questo, Jaccottet usa la ripetizione di "à présent" (assente nell'originale) tra la terza e la quarta strofa (v. 6 e v. 10), e mette in relazione due versi fondamentali rendendoli entrambi brevissimi (di 4 sillabe): il v. 5, «Au fond des nuits», viene infatti mimato dal verso finale, «Qu'un roc de cris», dando coesione e densità all'intero componimento.

Alla luce di questa breve e generica analisi della trasposizione strutturale e ritmica dei versi, si può ritenere raggiunto l'obiettivo di Jaccottet, nonché rispettata la sua etica del traduttore che considera come compito primario la riproduzione della linea di un canto¹⁷⁸. Nell'impossibilità di riprodurre la medesima cadenza dell'originale, il traduttore è riuscito infatti a ricreare una linea ritmica coerente e uniforme nel nuovo testo. Ci sembra per altro che anche per quanto riguarda "l'efficacia di ogni singolo termine", di cui parlava, le soluzioni della traduzione siano più che riuscite.

Si arriva dunque a un nucleo concettuale che interessa particolarmente e che si può ritenere imprescindibile per il proseguimento della riflessione. Ogni poesia genera un universo particolare di significati scegliendo e disponendo elementi e materiali secondo un'irripetibile originalità. Esistono in poesia configurazioni discorsive e concatenazioni linguistiche, dettate dall'orecchio e dall'immaginazione, che possono funzionare in un'unica occasione, ovvero all'interno di un solo testo. Si tratta di frasi, relazioni sintattiche, accostamenti di vocaboli che nel linguaggio comune potrebbero risultare incomprensibili, ambigui, insensati o anche semplicemente strani, impedendo così la chiara comunicazione del messaggio. In poesia essi costituiscono invece le fonti energetiche generatrici non solo, per così dire, dell'effetto poetico, ma del messaggio stesso, del senso stesso, misterioso e profondo del testo. Nell'esempio concreto che si presenta, la poesia di Ungaretti *Tutto ho perduto* e la sua traduzione, si possono

178 «L'ambizione più grande del traduttore non è forse la scomparsa totale? Non c'è forse nel poema, più importante dell'efficacia di ogni singolo termine, la linea di un canto?», in *Correspondance 1946-1970*, cit., p. 55.

individuare alcuni momenti linguistici di questo tipo.

Il primo che si segnala è al terzo verso: «Smemorarmi in un grido». Più che scomporre la frase per capirne il senso, oltre a metterla in relazione con il resto del testo, bisogna cercare di far risuonare, di far riverberare la configurazione discorsiva in tutta la sua inafferrabilità, in tutta la sua potenza verbale. Il senso preciso, diciamo il senso stretto, privato di tutto ciò che lo arricchisce e lo complica, potrebbe essere parafrasato dicendo che nell'infanzia non si possiede ancora il tragico fardello della memoria e che da bambini basta un grido per liberarsene. Ma è la densità del verbo “smemorarsi”, quella “s” che nega la memoria, che vorrebbe cancellarla; è la profondità degli strati di senso che questo verbo, rivivificato nella lingua poetica, ci vuole indicare (che non hanno nulla a che vedere con il semplice e comune “essere smemorati”); è la ripetizione della “r” che stabilisce una relazione sonora tra il grido e la memoria: sensazione nostalgica e dolorosa per il poeta che ricorda, liberatoria e vitale per il bambino che fu; sono tutti questi elementi insieme a caricare il verso di un senso “altro” rispetto alla mera dimensione semantica e sintattica della frase.

Oltre alla resa della linea di un canto, del timbro di una voce, del ritmo del verso, la grande difficoltà della traduzione poetica risiede nella sostanziale incapacità di trasporre in un altro idioma quelle configurazioni linguistiche che già all'origine, già nella loro lingua di nascita, complicano e minano il senso. Quando Jaccottet si trova di fronte al verso «Smemorarmi in un grido» sa che il francese non possiede la varietà di derivati di “memoria”, ricavati grazie a prefissi, che ha invece l'italiano; deve quindi trovare un'espressione che mantenga il senso letterale ma che abbia anche un'analogia capacità destabilizzante. «Perdre mémoire à crier», apparentemente una sorta di parafrasi, riesce a riprodurre piuttosto bene quella stranezza, quell'ambiguità portatrice di un senso più profondo. Se in francese esiste l'espressione comune “perdre la mémoire”, nel senso banale di “non ricordarsi” o “dimenticarsi”, “perdre mémoire”, che potremmo ritradurre con “perder memoria”, comporta invece un'incertezza e un'opacità abbastanza simili all'uso che fa Ungaretti dell'italiano “smemorarsi”. La seconda metà del verso, “à crier”, oltre a mantenere la ricca incongruenza di senso (poiché, limitandosi al funzionamento del linguaggio comune, ci si potrebbe chiedere come fa un grido a far perdere la memoria), riesce se possibile ad acuire la dolorosità

dell'espressione, trasformandola in “a forza di gridare”. Il risultato di Jaccottet, pur discostandosi visibilmente dall'originale, ne mantiene le caratteristiche essenziali; inoltre riesce a dar vita a un verso che non è satellitare o parassitario rispetto all'originale, ma autonomo e nuovamente originale per se stesso.

Un altro verso che deve aver sicuramente impensierito il traduttore, e dove però egli non ha trovato soluzioni altrettanto convincenti, è il verso 10: «In infinito delle notti». La sua stranezza, se leggiamo l'intera strofa (e anteponiamo «Ed eccomi perduto»), consiste nello stare a metà, in una zona decisamente imprecisata, tra i più comuni “*nell'*infinito delle notti” e “in infinito *nelle* notti”. In questo caso Jaccottet non ha trovato, o non ha voluto usare, un espediente che fosse in grado di restituire l'incertezza del verso e la sua impressione di vuoto, di smarrimento senza fine, uno smarrimento che va ben oltre le “notti”. Egli traduce «Dans l'illimité des nuits», normalizzando il senso e privandolo dell'indeterminatezza e dell'oscurità dell'originale.

Eccoci dunque giunti a quel verso che ci consente di aprire il discorso prettamente traduttologico e passare a quel meccanismo dialettico di influenza e riscrittura che consideriamo essere il vero e più importante apporto della traduzione poetica all'evoluzione letteraria. A dire il vero, in questo caso, per apprezzare ogni livello del complesso passaggio, non ci basta un verso, dobbiamo prenderne tre, quelli conclusivi:

*La vita non mi è più,
Arrestata in fondo alla gola,
Che una roccia di gridi.*

*La vie ne m'est plus rien,
En travers de la gorge,
Qu'un roc de cris.*

Occorre prima di tutto individuare le modalità grazie alle quali questi versi possono agire sulla memoria visiva e uditiva di Jaccottet. Traducendo, il traduttore esercita una sorta di violenza per cui si appropria del testo altrui. Il testo trasposto nell'altra lingua, la sua, in una certa misura, poiché tradotto, trasformato, trasfigurato, diventa suo, o quanto meno può dargli questa illusione. Si può immaginare che sia soprattutto la nuova resa sonora che il passaggio linguistico inevitabilmente comporta, creazione personale e originale del traduttore-poeta, a regalargli l'impressione di

appropriarsi del testo. Questa, che potremmo forse definire (con un termine di certo non scorrevolissimo) “risonorizzazione” comporta un affezionarsi poiché è una nuova creazione.

Si può pensare inizialmente che sia la figura, in questo caso portatrice di un senso piuttosto intuitivo, a coinvolgere l'immaginario poetico di Jaccottet: l'immagine, con ciò che porta, diventa un'esca, un gancio che afferra l'interesse profondo di una sensibilità lirica. Quella *roccia* che ostruisce la gola, la parola e la memoria è sicuramente il momento culminante, l'abisso nella pagina, il crocevia in cui le due menti e le due voci dei poeti si possono incontrare. Il passato, l'infanzia, le immagini della memoria, mineralizzano la vita interiore e della voce non resta altro che lo stridore, il grido della pietra.

Il verso chiave è il verso 13: «Arrestata in fondo alla gola». Dopo aver acquisito e condiviso l'immagine, a Jaccottet tocca l'arduo compito di trasporla, di trasferirla in una lingua e in un testo. Innanzitutto, il ritmo della sua traduzione, più accentato e spezzato, lo porta ad accorciare il verso. Ma soprattutto, risonorizzare in francese questo verso, significa trovare una nuova veste all'immagine. Ed ecco che Jaccottet scopre il suo verso: «En travers de la gorge» che, nonostante modifichi non di poco il senso specifico dell'originale (letteralmente sarebbe dovuto essere “arrêtée au fond de la gorge”, mentre così sarebbe “di traverso nella gola”), s'inserisce perfettamente nel contesto ritmico della traduzione e mantiene inalterata la forza dell'immagine. A dire il vero, Jaccottet la spinge forse ancora più in là, evidenziando con quel “*en travers de*” il senso dell'ostruzione e dell'impedimento.

In un suo componimento scritto negli stessi anni ('73-'74) in cui lavora all'edizione di *Vie d'un homme*, Jaccottet riprende l'immagine, leggermente modificata dallo scarto della traduzione, per farne un nuovo testo. Non è importante stabilire se Jaccottet abbia voluto deliberatamente o esplicitamente ricalcare, con una lieve variazione, la sua traduzione del verso di Ungaretti, poiché ciò che è sicuro, ciò che è importante ai fini di questo lavoro, è che l'orecchio e la mente del poeta lo hanno forgiato nel corso della traduzione per conservarlo nella memoria e poi riproporlo in una nuova creazione. Vediamo dunque il testo di Jaccottet, tratto dalla prima parte di *À la lumière d'hiver*:

*Un homme qui vieillit est un homme plein d'images
raides comme du fer **en travers de sa vie**,
n'attendez plus qu'il chante avec ces clous **dans la gorge**.
Autrefois la lumière nourrissait sa bouche,
maintenant il raisonne et se contraint.*

Tre sono i richiami lessicali più evidenti: *vie*, *gorge* e quel fondamentale “*en travers de*”. Essi segnalano in modo abbastanza inequivocabile la diretta discendenza e dipendenza di questo brano dalla poesia di Ungaretti.

Nello stile più discorsivo di Jaccottet, a questo nucleo ristretto si aggiungono elementi di arricchimento che districano la compattezza del verso in frasi più distese e descrittive. È interessante inoltre notare la leggera modificazione dell'immagine, una sorta di trasformazione minerale, che non cambia più di tanto il senso, per cui dalla pietra si passa al ferro (“*du fer*” – v. 2), e successivamente, precisando e acuendo la crudezza della figura, ai chiodi (“*ces clous*” – v. 3).

Analogamente allo scioglimento del verso, che diventa libero e prosastico, anche il concetto che l'immagine veicola subisce una distensione, comporta un'esplicitazione, una sorta di spiegazione dovuta in gran parte al tono descrittivo e referenziale del testo e dello stile di Jaccottet. L'esperienza e la memoria della vita si cristallizzano nell'interiorità dell'uomo in modo doloroso. Le immagini che porta con sé invecchiando non sono più un repertorio su cui modulare il canto, esse diventano rigide ostruzioni, ferro e chiodi che ora impediscono di cantare. Il testo di Jaccottet presenta il concetto in maniera più discorsiva e con coscienza, voluta semplicità. Il problema per lui riguarda soprattutto la parola poetica, la capacità di espressione del canto; egli stesso del resto lo dice chiaramente nel testo: ora non può più cantare, adesso non gli resta che ragionare sommessamente (vv. 4 e 5: «Autrefois la lumière nourrissait sa bouche/ maintenant il raisonne et se contraint»). Del resto, Jaccottet ripropone qui quella sua poetica dell'umiltà e della trasparenza che aveva già intrapreso con *Leçons* e *Chant d'en bas*. Non c'è più modo di cantare; la parola poetica d'ora in avanti non può che essere un parlare discreto, modesto, un dire sottovoce: «Parler ainsi, ce qui eut nom chanter jadis/

et que l'on ose à peine maintenant/ est-ce mensonge, illusion?»¹⁷⁹. E infatti il testo qui analizzato continua con una cauta riflessione sull'inconsistenza e l'inefficacia della parola, sul continuo fallimento del linguaggio nel tentativo di impadronirsi, tramite la nominazione, degli oggetti reali.

Si potrebbe persino ipotizzare che l'utilizzo da parte di Jaccottet, in apertura del suo componimento, di un verso tradotto da Ungaretti, sia funzionale al senso concettuale di questo testo, tema ossessivamente ricorrente nell'opera del poeta svizzero. Se si considera la portata dialettica dell'operazione che fa Jaccottet, ci si rende conto di trovarsi di fronte a una precisa descrizione della situazione del poeta e della parola poetica. Aprire il testo con una reinterpretazione di questo verso, tratto da un componimento dove la voce del poeta è ancora canto, sofferto e spezzato, ma sempre canto, significa porlo come un "prima" rispetto a ciò che ora si sta facendo. Jaccottet in un certo senso ci dice che Ungaretti (e con lui il poeta di quel tempo) poteva e sapeva ancora cantare, ma che ora questo non è più possibile. Al poeta non resta che una parola deficitaria, da usare con cautela, per un discorso incerto e sofferto che possa dire quel poco o niente che rimane dell'esperienza dell'esistere.

Traduzioni a confronto: la Morte meditata di Jouve

Per arricchire l'analisi delle traduzioni di Jaccottet, e comprendere come vi

¹⁷⁹ Ph. Jaccottet, *Parler – III*, in *Chant d'en bas*, op. cit., p. 45.

soggiaccia una scrupolosa poetica della traduzione, può essere utile confrontarle con quelle di altri poeti francesi che si siano cimentati con l'opera di Ungaretti. Il primo che affrontiamo è il tentativo di Pierre Jean Jouve nel 1931 di portare in francese quattro canti de *La morte meditata*¹⁸⁰. Dev'essere chiaro innanzitutto che il confronto non ha l'intento di stabilire quale delle due traduzioni sia la migliore, quanto piuttosto di illuminare ancor meglio la poetica di Jaccottet in rapporto alle diverse scelte e al diverso atteggiamento nei confronti dell'atto di traduzione di un altro grande poeta.

La traduzione del primo canto risulta attenta e ben fatta tranne che per la disposizione grafica, inspiegabilmente modificata. Il testo originale è visibilmente diviso in due parti: una prima (vv. 1-12) in cui le tre strofe sono più sostanziose e dense (rispettivamente 3, 5 e 4 versi), nonché più statiche e concluse: tutte finiscono con un punto; e una seconda (vv. 13-23), in cui le strofe si rarefanno fino al verso isolato e anzi pare che spariscono, dando luogo a una sequenza di frasi spezzate, legate tra loro e mai interrotte dal punto se non in chiusura del componimento.¹⁸¹ L'andamento spezzato e pausato della seconda parte è del resto tipico, come abbiamo visto, di numerosi brani del *Sentimento del Tempo*. Contravvenendo alla composizione grafica dell'originale, la traduzione di Jouve presenta invece, al posto di queste 6 strofe (rispettivamente di 3, 1, 2, 2, 1 e 2 versi), 4 strofe (rispettivamente di 3, 3, 2 e 3 versi).

Anche la traduzione del *canto secondo* risulta piuttosto efficace ed elegante ma, senza una più complessiva visione d'insieme e quindi una giustificazione fondata su chiari intenti traduttivi, risulta difficile valutarne alcune scelte. Eccola per intero:

<i>Scava le intime vite</i>	<i>Elle creuse l'intime vie</i>
<i>Della nostra infelice maschera</i>	<i>De notre masque de malheur</i>
<i>(Clausura d'infinito)</i>	<i>D'une caresse fanatique,</i>
<i>Con blandizia fanatica</i>	<i>La sombre veillée des pères</i>
<i>La buia veglia dei padri</i>	<i>Ou prison d'infini.</i>

180 Le quattro poesie di Ungaretti tradotte da Jouve apparvero sulla *Nouvelle Revue Française* (19^e année, n°217, Paris, 1^{er} Octobre 1931, pp. 535-538). Nel 1959 furono riproposte sul *Mercure de France* (n° 1156, Paris, Décembre 1959). In Italia, per i tipi di Vanni Scheiwiller, *Giuseppe Ungaretti tradotto da Pierre Jean Jouve*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1960.

181 Per un approfondimento dell'analisi della *Morte meditata* si consiglia l'articolo di G. Cambon, *Appunti per La morte meditata di Ungaretti*, in *Forum Italicum* (June 1972, Vol. VI – n. 2), Ricciardelli Editore, pp. 232-243.

<i>Morte, muta parola,</i>	<i>Mort, ô mot très muet</i>
<i>Sabbia deposta come un letto</i>	<i>Sable laissé comme un lit</i>
<i>Dal sangue,</i>	<i>Par le sang,</i>
<i>Ti odo cantare come una cicala</i>	<i>Je t'entends chanter comme une cigale</i>
<i>Nella rosa abbrunata dei riflessi.¹⁸²</i>	<i>Dans la rose veuve de reflets.¹⁸³</i>

L'eliminazione della parentesi e lo spostamento del terzo verso a fine strofa causano un'inevitabile distorsione del senso, poiché se nell'originale di Ungaretti l'inciso "clausura d'infinito"(v. 3) pare riferirsi alla "nostra infelice maschera"(v. 2), nella versione di Jouve viene invece più esplicitamente affiancato alla "veglia dei padri", verso 5, (v. 4 della traduzione: "veillée des pères"). Ulteriori dubbi possono suscitare due scelte lessicali nella seconda strofa: al v. 7 "sabbia deposta" viene tradotto con "sable laissé" ("sabbia lasciata") riducendo sensibilmente l'azione e la forza dell'immagine (un fiume portatore di morte); l'ultimo verso "Nella rosa abbrunata dei riflessi" è reso tramite "Dans la rose veuve de reflets" ("rosa vedova di riflessi"), sostituendo con un semplice termine privativo un'immagine che, mentre esprime la privazione, colora e arricchisce l'oggetto.

La versione di Jouve del *canto quinto* (Jouve non ha tradotto il terzo e il quarto) sembra avere due facce: è sbilanciata fra una resa decisamente debole della prima strofa e un seguito che si dimostra invece all'altezza dell'originale. Si tratta probabilmente tuttavia del risultato migliore:

<i>Hai chiuso gli occhi.</i>	<i>Tu as fermé les yeux.</i>
<i>Nasce una notte</i>	<i>Et naît une nuit vague</i>
<i>Piena di finte buche,</i>	<i>Pleine d'irréels creux,</i>
<i>Di suoni morti</i>	<i>De sons morts, comme bruit de liège,</i>
<i>Come di sugheri</i>	<i>De filets descendus dans l'eau.</i>
<i>Di reti calate nell'acqua.</i>	

182 G. Ungaretti, *La morte meditata – canto secondo*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 182.

183 G. Ungaretti, *La mort méditée – chant second*, in *Vie d'un homme*, cit., p. 190.

Le tue mani si fanno come un soffio *Tes mains se transforment en souffle*
D'inviolabili lontananze, *D'inviolables lointains*
Inafferrabili come le idee, *Imprenables comme les images;*

E l'equivoco della luna *Et l'équivoque de la lune*
E il dondolio, dolcissimi, *Et le balancement, très doux,*
Se vuoi posarmele sugli occhi, *Si tu me les poses tes mains*
Toccano l'anima. *Sur les yeux, atteignent l'âme.*

Sei la donna che passa *Tu es la femme qui passe*
Come una foglia *Comme une feuille*

*E lasci agli alberi un fuoco d'autunno*¹⁸⁴ *Et qui laisse aux arbres un feu d'automne*¹⁸⁵

La prima strofa (vv. 2-6), per il suo ritmo, la cadenza e le sonorità, così perfettamente intrecciate con la visione cupa e profonda che veicolano, si presenta come una vera e propria impresa per il traduttore, che può solo tentare di avvicinarsi il più possibile. Può forse bastare questo a giustificare la resa insoddisfacente nel francese di Jouve, eppure, subito la traduzione si riprende e ripropone con eleganza le visioni e i movimenti a cui Ungaretti dà vita nelle strofe successive. Unico appunto è da fare forse alla ripetizione di “tes mains”, v. 7 e v. 12 (“le tue mani”, v. 7 dell'originale), assente nell'originale. La sua funzione di esplicitazione è tuttavia più che comprensibile se si notano la lunghezza e le circonvoluzioni del periodo di Ungaretti; la scelta di Jouve si può persino apprezzare se si segue la delicatezza con cui i movimenti di quelle “mani” riescono a rinascere anche nella trasposizione francese.

È sicuramente la traduzione del *canto sesto* a porre il maggior numero di problemi, tanto da apparire, in certe sue parti, quasi un rifacimento del brano originale per quanto ne stravolge l'ordine delle frasi e la disposizione grafica. L'atto di traduzione, del resto, costruisce sempre per chi lo intraprende uno spazio di manovra molto limitato, all'interno del quale si è costretti a movimenti cauti, sempre trattenuti dal guinzaglio a cui la fedeltà e il rispetto dell'originale legano inevitabilmente. Basta pochissimo a una

184 G. Ungaretti, *La morte meditata – canto quinto*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 185.

185 G. Ungaretti, *La mort méditée – chant cinquième*, in *Vie d'un homme*, cit., p. 194.

traduzione per uscire da questo cerchio e diventare altro.

*O bella preda,
Voce notturna,
Le tue movenze
Fomentano la febbre.*

*O belle proie,
Nocturne voix,
Tes mouvements
Meuvent l'ardeur de soif!*

*Solo tu, memoria demente,
La libertà potevi catturare.*

*O mémoire démente, rêve,
Tu captures la liberté.*

*Sulla tua carne inafferrabile
E vacillante dentro specchi torbidi,
Quali delitti, sogno,
Non m'insegnasti a consumare?*

*Et dans les yeux tu fais trembler
Des brisures de miroir:
Sur ton insaisissable chair
Quels crimes ne m'as-tu pas enseigné?*

*Con voi, fantasmi, non ho mai ritegno,
E dei vostri rimorsi ho pieno il cuore
Quando fa giorno¹⁸⁷*

*Fantômes, avec vous je n'ai nulle réserve,
Quand on ouvre les yeux
L'éclat du jour est plein de vos remords¹⁸⁶*

La traduzione si rivela subito carente, inciampando nella ripetizione ridondante di “*Tes mouvements meuvent*”, vv. 2-3, e nella resa macchinosa del melodico e rapido settenario del terzo verso: “*Fomentano la febbre*” diventa “*Meuvent l'ardeur de soif*”. Successivamente, a quanto pare insoddisfatto dalla versione letterale, Jouve si esercita in una ridisposizione dei versi e delle strofe originali, che porta a uno stravolgimento fatto di compensazioni e riempimenti. Anche il senso subisce qualche menomazione: in particolare nella strofa centrale (vv. 7-10), dove si può notare l'aggiunta di “*les yeux*” che comporta la rottura della sintassi e la creazione di un periodo verbale estraneo all'originale (vv. 7-8: “*Et dans les yeux tu fais trembler...*”); nella strofa di chiusura (vv. 11-13) infine, non è più “*il cuore*” del poeta ad accogliere al mattino i “*rimorsi*” dei “*fantasmi*”, ma la luce del giorno, “*l'éclat du jour*”, impersonalmente, ad esserne colma.

186 G. Ungaretti, *La morte meditata – canto sesto*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 186.

187 G. Ungaretti, *La mort méditée – chant sixième*, in *Vie d'un homme*, cit., p. 195.

L'interesse principale del confronto risiede probabilmente nel rivelare la differenza che intercorre tra una traduzione limitata a pochi testi di un autore e una traduzione invece estesa o persino integrale della sua opera. Si cita spesso l'importante imperativo delle recenti teorie di considerare la *poetica della traduzione* come una *poetica mobile*, da valutare nel suo agire variabile, *da testo a testo*, e non in senso astratto e generale. Questa posizione non vuole però autorizzare in alcun modo, nei casi peggiori, traduzioni non supportate da una conoscenza complessiva dell'opera dell'autore in questione, o in altri casi, come in quello appena affrontato, di dare spazio a traduzioni eterogenee e incostanti, prive di una *poetica coerente* che le orienti. I difetti del tentativo di Jouve non risiedono nella qualità delle traduzioni, poiché come abbiamo visto vi si trovano alcuni risultati eccellenti, quanto piuttosto nell'incapacità di presentare uniformemente la poetica dell'originale, il mondo che racconta e il tono, la voce del poeta tradotto. Usando una terminologia di Antoine Berman, si potrebbe dire che il rischio maggiore di questo procedimento sia quello di ricadere nella *traduzione ipertestuale*, ovvero quell'atteggiamento nei confronti della traduzione che tende a confonderla e a mescolarla con altre forme di trasposizione letteraria come ad esempio l'imitazione. L'incostanza del tentativo di Jouve si può anche certamente ricondurre a un tempo in cui la considerazione della traduzione poetica non possedeva ancora il peso che ha poi acquisito nel dopoguerra. La riflessione e gli studi sulla traduzione poetica sono infatti da ritenere una materia piuttosto recente nella nostra storia letteraria. Con essi, anche gli sforzi e l'investimento dei poeti nella traduzione si sono fatti più intensi e accurati.

Un linguaggio macellato

Uno dei tratti che accomuna maggiormente Ungaretti e Jaccottet rientra nell'ambito delle scelte e delle evoluzioni formali delle loro poesie. Entrambi, a un certo momento della loro ricerca, attraversano una sorta di crisi, di conflitto nei confronti della forma poetica versificata e si orientano verso tipi diversi di componimento. La modalità testuale che li accomuna, poiché entrambi vi hanno trovato un nuovo slancio, è quella che si potrebbe definire del frammento, della nota poetica, dell'appunto.

Il progetto di Ungaretti della *Terra Promessa* (che nella sua versione definitiva presenta il sottotitolo significativo *Frammenti 1935-1953*), come è già stato evidenziato, subì innumerevoli rinvii, interruzioni e deviazioni: l'opera doveva costituire il seguito del *Sentimento del tempo*, ma diversi fattori, tra cui la guerra, le vicende storiche e personali, nonché i lutti familiari lo hanno impedito. In concomitanza con questi impedimenti oggettivi si presentarono per Ungaretti difficoltà per così dire d'ispirazione: nel periodo brasiliano, fra il '36 e il '42, egli attraversa veri e propri momenti di stallo della composizione. A interrompere questa siccità creativa furono in parte le traduzioni (in particolare da Shakespeare, da Góngora e da Mallarmé) e in parte la scrittura frammentaria del *Dolore*, che irrompe e sospende il lavoro della *Terra Promessa*. In particolare, in *Giorno per giorno*, che in un primo momento s'intitolava peraltro *Diario*, troviamo i primi esempi di frammento¹⁸⁸ sistematizzato, di appunto che entra nella composizione e diviene forma poetica: come abbiamo visto si tratta di un insieme di brevi testi che terminano su punti di sospensione, creando così un profondo effetto

188 Si dovrebbe probabilmente dire, più che altro, “ritorno al frammento”, poiché già *L'Allegria*, con la sua tendenza verticale alla nota lapidaria, ne faceva largo uso, ma si tratta di un diverso approccio a tale tecnica in quanto i due periodi sono distanziati dalla fondamentale stagione “memoriale” del *Sentimento del Tempo*. A proposito, vedere la *Prefazione a Vita d'un uomo* di L. Piccioni (in *Vita d'un uomo*, cit.): «Con *Terra Promessa* e *Taccuino del vecchio* verso l'ultima sua stagione, in un rapporto anche più stretto ai tempi accaniti che si sono vissuti e che si possono prevedere, Ungaretti, passati i 65 anni, torna al frammento» (p. XLIX) e ancora: «Come ai tempi dell'*Allegria*, Ungaretti in questa sua impresa sceglie il frammento» (p. LI).

d'incompiuto, di non-finito. Nelle opere successive trovano posto altre due sequenze di testi che elaborano ulteriormente questa forma spezzata: i *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*¹⁸⁹ e gli *Ultimi cori per la Terra Promessa*¹⁹⁰. I tre cicli, accomunati dalle tematiche dell'assenza, della perdita dell'altro, dell'esaurirsi della passione amorosa, sono costituiti da brevi brani numerati che compongono un insieme coeso. Questi brani presentano però nature proteiformi e variegata che vanno dall'appunto quasi diaristico, apparentemente occasionale, testimonianza di interiorità afflitte, al componimento versificato, disposto in strofe, con un'impronta più universale e corale. Ma l'uso del frammento non si limita a questi cicli e rappresenta una tecnica compositiva produttiva e diffusa in tutta l'arte dell'ultimo Ungaretti. Nelle *Apocalissi* e ne *L'impietrito e il velluto* il frammento e la sua disposizione discontinua e dislocata contribuiranno alla creazione di composizioni capaci di accostarsi, per alcuni loro momenti di espressionismo materico, alla grande pittura informale degli anni '60¹⁹¹. Il frammento, la nota e l'appunto sono, a volte, oltre che tecniche compositive interne alle strutture poetiche, aspetti formali esteriori, indicati all'inizio del testo. In quest'ultima stagione infatti, Ungaretti riprende (lo faceva, com'è noto, nell'*Allegrìa*) l'uso di datare e situare le poesie, esplicitandone volutamente il valore diaristico-esistenziale: ad esempio, in apertura di *Proverbi*¹⁹² troviamo «*Roma, a letto, dormicchiando, nella notte tra il 27 e il 28 giugno 1966*», mentre *L'impietrito e il velluto*¹⁹³, sua ultima poesia, è introdotta da «*Roma, notte del 31 dicembre 1969 – mattina del 1° gennaio 1970*».

La lucidità critica con cui Ungaretti affronta l'insorgere del frammento nella sua scrittura consente di comprendere l'importanza di questa forma per tutta la poesia moderna. Risalendo ai *frammenti* dell'ultimo Leopardi e all'ottocento francese, Ungaretti, nel saggio *Difficoltà della poesia*, presenta le ragioni artistiche essenziali dell'uso del frammento. Si tratterebbe di un passaggio dalla visione del nulla, dall'esperienza del vuoto, a quella contraria ma altrettanto profonda e violenta di un

189 G. Ungaretti, *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, in *La Terra Promessa*, in *Vita d'un uomo*, cit., pp. 244-249.

190 G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa*, in *Il Taccuino del Vecchio*, in *Vita d'un uomo*, cit., pp. 273-281.

191 È del resto ben nota la frequentazione di Ungaretti di pittori informali come Jean Fautrier e Alberto Burri e l'influenza che le loro invenzioni formali ebbero su di lui.

192 G. Ungaretti, *Proverbi*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 293.

193 G. Ungaretti, *L'impietrito e il velluto*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 326.

eccesso della sostanza, di un accumulo di forma che sommerge: «[...] non più dunque sentimento della decadenza è il nostro, ma sentimento della soverchiante materia»¹⁹⁴. I concetti stessi di materia e di forma vengono messi in crisi intorno alla metà del '900 su tutti i campi della rappresentazione. Dalla disperazione romantica per lo smarrimento del senso e per l'uccisione della bellezza, si passa allo sconcerto per la sovrabbondanza di infinite forme di senso ambiguo. Anche la poesia ha dovuto trovare gli strumenti formali necessari ad esprimere questa crisi concettuale e Ungaretti rintraccia nella “tecnica del frammento”, nell'uso di forme spezzate e giustapposte, uno degli strumenti più utili: «per ora, solo la tecnica del frammento ha fornito soluzioni di linguaggio positive, alla poesia d'oggi. L'intensificazione, il dilatamento, la moltiplicazione dei valori semantici della parola per portarla a superarsi in atto di poesia è, nel tentativo di conseguire da parte del poeta la concentrazione di tutta la realtà nella particola di essa che gli è stato possibile di percepire, è l'unica tecnica, ripeto, che rimanga oggi al poeta»¹⁹⁵. Il confronto con la realtà conduce la parola della poesia a sostanziarsi, a costituirsi ancor più materia, a farsi corpo su cui praticare tutte le efferatezze capaci di ridare alla parola il suo potere di *indeterminatezza*¹⁹⁶: «Per frammento va definito dunque quel brano di discorso che per essere nei suoi effetti poesia compiuta incomincia da un interruzione e termina per interruzione. La poesia indicava da quel momento di essere solo angoscia frenata, inciso allarme tra due catastrofi. Noi che non percepiamo le mutazioni della realtà, per la fretta eccessiva nella quale esse oggi avvengono fuori e dentro di noi se non per minime particole di frammenti, non possiamo, se osiamo ancora scrivere poesia, se non ricorrere a espressioni mutile. [...] Noi poeti d'oggi ci siamo resi conto che non ci rimaneva da adoperare che un linguaggio macellato, ma il più ricco d'indeterminatezza»¹⁹⁷.

Il percorso di Jaccottet, che lo conduce dalle prime liriche in versi alle laconiche note poetiche della vecchiaia, prossime al sussurro e al silenzio, sarebbe forse giunto autonomamente alla scoperta e all'uso del frammento, ma resta un fatto innegabile, del

194 G. Ungaretti, *Difficoltà della poesia*, in *Vita d'un uomo – Saggi e Interventi*, cit., p. 808.

195 *Ibid.*, pp. 811.

196 Ungaretti sviluppa e rinnova un concetto del Leopardi. Secondo questi, la poesia è capace di trasformare il *vocabolo* in *parola* e non in *termine*, come fa invece il linguaggio comune; tale *parola* è caratterizzata da *eleganza* e *indeterminatezza*.

197 *Ibid.*, pp. 810-811

resto ben documentato dalla corrispondenza, che l'incontro con alcune opere di Ungaretti proprio in un momento cruciale della sua tormentata riflessione sul verso, sia stato indispensabile. Tra le riflessioni di poetica della *Semaison*, in data marzo 1960, si può leggere: «Senza dubbio una poesia in versi lunghi e regolari presuppone un respiro abbastanza ampio e scorrevole, un equilibrio che ho perso, o che non conosco più in maniera costante, naturalmente. [...] Ma come passare dalla nota poetica alla poesia? Troppo in fretta ricade la voce. Vi è una difficoltà interessante nell'opposizione tra il poema-istante (quello dell'*Allegria* di Ungaretti¹⁹⁸) e la poesia-discorso che è sempre stata la mia, come un breve recitativo leggermente solenne, salmodiato due dita al disopra del suolo»¹⁹⁹. Come spesso accade infatti, di tutto il materiale ungarettiano riconducibile alla “tecnica del frammento”, ciò che Jaccottet prende è solo, ma non si tratta di poco, ciò che gli è utile per la sua personale ricerca di una *justesse de voix*. Gli aspetti che lo interessano sono fondamentalmente due, peraltro strettamente legati: si tratta primariamente di quella pratica poetica quotidiana, discreta e modesta che consiste nell'appunto, nella *note de carnet*, e secondariamente del dato descrittivo-paesaggistico che spesso questa comporta. Lo scarto e la differenza più evidente tra l'uso del frammento di Ungaretti e quello di Jaccottet è l'inclinazione di quest'ultimo, sempre più forte, alla prosa e al discorso riflessivo. Bisogna infatti ricordare che oltre alla poesia di Ungaretti e ai saggi critici, Jaccottet traduce anche alcuni brani in prosa che andranno a costituire un volume importante nell'insieme della loro collaborazione: *À partir du desert* (traduzione francese di *Il Deserto e dopo*²⁰⁰). Si tratta di articoli, per lo più di viaggio, che Ungaretti aveva scritto per diversi giornali e che riunisce in un unico volume. A proposito del loro effetto su Jaccottet sono interessanti le considerazioni di José-Flore Tappy, curatore della corrispondenza: «preoccupato lui stesso per il rapporto tra prosa poetica e nota di taccuino, egli trova nei racconti di Ungaretti quello spostamento continuo tra l'esterno e l'interno, nonché un dialogo vivo, rapido, libero, tra

198 Non è purtroppo questa la sede per discutere della presenza già nell'*Allegria* di una matrice diaristica: questione ampiamente dibattuta dalla critica e su cui si può quantomeno citare Contini: «Più che il “Diario”, a cui troppi s'appigliarono, all'origine della disposizione poetica ungarettiana sta “l'unanimità”», e ancora: «L'*Allegria* stessa, in altre parole, appare, fuor della storia, poesia d'occasione o diario solo in un'accezione strettamente biografica» (G. Contini, *Su Giuseppe Ungaretti*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 49 e p. 59).

199 Ph. Jaccottet, *mars 1960*, in *La Semaison*, cit., p. 46-47.

200 G. Ungaretti, *Il Deserto e dopo*,

il diario di viaggio e l'immaginario»²⁰¹. Ora, il caso ha voluto che nel momento in cui Jaccottet si apprestava a tradurre *Il Deserto e dopo*, in Francia e Svizzera fosse da poco apparso il *Taccuino del Vecchio*, che riprendeva e proseguiva alcune istanze della *Terra Promessa*, tra cui appunto la tecnica del frammento.

Tra il '61 e il '62 sono quindi da una parte le prose poetiche di viaggio del *Deserto*, con la loro profonda dimensione naturalistica, e dall'altra il ciclo della *Terra Promessa* (che si può estendere fino alle *Apocalissi*), forte della novità e dell'incisività del suo aspetto frammentario, a costituire un'importante influenza per Jaccottet, poeta, in quel periodo, in piena evoluzione. In questi anni, dopo aver pubblicato le prose de *La Promenade sous les arbres* (1957)²⁰² e *L'ignorant* (1958)²⁰³, sua seconda opera poetica della maturità, di cui, esplicitandone il carattere diaristico, dice: «bisognerebbe forse leggerlo come un diario con i suoi alti e i suoi bassi», sta lavorando a *Airs*²⁰⁴, raccolta cardine dell'intero percorso poetico: uscirà nel '67, includendo armonicamente tutte le suggestioni che Jaccottet ha potuto assorbire nel corso degli ultimi dieci anni, da Hölderlin a Ungaretti all'*haiku* giapponese.

Perfettamente acquisita e amalgamata nelle due poetiche, la tendenza al frammento, all'appunto, alla nota poetica, costituisce per entrambe un importante elemento di rinnovamento. In Ungaretti andrà a nutrire, a ridefinire, a rimodernare quel lirismo discontinuo che da sempre la sua poesia persegue; in grado di accordare la cifra biografica della *vita di un uomo* con un respiro profondamente unanime e universale. In Jaccottet soddisferà quella vena dimessa e delicata che tenta un discorso poetico capace di decifrare umilmente l'esistenza: la sua poetica dell'*effacement* può puntare sulla labile traccia che la nota di taccuino lascia dietro di sé.

Si potrebbe pensare che, anche in questo caso, alcuni frammenti di Ungaretti possano aver avuto qualche suggestione sul materiale figurativo di Jaccottet e che le sue traduzioni possano avergli fornito qualche spunto sonoro con cui innescare la creazione poetica. Eccone un esempio che vede coinvolti il sedicesimo degli *Ultimi Cori* di Ungaretti e un brano di *Leçons*²⁰⁵:

201 *Correspondance 1946-1970*, cit., p. 67.

202 Ph. Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, Bibliothèque des arts, 1957.

203 Ph. Jaccottet, *L'ignorant*, in *Poésie 1946-1967*, cit.

204 Ph. Jaccottet, *Airs*, in *Poésie 1946-1967*, cit.

205 Il *Taccuino del vecchio*, di cui fanno parte gli *Ultimi Cori*, appare in Italia nel '60, in Francia e

*Da quella stella all'altra
Si carcera la notte
In turbinante vuota dismisura,*

*Da quella solitudine di stella
A quella solitudine di stella.*

Entre une étoile et l'autre
La nuit s'enferme
Dans le tournoiement du vide
Sans mesure.

Entre leurs solitudes.

Questa volta, nella sua traduzione, Jaccottet fa qualche scelta che si discosta in buona parte dal brano di Ungaretti: in primo luogo la riduzione degli ultimi due versi in uno solo che ne racchiude sinteticamente il senso; inoltre, in questo come nel verso iniziale, “entre” distorce non poco il “da...a” dell'originale. Nella trasposizione francese del terzo verso infine, si può notare il passaggio da “vuota”, aggettivo, a “vide” (“vuoto”) nome, che aggiunge un peso semantico maggiore al vocabolo, nonché la distensione di un endecasillabo in due versi che suonano piuttosto macchinosi: «In turbinante vuota dismisura», v. 3, diventa «Dans le tournoiement du vide/ sans mesure», vv. 3-4.

Il componimento di Jaccottet che ricorda da vicino questo frammento, che quantomeno pare aver preso spunto da esso, è tratto da *Leçon (livre de deuil*, com'è già stato detto) e trasforma l'immagine ungarettiana del vuoto astrale, che suggerisce il tema della distanza siderale tra gli uomini e il cielo, in qualcosa di più complesso:

Entre la plus lointaine étoile et nous,
la distance, inimaginable, reste encore
comme une ligne, un lien, comme un chemin.
S'il est un lieu hors de toute distance,
ce devait être là qu'il se perdait:
non pas plus loin que toute étoile, ni moins loin,
mais déjà presque dans un autre espace,
en dehors, entraîné hors des mesures.
Notre mètre, de lui à nous, n'avait plus cours:
autant, comme une lame, le briser sur le genou.

Svizzera nel '62. Il *coro 16* si trova a p. 278 di *Vita d'un uomo. Leçons*, come dice lo stesso Jaccottet nella *nota* in appendice, «è stato scritto tra il novembre 1966 e l'ottobre del 1967» (*A la lumière d'hiver*, cit., p. 99); il brano in questione, *Entre la plus lointaine étoile et nous*, si trova a p. 17 dell'edizione citata.

Sembra quasi che la poesia-discorso di Jaccottet sgorgi direttamente dal suggerimento del frammento di Ungaretti, passato al francese, come se fosse una risposta o meglio un proseguimento di ciò che lì veniva detto. Nel coro di Ungaretti si può avvertire la contemplazione di un cielo notturno: il poeta ne percepisce la “turbinante vuota dismisura”, sente le stelle stesse, ognuna per sé, abbandonate a una solitudine irrevocabile. L'incipit di Jaccottet presenta un indicatore preciso di discendenza: il primo verso riprende esattamente quel “Entre” che scandiva la sua traduzione; sembra quasi che egli voglia aggiungere qualcosa, prolungare e ridefinire il frammento ungarettiano, o quantomeno proseguire un suo discorso partendo da lì. Con il primo verso Jaccottet sembra confermare quella distanza disperante, “inimmaginabile”, dalle stelle, per poi specificare però che esiste pur sempre una “linea” (“ligne”, v. 3), un “legame” (“lien”, v. 3), un “sentiero” (“chemin”, v. 3) tra noi e loro. Si tratta, dice, di una distanza misurabile. Non lo è invece quella che separa i vivi dai morti, quella è la vera dismisura, quello è lo spazio “altro” (“un autre espace” v. 7), fuori da ogni misura (“hors des mesures”, v. 8). Jaccottet introduce così nello spunto tematico di Ungaretti un suo tema, presente in tutta la raccolta *Leçons*, vero e proprio canto funebre. È proprio quel “hors des mesures”, che si aggancia a “autre espace” e, più in alto, al v. 4, “hors de toute distance”, che conferma, in maniera quasi inequivocabile, una parentela con il brano di Ungaretti: impossibile non vedervi una reinterpretazione, un riuso di quella “vuota dismisura” descritta nel terzo verso del sedicesimo degli *ultimi cori*.

Il frammento, nell'ultima produzione di Jaccottet, ha decisamente preso il sopravvento: «Je ne peux plus parler qu'à travers ces fragments pareils à des pierres qu'il faut soulever avec leur part d'ombre»²⁰⁶. Le sue raccolte si sono fatte sempre più discontinue e orchestrano materiali poetici eterogenei, tendenzialmente prose descrittive e frammentari appunti di taccuino, tra i quali sorgono rarissime alcune composizioni in versi.

206 Ph. Jaccottet, *Le mot joie*, in *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, 1983, p. 31.

Traduzioni a confronto: il *Taccuino del Vecchio* e le *Apocalissi* di Ponge

Il secondo confronto che può arricchire e approfondire la ricerca vede coinvolto un altro grande poeta della generazione che precede quella di Jaccottet, si tratta di Francis Ponge. Presentiamo la sua traduzione del '62 con due brevi note dello stesso Jaccottet: «Nel suo penultimo numero, la rivista *Tel Quel* ha pubblicato circa un terzo delle ultime poesie di Giuseppe Ungaretti, *Il Taccuino del vecchio*, tradotte da Francis Ponge. Si tratta di una pubblicazione preziosa [...]»²⁰⁷. Già in Aprile Jaccottet annunciava così a Ungaretti l'apparizione del suo articolo: «Qualche giorno fa mi è venuta l'idea di parlare del libro (si riferisce al *Taccuino del vecchio*) sulla *Gazette de Lausanne* in occasione della bella versione che Ponge ha fatto delle Sue poesie»²⁰⁸.

Nel termine usato da Jaccottet, “versione”, è possibile rintracciare fin da subito il carattere ambiguo dell'operazione traduttiva di Ponge (nonché forse la traccia di una valutazione implicita di Jaccottet). Ponge infatti non ha fedelmente tradotto, ma più che altro riscritto, reinventato i brani di Ungaretti secondo uno stile a lui più congeniale, anzi potremmo dire che ha trasportato direttamente gli elementi, il materiale dei componimenti di Ungaretti nella propria modalità di scrittura, nella propria poetica, improntata sull'uso della prosa²⁰⁹ e sull'oggettività dello sguardo poetico.

Prima di accostarci ai testi può essere interessante leggere questa descrizione che Jaccottet fa della traduzione di Ponge, in conclusione all'articolo già citato: «[...] La poesia di Ungaretti, soprattutto quella degli ultimi anni, resiste ai traduttori e forse esigeva, l'intervento di Ponge ne è una prova, una trasposizione più libera e allo stesso tempo più sicura. Nella versione di Ponge ci sono un paio di errori (ignoro se volontari o meno), diciamo delle licenze che di certo Lescure non si sarebbe mai concesso. Ma vi è una coerenza e una solidità di linguaggio (nessuno se ne stupirà) che esaltano, direi per la prima volta in francese, la grandezza propria di Ungaretti»²¹⁰. Non sembra che

207 Ph. Jaccottet, *Du côté d'Ungaretti*, articolo apparso sulla *Gazette de Lausanne*, 26-27 mai 1962, qui tratto da *Correspondance 1946-1970*, cit., p. 231.

208 *Correspondance 1946-1970*, cit., p. 72.

209 Del 1948 la raccolta *Proèmes*: termine che fonde *prose* e *poème* cercando di rinnovare la tradizione francese del *poème en prose*.

210 Ph. Jaccottet, *Du côté d'Ungaretti*, op. cit., p. 236.

queste parole celino un'opinione più marcata e quindi critica: è logico del resto pensare che a Jaccottet non convenisse e nemmeno interessasse giudicare il lavoro di un poeta rinomato come Ponge e che considerasse infondo questa sua “versione” comunque utile ai fini della diffusione della poesia di Ungaretti.

I brani trasposti da Ponge nel '62 sono estratti, come si è detto, dal *Taccuino del vecchio*: si tratta di un terzo esatto dei 27 *Ultimi cori per la terra promessa* (i primi dieci con l'esclusione dell'ottavo) e delle prime due delle quattro *Apocalissi*. A completare la versione francese dell'opera saranno le traduzioni di Jaccottet in vista di *Vie d'un homme*, pubblicato nel '73.

Ecco il primo degli *ultimi cori* (trattandosi di rifacimenti in prosa poetica, le traduzioni verranno trascritte di seguito e non più affianco):

*Agglutinati all'oggi
I giorni del passato
E gli altri che verranno.*

*Per anni e lungo secoli
Ogni attimo sorpresa
Nel sapere che ancora siamo in vita,
Che scorre sempre come sempre il vivere,
Dono e pena inattesi
Nel turbinio continuo
Dei vani mutamenti.*

*Tale per nostra sorte
Il viaggio che proseguo,
In un battibaleno
Esumando, inventando
Da capo a fondo il tempo,
Profugo come gli altri
Che furono, che sono, che saranno.²¹¹*

211 G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa – I*, in *Il Taccuino del Vecchio*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 273.

Questa la versione di Ponge:

*Serrés dans les bras d'aujourd'hui les jours passés, ceux qui viendront.
O, durant ces années longues comme des siècles,
À tout instant, ce coup au cœur: vivre encore,
Interminablement, je le sais, dans le courant torrentiel qui s'écoule,
Choyant, meurtrissant tour à tour,
Parmi les remous, les vains changements.*

*Tel est mon sort,
Le voyage que je poursuis,
Chaque battement de mes paupières exhumant, réinventant de fond en comble le temps;
Éternel fugitif, comme ceux
Qui furent, qui sont, qui seront.²¹²*

Nonostante il passaggio dal verso alla prosa, non mancano al rifacimento di Ponge una certa scorrevolezza, un equilibrio e una distesa musicalità. Ma al di là degli elementi formali, tecnici o prosodici, talmente stravolti da impedire un confronto serrato, ciò che colpisce maggiormente, e che è importante mostrare, è la perdita, nel passaggio in francese, di alcuni elementi concettuali e tematici propri dell'universo poetico di Ungaretti.

Il primo dato da sottolineare riguarda il ruolo della soggettività lirica nel testo e in particolare il complesso rapporto costruito da Ungaretti fra l'*io* e il *noi*. Il testo di Ponge aggiunge per ben due volte elementi marcati che rimandano a una soggettività, scardinando la dimensione storico-tragica del testo e dell'intera raccolta, elemento capitale di questo periodo poetico ungarettiano, fondato sul mito della *Terra Promessa*. Inizialmente, al v. 6 di Ungaretti, “Nel sapere che ancora siamo in vita”, rispondono i vv. 4 e 5 di Ponge, “vivre encore,/ Interminablement, je le sais [...]”; poi, ai vv. 11 e 12, “Tale per nostra sorte/ Il viaggio che proseguo” (dove la prima persona si inserisce discretamente), rispondono i vv. 7 e 8 di Ponge: “Tel est mon sort/ Le voyage que je poursuis”). La versione francese acquista così un tono decisamente più lirico e intimo, meno storico, meno *corale*, dimenticandosi appunto che si tratta di veri e propri *cori* per

212 G. Ungaretti, *Ultimes choeurs pour la Terre Promise – 1*, in *Vie d'un homme*, cit., p. 279.

un'umanità in viaggio, in cerca di un'insperata salvezza. Questa capacità dell'*io* poetico di assumere nel canto il destino del *noi* rappresenta una delle svolte più significative dell'opera di Ungaretti; perderne la traccia nella trasposizione linguistica potrebbe apparire come un errore non trascurabile.

Una seconda svista, questa di carattere lessicale, riguarda la resa del termine “profugo” (v. 17) con “fugitif” (v. 10). Anche qui, il rischio che corre la “traduzione” è quello di perdere elementi centrali della poetica dell'autore. Come è noto infatti, la figura del profugo, del naufrago, del girovago costituisce una delle rappresentazioni più tipiche del poeta e dell'uomo Ungaretti (qui per altro estesa all'umanità intera) e, per renderla, risulta impropria, se non inadeguata, la scelta di “fugitif”, fuggitivo.

Vediamo ora il settimo frammento:

*Se una tua mano schiva la sventura,
Con l'altra mano scopri
Che non è il tutto se non di macerie.*

È sopravvivere alla morte vivere?

*Si oppone alla tua sorte una tua mano,
Ma l'altra, vedi, subito t'accerta
Che solo puoi afferrare
Bricioli di ricordi.²¹³*

La versione del *settimo coro* è quella che forse meglio di tutte ci mostra l'intento esplicitamente ricreativo di Ponge; diciamo che si tratta del momento in cui maggiormente egli si discosta dall'originale, dando vita a una vera e propria imitazione che non possiede più dell'originale se non qualche suggestione tematica:

D'une main tu esquives l'infortune, et de l'autre soulèves un linceul.

213 G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa – 7*, in *Il Taccuino del Vecchio*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 275.

Vois: tu ne fais que survivre,

*Un poing dressé contre le sort, dans l'autre une poignée de cendres.*²¹⁴

È chiaro che i passaggi dalle “macerie” (v. 3) al “linceul” (v. 1), dai “bricioli di ricordi” (v. 8) alla “poignée de cendres” (v.3) e soprattutto dalla drammatica domanda del quarto verso, “È sopravvivere alla morte vivere?”, all'affermazione “Vois: tu ne fais que survivre” (v. 2), non vogliono avere più nulla a che fare con il procedimento della traduzione: l'intento è certo quello di posizionarsi sotto un'altra categoria di trasposizione letteraria.

Alcune di queste versioni di Ponge possono dare inoltre l'impressione di parafrasare le liriche di Ungaretti: ciò è probabilmente dovuto al passaggio in prosa che, distendendo i versi, annullando gli a-capo, le circonvoluzioni sintattiche e scomponendo il lessico denso di Ungaretti, rischia di fornire una sorta di spiegazione delle complesse strofe ungarettiane. Questo problema risulta evidente nell'ultimo dei nostri esempi dalle versioni di Ponge degli *ultimi cori*, il decimo:

*Le ansie, che mi hai nascoste dentro gli occhi,
Per cui non vedo che irrequiete muoversi
Nel tuo notturno riposare sola,
Le tue memori membra,
Tenebra aggiungono al mio buio solito,
Mi fanno più non essere che notte,
Nell'urlo muto, notte.*²¹⁵

Ponge ha così trasposto:

*Cette anxiété de toi, cachée dedans mes yeux et qui ne
me fait voir que mouvements inquiets dans ton repos
nocturne, toute seule,
Le songe aussi de tes membres, remués par la mémoire,*

214 G. Ungaretti, *Ultimes choeurs pour la Terre Promise – 7*, in *Vie d'un homme*, cit., p. 281.

215 G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa – 10*, in *Il Taccuino del Vecchio*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 276.

*Versent de l'ombre encore dans mon obscurité naturelle,
Me font n'être plus que nuit; dans le hurlement muet; nuit.*²¹⁶

La scelta di questi testi fra le traduzioni di Ponge, ovvero di quelli che più si discostano dall'originale, non è finalizzata a un giudizio o ad una valutazione qualitativa della loro fattura; essa mira a dimostrare la non-organicità del lavoro di traduzione di Ponge, risultato certo evidente di una volontà precisa del poeta.

Il confronto con l'operato di Jaccottet punta a distinguere nella maniera più netta ciò che si può considerare a tutti gli effetti come una *traduzione poetica*, che possiede quindi una coerenza interna e una poetica intrinseca a guidarne i procedimenti, da ciò che, al di là delle sue qualità stilistiche e formali, è da collocare sotto un altro genere di rinuncia letteraria. A proposito, risulta forse ancora una volta calzante un riferimento a quella che Berman, criticando la traduzione occidentale tradizionale, ha definito *traduzione ipertestuale*, ovvero quell'atteggiamento nei confronti della traduzione che tende a confonderla e a mescolarla con altre forme di trasposizione letteraria: l'imitazione, la parodia, l'adattamento, il *pastiche*, il plagio etc.

Si possono ora analizzare due traduzioni di Jaccottet dagli *ultimi cori* che permetteranno di comprendere le differenze sostanziali di cui abbiamo parlato; ecco dunque il *coro numero otto* (tralasciato da Ponge):

<i>Sovente mi domando</i>	<i>Souvent je me demande</i>
<i>Come eri ed ero prima</i>	<i>Ce que j'étais, ce que tu étais, avant.</i>
<i>Vagammo forse vittime del sonno?</i>	<i>Errions-nous peut-être en proie au sommeil?</i>
<i>Gli atti nostri eseguiti</i>	<i>Nos actes furent-ils</i>
<i>Furono da sonnambuli, in quei tempi?</i>	<i>Actes de somnambules, dans ces temps?</i>
<i>Siamo lontani, in quell'alone d'echi,</i>	<i>Nous somme séparés, cernés d'échos,</i>
<i>E mentre in me riemergi, nel brusio</i>	<i>Et comme en moi tu resurgis, dans la rumeur;</i>
<i>Mi ascolto che da un sonno ti sollevi</i>	<i>Je me surprends à te dégager d'un sommeil</i>

216 G. Ungaretti, *Ultimes choeurs pour la Terre Promise – 10*, in *Vie d'un homme*, cit., p. 283.

*Che ci prevede a lungo.*²¹⁷

*Qui nous a prévus longuement.*²¹⁸

Come si vede, vengono rispettate la struttura in versi, la durata delle strofe e la loro disposizione. Rispetto ad altre traduzioni dello stesso Jaccottet si nota un'aderenza particolarmente letterale all'originale, sia nella riproposizione della sintassi che nella traslazione del lessico. Persino quelle tendenze di Jaccottet alla semplificazione e all'abbassamento, diciamo a “modernizzare” Ungaretti, sono qui messe da parte, acuendo ancor di più la distanza di queste sue *traduzioni* dalle *versioni* di Ponge. È piuttosto rilevante ricordare che Jaccottet traduce questi brani per completare il lavoro iniziato da Ponge, e che è quindi con piena coscienza di causa che va ad affiancarvi i suoi componimenti, sicuro dell'inevitabile contrasto²¹⁹. Vediamo il *coro numero tredici*:

*Rosa segreta, sbocchi sugli abissi
Solo ch'io trasalisca rammentando
Come improvvisa odori
Mentre si alza il lamento*

*Rose secrète, tu t'ouvres sur le gouffre
Pour peu que je tressaille au souvenir
De ton brusque parfum,
Tandis que s'élève la plainte.*

*L'evocato miracolo mi fonde
La notte allora nella notte dove
Per smarrirti e riprenderti inseguivi,
Da libertà di più
In più fatti roventi,
L'abbaglio e l'addentare.*²²⁰

*Le miracle évoqué mélange
La nuit en moi à cette nuit
Où, pour te perdre et reprendre, j'ai traqué,
Plus ardents à mesure
Que plus libres,
Éblouissement et morsure.*²²¹

Anche se in questo caso si possono notare alcuni rimaneggiamenti finalizzati a una maggiore scorrevolezza e limpidezza del senso, in particolare nei versi di chiusura, rimane chiara l'intenzione primaria di Jaccottet di riproporre innanzitutto la *linea di un*

217 G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa* – 8, in *Il Taccuino del Vecchio*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 275-276.

218 G. Ungaretti, *Ultimes choeurs pour la Terre Promise* – 8, in *Vie d'un homme*, cit., p. 282.

219 «Obbedendo a un'altra ottica della traduzione, nel complemento che ho dato a questa traduzione, d'accordo con Francis Ponge, mi è parso necessario marcare la rottura tra le due parti. Lo stesso vale per *Apocalissi* [...]» (Ph. Jaccottet, *notes*, in appendice a *Vie d'un homme*, cit., p. 337)

220 G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa* – 13, in *Il Taccuino del Vecchio*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 277.

221 G. Ungaretti, *Ultimes choeurs pour la Terre Promise* – 13, in *Vie d'un homme*, cit., p. 284.

canto. Il modo migliore per intenderla è leggere separatamente il brano in francese: se ne coglierà tutta la musicalità e se ne comprenderà di conseguenza la grande autonomia. L'imperativo di Jaccottet, che ha grande valenza etica poiché nasce essenzialmente dall'ascolto dell'altro, guida costantemente la sua traduzione.

Concludiamo ora l'analisi confrontando una delle *Apocalissi* di Ponge, la seconda, con una di Jaccottet, la quarta:

*Se unico subitaneo l'urlo squarcia
L'alba, riapparso il nostro specchio solito,
Sarà perché del vivere trascorse
Un'altra notte all'uomo
Che d'ignorarlo supplica
Mentre l'addenta di saperlo l'ansia?*²²²

così Ponge:

*Un cri déchira l'aube.

A l'homme qui venait de reprendre son miroir, il parut qu'une nouvelle nuit l'envahisset.

Il suppliait que cette évidence insoutenable lui fût épargnée.*²²³

Ancora una volta si può assistere a una sorta di trasformazione del brano di Ungaretti concepita da Ponge. Non solo la punteggiatura annulla la discorsività dell'ipotetica iniziale, elimina il carattere interrogativo-esistenziale e perde il flusso labirintico, volutamente intricato del brano; ma addirittura, nella ricreazione, nel tentativo di oggettivare i materiali di Ungaretti, si modifica il senso e si semplifica così quel nesso concettuale contraddittorio che attanaglia l'uomo fra consapevolezza e ignoranza del proprio destino.

Ecco quindi la quarta, breve *apocalisse*, che conclude il ciclo (affianco la traduzione di Jaccottet):

²²² G. Ungaretti, *Apocalissi – 2*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 289.

²²³ G. Ungaretti, *Apocalypses – 2*, in *Vie d'un homme*, cit., p. 295.

*La verità, per crescita di buio
Più a volarle vicino s'alza l'uomo,
Si va facendo la frattura fonda.²²⁴*

*La vérité, les ténèbres croissant,
Plus l'homme vole haut pour l'approcher,
Plus la faille se fait profonde.²²⁵*

L'operazione di Jaccottet non è affatto scevra di un'intenzionalità di fondo: egli tende regolarmente a rendere più accessibile in francese il senso della frase. Anche qui si può vedere come con pochi semplici espedienti (l'ordine ripristinato della principale e della subordinata al v. 2 e l'aggiunta di un “plus” che nell'originale è solo sottinteso e implicito al v. 3), mettendo in conto la perdita di alcuni elementi musicali (come la ripetizione della *v* (verità, volarle, vicino) e della *f* (facendo, frattura, fonda)), Jaccottet riesca a riprodurre in maniera soddisfacente suono e senso.

224 G. Ungaretti, *Apocalissi – 4*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. 289.

225 G. Ungaretti, *Apocalypses – 2*, in *Vie d'un homme*, cit., p. 296.

Conclusione: poetica della traduzione di Philippe Jaccottet

Bisogna innanzitutto considerare l'estrema coerenza di pensiero e di stile che intercorre tra l'opera poetica e l'opera di traduzione in Jaccottet («Si tratta di un'intera opera seconda, accanto all'opera principale», ha detto Jean Starobinski²²⁶). Si potrebbe dire che il rispetto e l'attenzione che Jaccottet porta verso gli autori e i testi che tenta di tradurre siano gli stessi che egli rivolge ai paesaggi e alle esistenze che la sua poesia cerca di rivelare. I concetti di trasparenza, di annullamento, di umiltà, di discrezione, fondamentali per l'opera “prima”, sono tutti profondamente implicati anche in questa “opera seconda” che è l'opera di traduzione. Lo sforzo compositivo per la traduzione poetica e per la poesia originale è guidato da una stessa disciplina etica; Jaccottet, ad esempio, sa perfettamente quanto sia impossibile per il poeta cancellare del tutto l'io, la voce parlante, il soggetto lirico, tanto quanto è impossibile per il poeta-traduttore eliminare, o non far percepire, la presenza di colui che traduce: «Capisco benissimo quanto la mia aspirazione alla “trasparenza”, a servire senza interferenze il testo originale, sia in gran parte illusoria, se non addirittura sciocca»²²⁷. Tuttavia, l'unica strada per Jaccottet, proprio come in poesia, rimangono quei *chemins de la transparence*²²⁸, quella tendenza all'annullamento, alla sparizione dell'io, che permette forse infine a quel qualcosa di inafferrabile, di indecifrabile che sta nelle parole, di passare, di mostrarsi: nella speranza «che ci sia una specie d'infinito, un riflesso d'infinito, in una poesia costruita con le parole, o in un'opera musicale sottomessa a leggi strettissime, è forse qui il mistero più grande. Che l'infinito possa entrare nel finito e, da lì, risplendere»²²⁹.

Si può di conseguenza comprendere come la poetica della traduzione di Jaccottet, agendo nel segno della trasparenza e dell'*effacement* superi automaticamente

226 J. Starobinski, *Philippe Jaccottet traduttore* (discorso pronunciato il 29 ottobre 1988), qui tratto da Testo a Fronte (p. 72).

227 Ph. Jaccottet, dalla *Préface a D'une lyre à cinq cordes*, Paris, Gallimard, 1997.

228 «En moi sont ressemblés les chemins de la transparence»: Philippe Jaccottet, *Blessure vue de loin*, in *L'ignorant*, op. cit., p. 74.

229 Ph. Jaccottet, *A la source une incertitude...*, in *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p.311.

la dicotomia problematica di appropriazione e estraniamento.

Per rendere nella lingua d'arrivo le qualità peculiari del poeta tradotto è indispensabile ricostituire contemporaneamente in quella lingua, attraverso il testo, la sua poetica. Lo stile dell'autore deve essere precisamente riconoscibile, nelle sue caratteristiche peculiari, anche nella lingua tradotta, escludendo la possibilità di rintracciare in quei testi l'impronta eccessiva di elementi riconducibili invece al traduttore. Le impressioni di completezza, equilibrio e totalità dell'opera originale devono essere anch'esse restituite. Traduttore e autore tradotto devono poter essere distinti con facilità e valutati nella loro alterità: «dell'autore che ammira, e di cui offre il testo voltandolo verso di noi, in *versione* francese, (Jaccottet) vuole che la voce rimanga riconoscibile, realmente, distinta come quella di un altro»²³⁰. Per consentire questo passaggio di elementi essenziali della poesia di un autore, corrispondente al fondamentale mantenimento dell'alterità, è necessaria quindi una profonda frattura tra il traduttore e l'autore tradotto: il traduttore infatti non vuole impossessarsi di nulla, cerca di offrire nella sua completezza un'opera con le sue scelte stilistiche, le sue figure, e per farlo la isola e si stacca da essa. L'abilità tecnica e metrica del poeta-traduttore, la sua conoscenza della lingua straniera, l'attenzione filologica nella ricostruzione lessicale sono tutti elementi indispensabili alla riuscita di quest'impresa. Rendere autonoma l'opera tradotta significa per un traduttore tagliare i legami che ha con essa e rinunciare quindi anche a qualsiasi funzione esplicativa della traduzione, nonché a un ruolo di intermediario del traduttore stesso. Egli non vuole e non può più essere responsabile per essa, l'opera tradotta dovrà ora parlare da sola. Jaccottet non dimentica mai lo “scarto obbligato”²³¹ che questa *poetica della traduzione* implica: «Philippe Jaccottet preferisce sottolineare una separazione, che non è un disconoscimento, né il segno di un'assenza di legame passionale. Piuttosto, e per ansia di verità, il riconoscimento di una distanza, mai completamente sormontata, il sentimento dell'impossibilità di realizzare la fusione consustanziale. C'è in tutto questo, insieme, discrezione e generosità: dare tutto se stesso, ben sapendo che non si renderà mai piena giustizia alla musica di un'altra lingua»²³². Nel segno costante di questa *poetica della trasparenza*, si possono

230 J. Starobinski, *Philippe Jaccottet traduttore*, cit., pp. 70-71.

231 *Ibid.*, p. 70

232 *Ibid.*, p. 71

individuare le tre funzioni, per così dire, che la traduzione mantiene costantemente nel lavoro di Jaccottet.

Un primo aspetto riguarda la dimensione sociale della traduzione, ovvero la necessità di promuovere un'opera, di conquistare all'opera dei lettori, di consentire la sua fruizione a un numero più ampio di persone. In Jaccottet, questa insorgenza, usando un termine di Starobinski, si presenta come “*dono restitutivo*”. Si tratta di una sorta di servizio reso dal traduttore all'autore, e poi di riflesso alla comunità dei lettori. In questo modo egli in un certo senso restituisce, ricambia, colma un debito, esprime la sua riconoscenza ai poeti amati: «Senza alcun dubbio, Jaccottet ha tradotto facendo valere le sue scelte, partendo da un sentimento di affinità, e, quando si è trattato di Holderlin, di Ungaretti, siamo certi che si trattava di una sorta di dono restitutivo a dei poeti considerati come modelli: era necessario ringraziare coloro ai quali si deve la rivelazione di una profondità del mondo, coloro con i quali si è vissuti in costante dialogo, ringraziarli prestando loro la nostra lingua, offrendo loro un ascolto allargato»²³³.

In secondo luogo, c'è da considerare la dimensione strettamente etica, quindi in piena sintonia con le teorie di Antoine Berman, dell'operazione traduttiva di Jaccottet. L'ascolto autentico della voce del poeta, la sua riproposizione rispettosa dell'originalità grazie allo “scarto obbligato” di cui si parlava, nonché la profonda discrezione mirata a rendersi impercettibili, consente alla traduzione di dar luogo a una *coabitazione*. Si tratta in sostanza di un soggiorno condiviso con l'altro (quell“albergo nella lontananza” di cui parla Berman); due poetiche, due mondi, vivono, nello scarto della traduzione, uno stesso spazio, principalmente testuale, ma anche etico.

Una terza funzione, di carattere letterario, vede la traduzione soddisfare un'esigenza del poeta: essa, come dice Starobinski, è «una via d'accesso alla propria attività di poeta»²³⁴. Come si è visto nel caso specifico del rapporto tra Ungaretti e Jaccottet, il processo di lettura, di interpretazione, di trasposizione, di ri-sonorizzazione avviato nella traduzione, può sfociare in una rielaborazione di quegli stessi materiali: prendendo nuove forme, andranno a costituire una nuova opera. La traduzione si rivela pertanto in questa sua funzione come una privilegiata *via d'accesso alla propria voce*.

²³³ *Ibid.*, cit., p. 72.

²³⁴ *Ibid.*, cit., p. 70.

Lo stesso Ungaretti, del resto, la pensava esattamente così; si può infatti concludere arricchendo questo punto proprio con due sue considerazioni, illuminanti, in materia di traduzione: «L'arte del tradurre, se parte da una ricerca di linguaggio poetico e si risolve in espressione poetica, porta semplicemente a poesia, e su questo non ci sarebbe da discutere»²³⁵; «Perchè mi domanderete, si traduce, allora? Perchè io stesso traduco? Semplicemente per fare opera originale di poesia»²³⁶.

235 G. Ungaretti, *Sulla Fedra di Racine*, in *Vita d'un uomo – Saggi e Interventi*, cit., p. 577.

236 G. Ungaretti, *Poeta e Uomini*, in *Vita d'un uomo – Saggi e Interventi*, cit., p. 739.

Per un'analisi sull'importanza della traduzione in Ungaretti, vedere il capitolo *Ungaretti traduttore*, in A. Saccone, *Ungaretti*, cit., pp. 192-211.

Char/Sereni

Cronaca dell'incontro

Il primo contatto fra René Char e Vittorio Sereni, che coltiveranno per circa 23 anni un difficile rapporto di lavoro e amicizia, risale a uno scambio epistolare avvenuto intorno al dicembre 1960²³⁷, generato dalla preparazione della prima pubblicazione italiana in volume del poeta francese. Sul finire del 1958 infatti, l'editore Feltrinelli aveva deciso di lavorare alla possibile versione d'oltralpe della raccolta *Poèmes et prose choisis*, uscita nel '57 per Gallimard²³⁸. Grazie alle mediazioni di Giorgio Bassani erano stati contattati per la traduzione diversi importanti poeti del momento, tra cui anche Bertolucci e Pasolini; a raccogliere l'invito e a portare avanti il progetto saranno Giorgio Caproni e Vittorio Sereni. Da una lettera di Bassani del gennaio '58 possiamo intuire chiaramente come sia stato Sereni a proporsi, in anticipo e di sua intenzione, per la traduzione integrale, da inserire nel corpo dell'antologia, dei *Feuillets d'Hypnos*²³⁹: «Ti ringrazio molto delle tue proposte. Se ti va di tradurre i *Cahiers d'Hypnos* benissimo, nessuno è più lieto di me»²⁴⁰. Prende così forma nel 1962 *Poesia e prosa*²⁴¹, che vede appunto i *Fogli d'Ipnos*²⁴², tradotti da Sereni già nel '58, incastonarsi in una più ampia raccolta antologica, fedele all'edizione francese, interamente tradotta da Caproni. Se per quest'ultimo la “frequenziazione” dell'opera di Char si limita a un intenso, ma unico e

237Buona parte delle informazioni riguardanti la corrispondenza Char-Sereni sono qui tratte dal libro di Elisa Donzelli *Come lenta cometa*, Torino, Aragno, 2009.

238R. Char, *Poèmes et prose choisis*, Paris, Gallimard, 1957.

239R. Char, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Gallimard – collection “espoir”, 1946. L'opera confluirà nella raccolta *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard, 1948. Per le opere originali di Char ci si riferirà alle *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

240Lettera di Giorgio Bassani a Vittorio Sereni del 28 Gennaio 1958, dall' “Archivio Vittorio Sereni” della Biblioteca comunale di Luino (tratto da *Come lenta cometa*, op. cit., p. 22).

241R. Char, *Poesia e prosa*, prefazione di G. Caproni, traduzione a cura di G. Caproni e V. Sereni, Milano, Feltrinelli, 1962.

242R. Char, *Fogli d'Ipnos*, traduzione di Vittorio Sereni, Torino, Einaudi, 1968.

isolato sforzo, per Sereni possiamo invece dire che si tratti del primo di due fondamentali momenti di incontro-scontro con il poeta provenzale.

In questi anni, a cavallo del '60, la poesia di Sereni sta subendo quell'evoluzione, quella mutazione che lo traghetterà dal *Diario d'Algeria*²⁴³ agli *Strumenti umani*²⁴⁴. È infatti del '65 l'uscita della sua terza e forse più celebre raccolta, di sicuro la sua più dirompente nel contesto della poesia italiana della “terza generazione”; è importante però, per l'economia del discorso comparatista che riguarda la traduzione sereniana dei *Fogli d'Ipnos*, evidenziare che il '65 è anche l'anno della seconda, riveduta edizione del *Diario d'Algeria*. Risulta quindi indispensabile sottolineare come i *Feuillets* di Char, diario poetico degli anni della resistenza nel *maquis*, siano affrontati da Sereni in un momento di passaggio cruciale in cui, oltre a completare gli *Strumenti umani*, con il “salto” che comportano, egli si impegna a rivedere e ripercorrere il *Diario d'Algeria*, testimonianza poetica della sua prigionia africana.

Per quanto riguarda René Char, questi anni segnano probabilmente l'ulteriore consacrazione di un poeta la cui figura supera oramai se stessa: egli pare acquisire sempre più le sembianze di un pensatore antico, di un poeta dei primordi o, come diceva a Sereni Piero Bigongiari, di un *presocratico*²⁴⁵. Nel '62 Char pubblica *La parole en archipel*²⁴⁶ in cui, già a partire da un titolo che propone l'immagine emblematica del suo poetare, si cristallizzano alcune delle prose poetiche più rappresentative sia del suo stile di scrittura che del suo repertorio figurativo. Del '65 è invece *L'Âge Cassant*²⁴⁷, che sarà per altro successivamente tradotto da Sereni, dove Char offre al lettore il limpido esempio di uno dei suoi “generi” prediletti, quello del frammento poetico aforistico. Seguirà a ruota *Retour Amont*²⁴⁸, nucleo di testi su cui, nel '74, Sereni baserà la sua seconda impresa di traduzioni da Char.

Lo scambio epistolare cominciato intorno al 1960 è pertanto quello fra due poeti

243V. Sereni, *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947. Ci si riferirà in questa sede all'edizione dei meridiani Mondadori: Vittorio Sereni, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 55-98.

244V. Sereni, *Gli Strumenti Umani*, Torino, Einaudi, 1965. Anche per quest'opera vedere *Poesie*, op. cit., pp. 99-184.

245«Dicevi di non amare Char e di ammirarlo: a me che ti ribattevo che lo ammiravo senza riserve, come si guarda a un presocratico» (Piero Bigongiari, *In Provenza: Vittorio, Char ed io*, La Nazione, 20 Febbraio 1983)

246R. Char, *La parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1962.

247R. Char, *L'Âge cassant*, Paris, José Corti, 1965.

248R. Char, *Retour amont*, Paris, G.L.M., décembre 1965.

che attraversano momenti decisamente diversi della loro ricerca. Poco distanti per età (Char è del 1907, Sereni del '13) e appartenenti alla stessa generazione (entrambi, come abbiamo accennato, hanno partecipato alla Seconda Guerra), essi affrontano però il “mestiere di poeta” con attitudini molto differenti. Se Char ha sposato la causa della poesia con un furore (*Fureur et Mystère*²⁴⁹ è uno dei suoi titoli fondamentali), un'energia, un'aggressività («Ho di mia nascita la respirazione aggressiva»²⁵⁰) che lo coinvolgono in maniera totalizzante e che ne fanno un poeta estremamente prolifico, si potrebbe invece dire che Sereni rappresenti un nuovo tipo di poeta, più compromesso coi tempi moderni e l'attualità, profondamente inquieto e disilluso, quasi scettico, nei confronti delle capacità della parola poetica («se ne scrivono solo in negativo» dirà ne *I versi*²⁵¹), mai del tutto in accordo, mai pacificato con la propria natura e di conseguenza poeta trattenuto, dalla produzione singhiozzante e dalla vena lirica capricciosa.

Nell'arco di anni che comprende la traduzione dei *Feuillets d'Hypnos*, come si diceva, Sereni è impegnato in un passaggio chiave, molto travagliato, della propria poetica, che cerca al momento di accogliere alcuni stilemi della prosa per dare origine a una forma poetica di estrema complessità e ricchezza espressiva, nonché di notevole modernità compositiva. Char può esercitare invece il suo canto dalla posizione elevata e salda di certezze già forgiate, già scolpite nei suoi versi a partire quantomeno dagli anni della guerra (ovvero dalla raccolta *Fureur et Mystère*²⁵²). Come si vedrà in seguito, è forse proprio il *carnet de guerre*, il “diario di battaglia” dei *Feuillets d'Hypnos* che può esser preso come pilastro fondativo della poesia di Char: l'esperienza della storia europea, vissuta sulla propria pelle grazie all'avventura del *maquis*, costituisce per lui una possibilità di insediamento, di radicamento nel “luogo della poesia”. Si cercherà, più avanti, di confrontare i *Fogli d'Ipnos* con il *Diario d'Algeria* di Sereni, anch'esso testimonianza diretta di un'esperienza storica, ma che rappresenta al contrario una ferita esistenziale, causata dalla prigionia e mai rimarginata, da cui, come afferma Mengaldo, avrà origine il seguito della sua produzione: «la sua poesia nasce fundamentalmente

249R. Char, *Fureur et Mystère*, cit.

250R. Char, *L'età squassante – VII*, in *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, Milano, Mondadori, 2002, p. 32.

251«[...] si fanno versi per scrollare un peso/ e passare al seguente. Ma c'è sempre/ qualche peso di troppo, non c'è mai/ alcun verso che basti/ se domani tu stesso te ne scordi» V. Sereni, *I versi*, in *Gli strumenti umani*, cit., p. 149.

252R. Char, *Fureur et Mystère*, cit.

come conseguenza e tentativo di risarcimento di una ferita non rimarginata [...] questa ferita è stata la guerra, e ancor più, la prigionia»²⁵³. Si vedrà come la traduzione dei *Feuillets d'Hypnos* di Char sia per lui il tentativo di suturare, di cicatrizzare quella ferita e, in un certo senso, di autorisarcirsi per una perdita.

Seguendo il filo della corrispondenza, dopo la pubblicazione nel '62 della raccolta di Feltrinelli, con un breve strascico epistolare che vede uno Char raggianti per essere per la prima volta diventato “poète italien”²⁵⁴ e un Sereni deluso nel vedere il suo nome relegato in quarta di copertina²⁵⁵, bisogna attendere il biennio '66-'68 per ritrovare uno scambio epistolare serrato fra di loro. Due sono le proposte di Sereni per rilanciare la collaborazione: il progetto, ideato insieme al poeta e critico Piero Bigongiari (amico e grande estimatore di Char), di una nuova raccolta con traduzioni di opere successive al '57²⁵⁶ e la possibile riedizione per Einaudi, questa volta individuale, dei *Fogli d'Ipnos*. Il primo progetto dovrà attendere il '74 per vedere la luce: questi anni serviranno a Sereni per affinare ulteriormente i suoi strumenti traduttivi e trovare maggiori varchi di libertà creativa all'interno della trama fedele delle sue versioni; permetteranno inoltre di sviluppare su Char un discorso critico ancora più approfondito. Il secondo progetto, già sostanzialmente pronto, dopo una rapida revisione, qualche significativa correzione e la redazione di un “suggerimento” su «qualche direzione utile alla lettura»²⁵⁷, viene presto dato alle stampe: nel 1968 esce infatti per Einaudi, nella “collana bianca” di poesia, finalmente “solo”²⁵⁸ e autonomo, *Fogli d'Ipnos*.

Sereni ha ottenuto questa volta, e meritato, la possibilità di presentare il volume, ed è grazie a questa *prefazione* che si può comprendere la nuova posizione in cui si

253 Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni, antologia critica* in Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. LXV.

254 «Me voici poète italien [...], heureux de l'être, grâce à vous – et à Sereni»: da una lettera a Caproni del 5 giugno 1962, dal Fondo Giorgio Caproni (Gabinetto Vieusseux di Firenze), qui tratta da Elisa Donzelli, *Come lenta cometa*, cit., p. 37.

255 Come documenta Elisa Donzelli (*Come lenta cometa*, cit., p. 37) Sereni pare rimanere all'oscuro di alcune scelte editoriali dell'ultimo minuto e si sorprende trovando nel volume la sola prefazione di Caproni (designato quindi come curatore unico) e il proprio nome associato esclusivamente alla traduzione dei *Feuillets*.

256 Era infatti del '57 *Poésie et proses choisies*, l'antologia francese su cui si basava *Poesia e Prosa*.

257 Così definisce Sereni la sua *Prefazione* al libro: «I *Feuillets* – sui quali non si è voluto scrivere un saggio ma di cui si è inteso suggerire qualche direzione utile alla lettura», *Prefazione a Fogli d'Ipnos*, cit., p. 18.

258 “Heureux livre! Il a été fait pour aller seul, sans autre poèmes”: così Char, a proposito di una bozza per l'edizione Einaudi, in una lettera a Sereni del 2 Agosto 1968 (dall'“Archivio Vittorio Sereni”, qui tratto da Elisa Donzelli, *Come lenta cometa*, cit., p. 43).

collocano i *Feuillets* nel percorso di Sereni. Avvengono due importanti distacchi a favorire una maggiore lucidità interpretativa: il primo è la messa a distanza dei *Feuillets* dal resto della produzione di discendenza resistenziale in voga negli anni '60; il secondo è l'arretrare e il distaccarsi di Sereni dai *Feuillets* stessi poiché, dopo esservi inizialmente aggrappato come a un'ancora di salvezza, menomato dall'esperienza *d'Algeria*, può ora affrontarli con un approccio meno personale e meno intimamente coinvolto, più ragionato e quindi più critico. Un passaggio importante della *prefazione* punta a chiarire tali istanze: «I *Feuillets* sono e non sono il libro poetico della Resistenza francese, ne riassumono il senso e al tempo stesso lo superano. Si iscrivono sotto la voce “poesia della Resistenza” solo perché quella voce non potrebbe ignorarli»²⁵⁹.

Poco prima delle due pubblicazioni presentate fino ad ora, i due poeti colgono l'occasione per incontrarsi: è sempre Sereni a recarsi a Parigi per far visita a Char, prima nel Marzo del '61, poi nell'autunno del '67. I loro incontri non sono sempre distesi, al contrario, tra di loro si insinua fin da subito il rischio di una tensione, foriera di incomprensioni, dovuta probabilmente a caratteri profondamente diversi, che accompagnerà la loro amicizia per tutto il suo corso. Del resto, fin dai suoi primi avvicinamenti a Char, Sereni ha sempre percepito un'incompatibilità sostanziale fra due uomini e due poesie, giungendo col tempo a rintracciare proprio nella diversità radicale uno degli impulsi a tradurre: «capita anche di pensare, per certi testi, che il solo modo di leggerli, ovvero di leggerli più a fondo, è tradurli. Questo mi è certamente accaduto nel caso di Char, dal quale in un primo tempo mi ero sentito respinto pur essendone oscuramente affascinato. Infatti non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto. [...] - e si impara di più da chi non ci assomiglia, come anche Pavese ci aveva fatto intendere»²⁶⁰. Un'ulteriore testimonianza di questa opposizione ci giunge da Bigongiari che, insieme a Caproni, costituisce l'altra importante “sponda” italiana per il lavoro di Sereni su Char: «[...] lo affrontavi anche, direi, contro te stesso: quasi a scoprire l'inconfessato e l'inconfessabile, oltre ogni ragione, di te stesso»²⁶¹.

259V. Sereni, *Prefazione a Fogli d'Ipnos*, cit., p. 8.

260V. Sereni, *Premessa a Il Musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981, p. XXXII.

261P. Bigongiari, *Asterischi variabili per Vittorio Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, Convegno di poeti, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1992, pp. 103-104.

È proprio Bigongiari ad accompagnare Sereni nel suo terzo incontro con Char, questa volta in Vaucluse, sua terra natale, nell'autunno del '68. Comincia così per Sereni, conclusa definitivamente la lunga gestazione dei *Fogli d'Ipnos* e archiviata insieme ad essi (e agli *Strumenti Umani*) quella ricognizione a ritroso, quell'interrogazione del passato e dell'esperienza storica, il “secondo tempo” del sodalizio nella traduzione con René Char.

Il viaggio a Valchiusa ha per Sereni un'importanza molteplice. Oltre alla visione, che comporta quindi una concretizzazione dei paesaggi e dei “materiali” figurativi di Char, e che consente a Sereni di introdursi fisicamente in quel mondo naturale vitalissimo e violento, il viaggio a Valchiusa significa per Sereni la scoperta di un luogo a cui sarà inevitabile legarsi intimamente e la cui mancanza lo perseguiterà d'ora in poi nel grigiore di Milano. Infine, l'incontro coi paesaggi della Valchiusa, con le sue sorgenti dalle acque cristalline, non può che provocare l'apparizione del Petrarca, offrendo a Sereni l'ulteriore suggestione di una poesia limpida e purissima. L'insieme di queste fascinazioni incoraggiano Sereni a concentrarsi sul progetto, da tempo immaginato, di una nuova raccolta che comprenda la produzione più recente di Char. È così che, oltre a *L'Âge cassant*²⁶² e *Retour Amont*²⁶³, sui quali sta già lavorando da qualche tempo e che sottoporrà a Char già alla fine del '71, Sereni decide di cimentarsi gradualmente anche con *Dans la pluie giboyeuse*²⁶⁴, *Le chien de cœur*²⁶⁵, *L'effroi la joie*²⁶⁶ e *Contre une maison sèche*²⁶⁷, andando a completare così la possibile versione italiana di *Le Nu Perdu*²⁶⁸, raccolta che esce in Francia nel settembre del 1971.

La necessità di un confronto diretto porta Sereni a una nuova visita in Vaucluse nell'ottobre del 1972. L'incontro inaugura un anno di lavoro intenso sui testi e di corrispondenza serrata fra i due poeti: tra Milano e Les Busclats (località del Vaucluse dove risiede Char) sfilano numerose lettere di confronto sulle soluzioni traduttive, testimonianze di una rodata collaborazione a quattro mani che porta all'aumento del *corpus* di testi; le ultime aggiunte riguardano due raccolte singole recentissime: *La nuit*

262R. Char, *L'âge cassant*, Paris, José Corti, été 1965.

263R. Char, *Retour amont*, cit.

264R. Char, *Dans la pluie gyboieuse*, Paris, Gallimard, octobre 1968.

265R. Char, *Le chien de coeur*, Paris, G.L.M., janvier 1969.

266R. Char, *L'effroi la joie*, Saint-Paul-de-Vence, Au vent d'Arles, mai 1969.

267R. Char, *Contre une maison sèche*, Paris, Jean Hugues, 1975.

268R. Char, *Le nu perdu*, Paris, Gallimard, septembre 1971.

*talismanique*²⁶⁹ e *Aromates Chasseurs*²⁷⁰. È solo per ragioni di limiti editoriali (Mondadori non consente di superare le 250 pagine) che il progetto curato da Sereni non riproporrà l'esatto insieme di testi dell'originale *Nu perdu* e che si impernerà invece su una sola raccolta singola completa, *Retour Amont*²⁷¹, accompagnata da una vasta scelta di testi dalle altre raccolte. Esce così, nell'ottobre del '74, per la celebre collana de "Lo specchio", *Ritorno Sopramonte e altre poesie*²⁷². Due importanti contributi critici, su cui bisognerà soffermarsi, delimitano la lettura accrescendo ulteriormente la qualità della pubblicazione: il saggio di Jean Starobinski *René Char et la définition du poème*²⁷³ introduce; un apparato formato da *note e appunti del traduttore*²⁷⁴ conclude.

«Les réactions sont très très bonnes»: Sereni sintetizza così, a due mesi dall'uscita²⁷⁵, il successo che il libro riscuote da subito in Italia. Fra i nomi che si prodigano in recensioni entusiastiche vi sono quelli di diversi poeti di primissimo piano come Raboni, Giudici e Bigongiari²⁷⁶ che sottolineano puntualmente sia la grandezza della poesia del provenzale, sia la coraggiosa impresa traduttiva di Sereni. La promozione del libro, prima e dopo la sua uscita, coinvolge Sereni in diversi incontri in giro per l'Italia: Char non riuscirà mai ad essere presente, disdicendo in più occasioni all'ultimo momento. Insieme a questa mancanza di reciprocità, un'ombra s'insinua nel loro già complicato dialogo, e da questo momento, sia nella corrispondenza che nei loro incontri a Valchiusa (che proseguono con una certa frequenza), sono diversi gli indizi di una rottura in corso, alimentata da incomprensioni, malumori e silenzi carichi di imprecisata tensione. Persino la notizia dell'assegnazione a *Ritorno Sopramonte*, nel 1976, del Premio "Città di Monselice" per la traduzione, viene accolta da Char con una certa freddezza.

Nel corso di questi anni, inoltre, Sereni sta elaborando una scelta di traduzioni

269R. Char, *La nuit talismanique*, Genève, Skira, septembre 1972.

270R. Char, *Aromates chasseurs*, Paris, Gallimard, décembre 1975.

271R. Char, *Retour amont*, cit.

272R. Char, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, cit.

273J. Starobinski, *René Char et la définition du poème*, in R. Char, *Faire du chemin avec...*, Paris, Gallimard, 1992, pp.305-316. Traduzione italiana di Luciano De Maria: *René Char e la definizione del poema*, in *Ritorno Sopramonte*, cit., pp. 9-26.

274V. Sereni, *Appunti del traduttore*, in *Ritorno Sopramonte*, cit., pp. 221-229.

275Lettera del dicembre 1974, in *Come lenta cometa*, cit., p. 119.

276G. Raboni, *René Char tradotto da Sereni*, "Rinascita", a. 31, n. 48, 6 dicembre 1974 pp. 29-30.

G. Giudici, *Char – Sereni*, "Corriere della Sera", 18 novembre 1974, p. 8.

P. Bigongiari, *Ritorno Sopramonte di René Char*, "L'Approdo letterario", a. XX, n. 67-68, settembre-dicembre 1974, pp. 262-266.

poetiche da diversi autori per racchiuderle in un organico *quaderno di traduzioni: Il musicante di Saint-Merry*²⁷⁷. Spiccano in questa ricca antologia le sezioni dedicate a tre poeti favoriti: Apollinaire, René Char e W. C. Williams. In questo modo, selezionando attentamente alcune sue versioni dai tre poeti, Sereni consegna ai lettori uno spettro ampio e piuttosto completo della propria attività di traduttore poiché, come ha del resto detto Fortini, Apollinaire, Char e Williams rappresentano tre tendenze, tre tappe, tre punti fermi del poeta-traduttore Sereni: «all'un polo sta Char; all'altro Apollinaire. In mezzo Williams, che di quest'ultimo ha il vagabondaggio ironico e di quello la dignità civile»²⁷⁸.

Nel frattempo Sereni si è allontanato da Mondadori, mantenendo con l'editore una posizione da collaboratore saltuario che gli permette di concedersi diversi viaggi; molti dei luoghi visitati sono presenti nella sua ultima raccolta, *Stella variabile*²⁷⁹, la cui sofferta gestazione termina con la pubblicazione definitiva del dicembre 1981²⁸⁰. Tra i tanti paesaggi, le mete di viaggio, i *posti di vacanza*, di cui si trova traccia, il Vaucluse è sensibilmente presente e, insieme ad esso, Char e la sua poesia. Sarà essenziale tentare di comprendere il complesso meccanismo intertestuale (e non solo) messo in atto da Sereni nella quarta sezione di *Stella Variabile*, intitolata significativamente *Traducevo Char*²⁸¹, nonché i suoi riverberi sul resto della raccolta e le sue possibili ripercussioni sul rapporto fra i due poeti.

L'ultimo atto della loro difficile amicizia, a meno di un anno dalla morte di Sereni, segna un definitivo distacco e l'interruzione di ogni rapporto fra l'oro. Siamo nella primavera dell'82, Sereni fa visita a Char insieme ad alcuni amici e poeti più giovani, tra cui Simoncelli e Benzoni, fondatori della rivista cesenate *Sul porto*, con cui Sereni sta collaborando e a cui ha peraltro affidato nel settembre del '79 la traduzione di *Declarer son nom*²⁸², inedita versione da Char che rientrerà poi nel *Musicante di Saint-*

277V. Sereni, *Il musicante Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981.

278F. Fortini, *Il musicante di Saint-Merry*, nell'*antologia critica* di Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. XLII.

279V. Sereni, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981.

280Nel 1979 veniva stampata a Verona, in soli 130 esemplari, per i *Cento Amici del Libro*, una versione differente di *Stella Variabile* (includeva, ad esempio, la lunga prosa *Ventisei*) che portava queste parole come avvertenza dell'autore: «Questa edizione speciale mi aiuta a fare momentaneamente il punto sullo stato dei testi di cui dispongo, in vista di un libro futuro di cui solo adesso comincio a intravedere i lineamenti e che spero di completare».

281V. Sereni, *Traducevo Char*, in *Stella Variabile*, cit., pp. 237-246.

282Vedere la testimonianza di Giorgio Orelli in *Un accertamento su Char e Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 66: «Sereni diede alla rivista degli amici di Cesenatico *Sul Porto* la traduzione d'un poème en

Merry. È Benzoni a fornire la testimonianza di uno scontro, di una discussione o di un vero e proprio litigio, avvenuto in quei giorni, che lascia Sereni estremamente amareggiato: «Ebbene c'era stato un alterco tra i due, un fortunale, *attizzato inopinatamente* da Char. Con un Vittorio allibito e dolentissimo. Lordo di guerra come il fantaccino di Venasque. Nacque di lì *Infatuazioni* [...]»²⁸³. È infatti al brano *Infatuazioni*, conclusione degli *Immediati dintorni*, che Sereni affida la sua ultima parola su Char, duro e risoluto addio alla persona, all'amico, nonché alla visione poetica e al paesaggio che per Sereni incarnava:

*«Qualcuno mi è venuto meno, qualcuno che per me valeva mi respinge, si distoglie, scompare. Allontanandosi allontana, sottrae il paesaggio del quale era stato preannuncio, portatore, segnacolo. Non intende essere più, non ha mai inteso essere alcuna di queste cose e rovesciando su di me il mio stesso disinganno smaschera la mistificazione di cui era oggetto».*²⁸⁴

Insieme al dolore di un addio trapela però anche una certa convinzione di essersi liberati come da un'oppressione e di poter ora procedere, più leggeri, più liberi, oltre quel blocco, oltre l'ostacolo:

«Solo adesso comprendo che come un viso mi era stato preannuncio, portatore, segnacolo di un paesaggio, così è di questo rispetto ad altro che incomincio a intravedere. Ben oltre il paesaggio.

O almeno mi pare.

*Posso tornare sui miei passi, ricominciare da là.»*²⁸⁵

prose intitolato *Déclarer son nom*, della sezione *Au-dessus du vent*, quinta della raccolta *La parole en archipel*, 1952-1960».

Il testo di Char si trova nelle *Oeuvres Complètes*, cit., p. 401. La versione italiana di Sereni, *Dire il proprio nome*, in *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. 77.

283F. Benzoni, *Vaucluse e dintorni*, in *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 35.

284V. Sereni, *Infatuazioni*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 147. 285Ibid.

Poetiche: affinità e divergenze

Prima di addentrarsi nell'analisi delle opere e dei testi, che saranno presentati attraverso un triplice confronto comparato di originali del poeta tradotto, traduzioni poetiche e originali del poeta-traduttore, risulta indispensabile una breve ricognizione teorica sulle poetiche di René Char e Vittorio Sereni. Questo consentirà di giungere al momento comparativo con una conoscenza preliminare delle modalità espressive e delle istanze tematiche dei due poeti.

«[...] Char, allontanandosi dal Surrealismo, dopo che in *Le marteau sans maître* ne aveva dato un testo basilare, è come si allontanasse dal diluirsi del linguaggio, dal suo sperdimento. Ha fatto opposto cammino: si è rivolto al centro, ha compresso la propria forza espressiva fino al punto di rottura, fino a farne sprigionare una poesia che ha fatto pensare a una reazione atomica a catena. La poesia si è infine avvicinata a un modo d'azione»²⁸⁶. Questa presentazione di Bigongiari del primo Char ci permette di situarlo con precisione da un punto di vista storico-letterario e di presentarne la poetica partendo da un giovanile ritratto di *dissidente dal surrealismo*. Dopo aver partecipato alla scrittura a sei mani di *Ralentir Travaux*²⁸⁷ (testo capitale del secondo surrealismo in collaborazione con Éluard e Bréton), più nascosto e defilato fra i tre poiché già esclusivamente e tenacemente concentrato sul *poème*, e dopo aver creato in seno a quella corrente una poesia che è già seminalmente la sua²⁸⁸, Char si dirigerà altrove, annunciando: «è necessario cambiare la mia regola d'esistenza»²⁸⁹.

L'*opposto cammino* che Char intraprende è solitario e radicale e non può che collidere su molti piani con la poetica surrealista e soprattutto con le sue forme più tarde

286P. Bigongiari, *Char e il dolore dell'immagine*, p. 213.

287Paul Éluard en collaboration avec André Breton et René Char, *Ralentir Travaux*, Paris, Éditions surréalistes, 1930. Ora in *Oeuvres Complètes*, cit., p. 1263.

288Ovvero quella delle raccolte che compongono *Le Marteau sans maître*, Paris, Éditions surréalistes, 1934.

289«Il va falloir changer ma règle d'existence», in R. Char, *Eaux-mères*, in *Le marteau sans maître*, in *Oeuvres Complètes*, p. 52. Il brano, per altro, porta come sotto titolo “à quoi je me destine”.

e conformiste. Contrasti evidenti coinvolgono la questione capitale della metafora: se inizialmente egli si propone di seguire la teoria surrealista della metafora, successivamente la necessità di mantenere vitale il procedimento creativo salvandolo da forme usurabili e stantie prenderà il sopravvento. Mentre il surrealismo, dopo l'iniziale esplosione, adatta la scrittura a una mimesi del sogno, le cui associazioni e meccanismi analogici vorrebbero liberare l'inconscio, Char affolla la sua poesia di contrari irriducibili in perpetua collisione. Si potrebbe esemplificare proponendo alcune dicotomie, fondamentali per il discorso surrealista, quali “realtà e sogno”, “coscienza e inconscio”, “ragione e irrazionalità”, e notare come, mentre i surrealisti cercano di sopprimere il primo elemento per privilegiare il secondo, Char, nel solco di Eraclito, vuole mantenerli entrambi vivi e produttivi. Lo ha colto, con buon anticipo sulla critica del tempo, Georges Mounin nel suo studio monografico *Avez-vous lu Char?*: «fidèle à sa passion héraclitéenne pour l'affrontement conscient des contraires, il se refuse à résoudre l'antinomie raison-déraison par la négation du premier terme»²⁹⁰ e ancora: «L'antinomie réalité-imagination ne peut pas être résolue, elle non plus, par l'oubli du premier terme, par l'aisance redoutable d'une fuite n'importe où, mais hors du monde»²⁹¹.

Oltre ai frammenti di Eraclito, l'altra grande opera su cui si fonda la svolta di Char è certamente la poesia di Rimbaud (e in particolare alcune modalità delle *Illuminations*), dal quale egli non trae solo, come buona parte dei surrealisti, gli spunti espressivi innovativi e le istanze irrazionalistiche più superficiali: Char legge verticalmente Rimbaud e, come si vedrà, assume tutte le profonde conseguenze teoretiche che la sua parola ha generato. Una considerazione di Mounin sulla “teoria surrealista della metafora” ci chiarisce anche questo punto: «Codifiant trop exclusivement, trop superficiellement des effets de Rimbaud, de Lautréamont, cette théorie (*la théorie de la métaphore surréaliste*) créait une mécanique anti-poétique, ouvrait toutes grandes aux faiseurs de septième ordre les portes d'un monde où n'eussent dû pénétrer que les plus scrupuleux, les plus loyaux, les plus désintéressés explorateurs»²⁹².

290G. Mounin, *Avez-vous lu Char?*, cit., p. 85.

291 *Ibid.*, p. 88.

292 *Ibid.*, p. 72-73.

Moulin premier, pubblicato nel 1934, segna uno spartiacque: è un blocco compatto di testi successivi, nonché per diverse ragioni estranei al *Marteau sans maître*, ma verrà successivamente incluso nella raccolta e posto a conclusione, come sbarramento alle ispirazioni surrealiste. Char pare proprio voler chiudere i conti, rivolgendosi talvolta direttamente a questi *faiseurs de septième ordre* (per riprendere Mounin), o *versificateurs* (come scriveva Rimbaud²⁹³); più in generale, il suo intento è di combattere ogni disposizione alla poesia che sia comoda, protetta, parassitaria:

«La poesia è putrefatta da depilatori di bruchi, da stagnini di echi, da lattai carezzevoli, da leziosi stremati, da facce che trafficano del sacro, da attori di fetide metafore, ecc. Sarebbe sano incenerire senza indugio questi artisti».²⁹⁴

«I netturbini di poesia sono in generale privi di sentimento della poesia; inadatti ad aprire le vie della sua azione»²⁹⁵

Quest'ultimo termine, *azione*, è fra le parole che funzioneranno come veri e propri segnaoli ad orientare il senso e la direzione dell'*opposto cammino* di Char. Come si vedeva precedentemente con Bigongiari, una delle pratiche fondamentali in cui Char si esercita consiste nell'“assimilazione della poesia a un modo d'azione”: intorno al 1934 quindi, una volta allontanatosi dal surrealismo e dalla paralisi creativa che questo linguaggio attraversava²⁹⁶, Char si “autodestina” a diversa sorte, consapevole che «la nuova mutazione non può essere semplicemente letteraria, ma deve implicare una trasformazione nel rapporto col mondo»²⁹⁷.

Le capacità premonitrici della poesia di Char sembrano essere all'opera già dalle sue primissime raccolte e gli consentono, quasi magicamente, di intravedere a distanza di anni la possibilità di una svolta non solo poetica ma biografico-esistenziale, cioè sancita da un evento concreto, dalla fattualità del reale: la Storia gli offrirà l'occasione di

293 Termine tratto dalla celebre Lettera di Rimbaud a Paul Demeny del 15 maggio 1971, detta “del Veggente”.

294 R. Char, *XLVII – Moulin Premier*, in *Le Marteau sans maître*, in op. cit., p. 74. Traduzione di Adriano Marchetti, in R. Char, *Molino primo – Al di sopra del vento*, Bologna, Pàtron, 1999, p. 123.

295 *Ibid.*, *LVII*, p. 76 (fr.), p. 143 (it.)

296 «[...] Char échappe au surréalisme figé pour demeurer poète vivant» (G. Mounin, *Avez-vous lu Char?*, cit., p. 68.)

297 J. Roudaut, *Les territoires de René Char*, introduzione a *Oeuvres Complètes*, cit., p. XX

fondare e di ancorare saldamente la *poesia* nel fulcro dell'*azione*, ovvero nella lotta di resistenza, nel *maquis*. Char, fin dall'inizio, sembra anticipare in poesia le proprie mosse, la propria azione e indicare nella scrittura le direzioni che la sua vita prenderà in futuro. Basta citare il primo testo di *Arsenal* (datato 1927-1929), *La torche du prodigue*, per trovare una sorta di prima “profezia”:

Brûlé l'enclos en quarantaine

Toi nuage passe devant

Nuage de résistance

Nuage des cavernes

*Entraîneur d'hypnose*²⁹⁸

I tre elementi della *resistenza*, delle *caverne* e del dio del sonno *Hypnos* – ne è portatrice una *nuvola* (*nuage*) – sono già tutti presenti: riappariranno e saranno decisivi nell'opera fondatrice di tutta la successiva poesia di Char: i *Feuillets d'Hypnos*.

La frattura con la produzione passata è puntualmente attestata anche nella prima edizione italiana dell'opera di Char, *Poesia e Prosa*²⁹⁹, come Caproni ha voluto esplicitare nell'introduzione all'antologia: «[...] è significativo il fatto che in questi *Poèmes et prose choisis*, ordinati dallo stesso Autore [...] nulla figurò del *Marteau*, quasi ad indicare che lo stesso Char considera il periodo surrealista, nichilista nel fondo, una stagione a sé e comunque conclusa, dopo la quale sboccia l'estate piena del suo canto d'oggi, tutto *in levare*»³⁰⁰. L'inizio di questa *estate*, di questo *canto in levare* si può collocare facilmente intorno all'annata '38-'39: coincide con le invasioni di Austria e Polonia da parte dell'esercito tedesco e con la scrittura dei primi componimenti di *Seuls Demeurent*, tra cui figureranno anche i primi «poèmes partisans, chants d'espoir et de lutte»³⁰¹.

La poesia di Char, da questo momento in poi, organizzerà le sue forme e raccoglierà le sue immagini costituendo un'opera complessiva di rara solidità e densità.

298R. Char, *La torche du prodigue*, in *Arsenal*, in *Oeuvres Complètes*, cit., p. 7.

299R. Char, *Poesia e prosa*, cit.

300G. Caproni, *Prefazione a Poesia e prosa*, cit., p. 10.

301G. Mounin, *Avez-vous lu Char?*, cit., p. 127.

All'interno delle raccolte compaiono tre tipi fondamentali di componimenti: in versi, con un'estrema varietà di strutture per lunghezza e libertà delle strofe e dei versi, dei ritmi e della musicalità, della disposizione grafica, etc.; brani di prosa poetica lunghi o brevi, alla maniera delle *Illuminations* di Rimbaud; frammenti e aforismi talvolta numerati e raggruppati. Si potrebbe dire che il canto di Char oscilli sempre fra l'istantaneità del lampo, del *fusé* di immagini o di massime folgoranti, e un respiro più ampio, cadenzato, che accumula visioni, gesti, paesaggi e azioni come in uno scorrere di flutti (ed è ricorrente l'assimilazione del *poème* a un fiume, alle maree, a un'alluvione, allo scioglimento dei ghiacciai). In molti del resto, per descrivere il movimento tipico del poema chariano e la regola della sua varietà, hanno parlato di una continua alternanza fra concentrazione e deflagrazione, fra accumulo ed esplosione, fra abbondanza e lacerazione.

Si potrebbero distinguere, nella poesia di Char, un filone figurativo ed uno riflessivo: lirico e immaginifico il primo, filosofico e spesso metapoetico il secondo; essi non sono sempre necessariamente distinti e può capitare che si intersechino in uno stesso componimento³⁰². La poesia figurativa di Char appare ancestrale, quasi rupestre, senza tempo poiché i suoi protagonisti sono semplicemente gli esseri e gli elementi in quanto tali («ogni sua parola è un essere vivente»)³⁰³; il suo mondo è primordiale, la sua luce è alborale; non ci sono varchi per introspezioni o psicologismi, per descrizioni di sentimenti o di emozioni; è una poesia che accade, che ha luogo, che si avvera, e fra gli attori dei suoi gesti, perso fra le calamità che la abitano, appare continuamente l'uomo («Char vuol essere, e riesce ad essere, - è, - il poeta dell'uomo»)³⁰⁴. La sensibilità dell'uomo e la sua storia sono trasfigurate in un paesaggio meraviglioso e violento, che prende vita e si anima nell'istante della lettura. L'uomo di Char guadagna presenza ed energia dal paesaggio che abita: «Char donne toujours la sensation physique d'un homme plus grand que nature, il fait voir un surhumain»³⁰⁵; la statura e la forza di questo “uomo chariano”, come la sua tragicità o la sua capacità di dolore, si assimilano

302A proposito, Sereni: «Si sarebbe tentati di dire che i poemi in prosa del primo tipo rientrano nell'ambito della poesia; e che spesso quelli dell'altro tipo sono decisamente metapoetici. È certo una distinzione sommaria [...]» (V. Sereni, *Nuova poesia francese*, cit.)

303G. Caproni, *Prefazione*, cit., p. 9.

304Ibid., p. 13.

305G. Mounin, *Avez-vous lu Char?*, cit., p. 29.

agli elementi che affronta, agli eventi naturali a cui assiste. Si può senz'altro affermare che la poesia di Char tenti di proporre, anacronisticamente, nel mezzo dell'orrore novecentesco, che ha messo così duramente alla prova ogni linguaggio poetico, un umanismo irredento e ostinato, una resistenza caparbia allo sfacelo e alla barbarie, nutriti e ricostituiti grazie alla poesia stessa, grazie alla fantasia delle sue visioni. Caproni ha espresso brillantemente questo aspetto nella sua *prefazione*: «è appunto per questa ritrovata missione del poeta come suscitatore di vita [...] che nell'angustiato e depresso mondo del dopoguerra René Char [...] è forse l'unica voce costruttiva [...], edificante, nel cuore del generale sfacelo. È la voce viva e quasi magica d'un datore di speranza: d'un fautore acerrimo di libertà»³⁰⁶. Risulta esemplare a proposito, per usare le parole dello stesso Char, l'*avvertenza* ai *Fogli d'Ipnos* che, oltre a funzionare come presentazione di un *diario di guerra* partigiana, potrebbe tranquillamente fungere da introduzione all'intera opera:

«Ces notes marquent la résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs, discret sur ses vertus, désirant réserver l'inaccessible champ libre à la fantaisie de ses soleils, et décidé à payer le prix pour cela».

«Queste note registrano la resistenza d'un umanismo consapevole dei suoi doveri, discreto sulle sue virtù, desideroso di riservare l'inaccessibile campo libero alla fantasia dei suoi soli, e deciso a pagare per questo».³⁰⁷

La poesia “pensante” di Char si dedica invece, principalmente, alla riflessione sulla poesia, sul *poème* e sul poeta nonché, di conseguenza, al nesso poesia-realtà, ovvero, come già anticipato, poesia-azione. Maurice Blanchot ha definito la poesia di Char come *poesia della rivelazione della poesia*, sorta di indagine interna, endoscopica, della poesia in se stessa per portare alla luce la propria essenza: «L'une des grandeurs de René Char [...] c'est que sa poésie est révélation de la poésie, poésie de la poésie et, comme le dit à peu près Heidegger de Holderlin, poème de l'essence du poème»³⁰⁸. A partire da *Moulin premier*, componimenti dedicati all'*essenza della poesia*, alle sue priorità, alle sue prerogative, ai suoi doveri, ai suoi bersagli, di solito in forma aforistica,

306G. Caproni, *Prefazione*, cit., p. 9

307R. Char, *Fogli d'Ipnos* (trad. Vittorio Sereni), cit., p. 25.

308Maurice Blanchot, *René Char*, in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 107.

o comunque breve e discontinua, si disseminano nelle raccolte di Char. Talvolta vengono persino raggruppati in sezioni a se stanti, specificatamente dedicate alla questione, come accade in *Partage formel*, contenuto in *Seuls Demeurent*: il tutto rientrerà nella già citata raccolta fondamentale del '48 *Fureur et Mystère*. Da *Moulin premier* a *Partage formel* quindi, diversi concetti fondamentali, termini chiave della riflessione metapoetica di Char, vengono coniatati e già fissati come confini, come riferimenti per il percorso di scrittura e di vita. La pratica poetica è presentata come «conoscenza produttiva del Reale»³⁰⁹; il suo oggetto è la «materia-emozione istantaneamente regina»³¹⁰; i suoi risultati, le sue creazioni, sono l'«inestinguibile reale increato»³¹¹; il poème è il «mistero che incorona»³¹² o ancora, l'«amore realizzato del desiderio rimasto desiderio»³¹³.

Si può concludere questa rapida presentazione della poetica di Char con alcune riflessioni di Blanchot mirate a chiarire la relazione tripartita fra poema, poeta e realtà. *En avant*, di là da venire, posizionato in un futuro e calamitando da quella distanza, si trova il poème. Esso è un'irrealtà, una speranza, una possibilità ancora priva di sostanza, che esercita l'attrazione sulla sensibilità del poeta: «du poème naît le poète. Il naît avant nous et en avant de nous, comme notre propre avenir, comme l'inespéré qui nous tourmente et nous fascine»³¹⁴. Così il poeta si trova ingaggiato a dover dare forma a quell'*irreale*, a quell'*insperato* e inevitabilmente il suo compito sarà di renderlo verità: «le poème est la vérité du poète, le poète est la possibilité du poème»³¹⁵. Come il poema costringe il poeta a inverarsi e ne certifica in un certo senso l'esistenza, così la poesia trascina il reale e lo costringe all'azione. Quella tensione verso la possibilità della parola poetica è ciò che fornisce al poeta la sua modalità specifica di conoscenza del Reale: «[...] la contradiction poétique fondamentale: le poème va vers l'absence, mais c'est pour recomposer avec elle la réalité totale: il est tension vers l'imaginaire, mais c'est qu'il vise à “la connaissance productive du Réel”. [...] l'absence qui rend la présence désirable,

309R. Char, *La conoscenza produttiva del reale*, in *Mulino primo – Al di sopra del vento* (trad. Adriano Marchetti), cit. p. 28. Per l'originale, R. Char, *Oeuvres Complètes*, cit., p. 61.

310R. Char, *Mulino primo – IV*, cit., p. 36. Originale in R. Char, *Oeuvres complètes*, cit. p. 62.

311R. Char, *Partage formel – I*, in *Seuls Semeurent*, in *Fureur et Mystère*, in *Oeuvres Complètes*, cit. p.

155. Le traduzioni da *Partage formel* sono inedite.

312R. Char, *Partage formel – LIV*, *ibid.*, p. 168.

313R. Char, *Partage formel – XXX*, *ibid.*, p. 162.

314M. Blanchot, *La part du feu*, cit., p. 117.

315*Ibid.*, p. 111.

l'irréel qui permet au poète de posséder le réel, d'en avoir une "connaissance productive"»³¹⁶.

Nell'ottica dell'*umanismo consapevole* di Char, un poema offensivo (*poème offensant*³¹⁷), capace di battersi e schierarsi (*faire face*³¹⁸) può condizionare il reale portando il poeta all'azione, o meglio portando il poeta a guidare l'azione, a innescare le azioni degli uomini:

«Il poeta precede l'uomo d'azione, poi, incontrandolo, gli dichiara guerra»³¹⁹

La convinzione dell'interdipendenza di poesia e azione, nonché l'inclinazione a una scrittura metapoetica, sono sicuramente due degli aspetti della poetica di Char che lasciano più perplesso il lettore Sereni; allo stesso tempo però, queste differenze, in un certo qual modo lo attraggono o, piuttosto, lo invitano a un tentativo di comprensione: Sereni intraprende un percorso ermeneutico mediato dalla traduzione, esperito nella traduzione, ma che parte da una perplessità, da un'incomprensione o addirittura da un'ostilità.

Due osservazioni tratte da presentazioni della poesia di Char rivelano immediatamente una preliminare incompatibilità: «[...] l'intermittente, a volte ossessivo confronto tra il poeta e la natura della poesia [...] Questo gioco di specchi tra poesia ed esistenza, tra soggetto e oggetto – per cui la poesia è di volta in volta soggetto di realtà e oggetto di poesia e viceversa – sconvolge le abitudini del lettore [...]»³²⁰; «difficile pensare a un'altra opera poetica così formicolante di riflessioni sulla poesia, di vere e proprie definizioni della poesia all'interno dell'opera stessa, come quella di Char. Direi

316 *Ibid.*, pp. 110-111.

317R. Char, *Mulino primo – XXXIV*, cit., p. 96. Originale in R. Char, *Oeuvres complètes*, cit, p. 70: «[...] Jusqu'à nouvel ordre, à la poésie courtisane, brut opposer le poème *offensant* [...]» trad. di A. Marchetti «[...] fino a nuovo ordine, alla poesia cortigiana, opporre grezzo il poema *offensivo*».

318R. Char, *Fogli d'Ipnos*, cit., p. 26-27: n° 4 «[...] Nous avons recensé toute la douleur qu'éventuellement le bourreau pouvait prélever sur chaque pouce de notre corps; puis le coeur serré, nous sommes allés et avons fait face» trad. di Sereni: «Abbiamo censito tutto il dolore che il boia avrebbe potuto cavare da ogni fibra del nostro corpo; poi, col cuore nella morse, ci siamo mossi e schierati».

319R. Char, *Mulino primo – XXII*, cit., p. 72. Originale in R. Char, *Oeuvres complètes*, cit, p. 67.

320V. Sereni, *René Char*, in *Poesia Francese del Novecento*, cit., p. 382-383.

che questo soprattutto lascia esitante al primo contatto un lettore del mio tipo»³²¹. L'origine di questa incompatibilità non è da considerarsi esclusivamente personale. Sereni è sicuramente fra quei poeti che non ritengono necessaria, per la composizione della poesia, la concettualizzazione dei mezzi o delle ragioni della poesia, poco importa se precedente, parallela o successiva all'atto creativo. Con questo, non si vuole dire che Sereni non produca anche pagine importanti di letteratura critica, ma che, ad ogni modo, quando lo fa, non assimila mai poesia e teoria, le mantiene distinte. La poesia di Sereni è raramente, quasi mai, metapoetica e quando lo è, lo è per minimi accenni, voci e riferimenti evanescenti, frasi indirette, ironie passeggiere: annotazioni che rientrano nella più generale narrazione poetica di una quotidianità esistenziale.

Ai fini di una visione comparatistica più ampia, può essere interessante notare come si tratti non tanto e non solo di una differenza individuale fra due poeti, ma di un importante fattore che distingue l'evoluzione novecentesca della poesia italiana da quella della poesia francese. Risulta infatti indiscutibile che il ripiegamento del pensiero poetante sulla poesia stessa, la tendenza auto-referenziale della poesia, il “pensarsi” del poema, siano caratteristiche francesissime, peculiari del cammino della poesia francese tra Ottocento e Novecento. Alle origini di questa tendenza si possono indicare diversi fattori: innanzitutto l'influenza della riflessione metapoetica sviluppata da *Mallarmé* (e proseguita da *Valéry*), rintracciabile soprattutto (ma non solo) fra le pagine della *Crise de vers*; secondariamente, la ricezione francese, diffusa e massiccia, dell'opera di Heidegger, che andrà a condizionare in profondità il pensiero e lo stile di molte riflessioni di filosofia estetica e di poetica; infine, più antico e generalizzato, poiché risalirebbe alla produzione dei *moralisti francesi* (XVI° secolo), va senz'altro citata la tradizione, che diventa genere letterario e tendenza, della massima, della *forma breve e discontinua*³²², del frammento filosofico che tratta volentieri di estetica e di teoria letteraria.

L'inclinazione a un esplicito discorso metapoetico è invece estranea alla maggior parte dei poeti italiani del Novecento: i riferimenti al linguaggio poetico, alla condizione del poeta, alla funzione della scrittura poetica, non hanno mai un'intenzionalità

321V. Sereni, *Prefazione a Fogli d'Ipnos*, cit., p. 13.

322Sull'argomento: A. Marchetti, *Scritture brevi e discontinue – Poetiche del pensiero nella letteratura francese*, Bologna, Book Editore, 2003.

concettuale. La diffidenza dell'ambiente italiano rispetto a questo genere di predisposizione è pertanto piuttosto diffusa, piuttosto condivisa e anche Caproni, nella sua prefazione a Char, lo lascia ben intendere: «[...] fra tutte le “poesie” da me lette o amate in questi ultimi anni, (quella di Char) è la più lontana dall’“idea di poesia” che ciascun di noi (per tradizione, per educazione, per abitudine) possiede, e la più stretta al cuore della poesia stessa»³²³. Quel “noi” si riferisce chiaramente alla generazione di poeti italiani (detta *terza*) che include Caproni e Sereni e i tre sostantivi usati (*tradizione, educazione, abitudine*) coprono la quasi totalità dei fattori che possono determinare una poetica.

Passando all'altro tema generatore di distanza, la cautela, quasi l'incertezza con cui Sereni presenta l'argomento *poesia-azione* nella prefazione ai *Feuillets d'Hypnos* è più che illuminante. Sereni riporta alcune celebri affermazioni di Char³²⁴, nate come delucidazioni (richieste da Heidegger nel '66) dell'ancor più celebre frase di Rimbaud: «la poésie ne rythmera plus l'action. Elle sera en avant»³²⁵, e commenta così: «Questi enunciati sono *indiscutibili* in rapporto alla tensione e alla lunga coerenza che li anima. Cioè, non intendo discuterli su quella che a me pare la loro effettiva improbabilità (ma s'impara di più da chi non ci assomiglia; e Char risponderebbe, credo, che al di fuori di questa visuale non esiste poesia, ma esercizio sedicente poetico [...])»³²⁶. In maniera velata traspare qui una differenza sostanziale fra i due poeti che investe, per così dire, la sfera della consapevolezza artistica. Non si può certo dire che manchi a Sereni una certa *fede nella poesia*, dato che è solo grazie ai versi che egli sa di poter trovare e conservare qualcosa di intatto, di permanente; ma è anche certo che Sereni non creda affatto nella poesia come “faro illuminante” o come veicolo trainante per l'azione degli uomini, né come sonda in avanscoperta nel reale. Si potrebbe supporre che, nel ritenere *improbabili*, come dice lui stesso, certe riflessioni di Char testimoni della sua indiscussa *fede nella poesia*, Sereni, suo malgrado, un po' ne subisca il fascino e ch'egli quasi invidi la sicurezza e la forza che questa *fede* infonde alla poesia di René Char.

Più che lo scontro fra due visioni antitetiche, si assiste a un tentativo di lettura

323G. Caproni, *Prefazione a Poesia e Prosa*, cit., p. 7.

324Tratte da *Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger*, in *Oeuvres Complètes*, cit., p. 734.

325A. Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*.

326V. Sereni, *Prefazione a Fogli d'Ipnos*, cit., p. 9

teso a scavalcare e superare l'iniziale difficoltà di adesione a fondamenti concettuali estranei. Per Char «l'azione è cieca, è la poesia che vede», «la poesia è il movimento puro che innesca il movimento generale», è il «sur-cerveau de l'action», «punta di freccia che suppone l'arco-azione», poesia come «testa cercante. L'azione è il suo corpo»³²⁷. Nulla di più lontano dalle esitazioni di Sereni, dalla sua astensione volontaria da una qualsiasi definizione della realtà o della poesia, dalla sua dimessa, ricorsiva e incerta ricerca di qualche immagine afferrabile nel proprio passato di uomo. In una lettera a Franco Fortini rintracciamo qualche affermazione che può bastarci per inquadrare l'attitudine di Sereni e la sua diversità da Char: «Parliamo invece del crescente sospetto circa la capacità della poesia di comunicare e di interessare. [...] Io sono attaccato a questa sola possibilità di esprimermi scrivendo i pochi versi che scrivo. Quello che io posso dare *agli altri* [...] è tutto qui, è appeso a questa possibilità. E a volte sembra cosa infinitamente piccola e improbabile»³²⁸.

Alla base della *spinta a tradurre* stanno quindi due percezioni fondamentali: oltre all'iniziale incompatibilità (per non parlare di ostilità o repulsione) è di certo presente anche una latente ammirazione, un senso di riconoscenza. Queste due impressioni iniziali sono ben rintracciabili nell'affermazione, già citata, di Sereni stesso: «capita anche di pensare, per certi testi, che il solo modo di leggerli, ovvero di leggerli più a fondo, è tradurli. Questo mi è certamente accaduto nel caso di Char, dal quale in un primo tempo mi ero sentito respinto pur essendone oscuramente affascinato. Infatti non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto»³²⁹. Si può supporre che questa oscura fascinazione rinvii, in qualche modo, a una sensazione comune ad ogni lettore che affronti l'opera di René Char, e che Giorgio Caproni ha espresso in maniera limpidissima: il lettore «rimane perfettamente solo a sentirsi investito d'un potere – d'un'interiore libertà: d'uno slancio vitale e d'un coraggio morale – che per un istante crede di ricevere femminilmente dall'esterno, mentre poi s'accorge che tale ricchezza era già in lui, sonnecchiante ma presente, come se il poeta altro non avesse fatto che *risvegliarla*, non *inventando* ma

327R. Char, *Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger*, in *Oeuvres Complètes*, cit., p. 734.

328V. Sereni, *lettera a Franco Fortini del 25 Ottobre '62*, nell'*Apparato critico* di V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 594.

329V. Sereni, *Musicante di Saint-Merry*, cit.

scoprendo; e quindi suscitando un moto, più che d'ammirazione, di gratitudine»³³⁰.

Nell'analizzare *Frontiera*, opera prima di Sereni, Giacomo Debenedetti ci fornisce una vaga immagine che si può trattenere come ritratto iniziale, giovanile di Sereni, da contrapporre a quello proposto di René Char. Argomento di *Frontiera* è «[...] il quotidiano malessere e inadattabilità di un uomo non bene accordato con la vita che gli tocca di vivere, e che reagisce con pena, ansia, rivolta, invettiva magari, ma smorzata da un senso del limite e come da un decoro morale che l'uomo deve serbare verso se stesso»³³¹.

Sereni viene accolto inizialmente, con le necessarie e caute precisazioni, con l'etichetta di post-ermetico e post-crepuscolare, poiché nella sua poesia si sono amalgamate appunto le principali istanze di queste due linee ereditarie. La mescola delle due più importanti tendenze della lirica italiana novecentesca si può forse descrivere dicendo che in Sereni le ascendenze metafisiche dei cosiddetti ermetici (ma sarebbe meglio dire di Montale e Ungaretti) vengono mitigate e appiattite dalla sua sottile e dimessa percezione esistenziale, di chiara matrice crepuscolare (o meglio gozzaniana). Sereni costruisce tutto sulla tonalità di una voce, sulla modulazione di un discorso interiore nel quale le immagini e le figure vengono in seguito a disporsi. La sua ricerca è principalmente, a tratti ossessivamente e drammaticamente, sintattica: le forme della ricorsività, della ripetizione, dell'“iterazione” e della “specularità”³³², dettano la giustapposizione di un lessico e la disposizione di versi in maniera funzionale a questo fraseggio della mente; l'insieme dei volti, di luoghi, oggetti e azioni narrate risulta immerso in un'incertezza e in un'instabilità che diventano strutturali. Mengaldo ha felicemente definito questa modalità discorsiva: «quella sua tonalità di spenta *grisaille*: iterante lentezza ritmica, [...] uno stile che punta tutto sull'apparente uniformità con cui gioca ogni volta sulla sua scacchiera pochi elementi-base, rinunciando a splendore timbrico e varietà e facilità di ritmi in favore di un lavoro più sottile di parca, sapiente

330G. Caproni, *Prefazione a Poesia e prosa*, cit., p. 8.

331G. Debenedetti, *Il poeta da giovane*, in *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974; successivamente in V. Sereni, *Poesie*, cit., p. XXI.

332P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, come post-fazione a V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 89-116; qui tratto dall'*Antologia critica* che introduce V. Sereni, *Poesie*, cit., pp. LIII-LVI.

modulazione armonica». La riuscita stessa della ricerca poetica di Sereni, anche da un punto di vista storico-letterario e dialettico, sta tutta nella “tonalità di spenta *grisaille*” e nella “modulazione armonica”: «che è anche il modo con cui il poeta supera vittoriosamente il suo difficile compito di post-ermetico»³³³.

Mentre è possibile «[...] considerare l'opera di Char [...] come unico poème in continua formazione (e trasformazione) piuttosto che fissarne culmini e singoli edifici»³³⁴, per Sereni, data la parsimonia della vena lirica, spesso trattenuta da indecisioni, insoddisfazioni e blocchi interiori, si possono indicare alcuni passaggi che corrispondono grosso modo alle raccolte in cui la sua opera è confluita.

Il primo passaggio è quello che va da *Frontiera* a *Diario d'Algeria* ed è sostanzialmente identificabile nell'effetto dirompente della storia collettiva sulla storia personale; come ha detto Debenedetti, con *Diario d'Algeria*, «la storia è entrata nella poesia di Sereni»³³⁵, a sbaragliare l'attitudine iniziale, l'inclinazione giovanile del poeta come «annotatore di vicende personali, di momenti ed episodi della sua vita»³³⁶. Oltre alla dimensione storica e collettiva, ad entrare nella poesia di Sereni è anche la società in quanto inevitabile condivisione di vicende ed episodi: «la storia penetrerà in quella poesia, e la società vi penetrerà anche come comunità organizzata di uomini presi in una stessa vicenda»³³⁷. Questo ingresso costringe la scrittura a fondamentali aperture, diversificazioni, arricchimenti, che coinvolgono sia il linguaggio che la dimensione esistenziale portandole lontano dalle prime soluzioni stilistiche.

La sfera interiore, generatrice di quella tonalità dimessa e ritirata del Sereni più lirico, dovrà confrontarsi da ora, costantemente, con la necessità e l'urgenza di una rappresentazione più polifonica, una narrazione che sia in grado di cogliere la condizione umana nella sua attualità e modernità. È così che il *Diario d'Algeria* può costituirsi essenzialmente come racconto di una prigionia con il suo prima e il suo dopo, racconto di come, nel bel mezzo di un evento storico quale la seconda guerra mondiale, un uomo possa ritrovarsi escluso dalla storia, confinato e gettato fuori da essa. Le istanze principali del *Diario* verranno messe in luce prossimamente grazie anche al

333 *Ibid.*, p. LVI.

334V. Sereni, *Poesia Francese del Novecento*, cit., p. 383.

335P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, cit., p. XXIII.

336 *Ibid.*, p. XIX.

337 *Ibid.*, p. XXII.

confronto con l'opera "gemella" di Char, i *Feuillets d'Hypnos*.

Come già accennato sarà sulla frattura provocata dalla prigionia e raccontata nel *Diario* che si costituirà la produzione successiva di Sereni: tale frattura costringe al tentativo di armonizzazione delle due istanze enunciate poco sopra, ovvero l'affiorare dell'interiorità afflitta e la volontà di dar voce alla realtà circostante. Sereni impiegherà circa vent'anni (1945-1965) a costituire la sua raccolta più complessa, più completa, nonché probabilmente più rappresentativa della sua poetica: *Gli strumenti umani*³³⁸.

La fase stilistica che va probabilmente fotografata e fissata per essere poi confrontata con la poetica di Char è quindi quella dei primi anni '60, culminante negli *Strumenti*. Non è superfluo, né sviante, anticipare che si tratta forse del momento in cui le due opere sono più distanti, più contrastanti, quasi polarizzate, si potrebbe dire, su due estremi della poesia novecentesca. Pare quasi che Sereni negli *Strumenti* voglia a mano a mano, e il più possibile, allontanarsi da Char. Questa impressione è presente del resto anche in una considerazione di Mengaldo: «negli *Strumenti*, è vero, Char funge in sostanza ancora da perimetro o alone scarlatto di una rivelazione assoluta che Sereni tocca e fugge quasi affascinato d'orrore»³³⁹. Lasciando sullo sfondo la produttiva ambiguità di questa fascinazione, ciò che i testi e le opere confermano è che la fase più riuscita, più incisiva della poesia di Sereni coincide con il momento in cui il divario fra la sua poetica e quella di Char è maggiore.

Opposte sono le due configurazioni discorsive, opposte le intenzioni contenutistiche nonché gli orizzonti di senso sviluppati dalle loro creazioni. Se per Char sono già state avanzate delle definizioni preliminari e proposte possibilità di lettura, per quanto riguarda Sereni, riassumendo e riordinando le ultime considerazioni, si può affermare quanto segue. La sua ricerca poetica esplora e stabilizza un dettato interiore che interseca voci limitrofe, una costruzione versificata che si compromette elegantemente con la prosa e la forma dialogica. La modulazione di questa complessa architettura discorsiva è tutta basata su tecniche quali la *ripetizione* e la *reticenza*, su *pause e riprese*, su *esitazioni* e *sospensioni* calibrate e strategiche. Il risultato è un ritmo imprevedibile, una sequenza di linguaggio instabile, singhiozzante, una sintassi interrotta nella quale si inseriscono, apparentemente casuali, momenti lessicali

338V. Sereni, *Gli strumenti umani*, cit.

339 P.V. Mengaldo, *Il solido nulla*, cit., p. LXXIII

intensissimi, portatori di metafore inattese, immagini improvvisamente emergenti che risultano spesso dolorosamente nostalgiche ma, talvolta, ferocemente critiche. A quell'impronta di esistenziale mancanza, di afflizione interiore, alle angosce originate dal continuo affioramento del passato, si aggiunge ora, negli *Strumenti umani*, un'attenzione più viva alla realtà circostante, una volontà di racconto, di narrazione come impossessamento del tempo presente. Tale insorgenza si manifesta in una varietà di toni e umori: l'ironia e il velato rancore, la critica aspra e la protesta silenziosa ma indignata, talvolta la rabbia. Il tutto concorre quindi non solo alla registrazione e decifrazione del sentire umano e della nostra condizione esistenziale, ma anche a una rappresentazione poetica della realtà italiana di quel tempo di rara precisione e intensità. Fortini presentò così il libro a un anno dalla sua uscita: «*Gli strumenti umani* è un libro che può anche essere letto come una raffigurazione della storia italiana – in un certo senso europea – degli ultimi quindici anni».³⁴⁰

340 F. Fortini, *Gli strumenti umani*, in *Antologia critica in Poesie*, cit., p. XXX.

L'esperienza della storia

Le ragioni profonde che portarono Sereni a cimentarsi con la traduzione dei *Fogli d'Ipnos* svelano in maniera particolarmente limpida una delle possibilità e potenzialità che soggiacciono a moltissime imprese di traduzione, in particolare poetiche. Pare quasi che, con questa trasposizione da Char, Sereni realizzi quel desiderio di alterità, soddisfi quella pulsione ad esperire il diverso, che ogni traduttore percepisce misteriosamente all'interno del testo straniero. Capita infatti che la traduzione, che è sempre riproduzione, rinunciazione, offra la possibilità di ripercorrere e quindi, in qualche modo, rivivere l'esperienza che presiede alla creazione originale. Per Sereni tradurre i *Fogli d'Ipnos* ha significato poter riscrivere, nella propria lingua, un testo che rappresenta l'alternativa perfetta, la controparte ideale a quella che fu invece la sua esperienza personale. Da reduce di una prigionia in Africa sotto le forze alleate, Sereni ha così la possibilità di partecipare, grazie al tramite della traduzione, alla guerra di resistenza, all'azione partigiana, quasi a poter recuperare quella mancanza, quel senso di vuoto instillati in lui dalla reclusione, quasi a risanare quella ferita che, come abbiamo accennato, la detenzione algerina gli aveva inferto. Nel caso della versione di Sereni dei *Fogli d'Ipnos* di René Char, tradurre è anche, in buona parte, scrivere ciò che non si è potuto scrivere, vivere ciò che non si è potuto vivere, per interposta persona. Lo stesso Sereni, del resto, ha più volte presentato come preminente questa sua motivazione per la *spinta a tradurre*; in un'intervista del '75 inquadrava così la contrapposizione e la complementarità tra i due testi: «Char veniva dall'esperienza opposta, da un'esperienza positiva, era stato comandante dei *maquis*; oltre ad aver compiuto atti di valore, aveva guidato degli uomini, aveva partecipato alla Resistenza in modo molto attivo... E quindi, in sostanza il mio *Diario d'Algeria* era, come dire?, l'altra faccia: i *Feuillets d'Hypnos* erano l'altra faccia rispetto al mio *Diario d'Algeria*, insomma no?...ecco. E diciamo che la spinta a fare questo lavoro è stata appunto, come le dicevo, duplice: cioè, da una parte un'esperienza letteraria assolutamente diversa dalla mia, e dall'altra

un'esperienza esistenziale, eccetera, addirittura opposta»³⁴¹; poco dopo, nel '76, nel discorso pronunciato in occasione del "Premio Monselice" per la traduzione di *Ritorno Sopramonte*, ripercorrendo le origini del suo *lavoro su Char*, ribadisce in maniera inequivocabile le ragioni di quella prima "fatica": «il motivo è chiaro: ero stato prigioniero di guerra negli stessi anni, avevo fatto un'esperienza passiva e dunque mi attraeva l'esperienza opposta, a me ignota, quella del "maquis"»³⁴².

Questo moto iniziale verso il testo straniero e la successiva interdipendenza fra *Feuillets* e *Diario d'Algeria* non sono sfuggiti all'attenzione di diversi critici. Ad esempio, Fortini, introducendo il *Il musicante di Saint-Merry*, complessivo e conclusivo "quaderno di traduzioni" di Sereni, e parlando quindi del traduttore Sereni, usa termini piuttosto significativi: «È come se [...] avesse abbandonato uno dei suoi maggiori punti di forza poetici, quello dell'"avrebbe potuto essere", il tema, anche baudelairiano, della *possibilità mancata*. Lo avesse abbandonato, dico, per realizzarlo mediante interposto poeta»³⁴³. Da questa osservazione di Fortini emerge innanzitutto una delle essenze della poesia di Sereni: la rappresentazione di esistenze fondate sulle occasioni perse, sulle esperienze mancate, sull'incompletezza; ne consegue la ricerca di un rimedio, il tentativo di un recupero nel lavoro traduttivo. Spingendosi un poco oltre, tutto questo potrebbe persino portare a considerare, per certi casi specifici, l'attività di traduttore come un contraltare dell'attività di poeta, quasi si potesse, nella traduzione, rimediare alle carenze della scrittura originalmente poetica: sostituire a un vuoto proprio un pieno altrui preso in prestito, riempire, ospitando nella propria lingua l'altra, uno spazio lasciato vacante nella propria poesia.

A completare questa riflessione e a consentire l'inizio dell'analisi comparata delle due opere, ecco un altro estratto dall'importante, e già citato, saggio di Mengaldo *Iterazione e specularità in Sereni*: «la sua poesia nasce fundamentalmente come conseguenza e tentativo di risarcimento di una ferita non rimarginata [...], di un mancamento, una lacuna che stanno alle origini, e che diventano colpa [...]. Basta stare alla lettura stessa delle parole del poeta per sapere che questa ferita è stata la guerra, e ancor più, la prigionia. La prigionia come sospensione, come parentesi, personale e

341 Intervista rilasciata da Sereni a Alessandro Fo il giorno 11 marzo 1975, ora in *Studi per Riccardo Ribuli*, a cura di Franco Piperno, Ed. di Storia e Letteratura, Roma, 1986, pp. 63-64.

342 V. Sereni, *Il mio lavoro su Char* in R.Char-V.Sereni, *Due rive ci vogliono*, p. 5

343 F. Fortini, *Il musicante di Saint-Merry*, in V. Sereni, *Poesie*, cit., p. XL-XLI

storica, che ha costretto o consentito di continuare a “vivere...oltre la dittatura e ignorando la dittatura”, piuttosto che contro la dittatura, impedendo di partecipare a quel tentativo, finalmente, di costruirsi responsabilmente e attivamente la propria storia, senza più subirla, che è stata la Resistenza»³⁴⁴.

Pubblicati rispettivamente nel '46 e nel '47, i *Feuillets d'Hypnos* di Char e il *Diario d'Algeria* di Sereni, si presentano come due facce della poesia sottoposta alla stessa esperienza storica, ovvero il conflitto mondiale; entrambi sono *diari di guerra*, ma mentre il primo testimonia una *resistenza*, il secondo testimonia una *prigionia*.

Due sono i punti essenzialmente comuni alle opere, aspetti che permettono di allacciarle e intersecarle; il primo, di carattere concettuale, è lo stretto nesso fra Poesia e Storia, o meglio fra poesia e esperienza della storia, poiché entrambe le scritture sono, in modi differenti, forgiate dagli eventi, scaturite da costrizioni e condizionamenti effettivi o, per dirla con le parole di Char, «furono scritte nella tensione, nella collera, nella paura, nell'emulazione, nel disgusto, nella scaltrezza, nel raccoglimento furtivo, nell'illusione del futuro, nell'amicizia, nell'amore. Per dire quanto i fatti le hanno segnate»³⁴⁵. Questo ingresso dell'esperienza e della violenza della storia nella vita dei due poeti comporta, necessariamente, una drastica *fine della giovinezza* (Char, nel '40 ha poco più di trent'anni, Sereni poco meno), proprio analoga, volendo, al superamento di quella *linea d'ombra* così ben rappresentata in Conrad dal salto nell'età adulta come passaggio di grado, come primo incarico, che impone, alla luce dei fatti, una nuova e decisiva responsabilità, che costringe a una più dura consapevolezza. Nella *Prefazione* al *Diario d'Algeria*, Giovanni Raboni sintetizza perfettamente alcune di queste considerazioni: «a entrare con il *Diario* nella poesia di Sereni potrebbe essere, più precisamente, l'esperienza – l'esperienza nella specie emblematica e traumatica di fine della giovinezza, del suo limpido, incantevole, malinconico sogno d'attesa»³⁴⁶. È già stata del resto segnalata la differenza cruciale del marchio che questo passaggio traumatico lascerà sui due uomini: per Char, il *maquis* rimarrà un perenne segnacolo di rivolta e sovversione, mentre per Sereni il ricordo delle sabbie d'Algeria sarà una sorta

344 P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in Vittorio Sereni, *Poesie*, cit., p. LXV.

345 R. Char, *Fogli d'Ipnos*, cit., p. 25.

346 G. Raboni, *Prefazione* a V. Sereni, *Diario d'Algeria*, cit., p. X.

di grigia condanna. Ad ogni modo, l'entrata della storia collettiva nella poesia attraverso una sensibilità individuale, è l'avvenimento, anche letterario, che presiede ad entrambi questi *diari poetici*. Il ché porta direttamente al secondo punto, ovvero il carattere senza dubbio, ma mai banalmente diaristico delle due raccolte.

I *Fogli d'Ipnos* sono un insieme estremamente eterogeneo di frammenti numerati, tra cui compaiono note istantanee, appunti notturni, *poèmes en prose* e brevi racconti, intuizioni, folgorazioni, aforismi, etc. Nessuno di questi componimenti è prettamente poetico, eppure nel complesso, misteriosamente, risulta un *libro di poesia*. Lo dice bene Sereni nella sua *prefazione*: «nei *Feuillets* versi veri e propri, identificabili come tali, non ce ne sono, salvo forse (forse) *La carte du soir*, del “feuille 221” e poche altre righe di natura anfibia. Eppure, incontestabilmente, i *Feuillets* sono un libro poetico, cioè di poesia, indipendentemente dalla presenza di versi riconoscibili come tali. Non tanto strano per uno che ha scritto che con Rimbaud “la poesia ha smesso di essere un genere letterario, una competizione” per diventare “un'esperienza della totalità, fondata nel futuro, espiata nel presente”³⁴⁷. Un *diario poetico* eterogeneo in cui la narrazione dell'azione partigiana si mescola con la riflessione solitaria, in cui la massima di carattere morale si coniuga con la visione e l'epifania, in cui il pensiero puro si accoppia con descrizioni naturali del mondo vegetale e animale.

Il *Diario d'Algeria* mantiene invece una considerevole omogeneità: l'insieme dei componimenti in versi, alcuni più brevi, altri lunghi (in particolare nella terza parte), si struttura secondo uno svolgimento narrativo. Le tre sezioni (*La ragazza d'Atene*, *Diario d'Algeria*, *Il male d'Africa*) seguono infatti l'evoluzione del personaggio (Sereni) attraverso le figure, per così dire, che di volta in volta incarna (Mengaldo le ha chiamate “proiezioni dell'io” che “si accampano nel *diario*”³⁴⁸): si passa dal *viandante soldato* al *soldato prigioniero* e infine al *reduce* di guerra e di prigionia. Tale itinerario, quasi fosse un diario di viaggio (e probabilmente *Diario d'Algeria* è anche questo), è puntualmente documentato dalle date e dal nome dei luoghi, che compaiono quasi sempre in calce alle liriche, nonché spesso nei titoli e tra i versi. La scrittura del *diario* e la testimonianza dell'esperienza («un libro che come pochi altri conferma la vocazione inscritta nel

347 V. Sereni, *Prefazione* a R. Char, *Fogli d'Ipnos*, cit., p. 16.

348 P. V. Mengaldo, *Il solido nulla*, op. cit., p. LXIX.

proprio titolo»³⁴⁹) acquistano così una coerenza che attraversa sotterraneamente tutta la raccolta e propone un tragitto, un percorso, che si potrebbe individuare come l'*origine della ferita*, di quella ferita che fu appunto la prigionia, con la sua condanna all'immobilità e alla marginalità. La condizione esperienziale a cui costringono gli eventi storici è continuamente rintracciabile nelle due opere; una rapida analisi può mettere in luce le peculiarità e le differenze, già anticipate, con cui i poeti svolgono i "temi" dell'*irruzione della storia* e della *fine della giovinezza*.

Tra gli aforismi e le *illuminazioni* di Char appaiono immagini descrittive dell'essere gettati, come a picco nella storia, sorta di caduta nel tempo che, insieme a un'iniziale sperdimento, porta poi con sé la possibilità dello slancio vitale e dell'insurrezione. È importante inoltre notare, nei brani che verranno proposti, come spesso in Char gli elementi del paesaggio diventino parte di immagini ad alto grado metafisico poiché, come ha mostrato Sereni, «Char è letterale e oracolare insieme»³⁵⁰, intendendo con questo che, pur imperniandosi sempre sull'istante e sull'elemento circostanziale, le sue immagini automaticamente si staccano e si stagliano in un orizzonte più vasto e astratto; ancora con Sereni, si vede come la circostanza e l'istante, in Char, non siano mai stralci di vita e quotidianità: «nel suo insieme antielegiaca, antinarrativa, antidiscorsiva la poesia di Char è poesia d'illuminazione, ellittica, oracolare. Ha le radici nell'istante e nel fenomeno e dunque – contro ogni apparenza – nel quotidiano. Ma non è, in alcun modo, poesia del quotidiano nella misura in cui rifiuta di essere gestione poetica del quotidiano»³⁵¹. Si vedrà, e già si può intuire, quanto questa *gestione poetica del quotidiano* sia invece per Sereni fondamentale.

Tornando a quanto si diceva poco sopra, si noti come nei *Fogli d'Ipnos* accada di passare da visioni tese a registrare una condizione umana assediata dalla violenza della storia (ricordando che il contesto è la guerra di resistenza e che quindi questi uomini sono giovani guerriglieri) a parole che si trasformano in veri e propri gesti e atti di rivolta e ribellione. Così, ad esempio, dai *feuillets 36 e 91*:

349 G. Raboni, *Prefazione* a V. Sereni, *Diario d'Algeria*, cit., p. VII.

350 V. Sereni, *Poesia Francese del Novecento*, cit., p. 380.

351 V. Sereni, *Prefazione* a R. Char, *Fogli d'Ipnos*, cit., p. 13.

36

«*Temps où le ciel recru pénètre dans la terre, où l'homme agonise entre deux mépris*»

«*Tempo in cui il cielo sposato penetra nella terra, e l'uomo agonizza tra due disprezzi*»³⁵²

91

«*Nous errons auprès de margelles dont on a soustrait les puits*»

«*Si vaga in prossimità di orli cui i pozzi sono stati tolti via*»³⁵³

si può passare ai *feuillet*s 142 e 162:

142

«*le temps des monts enragés et de l'amitié fantastique*»

«*Il tempo dei monti furenti e dell'amicizia fantastica*»³⁵⁴

162

«*Voici l'époque où le poète sent se dresser en lui cette méridienne force d'ascension*»

«*Ecco l'epoca in cui il poeta sente in se stesso levarsi questa forza meridiana d'ascesa*»³⁵⁵

È facile notare in questi brani, la presenza dei termini “tempo” e “epoca” (36: “tempo in cui”; 142: “il tempo dei”; 162: “ecco l'epoca in cui”) nonché i termini “uomo” e “Noi”, costanti riferimenti a una collettività, che può essere universale, storica (36: “e l'uomo agonizza”; 91: “*Nous errons*”) o semplicemente quella di un gruppo di uomini in armi: «il tempo dei monti furenti e dell'amicizia fantastica»³⁵⁶.

La prima parola del *Diario d'Algeria* di Sereni è “giovinezza” e i versi che la seguono stabiliscono da subito la dinamica di un viaggio che comporta un addio:

«*La giovinezza è tutta nella luce*

d'una città al tramonto

dove straziato ed esule ogni suono

*si spicca dal brusio. [...]»*³⁵⁷

352 R. Char, *Feuillet 36*, op. cit., p. 38-39.

353 R. Char, *Feuillet 91*, op. cit., p. 60-61. Il *feuillet 91* verrà per altro posto da Sereni in epigrafe a *Pantomima terrestre* (V. Sereni, *Pantomima terrestre*, in *Gli strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 181).

354 R. Char, *Feuillet 142*, op. cit., p. 80-81.

355 R. Char, *Feuillet 162*, op. cit., p. 88-89.

356 R. Char, *Feuillet 142*, cit.

357 V. Sereni, *Periferia 1940*, in *Diario d'Algeria*, cit., p. 5.

La consapevolezza del poeta è tutta racchiusa in un suo commento a *Città di notte*, secondo brano della raccolta: «La città è come morta, anche se non completamente, e i versi esprimono al tempo stesso un addio a tutta una fase dell'esistenza, perché siamo in guerra, avviati chissà dove. [...] Volevo esprimere la conclusione di una fase dell'esistenza, la fine della giovinezza»³⁵⁸. Comincia da qui la narrazione del *viaggio*, ovvero di quel rimpallo di mesi che costringerà Sereni e il suo reparto militare a girovagare per l'Europa (tra Italia, Balcani e Grecia) in attesa del trasporto sul fronte nord-africano. Nel luglio '43 arriva infine la beffa: sospesa l'operazione in Nord-Africa per l'avanzata degli alleati, l'intero reparto viene fatto prigioniero mentre difende la costa siciliana; in Algeria, dove avrebbe dovuto combattere, Sereni arriva già da detenuto.

Diario d'Algeria è il diario di una condizione esterna continuamente subita: la confusione dell'Europa in guerra, l'attesa costante, gli spostamenti insensati, il presentimento del futuro come una trappola, la beffa della cattura e infine la prigionia. Tutto è già previsto in *Italiano in Grecia*:

«[...] Europa Europa che mi guardi
scendere inerme e assorto in un mio
esile mito tra le schiere dei bruti,
sono un tuo figlio in fuga che non sa
nemico se non la propria tristezza
o qualche rediviva tenerezza
di laghi di fronde dietro i passi
perduti,
sono vestito di polvere e sole
vado a dannarmi a insabbiarmi per anni»³⁵⁹.

La contrapposizione con il tono e la postura di René Char è quindi già nettissima a una prima analisi. *Italiano in Grecia* presenta un *soldato girovago* inquadrato subito

358 Sereni in una conversazione con gli allievi della Scuola Media G. Pascoli di Parma, 12 Dicembre 1979; cfr. AA. VV., *Sulla poesia, conversazioni nelle scuole*, Pratiche Editrice, Parma, 1981. Qui tratto dall'*Apparato critico* incluso in *Poesie*, cit, p. 425.

359 V. Sereni, *Italiano in Grecia*, in *Diario d'Algeria*, cit., p. 9.

da aggettivi quali “inerme”, “assorto”, “esile”, poi definito, in maniera sempre più esplicita, “figlio in fuga”. L'inadeguatezza (“che non sa nemico”), la nostalgia (“tristezza”, “tenerezza”, “passi perduti”) si affacciano di già a un destino ingrato (“vado a dannarmi a insabbiarmi per anni”).

Dopo aver stabilito queste coordinate iniziali si può entrare nel vivo delle due raccolte, posti di fronte a un'antitesi sia esistenziale che stilistica, un confronto netto fra una condizione vitale e attiva ed una disperatamente passiva, fra un'avventura poetica fatta di picchi e baratri, sentenze e comete, e una lirica purgatoriale e desertica, a tratti spettrale. I *Fogli d'Ipnos* sono luogo privilegiato di quel tentativo estremo e quasi sovrumano di Char di coniugare scrittura e azione, realtà e poema uniti in una verità comune, pertanto il concetto di *azione* ne è un protagonista assoluto. Quando non vengono descritti direttamente episodi di guerriglia (che rappresentano ovviamente i momenti narrativi della raccolta), l'*azione* viene sollevata dalla riflessione. Si possono incontrare appunti e note, trascritti magari a sera dopo gli avvenimenti della giornata, quasi fossero indicazioni («*norme d'azione*»³⁶⁰) da tenere a mente e perseguire; altrove veri e propri ragionamenti sul *senso* e sul *valore* dell'azione:

100

«*Nous devons surmonter notre rage et notre dégoût, nous devons les faire partager, afin d'élever et d'élargir notre action comme notre moral*».

«*Dobbiamo superare rabbia e disgusto, dobbiamo farli condividere per elevare ed estendere la nostra azione come la nostra morale*».³⁶¹

187

«*L'action qui a un sens pour le vivant n'a de valeur que pour les morts, d'achèvement que dans les consciences qui en héritent et la questionnent*».

«*L'azione che ha un senso per i vivi ha valore solo per i morti e compimento solo nelle coscienze che ne sono eredi e l'interrogano*».³⁶²

oppure in folgoranti aforismi:

360 «*pouvoirs passionnés et règles d'action*»; trad: «*poteri appassionati e norme d'azione*».(R. Char, *Feuillet 108*, in op. cit., p. 64-65.

361 R. Char, *Feuillet 100*, in op. cit., p. 62-63.

362 R. Char, *Feuillet 187*, in op. cit., p. 96-97.

62

«Notre héritage n'est précédé d'aucun testament».

«La nostra eredità non è preceduta da alcun testamento».³⁶³

72

«Agir en primitif et prévoir en stratège».

«Agire da primitivo e prevedere da stratega».³⁶⁴

L'esperienza bellica di Sereni, che consiste sostanzialmente in due anni di prigionia, dal luglio '43 al luglio '45, si svolge invece nella passività e nell'inazione. Il *Diario d'Algeria* è la rappresentazione dell'evento come mancato evento, della storia come esclusione dalla storia, della guerra come mancata partecipazione alla guerra. Sereni ha parlato a più riprese della condizione di prigionia da lui sopportata in Algeria, sempre indicando che la sua durezza non consisteva nelle condizioni di vita ma, più che altro, nella ripetitività e nella noia: «la blanda, la torpida, semidillica prigionia»³⁶⁵, oppure: «nessuno stato di detenzione è stato più blando del nostro»³⁶⁶ e ancor più esplicitamente, in un'intervista già citata: «la prigionia è sempre prigionia, ma la prigionia con gli americani era uno stato, è stato detto, purgatoriale, limbale; insomma, così, molto molto diverso dalla prigionia con i tedeschi. E però al tempo stesso c'era proprio questo senso di essere, come dire, emarginati, di essere buttati fuori dalla storia»³⁶⁷.

A segnalare la precisa consapevolezza di Sereni della dimensione storica, nonché a conferma della fondatezza di questo confronto coi *Fogli d'Ipnos*, compare, anche nel *Diario d'Algeria*, nel primo brano della sezione centrale, la parola “epoca”. Si può così notare la diversità che intercorre fra gli stili, i toni e i contesti all'interno dei quali i due poeti inseriscono questi termini-chiave:

«[...] È un'immagine nostra

stravolta, non giunta

alla luce. E d'oblio

363 R. Char, *Feuillet 62*, op. cit., p. 48-49.

364 R. Char, *Feuillet 72*, op. cit., p. 52-53.

365 V. Sereni, *Gli Immediati Dintorni*, cit., p. 95.

366 V. Sereni, *Senza l'onore delle armi*, cit., p. 36-37.

367 Intervista rilasciata da Sereni a Alessandro Fo il giorno 11 marzo 1975, op. cit.

*solo un'azzurra vena abbandona
tra due epoche morte dentro noi»³⁶⁸*

Non è, come in Char, l'epoca o il tempo in cui si può e si deve agire; in cui l'uomo, sferzato dalla violenza, insorge e rivive; non sono gli «*anni essenziali*»³⁶⁹. È invece il tempo grigio in cui le epoche vengono a morire nell'individuo alienato dalla storia, è il tempo dei reclusi, dei prigionieri, degli esclusi, degli anni *inessenziali*. All'azione si contrappone la staticità, l'evanescenza. Il sonno e la morte abitano anche gli spazi della vita, diventano condizioni esistenziali:

*«[...] Ma se tu fossi davvero
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
prega tu se lo puoi, io sono morto
alla guerra e alla pace»³⁷⁰*

Ecco come risponde Sereni, interpellato dalla domanda «Che cosa intende per “Io sono morto/ alla guerra e alla pace”?»: «è come dire: sono tagliato fuori dalla storia, dagli avvenimenti, non più in grado di agire in nessun senso»³⁷¹. L'impossibilità di *agire*, l'estraniamento dalla guerra come dalla pace, si configura come una morte apparente, una sospensione tra vita e morte esperita nella sua indifferenza, staticità, ripetitività:

*«Non sanno d'essere morti
i morti come noi,
non hanno pace.
Ostinati ripetono la vita
[...]»³⁷²*

368 V. Sereni, *Lassù dove di torre*, in *Diario d'Algeria*, Torino, Einaudi, 1968, p. 19

369 «*Si j'en réchappe, je sais que je devrai rompre avec ces années essentielles, rejeter (non refouler) silencieusement loin de moi mon trésor*» («*Se ne esco vivo, so che dovrò rompere con l'aroma di questi anni essenziali, respingere (non reprimere) silenziosamente lontano da me il mio tesoro [...]*») R. Char, *Feuillet 195*, op. cit., p. 98-99.

370 V. Sereni, *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, op. cit. p. 22.

371 Sereni in una conversazione con gli allievi della Scuola Media G. Pascoli di Parma, 12 Dicembre 1979, in op. cit., p. 443.

372 V. Sereni, *Non sanno d'essere morti*, in *Diario d'Algeria*, cit., p. 24.

Bisogna inoltre evidenziare come in questi estratti dal *Diario* compaiano e vengano a formarsi, a strutturarsi, fondamentali registrazioni della poetica sereniana da qui in poi costantemente riprese, rimodulate e arricchite. Prima fra tutte, esperita in *Algeria* ma poi trasfigurata ed estesa per una sua applicazione a tutta la condizione umana, si inaugura tra questi versi la percezione, che diventerà consapevolezza e verità esistenziale, della «ripetizione dell'esistere». Già annunciato nel *Diario* (lo si è appena incontrato nel verso: «Ostinati ripetono la vita») questo concetto troverà numerose varianti negli *Strumenti umani*: da *Ancora sulla strada di Zena* («l'opaca trafila delle cose/ che là dietro indovino», «la lenza/ buttata a vuoto nei secoli»³⁷³) a *Il piatto piange* («al riparo dall'esistere o piuttosto,/ fiorisse la magnolia o il glicine svenevole,/ dalla ripetizione dell'esistere»³⁷⁴). Difficile trovare altrove, nella poesia europea del Novecento, esperienze, immagini e versi così radicalmente antitetici a quelli di René Char, sempre gravidi invece di vitalità, di esuberanza, di aggressività. A mano a mano che si procede in questa analisi comparata, si precisa e si intensifica quindi la convinzione che davvero le due raccolte siano una la faccia nascosta dell'altra, intendendo con questo che una senza l'altra risulterebbe parziale, mancante, come se solo controbilanciandosi e sussistendo assieme esse potessero testimoniare, con completezza e onestà, la storia vissuta e l'eredità esperienziale degli uomini. Ed è proprio questo genere di completezza che Sereni ha agognato traducendo i *Fogli d'Ipnos*, nell'ottica di un risarcimento e di una compensazione.

Si può partire da due ultime considerazioni critiche su questa sorta di *complementarità*, costituente del rapporto Char-Sereni, per fare un ultimo confronto testuale e passare poi ad una breve analisi della traduzione. Scrive Bigongiari nel '74: «le doti native di Char e di Sereni paiono completarsi a vicenda: il poeta del *maquis*, il poeta del “centro” nascosto della rivolta umana e nascosto nel “centro” di essa [...], e il poeta italiano, venuto dalla periferia del prigioniero di guerra e dal deserto dell'inazione a questi atti primari di presenza che l'attuale stagione esige dall'uomo non indeciso quanto più incerto del suo destino, s'incontrano a mezza strada»³⁷⁵. Scrive Fortini nel suo saggio su Sereni traduttore: «egli (Char) è il sublime che Sereni non si sarebbe

373 V. Sereni, *Ancora sulla strada di Zena*, in *Gli strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 113.

374 V. Sereni, *Il piatto piange*, in *Gli strumenti umani*, in *Poesie*, cit., p. 166.

375 P. Bigongiari, *Ritorno sopra monte di René Char*, in *L'Approdo Letterario*, n°66-67, 1974, p. 194.

perdonato in proprio. Il sublime e l'eroico quali supplenze d'una religiosità altrimenti irrecuperabile e sempre più spesso sostituita da un nesso paradossale di razionalismo e animismo»³⁷⁶. Nel luogo d'incontro della traduzione i due poeti *si completano*, si trovano a metà strada di quel cammino che va dall'una all'altra poetica. Il *sublime* e l'*eroico* di Char diventano occasione per Sereni di *supplire* alla mancanza, di rimediare al perduto. Si potrebbero usare questi ultimi due termini per denominare la diversità, interpretabile anche come una *complementarità*, tra le opere di Char e Sereni. Per quanto riguarda il termine *eroico*, gli elementi finora presentati dovrebbero già fornire un'esplicitazione piuttosto ricca. Ad ogni modo, riassumendo, s'intende con *eroico* quella possibilità, alternativa all'esperienza di prigionia, che Sereni rintraccia nell'esperienza resistente di Char e che si concede per interposta persona grazie alla traduzione. Si tratterebbe quindi, potremmo dire, di una *complementarità esistenziale* ed esperienziale. Per quanto concerne invece il *sublime*, ci si riferisce più che altro allo stile, alla qualità della parola. Si può parlare, in questo caso, di una *complementarità stilistica*, ma che diventa a stretto giro anche metafisica: Sereni trova in Char una tensione verticale che, come è stato detto, inizialmente lo respinge e successivamente, misteriosamente lo attrae e lo spinge a tradurre. Si tratta della fondamentale capacità di ascensione della poesia di Char, talvolta grazie a una sorta di propulsione, al furore di una *fusée*, un lampo aforistico, talaltra grazie al concatenamento di immagini che vengono a crescere in concrezione secondo leggi apparentemente inspiegabili e simili a quelle degli elementi organici, minerali, vegetali. A differenza di altre raccolte, in cui questa seconda modalità prevale e raggiunge momenti di austero, antico e visionario *sublime*, caratteristica fondamentale dei *Feuillets d'Hypnos* è quella di conservare quasi sempre un riferimento, che sia storico, circostanziale o concettuale, al momento preciso della guerra di resistenza. Lo ha del resto detto chiaramente anche Sereni, indicando questa presa sul reale, questo legame con il fatto, come una delle motivazioni principali della sua scelta di tradurre proprio i *Feuillets*: «[...] essendomi stato chiesto di condividere con altri la cura di un volume antologico di Char in Italia, avevo aderito a patto che fossi io a curare la parte dedicata ai *Feuillets d'Hypnos* [...] Ravvisavo nei *Feuillets* certi agganci al concreto che mi sfuggivano invece nella restante produzione di

376 F. Fortini, *Il musicante di Saint-Merry*, in *Nuovi Saggi Italiani*, Milano, Garzanti, 1987. Qui tratto da *Poesie*, cit., pp. XL-XLI.

Char»³⁷⁷. Lo slancio, l'impennata, il sollevamento morale e stilistico di Char si contrappone, in conclusione, con l'incerta, la titubante decifrazione sereniana:

168

«*Résistance n'est qu'espérance. Telle la lune d'Hypnos, pleine cette nuit de tous ses quartiers, demain vision sur le passage des poèmes*».

«*Resistenza è solo speranza..Così la luna d'Ipnos, con tutti i suoi quarti stanotte, domani visione sul passaggio dei poemi*».³⁷⁸

174

«*[...] Si l'absurde est maître ici-bas, je choisis l'absurde, l'antistatique, celui qui m'approche le plus des chances pathétiques. Je suis homme de berges – creusement et inflammation – ne pouvant l'être toujours de torrent*».

«*[...] Se padrone è l'assurdo quaggiù, scelgo l'assurdo, l'antistatico, ciò che più mi accosta alle sorti patetiche. Sono uomo di argini – scavo e insolazione – non sempre potendo esserlo di torrente*».³⁷⁹

203

«*J'ai vécu aujourd'hui la minute du pouvoir et de l'invulnérabilité absolus. J'étais une ruche qui s'envolait aux sources de l'altitude avec tout son miel et toutes ses abeilles*».

«*Ho vissuto oggi l'attimo della potenza e invulnerabilità assoluta. Ero un alveare migrante verso le fonti dell'alto con tutto il suo miele e le sue api*».³⁸⁰

Come si può ben notare da questi tre ultimi *feuillet*s, le istanze resistenziali, fatte di invocazioni alla rivolta, alla speranza e alla tempra morale, si coniugano spesso con immagini di elementi naturali (dagli animali alle piante, nei *feuillet*s, le creature sono alleate della lotta partigiana) tutte dirette a supportare quell'ascensione, quello slancio, quella rimonta che l'uomo e il *poème* si sforzano di compiere. E' necessario, in proposito, trascrivere il *feuillet* 56:

«*Le poème est ascension furieuse; la poésie, le jeu des berges arides*».

«*Il poema è scalata furiosa; la poesia, il gioco degli argini aridi*».³⁸¹

377 V. Sereni, *Il mio lavoro su Char*, cit., p. 5.

378 R. Char, *Feuillet n. 168*, p. 88-89.

379 R. Char, *Feuillet n. 174*, p. 90-91.

380 R. Char, *Feuillet n. 203*, p. 102-103.

381 R. Char, *Feuillet n. 56*, p. 46-47.

nel quale si riassumono i ruoli primari per Char del *poème*, dell'*azione*, del *poème come atto*, e nel quale si può ravvisare la contrapposizione stessa Char-Sereni, dove Sereni, ovviamente, parteggerebbe per una poesia come *gioco degli argini aridi*, intendendo con questo non solo la fatica e la difficoltà della sua modalità espressiva, ma anche la sua convinzione in una poesia di dimessa, sofferta decifrazione del presente e del passato. È ormai chiaro che la ricerca poetica di Sereni nel *Diario d'Algeria* è di tutt'altra sorta rispetto alle sfuriate di René Char. Il suo tentativo è quello di ripercorrere la memoria per rintracciare una parola di salvezza, qualcosa che gli confermi di aver vissuto; una dolorosa ricognizione sul passato che attesti la realtà, la verità di quell'esperienza della storia. Sono sufficienti alcuni estratti dal *Male d'Africa*, brano assente dalla prima edizione e incluso nel '65, sia nel *Diario* che negli *Strumenti umani*, quasi a rimarcare il ruolo di cesura; brano per molti versi conclusivo del *diario* (chiude, a dire il vero, una prosa: *appunti da un sogno*), che in un indice provvisorio portava significativamente il titolo *Vecchio conto con l'Africa*:

«[...] e nessuna notizia d'Algeria.
No, nessuna – rispondo. O appena qualche groppo
convulso di ricordo: un giorno mai finito, sempre
al tramonto
[...]
Trafitture del mondo che uno porta su sé
[...]
Portami tu notizie d'Algeria
- quasi grido a mia volta - di quanto
passò di noi fuori dal reticolato,
dimmi che non furono soltanto
fantasmi espressi dall'afa,
di noi sempre in ritardo sulla guerra
[...]».³⁸²

Scritto quindi a posteriori, strumento evidente di un ritorno della memoria e della poesia sul passato, il movimento del *male d'Africa* ci rinvia a quel processo tipico della poesia

382 V. Sereni, *Il male d'Africa*, in *Diario d'Algeria*, cit. p. 39.

di Sereni che Mengaldo ha così chiaramente definito nei termini di “*iterazione e specularità*”: «[...] come sempre in Sereni, l'esperienza nuova non tanto si offre nella sua vergine novità, e per questa vale, quanto per le stratificazioni di passato che essa contiene, per il gioco di ritorni, rifrazioni e conferme fra presente e passato che propone [...]. E la vertigine delle ripetizioni e rifrazioni [...] rappresenta una realizzazione simbolico-esistenziale concreta dell'ossessivo riaffiorare del passato, per l'uomo contemporaneo così gravato di memoria». Accostare a questa mirabile argomentazione critica il *feuilleton* 46 di Char risulta, in conclusione, inevitabile; consentirà di fissare e di mantenere in tutta la loro legittimità e ricchezza queste due visioni dell'esistenza e della poesia:

«*L'acte est vierge, même répété*».

«*L'atto, anche ripetuto, è vergine*».³⁸³

383 R. Char, *Feuillets 46*, p. 42-43.

Un'imitazione italiana

Come si è visto dalle traduzioni riportate, per diverse ragioni la versione dei *Fogli d'Ipnos* di Sereni non presenta interventi stilistici o metrici particolarmente rilevanti e si attesta, soprattutto se confrontata con la traduzione, a cui ci si dedicherà a breve, di *Ritorno Sopramonte*, come una resa sicuramente fedele se non addirittura letterale dell'originale di Char. Introducendo il lavoro di traduttore di Sereni per l'edizione del suo quaderno di traduzioni "ufficiale", *Il musicante di Saint-Merry*, Mengaldo parla dei *criteri di scelta* dei testi inseriti nella raccolta, premettendo che quest'ordine, deciso da Sereni, è tanto accurato e decisivo quanto quello di un suo libro di poesia: «uno (dei criteri) è certamente l'autovalutazione, e con questa credo possiamo spiegarci la presenza moderata della prima versione organica di Sereni (forse da lui ritenuta ancora un po' acerba – relativamente parlando!), i *Fogli d'Ipnos* da Char (sei brani su ben 237 in totale)»³⁸⁴. Inoltre (tralasciando il fatto che nell'edizione attuale se ne contano cinque) bisogna considerare la tipologia dei *feuilletts* scelti: ci si accorge che consta di tre esempi particolarmente *prosastici* e quindi diaristici, descrittivi e molto legati al concreto (138, 146 e 175) che non richiedono nessuna operazione eccedente la traslazione, e di due brani tra i più prettamente poetici della raccolta, il 221, *La carte du soir* che è l'unico in versi, e il 222, prosa poetica amorosa molto evocativa e piuttosto estranea allo Char *resistente*, più vicina, anzi vicinissima alla sua produzione successiva. La semi-esclusione dal *Musicante di Saint-Merry* dei *Fogli d'Ipnos*, poiché l'esiguità della scelta non ne è certo rappresentativa, indica chiaramente che Sereni, all'epoca della preparazione del suo *quaderno di traduttore* (1981) non ritenne probabilmente tale traduzione sufficientemente lavorata e creativa da entrare fra le sue migliori. Ben diverso peso, all'interno della raccolta, ha la traduzione di *Ritorno Sopramonte*.

Un altro contributo utile all'inquadramento della prima traduzione di Sereni è il confronto con l'altro grande traduttore dei *Feuilletts d'Ipnos*, Paul Celan (grande assente,

³⁸⁴ P. V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, prefazione al *Musicante di Saint-Merry*, cit., p. V.

per altro, della presente trattazione). Sempre Mengaldo ci dà chiarissime indicazioni sulla differenza esistente fra la traduzione italiana e quella tedesca: «il risultato dell'attenta analisi comparativa del Char di Sereni e di quello di Celan è che il primo, meno affine, è più “fedele” e sobrio, modera l'espressività magari stemperando, mentre il più affine Celan disloca e segmenta, cerca continuamente lo “staccato” e le “unità discrete”, infine aggiunge espressività a espressività: insomma, a differenza dell'italiano, si comporta demiurgicamente»³⁸⁵. Ciò che emerge quindi da queste considerazioni è la mancanza nei *Fogli d'Ignos* dell'impronta creativa, o meglio ri-creativa del traduttore; Sereni non si comporta *demiurgicamente*, non rielabora, non ricostruisce dall'interno, si attiene piuttosto alla modalità indicatagli dal più esperto Caproni, suo collaboratore al tempo di quella prima edizione dei *Fogli d'Ignos* all'interno dell'antologia del '62 *Poesia e prosa*: la linea, la strategia traduttiva è quella di un'*imitazione italiana*.

Sereni stesso citerà proprio Caproni nella sua *prefazione* del '68, quando i *fogli* compariranno finalmente soli, a dieci anni da quel primo, forse *acerbo* (come dice Mengaldo), tentativo: «per quanto riguarda la traduzione, che risale al '58 [...] non posso qualificarla altrimenti da come Caproni qualificava la propria: *un'imitazione italiana*. “Dico imitazione – scriveva Caproni – perché mi rendo conto che una restituzione perfetta rimane sempre, quando si tratta di poesia traslata, una chimera, non fosse che per l'inevitabile usura che le parole, come le monete, subiscono attraverso il cambio”»³⁸⁶. Sereni però va oltre: le ragioni di un'imitazione gli appaiono ancora più necessarie nel caso specifico della poesia di Char. La densità, l'agglomerato di forze che abita ogni scrittura di Char e il moto fulmineo, esplosivo della sua parola escludono ogni possibilità di *ricostruzione dall'interno*, tentarla vorrebbe dire disinnescare una potenzialità, minare in partenza l'essenza stessa di questo dire. Ecco come Sereni scende nello specifico di alcune operazioni concrete: «ogni ricostruzione dall'interno o a margine è inibita e risulterebbe arbitraria più che in qualunque altro caso. Direi che quasi non si dà problema di equivalenza basata su scambi, inversioni o riporti all'interno dell'economia del testo. Non c'è insomma quello scampo o quel recupero che la densità o l'estensione di tanti altri testi consentono di volta in volta all'operosità del traduttore. Le rettifiche, gli aggiustamenti, i rari espedienti riguardano solo l'orecchio o il gusto,

385 *Ibid.*, p. X.

386V. Sereni, *Prefazione ai Fogli d'Ignos*, cit., p. 6.

cioè fatti di superficie, in rapporto alla possibilità della materia verbale di cui il traduttore dispone e si esercitano al più su una scelta tra singole parole o sulla decisione circa il giro da dare a una frase: niente altro»³⁸⁷.

Per quanto riguarda i *Fogli d'Ipnos* si può dunque dedurre che non fu la possibilità della traduzione come operazione creativa ad attirare Sereni, ma piuttosto tutte quelle ragioni di carattere esistenziale e addirittura biografico e personale che sono state abbondantemente illustrate. La seconda “fatica” di Sereni sulla poesia di Char comporta invece tutt'altre istanze: essa implica un discorso traduttologico molto più approfondito e un'analisi comparata di tutt'altro segno. Prima però di approcciarci a *Ritorno Sopramonte* occorre analizzare quell'unico esemplare all'interno dei *Feuillets d'Hypnos* che si presenta in forma chiaramente poetica e versificata, non solo evidentemente per la disposizione grafica degli *a capo*, ma anche per la complessità analogica e le figure di suono, e che Sereni, forse proprio per questi motivi, ha voluto tradurre eccedendo e travalicando notevolmente quella *strategia imitativa* da poco descritta:

La carte du soir³⁸⁸

Une fois de plus l'an nouveau mélange nos yeux.

*De hautes herbes veillent qui n'ont d'amour
qu'avec le feu et la prison mordue.*

Après seront les cendres du vainqueur

Et le conte du mal;

Seront les cendres de l'amour;

L'églantier au glas survivant;

Seront tes cendres,

*Celles imaginaires de ta vie immobile sur son
cône d'ombre.*

La carta della sera³⁸⁹

*Una volta di più l'anno nuovo confonde i nostri
[occhi.*

*Alte erbe son deste che amore non hanno
Se non col fuoco e con la morsa e rimorsa
[prigione.*

Dopo saranno le ceneri del vincitore

E il racconto del male;

Le ceneri saranno dell'amore;

La spinalba superstite al rintocco di morte;

Saranno le ceneri di te,

*Immaginarie, della tua vita immobile sul suo
cono d'ombra*

Si potrebbe individuare in questa traduzione una sorta di anticipazione o prefigurazione, una prova archetipica del lavoro che Sereni farà successivamente sul

³⁸⁷ V. Sereni, *Prefazione* a R. Char, *Fogli d'ipnos*, cit., p. 14.

³⁸⁸ R. Char, *La carte du soir*, in *Feuillets d'Hypnos*, in *Oevres Complètes* cit., p. 228-229.

³⁸⁹ R. Char, *La carta della sera*, in *Fogli d'ipnos*, cit., p. 110-111.

materiale chariano del *Nu perdu*. Andando ad analizzare la traduzione del brano, si notano due procedimenti fondamentali, uno di carattere traduttivo, ovvero un meccanismo proprio di molte traduzioni di Sereni: l'*inversione*; l'altro più prettamente stilistico e rinviabile alla poetica originale di Sereni: la *ripetizione*.

Il primo espediente, l'*inversione*, è rintracciabile al v. 2 («*qui n'ont d'amour qu'avec le feu*» diventa «*che amore non hanno se non col fuoco*»), al v.6 («*seront les cendres de l'amour*» diventa «*le ceneri saranno dell'amore*») e al v. 8 («*seront tes cendres*» diventa «*saranno le ceneri di te*»). Se a una prima analisi tali procedure appaiono innanzitutto dovute alle diverse caratteristiche linguistiche dell'italiano e del francese, nonché a una banale necessità di armonizzare il verso una volta giunto nella lingua d'arrivo, in un secondo tempo, soffermandosi sulla qualità, sulla bellezza tortuosa, del giro di frase ricreato da Sereni, ci si accorge che tale costruzione si può localizzare più profondamente nella voce stessa di Sereni, nel dettato interno della sua lingua più propria. Illuminanti, a riguardo, le riflessioni di Mengaldo sul procedimento di *inversione* nelle traduzioni del *Musicante si Saint-Merry*: «la spinta primaria va indubbiamente cercata in quella che possiamo chiamare la forma interna della lingua poetica di Sereni, nella quale la torsione e trazione sintattica del verso è straordinaria regola, e per almeno tre motivi: come icona di una profonda tortuosità psichica; come segno di un rifiuto quasi eroico dei modi linguistici dati [...]; infine come mezzo privilegiato per sottrarre linearità e meccanicità e per rimotivare stilisticamente e innalzare il verso lungo libero, altrimenti piatto, caricandolo di peso»³⁹⁰.

La seconda tecnica ri-creativa si fonde in realtà con una caratteristica essenziale del fare poetico di Sereni, quella della *ripetizione* che sempre Mengaldo ha indicato come dialettica essenziale del discorso sereniano. L'esempio più lampante, nella traduzione de *La carta della sera*, è sicuramente reperibile al terzo verso dove «*la prison mordue*» di Char diventa «*la morsa e rimorsa prigioniera*», con una notevole distorsione, o meglio amplificazione e prolungamento dell'originale. Questa figura particolare di *ripetizione*, che vede l'ancor più esplicito uso del prefisso *ri-*, va probabilmente ascritta, secondo la categorizzazione di Mengaldo, ai fenomeni di *conduplicatio*, ovvero *replicazione*³⁹¹ e, più specificatamente, a quella *replicazione* che

390 P. V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, cit., p. XVI-XVII.

391 P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, p. 92.

«dà al sintagma valore durativo e intensivo»³⁹². Se è vero che spesso in Sereni l'uso della ripetizione «segnala la funzione di centro tematico che assume la parola in questione»³⁹³, per quanto riguarda il testo de *La carta della sera*, è piuttosto strabiliante che la modifica, l'aggiunta con ripetizione, la *replicazione intensiva* di Sereni sui participi *morsa e rimorsa* vada a investire proprio la parola *prigione*, vocabolo cruciale per Sereni, pregno di profonde valenze personali ed esistenziali.

Un secondo fenomeno di ripetizione coinvolge i versi 6 e 8 e fa parte, sempre seguendo Mengaldo, di quelle «iterazioni più ampie e complesse, di unità sintattiche maggiori o di frasi, che s'intende comportano sempre un elemento più o meno sviluppato di variazione e aggiustamento tematico»³⁹⁴. Come si vede, in questo caso, sono i versi originali di Char («*seront les cendres de l'amour/ [...] / seront tes cendres*»), che già comportano una ripetizione con lieve variazione, ad andare incontro al gusto di Sereni per l'*iterazione*. Il traduttore, in questo caso, sceglie di amplificare, di mettere ancor più in risalto questa *ripetizione*, la coniuga con l'altro espediente, l'*inversione*, e da vita a due versi speculari, mettendo quindi in gioco una terza, sua tipica tecnica, quella appunto della *specularità* («*le ceneri saranno dell'amore/ [...] / saranno le ceneri di te*»). La ricomposizione operata da Sereni mette per altro in maggior risalto i due genitivi a cui si riferisce “cendres” (“ceneri”), poiché oltre a esplicitare il secondo (“tes cendres”, che sarebbe “le tue ceneri”, diventa “le ceneri di te”) li dispone a fine verso, ponendoli in una più evidente e stretta interdipendenza.

In conclusione, a differenza della gran parte dei *feuilletts*, le caratteristiche formali del brano *La carte du soir* coinvolgono Sereni anche a livello compositivo e richiedono un maggiore sforzo traduttologico, lo portano a fare scelte stilistiche che hanno un diverso grado di responsabilità, a ricercare soluzioni discriminanti: lo costringono, in sostanza, a forgiare una vera e propria *poetica della traduzione*. Il lavoro di Sereni su Char proseguirà lungo questa traccia.

392 *Ibid.*, p. 94.

393 *Ibid.*, p. 95.

394 *Ibid.*

Il Sopramonte della poesia

Il progetto di una nuova raccolta di traduzioni da Char, più vicino al modello dell'antologia del '62 *Poesia e prosa* realizzata insieme a Giorgio Caproni, ovvero la riproposizione italiana dei testi più significativi di una produzione decennale di René Char, aveva già da qualche anno preso forma nella mente di Sereni. Come anticipato nei paragrafi descrittivi dell'*incontro Char-Sereni*, tale progetto era stato momentaneamente sospeso per dare alla luce l'edizione individuale dei *Fogli d'Ipnos* (precedentemente inclusi in *Poesia e prosa*), opera singolare, unica e fatta, come diceva Char, per “andare da sola”. Ma Sereni custodiva evidentemente una precisa intenzione e strutturava già, probabilmente, la sua nuova *versione* dal poeta provenzale, costante riferimento, compagno nonché avversario nell'avventura poetica: *loyau adversaire*, si potrebbe dire, usando un celebre titolo dello stesso Char. Era in particolare durante i viaggi in Vaucluse che la voglia di cimentarsi nuovamente con il mondo poetico di Char premeva maggiormente, incoraggiata da paesaggi che diventavano a mano a mano per Sereni ben più che luoghi geografici e fisici.

Un fattore importante, sicuramente determinante per la realizzazione di *Ritorno sopramonte e altre poesie*, soprattutto per le riflessioni che vi stanno *a monte* e che in un certo senso la auspicano, è l'apporto, il sostegno e la vicinanza dell'amico, poeta e critico Piero Bigongiari, che oltre ad accompagnare spesso Sereni in Valchiusa e a coltivare un rapporto diretto e personale con lo stesso Char è autore di numerose e validissime analisi sulla sua poesia: è senza alcun dubbio il suo principale critico italiano. Dal saggio del '62 *Furore e mistero di Char*, passando per *Char e il dolore dell'immagine* del '65 e presentando per primo al pubblico italiano, già nel '68 (*Tradizione della meteora*), proprio quelle raccolte del *Nu perdu* che Sereni andrà a tradurre, Bigongiari ha esplorato la lingua e i temi di Char mettendo l'accento sul loro carattere filosofico ed esponendo soprattutto le valenze più metafisiche del suo dettato poetico. L'ennesimo, densissimo saggio consacrato a Char, e alla traduzione di Sereni, all'uscita di *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, segnala ancor meglio quanto l'approccio

filosofico di Bigongiari non sia stato privo di ripercussioni sulla lettura di Sereni, che subisce un'evidente spostamento, uno sbilanciamento dalle iniziali posizioni esistenziali verso istanze più metafisiche. Questa interpretazione è chiaramente esplicitata negli *appunti del traduttore*, quando Sereni descrive lo sviluppo, il movimento ascensionale della poesia di Char: «un alterno allargarsi e restringersi per cerchi concentrici, attraversato da una progressione tra una fase esistenziale e una fase che con qualche esitazione direi metafisica; ma disposta sempre a ritornare su se stessa e a prendere un nuovo slancio in rapporto alle indicazioni dell'esperienza»³⁹⁵.

Il lavoro di Bigongiari ha attraversato meticolosamente e passo passo tutta la produzione di Char, mettendo in luce in particolar modo quel movimento insieme esplorativo ed esplosivo che caratterizza l'essenza della ricerca epistemologica del poeta provenzale. La risalita di Char vuole essere totalizzante: essa avviene all'interno del linguaggio, come parola ritrovata, rivitalizzata, carica di passato e di avvenire poiché insieme ancestrale e profetica, ma avviene anche nell'etica, nella condizione e nella condotta umana, poiché l'uomo chariano (che può essere drasticamente contrapposto agli *hollow men* eliotiani così come alle *scerpate esistenze* montaliane e più in generale all'uomo martoriato del '900, l'uomo dell'orrore, del *cuore di tenebra*) si propone come *uomo che resiste* alla calamità, alla notte, *uomo integrale* che corteggia la terra e la lingua, *uomo riqualificato*: «Poésie, la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié»³⁹⁶.

Questo movimento di suprema risalita e di strenua ricerca raggiunge nei versi e nelle immagini del *Retour Amont* (il titolo stesso vuole esserne una sorta di condensato) se non la sua definizione esaustiva quantomeno un vertice espressivo, un culmine. Sono numerose le figure che lo descrivono, esse si fanno sempre più esplicite a mano a mano che si procede fra i testi: *Aiguevive* si apre su «La reculée aux sources [...]» («L'arretramento alle sorgenti [...]») e procede con «Revers des sources: pays d'amont, pays sans biens, hôte pelé, je roule ma chance vers vous» («Rovescio delle sorgenti: paese sopramonte, paese senza beni, ospite brullo, volgo a te la mia sorte»³⁹⁷); successivamente, *Lenteur de l'avenir* termina con un frammento che pare indicare all'uomo il percorso da fare per raggiungere la propria completezza, quell'*itinerarium*

395V. Sereni, *Appunti del traduttore*, in *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, cit., p. 223.

396R. Char, *À la santé du serpent – XXVII*, in *Le poème pulvérisé*, in *Oeuvres Complètes*, cit., p. 267.

397R. Char, *Aiguevive*, in *Ritorno sopramonte*, cit., p. 84-85.

*mentis*³⁹⁸ di cui parla Sereni, *verso monte*: «Notre figure terrestre n'est que le second tiers d'une poursuite continue, un point, amont» («La nostra figura terrestre non è che a due terzi di una caccia incessante, un punto, a monte»); infine, a conclusione della raccolta, Char ci consegna l'immagine di un cataclisma fecondo, di un'esplosione fertile che avverrà una volta compiuta la risalita:

L'ouest derrière soi perdu

L'ouest derrière soi perdu, présumé englouti, touché de rien, hors-mémoire, s'arrache à sa couche elliptique, monte sans s'essouffler, enfin se hisse et rejoint. Le point fond.

Les sources versent. Amont éclate. Et en bas le delta verdit. Le chant des frontières s'étend jusqu'au belvédère d'aval. Content de peu est le pollen des aulnes.

L'occidente dietro sé perduto

L'occidente dietro sé perduto, presunto inghiottito, non toccato da niente, fuori memoria, si strappa alla sua striscia ellittica, senza affanno sale, infine si impenna e approda.

Il punto fonde. Le sorgenti gettano. Il sopramonte esplose. E in basso il delta verdeggia.

*Il canto delle frontiere si estende al belvedere a valle. Si accontenta di poco il polline degli ontani.*³⁹⁹

A commento di questo testo può valere la parola di Bigongiari: «come si dice dei fiumi che, per assurdo, possano tornare alla sorgente, così l'uomo chariano ha compiuto il suo fluviale *retour amont* proprio a vedere liberarsi nella lontananza della pianura la lama lucente del delta», ma è evidente, spiega ancora Bigongiari, che non si tratta di un ritorno alle sorgenti nel senso delle origini, non è un andare indietro, o non solo, è soprattutto un andare oltre, una verticalizzazione che vuole uscire dal tracciato convenzionale, orizzontale del tempo umano, in cerca di un luogo altro: «il “ritorno a monte” è in realtà un inoltrarsi al di là delle sorgenti, una conquista del cronotopo donde si può scorgere l'inizio dello scorrere, percepire il punto di fusione e dunque lo stesso darsi del fiume; fino a toccare la legge che regge il fiume»⁴⁰⁰. La scrittura di Bigongiari si fa spesso anch'essa ardita e oscura, quasi volesse riproporre in prosa critica il canto di

398«Un Golgota, una via sacra, un *itinerarium mentis*: il *Retour Amont* come una *via crucis*» (V. Sereni, *Appunti del traduttore*, in *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, cit., p. 223)

399R. Char, *L'ouest derrière soi perdu*, in *Ritorno Sopramonte*, cit., pp. 108-109.

400P. Bigongiari, *Dans la loi de rivière*, in *Ultimo Char*, in *La funzione simbolica del linguaggio*, cit., pp. 265-266.

Char, e nonostante la forte spinta metafisica che imprime talvolta alla sua poesia, presenta una lettura che ha tutte le sue ragioni e i suoi fondamenti. Si può ora passare alle motivazioni principali che portarono Sereni alla realizzazione di *Ritorno sopramonte*.

Le ragioni di questa seconda traduzione sereniana sono piuttosto diverse da quelle che guidarono la nascita dei *Fogli d'Ipnos* e vi succedono, si potrebbe dire, arricchendole di nuove suggestioni, sia per quanto riguarda, come si è detto, la dimensione contenutistica, sia per quella formale e traduttologica. Una delle motivazioni principali è certamente legata al luogo concreto che le pagine di *Ritorno Sopramonte* descrivono e che le sue immagini fanno affiorare come una vera e propria rivelazione paesaggistica e naturale. La Valchiusa, con i suoi torrenti, le sue sorgenti, i boschi, i monti e i villaggi rurali è, se possibile, ancora più presente nel *Nu Perdu*, e in particolare in *Retour Amont*, di quanto non lo sia nell'intera produzione di Char. Questa caratteristica evidentissima è stata, come dice lo stesso Sereni, determinante per la scelta dell'opera da tradurre e intorno alla quale si sarebbe strutturata la raccolta: «portato per mia vecchia inclinazione a cercare oggetti, luoghi e volti prima di ogni altra cosa anche in un libro di versi, ho tentato da principio gli aditi a me più accessibili. Mi sono attaccato anzitutto a un paesaggio fisico, geografico e topografico, lo stesso in cui René Char vive, si muove e lavora: il Vacluse»⁴⁰¹. Pertanto, se nei *Fogli d'Ipnos* era soprattutto la vicenda della resistenza a interessare l'esigenza di concretezza del traduttore Sereni, ora è più propriamente il paesaggio naturale del Vacluse, con tutto ciò che storicamente e letterariamente può evocare, che lo coinvolge in un nuovo sforzo. È importante inoltre notare come utile anticipazione che i riferimenti e le descrizioni di questo luogo, geografico e non, troveranno spazio successivamente anche nell'opera originale di Sereni, più precisamente in *Stella variabile*.

Rimane però il fatto che già soltanto per il titolo della raccolta principale (*Retour amont*, ovvero “ritorno a monte”, reso da Sereni con *ritorno sopramonte*), un conoscitore di René Char, non può che rievocare la stagione del *maquis*, della Resistenza, ossia immediatamente riportare il senso di questo *ritorno sui monti* proprio a quei *Feuillets d'Hypnos* che sui monti nacquero e che raccontarono i loro boschi come

401V. Sereni, discorso pronunciato in occasione del *Premio città di Monselice*, cit., p. 6.

teatri di guerriglia: «a un lettore dei *Feuillets d'Hypnos* suggerisce un accesso familiare, quasi dicesse: bisogna tornare in montagna, al *maquis* e al tempo del *maquis*. Di fatto si dilata in una dimensione e significazione più ampia. “*Retour amont* – così Char nel '66 – non significa ritorno alle sorgenti, bensì salto [di qualità?], ritorno agli elementi non differiti della sorgente e al suo occhio che sta a monte, cioè al luogo tra tutti il più spoglio”»⁴⁰². La citazione aggiunge un ulteriore tassello all'anticipazione di quell'impressione oracolare e sacrale propria di *Retour amont*. Il riferimento ai *Feuillets d'Hypnos* o quantomeno la percezione di una discendenza, pur non essendo del tutto giustificati, come ci dicono i due poeti, rimangono tuttavia inevitabili, soprattutto incontrando nel corpo della raccolta componimenti che riesumano esplicitamente il ricordo di quel tempo. Al fine di effettuare un raccordo, seppure non diretto e non consequenziale, fra le due opere, ecco *Faction du muet* con la corrispettiva traduzione di Sereni:

Faction du muet

Les pierres se serrèrent dans le rempart et les hommes vécutent de la mousse des pierres. La pleine nuit portait fusil et les femmes n'accouchaient plus. L'ignominie avait l'aspect d'un verre d'eau.

Je me suis uni au courage de quelques êtres, j'ai vécu violement, sans vieillir, mon mystère au milieu d'eux, j'ai frissonné de l'existence de tous les autres, comme une barque incontinente au-dessus des fonds cloisonnés.

Scolta silenziosa

Le pietre si strinsero nel bastione e gli uomini vissero del muschio delle pietre. La notte fonda era in armi e le donne non partorivano più. L'infamia aveva l'aspetto di un bicchier d'acqua.

Mi sono unito al coraggio di alcuni esseri, ho vissuto con violenza, senza invecchiare, il mio mistero in mezzo a loro, dell'esistenza di tutti gli altri sussultando, come una barca sfrenata su fondali sbarrati.⁴⁰³

A vent'anni di distanza dall'impresa resistenziale, Char non smette di rievocare la drammaticità e la calamità di quegli anni, costruendo di opera in opera un vero e proprio

402V. Sereni, *Appunti del traduttore*, in *Ritorno sopra monte e altre poesie*, cit., p. 223.

403R. Char, *Faction du muet*, in *Ritorno Sopramonte*, cit., p. 70-71.

suo tema, suo motivo del dopoguerra: «la condizione umana al tempo della Resistenza»⁴⁰⁴.

Prima di proseguire con le ragioni della traduzione, può essere utile, per inquadrare ancor meglio la poesia del *Nu perdu* e di *Retour amont*, inserire l'interpretazione critica di Jean Starobinski, che introduce l'edizione italiana e che si rivela, soprattutto se contrapposta a quella di Bigongiari, come una lettura più esistenziale e meno metafisica. Starobinski affermerebbe che la guerra di resistenza non può che diventare tema e motivo in quanto fu la fatale incarnazione, la concretizzazione di aspetti già intrinseci alla poetica di Char, ovvero quelli del *duello*, dell'*avversario*, del *sollevamento*. Il *poème* di Char, lo si è visto, nasce come insurrezione, come reazione e insubordinazione allo stato delle cose: il canto si strappa sempre via come da una notte densa e diffusa, si libera da un nucleo di roccia dura, si divincola da una palude, riemerge dal fango. Questo sollevamento è provocato e si lancia sempre verso «un rischio ulteriore»⁴⁰⁵, «un pericolo accettato»⁴⁰⁶ che lo presuppongono: scogli da superare continuamente, che diventano i passaggi fondamentali di uno sviluppo ricorsivo e inarrestabile, che permettono la dinamica stessa del canto, continuamente ripreso. «La dinamica dell'atto poetico, in Char, non autorizza a trovar quiete sulle cime»⁴⁰⁷; nemmeno il raggiungimento dell'altitudine agognata può soddisfare questo genere di ricerca poetica poiché la sua sede e la sua realizzazione stanno nel conflitto, non nella pacificazione: «Confort est crime, m'a dit la source en son rocher» (Conforto è crimine, mi ha detto la sorgente nella sua roccia)⁴⁰⁸). La sede del poema, il campo d'azione di questa parola o perlomeno il luogo in cui s'innesci il canto è profondamente terrestre e presente: «il poeta è di questo luogo, per fronteggiare meglio ciò che non è di alcun luogo»⁴⁰⁹. Il “senso di apertura” che ci investe leggendo Char consisterebbe, secondo Starobinski, nel radicamento della sua poesia in un immenso presente, la sua costante e sempre rintracciabile immanenza; questa voce da vita a una visione e a uno spazio profondamente terrestri in cui la designazione delle origini ancestrali e

404V. Sereni, *Note al testo*, in *Ritorno sopra monte e altre poesie*, cit., p. 215.

405J. Starobinski, *René Char e la definizione del poema*, in *Ritorno sopra monte*, cit., p. 12.

406Ibid., p. 13.

407Ibid., p. 17.

408R. Char, *L'Age cassant – XIV*, in *Ritorno sopra monte*, cit., p. 32-33.

409J. Starobinski, *René Char e la definizione del poema*, in *Ritorno sopra monte*, cit., p. 23.

primordiali o delle mete ulteriori e siderali non è che il tentativo di definire i confini, di descrivere e conoscere i limiti entro i quali questo presente si estende, risultando quindi aperto, sconfinato.

Starobinski argomenta così, in maniera diversa, ciò che anche Sereni individua nei suoi *appunti*: «origine nel concreto di ogni testo di Char»⁴¹⁰; «da sempre l'esito poetico è in Char l'epilogo (momentaneo) di uno scontro, di una colluttazione tra astratto e concreto»⁴¹¹. Si tratta di quella compenetrazione del piano oracolare e di quello letterale che già ravvisava al tempo dei *Fogli d'Ipnos* e che va ribadita per *Retour amont*: «letterale e oracolare insieme»⁴¹².

L'altra motivazione decisiva per la scelta delle traduzioni riguarda proprio questa *componente oracolare*, quella che nel taglio critico di Bigongiari è stata indicata come una *componente metafisica*, ma che per Sereni va appunto mitigata e declinata diversamente. Si tratta in sostanza di quella qualità oracolare e di quell'estremo senso del sacro che da sempre caratterizzano la poesia del provenzale e che, nel panorama della poesia degli anni '60 e '70, lo rendono più che mai alternativo e isolato, quasi a costituire, da solo, un fronte di resistenza ostinata all'abbassamento, alla dimissione, all'abdicazione del canto. Lo spiega in maniera inequivocabile Sereni nel presentare *Ritorno Sopramonte*: «l'intero *Nu perdu* e particolarmente la sezione del *Retour amont* è una “via crucis”. Preciso subito: una “via crucis” laica, di un laico che non ha smarrito il senso del sacro, che si batte con tutto se stesso per preservarne la traccia. Sta in ciò una delle ragioni per cui la figura di René Char si oppone con particolare risalto al panorama della poesia odierna, la cui ordinaria amministrazione è spartita tra demoralizzazione dissimulata e ostentazione di cinismo»⁴¹³. Si potrebbe affermare che queste qualità della poesia di Char siano infondo le stesse che la rendono a un primo contatto così ardua e ostica, le stesse qualità del resto che inizialmente allontanavano e respingevano, come si è visto, anche il lettore Sereni. Successivamente, egli vi avrebbe poi scorto quella possibilità, alternativa al proprio percorso poetico ed esistenziale, che attraverso la traduzione avrebbe potuto in qualche modo fiancheggiare, quasi prendervi parte. Sereni

410V. Sereni, *Appunti del traduttore*, op. cit., p. 226.

411 *Ibid.*, p. 229.

412 *Ibid.*, p. 224.

413V. Sereni, discorso pronunciato in occasione del *Premio città di Monselice*, cit., p. 6. La considerazione è rintracciabile, quasi identica, negli *Appunti del traduttore*, in *op.cit.*, p. 223.

giunse a tradurre Char per via di un'iniziale incompatibilità e incomprendimento, ma nel tradurlo, nello sbilanciarsi verso l'altro e verso il diverso, o addirittura verso l'opposto, trovò una sorta di risarcimento, di ricompensa e di cura. Ora, se si volessero utilizzare le categorie che Sereni applica a Char e alla produzione poetica sua contemporanea, per inquadrare la poesia di Sereni si tenderebbe, visto il suo umore dominante, il suo temperamento, la sua tonalità, ad assimilarlo a quel *panorama della poesia odierna, demoralizzato e cinico*, piuttosto che a metterlo sul fronte alternativo, resistente e contro-corrente su cui si posiziona la poesia di René Char. Char rimane quindi, anche in questa fase, per Sereni, quel *sublime* e quell'*eroico* «quali supplenze d'una religiosità altrimenti irrecuperabile»⁴¹⁴ di cui già parlava Fortini.

Tali considerazioni vanno infatti inevitabilmente a incrociare l'opinione critica piuttosto condivisa che individua nell'ultima raccolta di Sereni, *Stella variabile*, istanze nuove e diverse rispetto al percorso degli *Strumenti umani*. Lo scarto fra le due opere è stato riconosciuto sia da Fortini che da Mengaldo, nonché dagli altri più importanti commentatori di Sereni, ma con segni talvolta diversi. Se Fortini è giunto a vedervi addirittura una sorta di regressione, di arretramento poiché gli elementi forti, dirompenti e corrosivi degli *Strumenti umani* non venivano riproposti e rilanciati ma sostituiti da altri moti interiori nonché da altri modelli poetici, si potrebbe dire invece che Mengaldo vi abbia visto una nuova maniera, uno stadio ulteriore, raggiunto per sintesi dialettica effettuata anche grazie al mestiere di traduttore, al termine del quale il poeta può esprimere ancora più inesorabilmente il suo fondamentale nichilismo e la sua ferma convinzione nel *solido nulla*⁴¹⁵. Quel che è certo è che in *Stella Variabile* appaiono delle aperture e dei varchi, si fa strada a tratti come un'ariosità, vi sono delle fughe, delle fermentazioni e degli splendori che negli *Strumenti umani* erano soffocati da una diversa e soprattutto più omogenea, grigia percezione delle cose. Ora, ciò che in questa sede appare davvero rivelatore è che uno dei centri radianti di questa nuova andatura, di queste diverse visioni, è una precisa e circoscritta sezione della raccolta *Stella variabile*, la quarta, che s'intitola *Traducevo Char*⁴¹⁶. Bisogna però procedere con ordine e vedere

414F. Fortini, *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. XLII

415È il titolo del saggio in cui Mengaldo espone i suoi ragionamenti su *Stella variabile*: Pier Vincenzo Mengaldo, *Il solido nulla, nell'Antologia critica* che introduce V. Sereni, *Poesie*, cit., p. LXVII-LXXVI.

416V. Sereni, *Traducevo Char*, in *Stella variabile*, cit., pp. 237-246.

meglio in cosa consiste questa nuova *maniera* presente in *Stella variabile* prima di passare all'analisi dei testi e delle traduzioni.

«La dialettica, circolarità e coinvolgimento di liricità “alta” e “prosa” (...) è organica all'atteggiamento specifico di questo Sereni [...], cioè il compenetrarsi e scontrarsi di un'enunciazione metafisica e di una esistenziale, o storico-esistenziale»⁴¹⁷: Mengaldo esplicita così una certa emergenza metafisica che è da sempre, sottotraccia, presente nella poesia di Sereni (certamente, in parte, un lascito di quella discendenza ermetica di cui si è parlato), ma costantemente interrotta e sempre diluita dalla preponderante percezione esistenziale, come se Sereni non volesse fino in fondo lasciarsi andare ad essa, come se, parafrasando ancora una volta Fortini, *non se lo potesse perdonare*. Qualcosa cambia in *Stella variabile*: Sereni pare concedersi un respiro più ampio e l'influenza di Char, o più che altro l'incoraggiamento proveniente da quella sponda poetica, quella tradizione ch'egli rappresenta, diventa più eviente e rintracciabile. Se negli *Strumenti umani* «Char funge in sostanza ancora da perimetro o alone scarlatto di una rivelazione assoluta che Sereni tocca e fugge quasi affascinato d'orrore»⁴¹⁸, successivamente, continua Mengaldo, «il verticalissimo provenzale è veramente una bussola della recente navigazione sereniana»⁴¹⁹; e ancora: «la presenza chariana è costitutiva sia di *Stella variabile*, dentro e fuori la sezione che a lui s'intitola, sia e forse più, della prosa coeva: quella raggrumata e intensa degli *Appunti del traduttore* in *Ritorno sopra monte* [...]. “A modo suo” e “coi suoi mezzi”, ora Sereni ha veramente bevuto, in versi e in prosa, la pozione Char: intendendosi con questo nome sia l'estremo lirico che così si firma sia la funzione da lui rappresentata»⁴²⁰.

Il disappunto di Fortini, rintracciabile nei diversi saggi dedicati a *Stella Variabile* e all'ultimo Sereni⁴²¹ (ma anche, per contrasto, nelle analisi dei precedenti *Strumenti umani*), è dovuto in sostanza alla mancata realizzazione di quell'esistenzialismo-storico la cui possibilità continuamente si affacciava negli *Strumenti umani* e che probabilmente Fortini auspicava. Quelle componenti di critica della società e della socialità, della convivenza, nonché del sistema produttivo capitalistico e del nuovo

417P. V. Mengaldo, *Il solido nulla*, cit., p. LXX.

418Ibid., p. LXXIII.

419Ibid., p. LXXII.

420Ibid., p. LXXIII.

421F. Fortini, *Saggi italiani*, Garzanti, Milano, 1987.

mondo del lavoro che nasceva in Europa, insomma tutte quelle istanze anche politiche che trapelavano da alcuni passaggi fondamentali degli *Strumenti umani*, così intensamente descrittivi dell'Italia (e dell'Europa) degli anni '60, non erano ulteriormente, o non sufficientemente, sviluppate da Sereni nel successivo *Stella variabile*. Veniva a mancare, veniva sostanzialmente sottratta, all'interpretazione di Fortini, la possibilità di una finalità storica del dire poetico, che potesse criticare un sistema, demolire un impianto, e poi, magari affidandone ad altri il compito, proporre soluzioni e ricostruire. Risulta infatti innegabile che la scelta di Sereni propenda invece in qualche modo per una fuga nella poesia, nei suoi splendori, ma alla luce fosca, e con la buia consapevolezza, di una verità del negativo, del nulla. Il «tropismo verso la metafisica»⁴²² di cui parla Fortini si coniuga infatti, sorprendentemente, con quel «nichilismo dell'ultimo Sereni», quell'«assoluto del negativo e del nulla»⁴²³ riportato da Mengaldo, ed è senza dubbio anche in questo che risiedono la minore organicità, l'incompiutezza, ma anche il fascino inafferrabile di *Stella variabile*.

Se l'approdo al *solido nulla* è da considerarsi una “conquista” tutta personale del pensiero e della poesia di Sereni, risultato di un «esaurimento individuale e storico»⁴²⁴, si può affermare che la matrice più verticale e più ariosa a cui giunge Sereni nella sua ultima raccolta, quei varchi, quelle concessioni alla vastità che compaiono in *Stella variabile*, sono strettamente ricollegabili al suo lavoro su Char e alle conseguenze di un'interiorizzazione, più che di suoi motivi, di alcuni suoi modi. Si tratta della maniera sotterranea in cui certi testi sottoposti alla traduzione possono poi ripercuotersi nella sensibilità, nell'immaginario e nell'orecchio del poeta-traduttore. È del resto una convinzione stessa di Sereni a cui rinviano le parole pronunciate in occasione del premio Monselice per la traduzione: «un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un segmento, una scaglia, ma è questo segmento, questa scaglia, a lavorare occultamente in noi. Un bel giorno l'esperienza individuale lo fa avvampare: una luce retroattiva si estende alla totalità del testo. Non dico sempre, ma con Char questo accade, o meglio è accaduto a me»⁴²⁵. Questa luce retroattiva pare essersi estesa e aver illuminato anche alcune zone della poesia originale di Sereni, non

422F. Fortini, *Ancora per Vittorio Sereni*, in *Saggi Italiani*, cit., p.

423P. V. Mengaldo, *Il solido nulla*, cit., p. LXXV.

424Ibid., p. LXXVI.

425V. Sereni, discorso pronunciato in occasione del *Premio città di Monselice*, cit., p. 6.

solo in maniera generica e diffusa su *Stella variabile* ma anche in brani specifici della raccolta, grazie a quell'espedito, di incastonamento e inserzione di segmenti e scaglie da Char nei propri componimenti, che verrà tra poco illustrato.

Un'ultima, ulteriore testimonianza critica del filo diretto che lega *Stella variabile* a René Char e in particolare al suo *Nu perdu* è quella, posta a introduzione dell'edizione Einaudi⁴²⁶, di Fabio Pusterla, poeta e fine traduttore (tra gli altri anche di Philippe Jaccottet). Parlando in quella sede degli *appunti del traduttore* di Sereni viene detto che «molte delle osservazioni sereniane riferite a Char potrebbero infatti essere ribaltate su Sereni stesso»⁴²⁷; approfondendo ancora l'accostamento dei due poeti, Pusterla arriva a ipotizzare che «anche Sereni, come il venerato amico e maestro di Provenza, abbia compiuto con *Stella variabile* il suo ritorno Sopramonte: ritorno verticale, rievocazione di un passato inenarrabile, singolare e plurale, e insieme inedita trascendenza da quel passato, ricerca dell'essere e delle sue più fitte radici, nuova esplorazione della storia e della catastrofe della storia»⁴²⁸.

426V. Sereni, *Stella variabile*, prefazione di Fabio Pusterla, Torino, Einaudi, 2010.

427F. Pusterla, *Prefazione* a V. Sereni, *Stella Variabile*, cit., p. VI.

428Ibid., p. VII.

La circolazione vitale

L'edizione definitiva di *Ritorno Sopramonte e altre poesie* è il risultato di numerose modifiche, aggiunte ed esclusioni rispetto a un primo, embrionale progetto che proponeva un'antologia della poesia di Char successiva al '57. Il suo indice finale presenta una struttura ben lontana dall'antologia e appare in sostanza come una versione (italiana) mutilata del *Nu perdu* (1971), con l'aggiunta iniziale, sorta di *exergo*, di 12 frammenti sui 42 originali de *L'âge cassant* (*L'età squassante*, raccolta di aforismi del '65) e l'aggiunta finale di pochi brani da *La nuit talismanique* ('72) e *Aromates Chasseurs* ('74)⁴²⁹. Mutilata, si è detto, per via della presenza di raccolte incomplete al suo interno: infatti, nonostante Sereni avesse tradotto interamente questa fetta della produzione di Char, dovette per questioni editoriali escludere diversi brani; uniche complete risultano quindi essere *Retour amont* e *Contre une maison sèche*. Un rimedio alle mancanze dell'edizione Mondadori è stato recentemente posto da Elisa Donzelli con la pubblicazione di *Due rive ci vogliono*⁴³⁰, volume formato dalle traduzioni sereniane allora escluse da *Ritorno sopramonte*.

Una scelta di testi che possano essere esemplificativi delle soluzioni e delle tecniche traduttive di Sereni in *Ritorno Sopramonte* può forse partire dai brani che il poeta ripropose successivamente nel *Musicante di Saint-Merry*, quaderno di *versioni e summa* del suo mestiere di traduttore. Dopodiché si procederà con l'esplorazione della sezione *Traducevo Char* di *Stella variabile* che, come si vedrà, implica ulteriori analisi di traduzioni di Sereni.

Presentando il *Musicante di Saint-Merry*, dopo aver constatato l'esigua presenza dei *Feuillets d'Hypnos*, Mengaldo si dedica agli estratti da *Ritorno sopramonte* e insinua un'interessante possibilità: «quanto al Char di *Ritorno sopramonte* colpisce che fra le antologizzate ci siano soprattutto poesie, o meglio ancora prose liriche trasformate dal

429Queste ultime due raccolte verranno poi anch'esse accorpate al *Nu perdu* nella sua definitiva edizione del 1978 (R. Char, *Le nu perdu*, Paris, Gallimard, 1978).

430R. Char/V. Sereni, *Due rive ci vogliono*, a cura di Elisa Donzelli e con una presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Roma, Donzelli, 2010.

traduttore in poesie (vogliamo vedervi una qualche presa di distanza dalla prosa poetica chariana, per di più sempre ad altissima temperatura, con la quale pure Sereni ha vittoriosamente lottato?)»⁴³¹. Il sospetto di Mengaldo acquista un peso ulteriore se ci si sofferma in particolare sulle traduzioni della sezione *Dans la pluie giboyeuse* (*Nella pioggia doviziosa*): confrontando quelle escluse da *Ritorno sopra monte* con quelle incluse, ci si accorge che nelle escluse si trova quasi sempre, per un originale in prosa poetica, quindi priva di versificazione, una versione italiana in versi. Questi casi di versificazione imposta al testo originale da Sereni sono molto rari all'interno della pubblicazione “ufficiale” di *Ritorno sopra monte*; normalmente, alla prosa corrisponde la prosa e al verso il verso; parrebbe quasi che proprio tali “azzardi” del traduttore siano stati scartati (rimarrebbe da chiedersi se da Char o se di comune accordo). Il fatto sorprendente che conferma i dubbi di Mengaldo è che proprio quei rari casi furono poi scelti da Sereni per l'inclusione nel *Musicante di Saint-Merry*, libero, in questa occasione, di fare le proprie scelte. Si propongono ora due casi importanti, tratti dalla sezione *Retour amont*:

Tracé sur le gouffre

*Dans la plaie chimérique de Vaucluse je vous ai regardé souffrir. Là, bien qu'abaissé,
vous étiez une eau verte, et encore une route. Vous traversiez la mort dans son désordre.
Fleur vallonnée d'un secret continu.*

Tracciato sul baratro

*Nella piaga chimérica di Valchiusa
l'ho guardato soffrire. Era, benché prostrato,
un'acqua verde laggiù, e poi anche una strada.
Attraversava la morte nel suo disordine.
Fiore ondulato d'un insonne segreto.⁴³²*

La prima modifica che salta all'occhio è sicuramente il passaggio alla forma versificata. Sereni costruisce un componimento molto equilibrato grazie a cinque versi che si rifanno chiaramente all'alessandrino: il verso iniziale e quello finale sono più distesi e scorrevoli mentre i tre versi centrali mimano la struttura classica con doppio

431P. V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, in *Il Musicante di Saint-Merry*, cit., p. VI.

432R. Char, *Tracé sur le gouffre*, in *Ritorno Sopramonte*, cit., p. 46-47.

emistichio in settenario e presentano cesure ben definite che accentuano le pause e le riprese della prosodia. Sia le pause dovute agli *enjambements* che quelle interne dovute alle cesure ricalcano fedelmente le pause interne all'originale, che già alla semplice lettura risulta nettamente scandito. Pare quindi, in sostanza, che Sereni, più che modificare l'impianto del testo ne abbia esplicitato il ritmo interno palesandolo nella forma versificata. La scelta appare quindi una sorta di miglioramento, di raffinamento, e viene senza dubbio incontro alle esigenze del traduttore, finissimo versificatore, come si sa; allo stesso tempo, essa rispetta attentamente l'originale rimanendogli fedelissima, se non addirittura eccessivamente fedele poiché mostra in superficie ciò che Char, nella sua prosa poetica, aveva lasciato sommerso.

Per quanto riguarda gli interventi sul lessico (tralasciando il passaggio dal *vous* francese, che sarebbe un *tu* o un *lei* in italiano, trasformato da Sereni in terza persona di comune accordo con Char⁴³³) solo l'ultimo verso presenta delle anomalie, tutt'altro che trascurabili. In questo caso Sereni si concede una notevole diversione dal testo: il *fiore* in Char è *vallonée*, ovvero “solcato da valli” che, transitivamente, essendo l'immagine dedicata a un corso d'acqua sgorgante, descrive il *fiore* come alla deriva verso la valle, *avvallato*, che si aggancia in maniera abbastanza chiara al verso precedente (*attraversava la morte nel suo disordine*). La scelta di Sereni, *ondulato*, propone il senso letterale di *frastagliato*, impedendo così il movimento fondamentale del *fiore* sul corso d'acqua e verso valle come attraverso le lande della morte. Anche la scelta successiva lascia delle perplessità poiché il *segreto* in Char è *continu* (*continuo*), aggettivo che non spicca, non emerge. Sereni, complice anche l'inversione (*secret continu* diventa *insonne segreto*), traduce con *insonne*, dando grande rilievo all'aggettivo. Mengaldo ha così presentato questo procedimento traduttivo sereniano: «il poeta cui troppo semplicisticamente si attribuisce il predicato dell'attenuazione, traducendo tende per lo più non ad attenuare, ma a caricare, a rendere più icastica la parola»⁴³⁴. Nonostante queste deviazioni essenziali dall'originale (che non comportano stravolgimenti di senso), il verso di Sereni (*fiore ondulato di un insonne segreto*), grazie alla sua musicalità e alla purezza dell'immagine, risulta davvero notevole.

433«E per suggerimento di Char ho sostituito al *vous* la terza persona» V. Sereni, *Conversazione* di

Lugano, qui tratto da Laura Barile, *Nel segno di Petrarca*, in *Il passato che non passa*, p. 148.

434P. V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, in *Il Musicante di Saint-Merry*, cit., p. XXIV.

Un altro breve componimento di *Retour Amont* che viene trasposto in versi da Sereni è *Il muro di cinta e il rio*:

Le mur d'enceinte et la rivière

Je ne voudrais pas m'en aller devant toi, telle une herbe fauchée, t'appeler contre Thouzon désert et son coeur non détruit.

Il muro di cinta e il rio

*Andarmene non vorrei innanzi a te
come erba falciata, chiamarti
contro Thouzon deserta
e il suo non distrutto cuore.⁴³⁵*

In questo caso Mengaldo nota un «effetto asimmetrico opposto al simmetrico di Char»⁴³⁶, ovvero: se la brevissima prosa di Char è composta da due frasi che perfettamente si equivalgono e bilanciano, la resa in versi di Sereni trasforma la prima in un verso e mezzo, la seconda in due versi e mezzo, «con effetto di sbieco accentuato dall'*enjambement* al v.2»⁴³⁷. Ma se si guarda con attenzione si nota una precisa ricostituzione di equilibrio basata sul rispecchiarsi di *non vorrei* (v.1) e *non distrutto* (v.4) e sulla legatura dei due versi centrali grazie all'allitterazione in “c” (*come, chiamarti, contro*) e alla consonanza dei fonemi “r+b”, “r+t”, “t+r” (*erba, chiamarti, contro, deserta*). L'abilità ricompositiva di Sereni è massima e concentra tutto il suo effetto sulle inversioni del primo e del quarto verso (*je ne voudrais pas m'en aller* diventa *andarmene non vorrei*; *coeur non détruit* diventa *non distrutto cuore*) con una evidente complicazione dei versi e un forte raddensamento. Si può parlare in effetti in questo caso di *personalizzazione sintattica*⁴³⁸, che è quindi un altro modo per Sereni di portare verso di sé, verso le proprie modalità espressive la lingua di Char: in queste trasposizioni vediamo riproposta «la forma interna della lingua poetica di Sereni, nella quale la torsione e trazione sintattica del verso è straordinaria regola».

Portare in versi Char e all'occasione contorcerne la prosa poetica è certo per Sereni una maniera di avvicinarlo, di ritrovarsi nel punto mediano e privo di tensioni di

435R. Char, *Le mur d'enceinte et la rivière*, in *Ritorno Sopramonte*, cit., p. 64-65.

436P. V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, in *Il Musicante di Saint-Merry*, cit., p. XXVII.

437Ibid.

438Ibid., p. XXVI.

quella linea espressiva che va da uno all'altro, che li unisce e li divide; è insieme la via per dare vita a una nuova lingua che stia a metà fra i due poeti: «la grande traduzione poetica è sempre un *quid medium* tra i modi del traduttore, per grande che sia, e quelli del tradotto, e naturalmente è una mediazione, un compromesso che avviene, si badi sempre, sul terreno tematico e immaginativo del secondo. Ne deriva, oso affermarlo, che Sereni traduttore *non è*, semplicemente, Sereni che si ri-esprime attraverso le sue versioni, ma è insieme se stesso e un altro e diverso poeta»⁴³⁹.

Si può ora continuare l'analisi della traduzione intrecciandola con l'importante “vicenda” della sezione *Traducevo Char* di *Stella variabile*. L'operazione innovativa che Sereni decide di mettere in pratica nella quarta sezione della sua ultima raccolta appare come una concretizzazione estrema di una sua ferma convinzione; così diceva infatti già nell'introduzione ai *Fogli d'Ipnos*: «[...] un testo poetico inizia la sua vera esistenza, entra cioè nel circolo delle esistenze e come tale *serve*, quando diventa citazione non a fine critico ma dentro la circolazione vitale – effetto sempre più improbabile, ma unica e superstite giustificazione della presenza di un testo»⁴⁴⁰. Fedele a questo principio di dialettica letteraria, di influenze produttive, di intertestualità fruttifera, e intenzionato a verificarne l'efficacia, Sereni inserisce fra poesie proprie interi versi di Char, da lui tradotti, e pone come titoli di alcuni componimenti titoli del provenzale, nonché diversi riferimenti diretti alla sua poesia. Così ha descritto la sezione *Traducevo Char*, quasi a camuffare un intento più alto sotto le vesti della semplice testimonianza di una quotidianità di poeta-traduttore, nella nota all'edizione di *Stella variabile*: «*Traducevo Char* sono momenti di vita, o meglio recuperi (non esercizi, non “studi”) riferibili al tempo in cui ero occupato da tale lavoro»⁴⁴¹.

Il primo componimento, dopo una terzina che presenta in maniera piuttosto esplicita il procedimento, porta tre incastonature di frammenti di Char alternate a un verso di Sereni:

I.

439P. V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, in *Il Musicante di Saint-Merry*, cit., p. IX.

440V. Sereni, *Prefazione* a René Char, *Fogli d'Ipnos*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 12-13.

441V. Sereni, dalle *note* a *Stella variabile*, Torino, Einaudi, 1981.

*A modo mio, René Char
con i miei soli mezzi
su materiali vostri.*

*Nel giorno che splende di sopra la sera
gualcita la sua soglia d'agonia.
O trepidando al seguito di quelle
falcate pulverolente
che una primavera dietro sé sollevano.*

*Un'acqua corse, una speranza
da berne tutto il verde
sotto la signoria dell'estate.⁴⁴²*

I versi 4 e 5 riprendono in traduzione la chiusura di *Le Gaucher*, i versi 7 e 8 quella di *Vétérance* e i versi 10-11 riportano la chiusura di *Éprouvante simplicité*. Si tratta quindi sempre dei versi finali dei tre componimenti di Char: ciò mette in evidenza quel senso di apertura di cui si parlava precedentemente; si noterà infatti come tutti e tre gli estratti chariani scelti da Sereni veicolino l'impressione di uno slancio finale, come di una scodata, di un tuffo verso l'aperto.

La prima della tre citazioni da Char, presente ai versi 4 e 5 (*Nel giorno che splende di sopra la sera / gualcita la sua soglia d'agonia*) proviene dal brano *Le Gaucher*:

Le gaucher

On ne se console de rien lorsqu'on marche en tenant une main, la périlleuse floraison de la chair d'une main.

L'obscurcissement de la main qui nous presse et nous entraîne, innocente aussi, l'odorante main où nous nous ajoutons et gardons ressource, ne nous évitant pas le ravin et l'épine, le feu prématuré, l'encerclement des hommes, cette main préférée à toutes, nous enlève à la duplication de l'ombre, au jour du soir. Au jour brillant au-dessus du soir, froissé son seuil d'agonie.

Il mancino

442V. Sereni, *Traducevo Char – I*, in *Poesie*, cit., p. 239.

Non ci consola di niente la mano che teniamo camminando, la perigliosa fioritura della carne di una mano.

L'abbuiarsi della mano che ci preme e ci porta, anche innocente, la mano odorosa in cui ci infondiamo e serbiamo vigore, che non ci evita il precipizio e la spina, il fuoco prematuro, l'accerchiamento degli uomini, questa mano su tutte amata, ci toglie al duplicarsi dell'ombra, al giorno della sera. Al giorno che splende di sopra la sera, qualcita la sua soglia d'agonia.⁴⁴³

Il verso prelevato da Sereni e riusato nel collage di *Traducevo Char* presenta principalmente un elemento figurativo che riguarda la qualità della luce. Nei suoi *Appunti del traduttore* Sereni si è significativamente soffermato su questo verso (confrontandolo inoltre con un verso di Alfonso Gatto e con uno di Saba) e ha così rivelato le ragioni del suo interesse: «dominante nel *Nu perdu* una persistente luce di giorno al tramonto, in funzione del tutto opposta all'impiego che una sensibilità poeticamente logora potrebbe darne [...]. Non è declino e estinzione, è il suo contrario. È appello, richiamo, incarnazione fugace di una realtà che è fuori di noi e che pure è nostra; che muove alla nostra volta o verso cui muoviamo nella foltezza notturna, nella notte che è potenzialità intatta, fermentazione di “possibili” contro le parvenze diurne [...]»⁴⁴⁴. L'intero brano, *Le Gaucher/Il mancino*, ha invece come elemento principale la presenza di una mano, di una compagnia (nelle note Sereni commenta dicendo che «per vecchia convenzione la mano sinistra sarebbe la mano del cuore»⁴⁴⁵). Sia la luce di giorno in declino che la relazione complessa con una figura amata, sono protagonisti della poesia di Sereni *La malattia dell'olmo*. In qualche modo, anche se non si tratta probabilmente di una discendenza diretta, i due brani instaurano un dialogo fondato su figure assimilabili. A conferma di ciò, sorprende la quantità di elementi lessicali comuni che transitano da *Il Mancino* a *La malattia dell'olmo*:

«[...]»

Guidami tu, stella variabile, fin che puoi...

- e il giorno fonde le rive in miele e oro

443R. Char, *Le gaucher*, in *Ritorno Sopramonte*, cit., p. 106-107.

444V. Sereni, *Appunti del traduttore*, cit., p. 225-226.

445V. Sereni, *note al testo*, cit., p. 216.

*le rifonde in un buio oleoso
fino al pullulare delle luci.*

Scocca

*da quel formicolio
un atomo ronzante, a colpo
sicuro mi centra
dove più punge e brucia.*

*Vienmi vicino, parlami, tenerezza,
– dico voltandomi a una
vita fino a ieri prossima
oggi così lontana – scaccia
da me questo spino molesto,
la memoria:
non si sfama mai.*

*È fatto – mormora in risposta
nell'ultimo chiaro
quell'ombra – adesso dormi, riposa.*

Mi hai

*tolto l'aculeo, non
il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei
in sogno con lei precipitando già..»⁴⁴⁶*

All'immagine di Char, dove il «*duplicarsi dell'ombra*», il «*giorno della sera*» e il «*giorno che splende di sopra la sera, qualcita la sua sglia d'agonia*», ambientano la circostanza poetica in una determinata luce di giorno al tramonto, corrisponde in Sereni «*il giorno fonde le rive in miele e oro/ le rifonde in un buio oleoso*». Al lessico chariano del «*fuoco prematuro*», della «*spina*» e del «*precipizio*» corrispondono in Sereni lo «*spino molesto*», «*l'aculeo*», il «*fuoco*» e «*precipitando*». Ma soprattutto è il movimento, la dinamica contraddittoria della relazione con questa «*mano che ci preme e ci porta*», con questa «*stella variabile*» che dovrebbe guidare il poeta, questa «*mano*

446V. Sereni, *Malattia dell'olmo*, in *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 254-255.

su tutte amata»: in Char essa “*infonde vigore*” ed è capace di sottrarre al «*duplicarsi dell'ombra*», ma è incapace di consolare («*non ci consola di niente*») e non riesce ad evitare al poeta “*il precipizio*”, “*la spina*”, “*il fuoco prematuro*”, “*l'accerchiamento degli uomini*”; in Sereni essa tenta di estrarre lo “*spino molesto*” della memoria, di confortare, ma nel finale ci viene detto che riesce solo a togliere «*l'aculeo, non il suo fuoco*» e insieme i due precipitano. Il confronto fra i due testi ci offre un raro caso in cui le due poetiche sono autonomamente alle prese con un'ambientazione e un tema davvero simili. Nel mezzo, ponte fra i due testi, fra i due stili e tramite fra i due poeti, spicca la traduzione.

Si veda ora il brano da cui provengono i versi 7 e 8 del primo componimento di *Traducevo Char (quelle falcate pulverolente / che una primavera dietro sé sollevano)*:

Vétérance

Maintenant que les apparences trompeuses, les miroirs piquetés se multiplient devant les yeux, nos traces passées deviennent les sites où nous nous sommes agenouillés pour boire. Un temps immense, nous n'avons circulé et saigné que pour capter les traits d'une aventure commune. Voici que dans le vent brutal nos signes passagers trouvent, sous l'humus, la réalité de ces poudreuses enjambées qui lèvent un printemps derrière elles.

Anzianità

Ora che le apparenza bugiarde, gli specchi lentiginosi ci si moltiplicano davanti agli occhi, le nostre tracce trascorse diventano i posti dove ci inginocchiammo per bere. Per un'immensità di tempo abbiamo circolato e sanguinato soltanto per captare i tratti di un'avventura comune. Ecco ora nel vento brutale i nostri segni di passaggio trovare, sotto l'humus, la realtà di quelle falcate pulverolente che una primavera dietro sé sollevano.⁴⁴⁷

Il brano di Char presenta un tema da sempre molto sentito anche da Sereni: si affaccia tra le immagini il tentativo della memoria di reperire nel passato, dalla posizione di un presente incerto, le tracce e i segni che possano certificare il proprio passaggio, che possano accertare un cammino. Diversi sono i termini chiave che possono aver attirato e agganciato l'attenzione di Sereni; sicuramente quell'*avventura comune* (v. 3), accostata

447 R. Char, *Vétérance*, in *Ritorno Sopramonte*, cit., p. 190-191.

al *sangue*, richiama il tempo della guerra e dell'esperienza della storia collettiva; poi, in particolare, risaltano quegli *specchi lentiginosi* (*miroirs piquetés*) che ritornano in Char nel brano *Ébriété*⁴⁴⁸ (qui i *miroirs déchirés* diventano *specchi crivellati*) e che sono soprattutto presenti in Sereni, sempre all'interno di *Stella variabile*, nella terza parte di *Un posto di vacanza*, consentendo di stabilire una comunanza fra i tre testi (dall'originale di Char, attraverso la traduzione di Sereni fino all'originale di Sereni) nel segno della memoria e di un movimento ascensionale:

«[...]

È il teatro di sempre, è la guerra di sempre.

Fabbrica desideri la memoria,

poi è lasciata sola a dissanguarsi

su questi specchi multipli.

Ma guarda –

tornano voci dalla foce – guarda da un'ora all'altra

come cambiano i colori: di grigio in verde, di verde

in freschissimo azzurro.

Amalo dunque – da cosa a cosa

è la risposta, da specchiato a specchiante –

amalo dunque il mio rammemorare

per quanto qui attorno s'impenna svavilla si sfa:

è tutto il possibile, è il mare».⁴⁴⁹

Appare la *guerra*, appare il *sangue*, appaiono la *memoria* e il *rammemorare* ma soprattutto avviene nel testo un'evoluzione di colori, dal *grigio* al *verde* fino a quell'*azzurro freschissimo* che culmina poi nel *mare*; si susseguono immagini d'ascesa e dissolvimento («s'impenna sfavilla si sfa»), che grazie a un'impressione di grande apertura, permettono un possibile parallelo con quelle *falcate primaverili e polverose* portatrici del *sollevamento* nel brano di Char.

Passando ai versi 10 e 11 (*da berne tutto il verde / sotto la signoria dell'estate*), si può rintracciarne la presenza nella chiusura del seguente componimento:

448R. Char, *Ébriété*, in *Ritorno Sopramonte*, cit., p. 206-207.

449V. Sereni, *Un posto di vacanza – III*, in *Stella variabile*, cit., p. 228.

Éprouvante simplicité

Mon lit est un torrent aux plages desséchées. Nulle fougère n'y cherche sa patrie. Où t'es tu glissé tendre amour?

Je suis parti pour longtemps. Je revins pour partir.

Plus loin, l'une des trois pierres du berceau de la source tarie disait ce seul mot gravé pour le passant: "Amie".

J'inventai un sommeil et je bus sa verdeur sous l'empire de l'été.

Struggente semplicità

Un torrente con sponde riarse è il mio letto. Non vi cerca patria felce alcuna. Dove mai sei finito tenero amore?

Ero andato via per molto. Sono tornato per andarmene.

Più in là, questa sola parola incisa per il passante diceva da uno dei tre sassi della sua nicchia la sorgente estinta: "Amica".

Ho inventato un sonno, bevuto ne ho tutto il verde sotto la signoria dell'estate.⁴⁵⁰

Da notare, oltre alle inversioni delle due frasi iniziali, come anche questa traduzione di Sereni, in particolare al terzo paragrafo, sia un ulteriore, limpido esempio di quella *riorganizzazione sintattica* di cui parla anche Mengaldo: «se poi vogliamo guardare a ciò che Sereni fa spesso, riorganizzare sintatticamente non uno spezzone soltanto ma, e felicemente, un intero giro di versi del poeta tradotto [...]»⁴⁵¹. A livello tematico, dopo quelle *falcate*, quelle corse *primaverili* che si affacciavano nell'estratto precedente, l'immagine ora prelevata da Sereni, e con cui si chiude *Struggente semplicità*, è un culmine di tranquillità, un abbandonarsi alla fissità dell'estate, una cura portata da una sorta di verde pozione rigenerante. È ben noto il ruolo primario dell'estate, e di tutto il campo semantico che ad essa si rifà, all'interno di *Stella variabile*. In particolare, è dalle sezioni terza e quarta (*Un posto di vacanza* e *Traducevo Char*) che questa *signoria dell'estate* si estende a tutte le immagini dell'ultimo Sereni. Già l'indice della sezione quinta indica la presenza, se non il dominio, di questa stagione: s'incontrano ad esempio *Verano* (v.3: «con quel nome spagnolo che significa estate») e *Nell'estate padana*; addentrandosi poi nei testi la persistenza e l'insistenza dell'estate diventa quasi eccessiva, l'invocata immersione nel suo *colore* diventa quasi totale:

450R. Char, *Éprouvante simplicité*, in *Ritorno Sopramonte*, cit., p. 196-197.

451P. V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, in *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. XXVI

«[...] Un giorno concavo che è prima di esistere
sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate.
Di sole spoglie estive ma trionfali [...]»⁴⁵²

«[...] di costa in costa aspettala e verrà
come di là da un valico un ritorno d'estate.
Parla così la recidiva speranza, morde
in un'anguria la polpa dell'estate»⁴⁵³

«[...] passiamola questa soglia una volta di più
sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore
e un'ardesia propaghi il colore dell'estate»⁴⁵⁴

È importante soffermarsi bravemente sul colore che l'estate diffonde all'interno di *Stella variabile*. A una prima lettura sembra proprio quel verde, che compare anche nell'estratto da Char, a dominare la raccolta e in particolare le sezioni centrali (III e IV), ma avanzando nei testi quel verde diventa a mano a mano ombroso, si tinge di scuro. Nel brano *A Parma con A.B.* avviene una virata cromatica: se l'*incipit* riafferma quel verde («Verde vapore albero/ al margine di una città/ Un verde vaporoso»⁴⁵⁵), successivamente il colore s'incrina, il verde viene associato al dolore, poi al vuoto e all'ombra:

«[...]
Non altro dire oggi sapendo
quel tuffo di verde
dolore fisso si fa
[...]
Torna a quest'ombra l'orrore di quel vuoto
[...]
Abbitela cara – dice – quest'ombra
verde e questo male

452V. Sereni, *Un posto di vacanza*, in *Stella variabile*, p. 37.

453V. Sereni, *Autostrada della Cisa*, in *Stella variabile*, p. 75.

454V. Sereni, *Altro compleanno*, in *Stella variabile*, cit., p. 80.

455V. Sereni, *A Parma con A.B.*, in *Stella variabile*, cit., p. 73-74.

[...]»⁴⁵⁶

Nel brano subito successivo, *Autostrada della Cisa*, si trova poi la celebre domanda che insinua una tinta cromatica negativa, una massa nera: «non lo sospetti ancora/ che di tutti i colori il più forte/ il più indelebile/ è il colore del vuoto?»⁴⁵⁷. Il verde e il nero, simboli inequivocabili di quelle tendenze di cui si è detto in precedenza, dominanti in *Stella variabile*, ovvero da una parte l'apertura e quasi l'idillio, dall'altra la negatività e il *solido nulla*, s'incontrano e si fondono, si uniscono, nel verso citato poco sopra, in quell'*ardesia* verdenera su cui si chiude *Stella variabile*: «e un'ardesia propaghi il colore dell'estate»⁴⁵⁸.

Tornando al resto della sezione *Traducevo Char*, i brani che seguono (II-VII), possiedono riferimenti più labili ma comunque evidenti al *Nu perdu* o a Char. I titoli del quarto e del quinto componimento derivano direttamente da Char: *Villaggio verticale* (IV) richiama il brano *Le village vertical*⁴⁵⁹ di *Retour Amont*, pur senza riferimenti interni, mentre *Martellata lentezza* (V) deriva dalla traduzione di Sereni di *Le Baiser*⁴⁶⁰, presente in *Le chien de coeur* («Lentezza massiccia, martellata lentezza»⁴⁶¹). Il *Madrigale a Nefertiti* (VII) si allaccia, più che a Char, alla prosa di Sereni *Il sabato tedesco*, dove la mitica regina egiziana è lontana interlocutrice del poeta e raffigura, rappresenta la Bellezza (tale immagine della Bellezza viene più volte accostata, nel raccontodiscontinuo del *sabato tedesco*, al paesaggio del *Vaucluse* e quindi indirettamente anche a Char).

L'ottavo brano di *Traducevo Char*, che conclude la sezione, è dedicato proprio a quel luogo geografico e mentale, letterario e simbolico in cui Char da sempre abita e da cui Sereni è stato così affascinato nei suoi ultimi anni di vita e di poesia: la Valchiusa. In quest'ottavo episodio della sezione compaiono nuovamente alcuni estratti da Char, tradotti e incastonati tra i versi di Sereni:

VIII.

456Ibid.

457V. Sereni, *Autostrada della Cisa*, cit., p. 75-76.

458V. Sereni, *Altro compleanno*, cit., p. 80.

459R.Char, *Le village vertical / Il villaggio verticale*, in *Ritorno sopra monte e altre poesie*, cit., p. 86-87.

460R. Char, *Le baiser/Il bacio*, in *Ritorno sopra monte*, cit., p. 160-161.

461Ibid.

*Bastava un niente
e scavalcava un anno
una costa splendente
una vallata ariosa
viene a cadere qui
e s'impiglia tra i passi
negli indugi della mente
la foglia che più resiste –
voglia intermittente: Vaocluse.⁴⁶²*

Le citazioni presenti ai versi 3 e 4 (*una costa splendente / una vallata ariosa*) provengono da uno stesso testo tradotto da Char, *Dansons aux Baronnie*s. Nel brano conclusivo della sezione *Traducevo Char* questi due versi si fanno portatori e suscitatori di un desiderio chiamato Vaocluse; essi innescano la fantasia mentale del poeta che si concretizza nella catena sonora “foglia”-“voglia”-“Vaocluse”. L'uso del prelievo e dell'inserzione è qui prettamente funzionale, serve a inverare il desiderio, a rendere sensibile, palpabile il bisogno che il poeta esprime di tornare in Valchiusa dopo un anno, come ci dice in apertura. Il legame tra l'originale di Sereni e l'originale di Char non è forse mai stato così evidente, così stretto. L'analisi di *Dansons aux Baronnie*s può aiutare a certificare questa lettura:

***Dansons aux Baronnie*s**

En robe d'olivier

l'Amoureuse

avait dit:

Croyez à ma très infantine fidélité.

Et depuis,

une vallée ouverte

une côte qui brille

un sentier d'alliance

ont envahi la ville

où la libre douleur est sous le vif de l'eau.

Ballo alle Baronie

Credici

– in veste d'ulivo

aveva detto la Bella –

credi alla molto

infantile mia fedeltà.

E da quell'attimo

una vallata ariosa

una costa splendente

un sentiero di accordo

hanno invaso la città

dove il dolore libero

462V. Sereni, *Traducevo Char – VIII*, in *Poesie*, p. 246.

*sta sotto il vivo dell'acqua.*⁴⁶³

Anche in questo caso i due versi di Char scelti da Sereni sono portatori di un respiro ampio, di una veduta luminosa, a confermare quel ruolo liberatorio e idilliaco che il provenzale si è conquistato nella sensibilità afflitta del poeta di Luino. I procedimenti traspositivi messi qui in atto da Sereni-traduttore portano la versione italiana più che mai vicina alla voce originale e propria di Sereni-poeta, agevolati sicuramente anche dalla disposizione in versi dell'originale e dalla sua dislocazione tipografica. Come ha sapientemente evidenziato Laura Barile, Sereni riorganizza la sintassi secondo il suo orecchio: «l'appropriazione del proprio idioletto avviene in particolare nella *repetitio* iniziale con prolessi di “credici”, sì che la frase principale diventa parentetica, nell'inversione con enjambement “alla molto/ infantile mia fedeltà”»⁴⁶⁴. Quel «*credici*» posto in apertura da Sereni richiama automaticamente un'invocazione presente in *Autostrada della Cisa* (v. 11 «*di momento in momento credici a quell'altra vita*»⁴⁶⁵), e la contorsione sintattica che subisce il quarto verso di Char («*Croyez à ma très infantine fidélité*») diventa «*credi alla molto / infantile mia fedeltà*») ci ricorda che «il poeta col continuo lavoro delle inversioni rende non solo più contorto ma anche più analitico il suo fraseggio e il suo verso»⁴⁶⁶. Altra operazione importante, spesso effettuata da Sereni e qui in posizione di particolare rilievo, è la spezzatura dell'alessandrino conclusivo, «*où la libre douleur est sous le vif de l'eau*», in un “esametro barbaro”⁴⁶⁷: «*dove il dolore libero / sta sotto il vivo dell'acqua*».

La “*costa splendente*”, la “*vallata ariosa*”, il “*sentiero d'accordo*” invadono la città, dove il dolore imperversa “*libero*” e continuamente affiora. L'immagine è probabilmente per Sereni una quotidiana evidenza e il suo brano, conclusivo di *Traducevo Char*, ne è a tutti gli effetti una chiara esplicitazione. Il pensiero del Vaucluse, delle sue sorgenti, delle sue colline e delle sue luci lo perseguita nella vita di città: come la foglia che “*s'impiglia*” fra i passi, così quella “*voglia intermittente*”

463R. Char, *Dansons aux Baronnie*, in *Ritorno Sopramonte*, cit., p. 68-69.

464L. Barile, *Nel segno di Petrarca – traduzione e imitazione da Char*, in *Il passato che non passa*, cit., p. 145.

465V. Sereni, *Autostrada della Cisa* (v. 11), cit., p. 75

466P. V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, p. XIX.

467 «[...] l'alessandrino reso da un esametro “barbaro” (settenario sdrucchiolo più ottonario con clausola di dattilo più spondeò)» (F. Fortini, *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. XLIII).

(aggettivo ricorrente in *Retour Amont*: compare in *Le Nu Perdu*, «fruit intermittent»⁴⁶⁸ e in *Redoublement*, «le branle intermittent»⁴⁶⁹), la voglia di tornare a Valchiusa s'insinua tra i suoi pensieri.

Della sezione *Traducevo Char* e del procedimento compositivo elaborato da Sereni, con inserzioni di versi tradotti da Char e riferimenti costanti alla sua poesia, diversi studiosi hanno fornito interpretazioni e definizioni. Luisa Previtiera ha suggerito che in *Traducevo Char* «Sereni stabilisce sulla pagina una specie di colloquio-sfida ospitando e risemantizzando stralci delle versioni all'interno di sue poesie [...]»⁴⁷⁰; ha parlato di «otto frammenti del ben più vasto dialogo fra tradotto e traduttore»⁴⁷¹ e di una «specie di centone di luoghi lirici chariani, ottenuto mediante una sapiente incastonatura»⁴⁷²; l'espedito intertestuale è stato da lei definito come una «tecnica allusiva di Sereni caratterizzata da un'alternanza di citazioni volutamente palesi e di riferimenti occultati invece con dovizia»⁴⁷³. Laura Barile ha invece esplicitato la complessità del lavoro di Sereni coniando una sovrapposizione di definizioni: «si tratta di una operazione di traduzione-ricreazione-intertestualità-imitazione-variazione che non rientra in uno schema preciso, tradizionale e al tempo stesso estremamente moderna»⁴⁷⁴. Nonostante questi tentativi critici rimane misterioso l'intento di Sereni, rimangono ambigui e poco chiari i risultati letterari e poetici di una tale composizione.

Aiuta forse ad orientarsi e a intravedere la funzione profonda di quest'operazione di Sereni, una sua considerazione, già citata, sulla *circolazione del testo poetico*, ovvero sull'*intertestualità* poetica e, più in generale, si potrebbe dire, sulle dinamiche di influenza dei testi lirici nella post-modernità della poesia: ««[...] un testo poetico inizia la sua vera esistenza, entra cioè nel circolo delle esistenze e come tale serve, quando diventa citazione non a fine critico ma dentro la circolazione vitale – effetto sempre più improbabile, ma unica e superstite giustificazione della presenza di un testo»⁴⁷⁵. Il sistema di composizione della sezione *Traducevo Char* apparirebbe, in

468 R. Char, *Ritorno Sopramonte*, cit., p. 76-77.

469 R. Char, *Ritorno Sopramonte*, cit., p. 142-143.

470 L. Previtiera, *A modo mio, René Char*, cit., p. 147.

471 *Ibid.*

472 *Ibid.* p. 149

473 *Ibid.* p. 147

474 L. Barile, *Nel segno di Petrarca – traduzione e imitazione da Char*, in *Il passato che non passa*, cit. p. 132

475 V. Sereni, *Prefazione a René Char, Fogli d'Ipnos*, cit., pp. 12-13.

quest'ottica, come un tentativo di spingere l'intertestualità a un suo limite estremo, quasi fino a forzare i confini e i dogmi della proprietà letteraria, quasi a proporre per la poesia una nuova frontiera: una modernissima libertà di movimento che superi in qualche modo l'autorialità, che possa creare e fondare una nuovo tipo di comunione e di comunità poetica. Considerato che la poesia moderna ha basato in maniera massiccia la sua evoluzione sul concetto di *originalità* e che, pur riconoscendo alla traduzione un'estrema importanza le ha concesso un ruolo di puro tramite, di trasmissione o di esercizio sempre chiaramente distinto dalla composizione poetica originale, il tentativo di Sereni si presenterebbe come un superamento dei confini e delle distanze fra *originalità poetica* e *traduzione ri-creativa*, che vengono invece da lui mescolate, fuse e riproposte per consentire alla parola poetica una nuova diffusione, una nuova risonanza.

Conclusione: poetica della traduzione di Vittorio Sereni

L'approccio di Sereni agli aspetti più teorici della *questione della traduzione poetica* è sempre stato decisamente refrattario e, forse, strategicamente ingenuo. Presentando l'attività di traduttore come un *altro vizio impunito*⁴⁷⁶ (essendo il primo, presumibilmente, quello della poesia) e affermando che «tradurre è sempre stato (per lui) un esercizio. Qualche volta una fatica, più spesso un piacere»⁴⁷⁷, ne ha più volte sminuito l'importanza e l'interesse concettuale, limitandosi a presentarla come una semplice, distensiva pratica, «un lavoro rasserenante (che) esenta dallo sgomento della famigerata pagina bianca»⁴⁷⁸.

Le sue elucidazioni riguardo al mestiere di traduttore, si limitano quasi esclusivamente, di volta in volta e di caso in caso (come abbiamo visto approfonditamente per il suo lavoro su Char), a presentare le ragioni, le motivazioni, anche pratiche, circostanziali o casuali di una traduzione specifica da un autore. A tale proposito risulta interessante, e pare addirittura esaustivo, ciò che Sereni afferma nel discorso tenuto in occasione del *Premio città di Monselice* per la traduzione di *Ritorno Sopramonte*: «Vorrei liberarmi di un possibile malinteso. Capita che uno che scrive versi traduca un poeta e che altri siano portati a cercare chissà quali affinità e corrispondenze tra il tradotto e il traduttore. Più prudente è chiedersi il perché della scelta»⁴⁷⁹. La traduzione non è quindi innescata dall'affinità, ma da altre e più complesse istanze, come si è visto per la complessa relazione Char-Sereni, carica di fruttifere tensioni e ricchi contrasti.

Tornando alla più generale e più teorica *questione della traduzione poetica*, sono imprescindibili le seguenti considerazioni, che Sereni ha posto a premessa del suo quaderno di traduzioni, il *Musicante di Saint-Merry*: «non ha alcun interesse per me il

476 V. Sereni, *Premessa a Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. XXXII.

477 *Ibid.*, p. XXXIII.

478 *Ibid.*

479 V. Sereni, *discorso* pronunciato in occasione del *Premio città di Monselice*, tratto qui da *Due rive ci vogliono*, cit., p. 4.

“problema” della traduzione letteraria – letterale o “d'arte”, bella infedele o brutta fedele. Non lo sento cioè come un problema, pur ammettendo che dico questo perché la disputa intorno a tale tema non è pane per i miei denti» e aggiunge, precisando ancor meglio il suo approccio: «nessuna decisione preventiva, nessun disegno organico, nessuna ricognizione preliminare a supporto di chissà quali progettazioni è alla base di questa mia attività, determinata più dall'emotività che dal gusto»⁴⁸⁰. A Sereni non interessa quindi il *problema* della traduzione, ovvero il dibattito teorico in merito, ma la traduzione (in particolare poetica) come *atto*. Due sono gli aspetti preminenti che paiono coinvolgerlo: la traduzione come *atto ermeneutico* di confronto con autori scelti e la traduzione come *atto creativo* di pratica poetica. Non vi è dunque da parte di Sereni alcuna strategia organica che preceda il confronto coi testi, non vi sono principi o regole prestabiliti funzionali a una coerenza globale degli intenti traduttivi. Anche Sereni, come diversi grandi traduttori di poesia del Novecento, privilegia l'incontro, per così dire, “occasionale” coi testi e gli autori, e in base alla loro natura, nonché alla propria condizione del momento, affina gli strumenti, adotta soluzioni, effettua le sue scelte. Questa constatazione, pur non comportando una sconfessione o una svalutazione delle teorie sulla traduzione poetica, ne ridimensiona però notevolmente la portata, assegnando in un certo senso ai soli poeti, come vuole la famosa considerazione di Leopardi⁴⁸¹, l'ultima e forse definitiva parola sulla traduzione della poesia. Perlomeno, con maggiore cautela, si potrebbe affermare che il lavoro di traduzione di Sereni, insieme a tanti altri nel Novecento (fra cui certamente anche Jaccottet), contribuisce ad avvalorare quelle teorie che incanalano la riflessione traduttologica verso un *piano prammatico*⁴⁸² e analitico che riconosca la natura attiva, *esperienziale*⁴⁸³ della traduzione letteraria.

La funzione ermeneutica dell'operazione traduttiva viene più volte messa in luce da Sereni tra le ragioni delle sue scelte di autori e nasce, nel caso di Char, da un'oscurità

480 V. Sereni, *Premessa a Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. XXXIII.

481 «Messomi all'impresa, son ben dritti avere io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta» (Leopardi, *Preambolo alla traduzione del libro secondo dell'Eneide*, cit., pp. 321-322).

482 E. Mattioli, *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, cit., p. 5.

483 Si ricordi la definizione di Berman di traduttologia: «riflessione della traduzione su se stessa a partire dalla sua natura di esperienza» (A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 16).

e dall'esigenza personale di confrontarsi col poeta straniero e la sua lingua nella speranza di sviscerarne così i nessi più interni. L'intento ermeneutico proprio della traduzione implica a stretto giro una fase ricreativa, che comporta in molti casi un inevitabile processo di *appropriazione* del testo originale da parte del traduttore. Per quanto riguarda il lavoro di Sereni, sarebbe scorretto usare tale termine poiché, nonostante le tecniche, le operazioni e le soluzioni adottate siano spesso strettamente riconducibili alla poetica propria, al fare poetico originale di Sereni, i risultati sono eterogenei e vari e, soprattutto, l'identità e l'alterità dei poeti tradotti non sono mai scalfite, rimangono sempre intatte.

Passando all'operato, alle realizzazioni concrete del traduttore, bisogna ricordare la transizione e l'affinamento che, attraverso il decennio degli anni '60, lo conduce da una resa cauta, spesso costeggiante l'originale, a una più libera e coraggiosa riproposizione dei versi stranieri. Uno dei migliori esempi di questa evoluzione è proprio il confronto tra i *Fogli d'Ipnos* (la cui prima versione è del '58) e *Ritorno Sopramonte* (concluso nel '74). A mano a mano che la versione italiana si fa più creativa, risulta indispensabile a Sereni-traduttore l'utilizzo di tecniche ri-compositive sempre più elaborate, ed è naturale che esse si rifacciano, che esse sfruttino la poetica peculiare di Sereni-poeta. È così che molti dei processi che caratterizzano la sua poesia, in particolare il ritmo della sintassi, il giro della frase, nonché un suo inconfondibile lessico, emergono e sono rintracciabili nelle versioni dai poeti tradotti. Primo fra tutti è quel tipico procedimento sereniano, già ampiamente analizzato, che sforza e complica lo scorrimento del verso, rendendolo più vorticoso e tortuoso, quella che Mengaldo definiva «torsione e trazione sintattica del verso»⁴⁸⁴.

L'occasione della traduzione, nata dall'esigenza della comprensione, diventa quindi un momento ulteriore del fare poetico, nel segno costante di un confronto ravvicinato con il poeta tradotto come altro. Questi momenti, questi confronti, dice Sereni, vanno a innestarsi profondamente nella memoria e nella sensibilità di chi traduce, fino a marcare il tempo e i periodi della vita con persino maggiore incisività e durevolezza della poesia propria, poiché mentre questa è sottoposta a una continua riscrittura, a un continuo superamento, essi rimangono saldi, indelebili, allacciati a un

484 P. V. Mengaldo, *Sereni traduttore di poesia*, cit., p. XVI.

tempo preciso dell'esistenza: «Tra le traduzioni in cui mi sono impegnato molte se non tutte hanno corrisposto a precisi momenti della mia esistenza, li hanno accompagnati come può farlo un motivo musicale, abbastanza perché il mio ricordo ne porti il tono, l'accento e il colore. E non è strano che tale aspetto risulti più durevole rispetto alla memoria di quanto si è scritto in proprio perché la coscienza di quanto si è scritto in proprio è più rapidamente estinta dall'attesa di scrivere altro e dalla tensione che questo comporta»⁴⁸⁵. Quest'ultima considerazione di Sereni apre ulteriormente l'indagine sulla traduzione poetica al campo della memoria, confermando in conclusione le inesauribili risorse che questa materia di studi offre all'analisi letteraria.

485 V. Sereni, *Premessa a Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. XXXIV.

Bibliografia

Teoria della Traduzione

- AA. VV., *Translators strategies and creativity : selected papers from the 9th international conference on translation and interpreting* (in honor of Jiri Levy and Anton Popovic), Praga, 1995, Amsterdam; Philadelphia, J. Benjamins, 1998.
- AA. VV., *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, Trieste, Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione, 2003.
- Apel, F., *Il manuale del traduttore letterario*, Milano, Guerini, 1993.
- Apel, F., *Il movimento del linguaggio: una ricerca sul problema del tradurre*, Milano, Marcos y marcos, 1997.
- Benjamin, W., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1981.
- Berman, A., et al., *Les tours de Babel: essais sur la traduction*, Mauvezin, TER, 1985.
- Berman, A., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- Berman, A., *La prova dell'estraneo: cultura e traduzione nella Germania romantica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Macerata, Quodlibet, 1997.
- Berman, A., *La traduzione e la lettera o l'Albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003.
- Bourassa, L., *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997.
- Bonnefoy, Y., *La communauté des traducteurs*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000 (*La comunità dei traduttori*, Palermo, Sellerio, 2005).
- Buffoni, F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini, 1989.
- Buffoni, F. (a cura di), *Ritmologia: Il ritmo del linguaggio: poesia e traduzione*

- (Atti del convegno), Università degli studi di Cassino (Dipartimento di linguistica e letterature comparate), 2001.
- Cary, E., *La traduction dans le monde moderne*, Ginevra, 1956.
 - Dessons, G. e Meschonnic, H., *Traité du rythme: des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
 - Dessons, G. e Chiss, J.-L., (a cura di), *La force du langage: rythme, discours, traduction: autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Champion, 2000.
 - Etkind, E., *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.
 - Folena, G., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994.
 - Kristeva, J., *Semeiotikè: ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.
 - Ladmiral, J.-R., *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979.
 - Ladmiral, J.-R. e Meschonnic, H., *La traduction*, Paris, Larousse, 1981.
 - Ladmiral, J.-R., *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les belles lettres, 2014.
 - Lefevere, A., *Translating poetry: Seven strategies and a blueprint*, Amsterdam, Van Gorcum & Comp., 1975.
 - Leyris, P., *La chambre du traducteur*, Paris, José Corti, 2007.
 - Lévy, J., *La traduzione letteraria: teoria di un genere artistico*, in Testo a Fronte, n° 7 (ottobre 1992), n° 8 (marzo 1993).
 - Lévy, J., *The art of translation*, Amsterdam; Philadelphia, J. Benjamins, 2011.
 - Lussu, J., *Tradurre poesia*, Roma, Robin, 1998.
 - Mattioli, E., *Introduzione al problema del tradurre*, Bologna, Patron, 1965.
 - Mattioli, E., *Storia della traduzione e poetiche del tradurre: dall'umanesimo al romanticismo*, Brescia, La scuola, 1982.
 - Mattioli, E., *Studi di poetica e retorica*, Modena, Mucchi, 1983.
 - Mattioli, E., *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, Palermo: centro internazionale di studi di estetica, 1993.
 - Mattioli, E., *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi, 2001.
 - Mattioli, E., *L'etica del tradurre e altri scritti*, Modena, Mucchi, 2009.
 - Meschonnic, H., *Pour la poétique II - Épistémologie de l'écriture, Poétique de*

- la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- Meschonnic, H., *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.
 - Meschonnic, H., *Pour la poétique V – Poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, 1978.
 - Meschonnic, H., *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
 - Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
 - Meschonnic, H., *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001.
 - Mounin, G., *Les belles infidèles*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1955.
 - Mounin, G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963 (*Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 2006).
 - Mounin, G., *La Machine à traduire*, London/The Hague/Paris, Mouton, 1964.
 - Nergaard, S. (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia : testi di Cicerone, San Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 2009.
 - Nida, E. and Taber, C., *The Theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill, 1969.
 - Orelli, G., *Tradurre poesia*, in “Colloquium Helveticum”, 3, Bern (e a.) 1986, pp. 19-34.
 - Ortega y Gasset, G., *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, Il melangolo, 2001.
 - Prete, A., *Le pagine di Leopardi sul tradurre*, in “Testo a Fronte”, n° 5 (1991), pp. 131-134.
 - Prete, A., *L'ospitalità della lingua: Baudelaire e altri poeti*, Lecce, Manni, 1996.
 - Prete, A., *All'ombra dell'altra lingua: per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
 - Renier, F., *Interpretatio: language and translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1989.
 - Ricœur, P., *La traduzione. Una sfida etica*, Morcelliana, Brescia, 2001.

- Ricœur, P., *Tradurre l'intraducibile : sulla traduzione*, Città del Vaticano, Urbaniana University Press, 2008.
- Steiner, G., *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 2003.
- Steiner, G., *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004.
- Szondi, P., *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Torino, Einaudi, 1992.
- Tynjanov, J. N., *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, Il Saggiatore, 1981.
- Venuti, L., *Rethinking translation : discourse, subjectivity, ideology*, London; New York, Routledge, 1992.
- Venuti, L., *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999.
- Venuti, L., *Gli scandali della traduzione : per un'etica della differenza*, Rimini, Guaraldi, 2005.

Ungaretti/Jaccottet

- Jaccottet, Ph. - Ungaretti, G., *Correspondance (1946-1970) - Jaccottet traducteur d'Ungaretti*, Édition de José-Flore Tappy, Paris, Gallimard - coll. "Les Cahiers de la NRF", 2008.
- Ungaretti, G., *Vie d'un homme, Poésie 1914-1970*, traduction de Philippe Jaccottet, Pierre Jean Jouve, Jean Lescure, André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge et Armand Robin, Paris, Gallimard et Minuit, 1973.

Ungaretti

- *Vita di un uomo – Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969.
- *Vita di un uomo – Saggi e Interventi*, Milano, Mondadori,

Jaccottet

- *L'Effraie et autres poésies*, Paris, Gallimard, 1953.
- *L'Ignorant*, Paris, Gallimard, 1957.
- *La Semaison*, Lausanne, Payot, 1963.
- *Airs*, Paris, Gallimard, 1967.
- *L'entretien des muses*, Paris, Gallimard, 1968.
- *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1970.
- *Poésie, 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1971.
- *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1974.
- *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, 1983.
- *La semaison, Carnets 1954-1967*, Paris, Gallimard,
- *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987.
- *À la lumière d'hiver précédé de Leçons et de Chants d'en bas et suivi de Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, 1994.
- *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, 1994.
- *Écrits pour papier journal: chroniques 1951-1970*, textes réunis et présentés par Jean Pierre Vidal, Gallimard, 1994.
- *La Seconde Semaison: carnets 1980-1994*, Paris, Gallimard, 1996.
- *Observations et autres notes anciennes: 1947-1962*, Paris, Gallimard, 1998.
- *Carnets 1995-1998: la semaison III*, Paris, Gallimard, 2001.
- *Notes du ravin*, Fata Morgana, 2001.
- *Et, néanmoins: proses et poésies*, Paris, Gallimard, 2001.
- *Ce peu de bruits*, Paris, Gallimard, 2008.
- *L'encre serait de l'ombre*, Notes, proses et poèmes choisis par l'auteur (1946-2008), Paris, Gallimard, 2011.
- *Taches de soleil, ou d'ombre, Notes sauvgardées (1952-2005)*, Le bruit du temps, 2013.
- *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade - Gallimard, 2014.

Su Ungaretti

- Cortellessa, A., *Ungaretti*, Torino, Einaudi, 2000.
- Saccone, A., *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Contini, G., *Su Giuseppe Ungaretti*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974.
- Zanzotto, A., *Ungaretti: Terra Promessa*, in *Scritti sulla Letteratura*, Milano, Mondadori, p. 82.

Su Jaccottet

- Lüthi, A., *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, éditions du Sandre, 2009.
- Mathieu, J.-C., *Philippe Jaccottet – l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti, 2003.
- Née, P., *Philippe Jaccottet, à la lumière d'ici*, Éditions Hermann, coll. Savoir Lettres, 2008.
- Richard, J.-P., *Philippe Jaccottet*, in *Onze études sur la poésie moderne*, Points essais, 1964.
- Sourdillon, J.-M., *Un lien radieux: Essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 2004.
- Steinmetz, J.-L., *Philippe Jaccottet*, Paris, Seghers, 2003.
- Vischer, M., *La traduction, du style vers la poétique: Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Editions Kimé, 2009.
- Vischer, M., *Philippe Jaccottet traducteur et poète: une esthétique de l'effacement*, PU Romandes, coll. Centre de traduction, 2003.

Char/Sereni

Char

- *Le marteau sans maître*, Paris, Éditions Surréalistes, 1934.

- *Seuls Demeurent*, Paris, Gallimard, 1945.
- *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Gallimard, 1946.
- *Le poème pulverisé*, Paris, Fontaine, 1947.
- *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard, 1948.
- *Les Matinaux*, Paris, Gallimard, 1950.
- *À une sérénité crispée*, Paris, Gallimard, 1951.
- *Poèmes et Prose choisis*, Paris, Gallimard, 1957.
- *La Parole en Archipel*, Paris, Gallimard, 1962.
- *L'Âge cassant*, Paris, José Corti, 1965.
- *Retour Amont*, Paris, Gallimard, 1966.
- *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Le Nu perdu*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Chants de la Balandrane*, Paris, Gallimard, 1977.
- *Oeuvres Complètes* (introduction de J. Roudaut), Paris, Bibliothèque de la Pléiade - Gallimard, 1983.
- *Dans l'atelier du poète*, éd. établie par Marie-Claude Char, Paris, Gallimard, Quarto, 1996.

Traduzioni italiane

- *Poesia e Prosa*, trad. di G. Caproni e V. Sereni, Milano, Feltrinelli, 1962.
- *Fogli d'Ipnos 1943-1944*, pref. e trad. di V. Sereni, Torino, Einaudi, 1968.
- *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di V. Sereni, Milano, Mondadori, 1974.
- *La bestia di Lascaux*, trad. di F. Marconi e S. Toni, Bologna, Il Cavaliere Azzurro, 1983.
- *Le vicinanze di Van Gogh*, a cura di C. Ortesta, Milano, SA, 1987.
- *I canti della Balandrane seguito da Sfilacciature del sacco di iuta*, a cura di S. Agosti, Milano, Mondadori, 1993.
- *Mulino Primo – Al di sopra del vento*, a cura di A. Marchetti, Bologna, Pàtron, 1998.

Sereni

- *Frontiera*, Milano, Edizioni Corrente, 1941.
- *Gli immediati dintorni*, Milano, il Saggiatore, 1962.
- *Diario d'Algeria*, Torino, Einaudi, 1968.
- *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1975.
- *Il Musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1978.
- *Stella Variabile*, Milano, Garzanti, 1981.
- *Poesie*, Milano, Mondadori (Meridiani), 1995.

su Char e Sereni

- Donzelli, S., *Come lenta cometa*, Torino, Aragno, 2009.
- Giudici, G., *Ritorno Sopramonte – Char e Sereni*, *Il Corriere della Sera*, 18 Novembre 1974.
- Bertolucci, A., *Le Poesie di Char – poeta provenzale*, *Il Giorno*, 11 Dicembre 1974.
- Raboni, G., *Char di Sereni (1974)*, in *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- Orelli, G., *Un accertamento su Char e Sereni*, in *Per Vittorio Sereni*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1992.
- Previtiera, L., *A modo mio, René Char*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Librex, 1985.
- Benzoni, F., *Vaucluse e dintorni*, in *Per Vittorio Sereni*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1992.

Su Char

- Bigongiari P., *Furore e mistero di Char; Char e il dolore dell'immagine*, in *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968. *Ultimo Char*, in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972. *Ritorno Sopramonte di René Char*, in *L'Approdo letterario*, a. XX, n. 67-68, Settembre-

Dicembre 1974. In *Provenza: Vittorio, Char ed io*, *La Nazione*, 20 Febbraio 1983.

- Blanchot, M., *René Char*, in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Mounin, *Avez-vous lu Char?*,

Su Sereni

- D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Librex, 1985.
- G. Raboni, Prefazione a *Diario d'Algeria*, Torino, Einaudi, 1968.
- V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in V. Sereni, *Gli Strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.
- F. Fortini, *Gli strumenti umani; Il musicante di Saint-Merry*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- L. Barile, *Sereni critico, le ultime traduzioni*, in *Sereni*, Palermo, Palombo, 1994.