



Università degli Studi di Genova
Scuola di Scienze Umanistiche

Dottorato di ricerca in Letterature e Culture classiche e moderne
Ciclo XXXI

Luciano Erba traduttore.

***Dei cristalli naturali: materiali d'archivio, struttura,
composizione***

Candidata: dottoressa Anna Stella Poli

Tutor: professor Enrico Testa

«La mia fiducia ha ricorsi periodici,
come una sinusoide».
Contini

«Mi rivolgo al testo rivolgendogli una domanda
e la cosa più importante è questa domanda, non il testo».
Auerbach

«I margini inferiori delle pagine esercitano su molti eruditi
un'attrattiva che rasenta la vertigine».
Bloch

Luciano Erba traduttore.

Dei cristalli naturali: materiali d'archivio, struttura, composizione

1. Introduzione	5
2. Luciano Erba traduttore. Breve cronologia <i>sub specie traductiva</i>	14
3. Quaderni di traduzioni, macrotesti, libri di traduzioni?	42
3.1 Quaderni di traduzioni	42
3.2 Un macrotesto?	49
3.3 Un capitolo autobiografico? Un ritratto per interposto poeta?	58
4. Traduzione e <i>bricolage</i>	68
4.1 Un convegno, due cartelline	68
4.2 <i>Bricolage</i> in atto	88
5. La struttura dei <i>Cristalli</i>	96
5.1 In tram verso i <i>Cristalli</i>	96
5.2 Le soglie dei <i>Cristalli</i>	103
5.3 «Un esiguo intero che ora trema»	110
5.4 Un omaggio, una ripresa	121
6. I poeti tradotti	124
6.1 Jean de Sponde o del tradurre «falso antico»	124
6.2 Saint-Amant e la profondità della superficie	141
6.3 «Persino Rodenbach». Un viaggio poetico nelle Fiandre	169
6.4 Per caso, Machado	194
6.5 «Una specie di Malaparte in poesia»: Blaise Cendrars	213
6.6 Rispecchiamenti, spaesamenti: Michaux	240
6.7 <i>Des cristaux naturels</i> : Francis Ponge	257
6.8 «Sur les difficultés de l'espérance»: André Frénaud	298
6.9 «Un metafisico col giaccone di cuoio»: Thom Gunn	319
7. Conclusione	340
8. Bibliografia	345
9. Appendice	378

Introduzione

«Chi legge vede ciò che il traduttore
ha scelto, non ciò che ha scartato.
Sarebbe interessante avere la storia delle varianti
attraverso cui è passato».
Erba

Erba donò nel 2006 al Centro manoscritti di Pavia gran parte delle carte inerenti al suo lavoro letterario, una nutrita rassegna stampa e un folto epistolario.¹ Stava progettando, e provvedendo ad allestirla con l'aiuto della moglie Mimia, una seconda *tranche* di conferimento, quando le sue condizioni di salute peggiorarono e il tutto venne rimandato. L'archivio è dunque dimidiato, mai schedato organicamente nella sua interezza. Grazie alla disponibilità degli eredi, e della figlia Lucia in particolare, ho potuto compiere alcune ricognizioni, veri e propri carotaggi esplorativi in una mole disarmante di documenti non registati. I materiali pavesi, analizzati recentemente da Milone, non sono che una punta emersa, molto “lavorata” nella razionalizzazione, rispetto al resto dell'archivio, certo scrutinato in gran parte da Erba, e quindi non “bruto”, ma a diverso coefficiente di entropia:

Il *corpus* conservato è il risultato di una selezione accurata a cui è seguito, prima del conferimento, un ordinamento altrettanto rigoroso a opera di Erba stesso, coadiuvato dai suoi familiari, cosicché ogni supposta tendenza al disordine e all'entropia, forse presente sul tavolo di lavoro, viene arginata dal prevalere di un'organizzazione trasparente, anche se non eccessivamente rigida.²

In seguito vennero presi accordi per completare il trasferimento al Centro manoscritti,³ tuttavia la cessione venne rimandata più volte: le meritorie intenzioni di preservare la sintassi interna dell'archivio privato, conservandone la fisionomia originaria erbiana e, al contempo, l'idea di agire da filtro, vagliando con cura ogni documento e valutandone la “cedibilità” all'archivio universitario, sembrano allontanare indefinitamente il compimento

1 I documenti sono schedati analiticamente sul sito ArchiVista [<https://lombardiarchivi.servizirl.it>].

2 Federico MILONE, *Un archivio in chiaroscuro. Le carte di Luciano Erba al Centro manoscritti di Pavia*, (101-115), “Autografo” [*Traduzione e poesia in Luciano Erba*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Anna Longoni], 56, XXIV, 2016, p. 101.

3 Gli ultimi nel 2013, auspici la (allora) direttrice del Centro pavese, Maria Antonietta Grignani, e il Rettore dell'Università di Pavia, al tempo, Angiolino Stella.

del lavoro.⁴ Forse perché è complesso sostituirsi al soggetto nell'allestimento dei materiali, spesso sfrondata o alleggeriti per dipingersi nella giusta luce:

La presenza, ma anche l'assenza, dei documenti, l'ordine o il disordine determinano l'immagine di sé che si vuole trasmettere, e contribuiscono alla costruzione di un monumento della propria vita. [...] La cura maniacale con cui talvolta gli scrittori ordinano e riordinano i propri documenti rivela la volontà di disporli in modo che siano più facilmente reperibili e riutilizzabili. [...] Ci sono casi in cui chi le ha prodotte legge e rilegge le proprie carte, le rielabora per documentare la propria storia, per lasciare testimonianza di sé e per aiutare futuri archivisti a orientarsi tra i materiali. Motivazioni pratiche e desiderio di immortalità si fondono, in modo difficilmente districabile, e rendono così l'archivio, come si è detto, non tanto uno specchio quanto un autoritratto, parziale e orientato come tutte le autorappresentazioni.⁵

Restano per ora “sommersi” i profili dell'Erba studioso – molti i materiali didattici, le schede preparatorie, i ritagli di articoli culturali, le minute per conferenze – e dell'Erba traduttore. Su quest'ultimo ho scelto di focalizzarmi, ricercando il più sistematicamente possibile i materiali correttori dei testi poetici tradotti da Erba e ritrovandone buona parte, in sedi sempre differenti. Pur tagliando fuori alcuni cantieri traduttivi,⁶ ho preso come

-
- 4 Proverò a fornire in appendice un abbozzo di schedatura, giocoforza parziale per l'entità dell'impresa, dei materiali conservati in archivio privato: stante che, se la ricerca umanistica ha un senso, dovrebbe essere quello di mettere a servizio fatiche individuali per completare, tassellino per tassellino, catafratti mosaici.
- 5 Myriam TREVISAN, *Autoritratti all'inchiostro* (9- 20) in *L'autore e il suo archivio*, a cura di Simone Albonico e Nicolò Scaffai, Officina libraria, Milano 2015, pp. 10-11. E anche, ivi, Mario FUCHS, *L'archivio letterario e la narrazione di sé tra dimensione pubblica e privata: l'esempio dell'archivio Filippini* (127-142): «Una delle prospettive più feconde [...] è pensare gli archivi di persona come “self narrative”. I documenti d'archivio testimoniano una “narrazione di sé” che il soggetto produttore, in parte consapevolmente, ha costruito per testimoniare la sua esperienza di vita e che può essere letta come un'autobiografia da ricomporre», p. 127.
- 6 Innanzitutto, ho escluso quelli prosastici: i testi in prosa tradotti da Erba sono principalmente manuali tecnici, negli anni '50, per sopravvivenza; saggi specialistici (cfr. Jean LALOUP e Jean NÉLIS, *Uomini e macchine: iniziazione all'umanesimo tecnico*, Massimo, Milano 1956); un corposo romanzo di Barth, in forte collaborazione con la moglie (cfr. *infra*) o brani per l'antologia Fabbri allestita con Bonfantini nel 1969 (Erba traduce in quest'occasione Barrès, Bergson e France, cfr. *infra*). Poi quelli teatrali: le due tragedie di Racine, *Ester* e *Bajazet* tradotte per il Meridiano del 2009 (Jean RACINE, *Teatro*, a cura di Alberto Beretta Anguissola, con traduzioni di Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Luciano Erba, Riccardo Held, Mario Luzi e Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 2009). E anche quelli poetici esorbitanti dal quaderno di traduzioni, in parte redatti per l'antologia allestita con Cicala a tema natalizio (*Natale in poesia: antologia dal IV al XX secolo*, a cura di Luciano Erba e Roberto Cicala, interlinea, Novara 2000) per cui tradusse Gautier, Claudel, Jacob, Reverdy; in parte per quella villoniana, stampata con litografie, in un *in folio* di pregio (*Ballades et rondeaux*, edizioni del Langello, Codignole d'Asti 1992); nonché alcuni testi tradotti in seguito (traduzioni di Neruda, Swenson, Hugo, Apollinaire). Una volta messe a punto alcune ipotesi sulla prassi traduttiva e corretoria di Erba, sul *corpus* più ridotto e omogeneo del

riferimento il quaderno di traduzioni allestito dall'autore nel '91, *Dei cristalli naturali*, *summa* del suo lavoro fino a quel momento, per indagarne struttura e costituenti.

L'analisi dovrebbe idealmente comprendere tutto il materiale contenuto nello studio erbiano – posto che la suddivisione è spesso per nuclei concettuali e che, in una complanarità di cantieri, uno sguardo d'insieme potrebbe scandire meglio la cronologia interna o notare travasi fra i diversi progetti – scandagliando inoltre gli archivi editoriali o di autori in contatto e collaborazione con Erba; la cospicua biblioteca d'autore, con volumi sottolineati e postillati; la corrispondenza e il *corpus* di interviste e di recensioni: la rassegna stampa, latamente intesa.⁷ Erba tende a conservare moltissimo, quasi maniacalmente (si rinvergono pubblicazioni locali con lettere di un Erba quindicenne che esprime soddisfazione per la villeggiatura montana, plichi di cronache di quando era giornalista sportivo, inviti a mostre o conferenze, dettagliati programmi di convegni, spesso coi menù dei ricevimenti...), tuttavia vi sono delle lacune – contingenti o per sottovalutazione di alcuni frangenti della propria produzione – concomitanti spesso con lunghe permanenze all'estero.

La prima preoccupazione di Erba è stata rivolta alla sua produzione di poeta, perché quel che afferma Mengaldo, ovvero che «le grandi versioni di un poeta va[da]no annoverate, né più né meno, fra le poesie grandi di quel poeta, in proprio», resta, nonostante un sensibile scarto, ancora una dichiarazione vagamente ottativa.⁸ Non sempre infatti le opere tradotte vengono effettivamente annesse al “canone” del poeta-traduttore,⁹ aleggiando su di esse ancora il retaggio di una supposta ancillarità, di una marginalità accessoria o perfino disonesta, infedele:

Dato il concetto prevalente di autorialità, la traduzione suscita il timore dell'inautenticità, della distorsione, della contaminazione. [...] La traduzione

quaderno di traduzioni di Erba, queste potranno essere verificate saggiandole su altri cantieri traduttivi e, al contempo, sulla variantistica di progetti coevi, di poesia “in proprio”. Segnalo a questo riguardo il contributo di Federico MILONE, *L'«impercettibile trasalire del reale»*. *Genesi e varianti di Il prato più verde* (11-24), “Autografo” 56, XXIV, 2016 e la ricerca di Samuele Fioravanti, che nella sua tesi di dottorato, tuttora in corso, sta mettendo a punto un'edizione genetica commentata dell'*Ippopotamo*.

7 Erba conserva articoli e pubblicazioni che lo citano anche solo marginalmente e perfino cruciverba che abbiano il suo nome o una sua opera nelle definizioni.

8 Pier Vincenzo MENGALDO, *Premessa* (V-XI) in Giorgio CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Einaudi, Torino 1998, p. VII.

9 Simone GIUSTI, *Commentare il testo tradotto. Il caso di Les cloches di Apollinaire nella versione di Caproni* (95-108), “Autografo” 52, [Traduzione e Novecento] XXII, 2014: «Questa critica del testo tradotto, [...] ha contribuito a rafforzare l'idea che il testo tradotto possa essere considerato a pieno titolo un'opera autonoma, degna di entrare nel canone di un autore-traduttore, di un'epoca, di un movimento letterario», p. 95.

suscita il timore dell'errore, del dilettantismo, dell'opportunismo, di un illecito sfruttamento dell'originalità.¹⁰

Anche se Erba pare fare eccezione, al traduttore si chiede, secondo Venuti, una pronuncia il più possibile trasparente: il che conduce a una sorta di autoannullamento, ad una sua invisibilità, nel cono d'ombra della "condizione derivativa".¹¹ Ed essendo creazione vincolata, la traduzione sembra inevitabilmente subire un certo declassamento anche nell'attenzione degli studiosi. Tuttavia spesso si alzano voci discordi, che sostengono la necessità di fondare e coltivare una nuova critica delle traduzioni:

Recuperata ormai nella sua pienezza l'importanza della traduzione e sottratta alla condizione di inferiorità, di subordinazione al testo originale, riconosciuta alla traduzione la dignità di testo autonomo con le sue caratteristiche specifiche, è importante proporsi il problema della critica delle traduzioni, considerandolo come uno dei generi della critica. Se si riconosce alla traduzione una specificità è ovvio che le compete una critica specifica.¹²

Parallelamente «occorre, assolutamente occorre, accumulare e vagliare materiali perché si cominci a fare storia della traduzione poetica, almeno a livello alto, nel Novecento»;¹³

10 Lawrence VENUTI, *Gli scandali della traduzione*, traduzione di Annalisa Crea, Roberta Fabbri, Sonia Sanviti, Guaraldi, Rimini 2005, p. 43 [*The scandals of translation: towards an ethics of difference*, Routledge, London/New York 1998]. E cfr. Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995: «Le texte traduit paraît affecté d'une tare originaire, sa secondarité. Cette très ancienne accusation, n'être pas l'original, et être moins que l'original (on passe aisément d'une affirmation à l'autre), a été la plaie de la psyché traductive et la source de toutes ses culpabilités: ce labeur défectueux serait une faute (il ne faut pas traduire les œuvres, elles ne le désirent pas) et une impossibilité (on ne peut pas les traduire)», p. 42.

11 Lawrence VENUTI, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando editore, Roma 1999 [*The translator's invisibility: a history of translation*, Routledge, London 1995]: «L'invisibilità del traduttore è determinata, in parte, anche dal concetto individualistico di paternità letteraria, [...] viene definita come una rappresentazione di second'ordine: soltanto il testo straniero può essere originale, [...] la traduzione è derivativa, artificiale, potenzialmente una falsa copia. [...] D'altro lato, alla traduzione si richiede che cancelli questa condizione di second'ordine tramite il discorso trasparente, producendo un'illusione di presenza dell'autore. [...] L'invisibilità del traduttore è dunque un bizzarro autoannullamento, un modo di concepire e praticare la traduzione che indubbiamente rafforza la sua condizione di marginalità nella cultura angloamericana», pp. 28-29.

12 Emilio MATTIOLI, *Per una critica della traduzione* (193-199), "Studi di estetica", 14, XXIV, 1996, p. 193.

13 Cfr. MENGALDO, *Premessa*, X. E Antoine BERMAN, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Quodlibet, Macerata 1997, p. 233 [*L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984]: «La storia della traduzione occidentale non è ancora stata scritta. La coscienza traduttiva moderna è impensabile senza un sapere storico sulle sue origini, le sue epoche, le sue erranze»; Carlo BO, *Le "occasioni" di Mario Luzi traduttore*, "Corriere della Sera", 6 febbraio 1983, p. 13: «Sarebbe curioso ma soprattutto molto utile tentare uno studio sull'importanza delle traduzioni nell'opera dei nostri poeti. La traduzione è stata uno strumento assoluto di individuazione: non si capirebbe Sereni senza Char, Landolfi senza i russi e Mario Luzi senza

affinché questa possa costituire uno dei fili da intrecciare alla storia letteraria, essendone, nei fatti, strettamente condizionata:

Le traduzioni ci danno il tono, la misura, il diretto significato del modo di leggere di un secolo, di un movimento letterario, di una personalità. [...] Una storia del gusto del tradurre può essere uno degli spiragli più rivelatori che si aprono sulla storia di una civiltà letteraria.¹⁴

L'idea di porre la variantistica a fulcro di quest'indagine nasce dal tentativo di emanciparsi da un lato dal territorio delle dichiarazioni e dai racconti d'autore, non sempre attendibili, filtrati da impressioni soggettive e vezzi caratteriali («avec le dossier des avant-textes, nous quittons apparemment le terrain, toujours subjectif et suspect, du témoignage, pour celui, en principe plus objectif, du document»)¹⁵ e, al contempo, dalle secche della teoria, spesso segnata da schematismi e partigianerie.¹⁶ Inseguendo sul campo l'«approssimazione al valore»¹⁷ che è il farsi del testo, si tenta di intravedere il metodo *in fieri*, cercando fra le cassature i necessari compensi¹⁸ o più sottili implicazioni nel sistema.¹⁹ Seguire il processo

Coleridge e i francesi. [...] Non mi sembra che sia stata tentata ancora una guida di queste voci riflesse che alla fine hanno condizionato l'evoluzione stessa della nostra poesia».

14 Luciano ANCESCHI, *Del tradurre* (50-53), «il verri», 4, 1960, p. 51.

15 Gérard GENETTE, *Seuils*, éditions du Seuil, Paris 1987, p. 399. Posto che «quand un auteur [...] veut qu'un de ses manuscrits disparaisse, il sait y veiller en personne. Les avants-textes conservés par la postérité sont donc tous des avant-textes légués par leurs auteurs, avec la parte d'intention qui s'attache à un tel geste, et sans garantie d'exhaustivité», *ibidem*.

16 Sara PESATORI, *Unisono: appunti sull'edizione critica di una poesia in traduzione* (109-121), «Autografo» 52, 2014: «l'elevata mole di dati raccolti in apparato permette allo studioso di giungere a conclusioni generali sull'attività del traduttore, evitando di incorrere nel pericolo di adottare schemi teorici che non siano sostenuti da evidenza testuale», p. 113.

17 Gianfranco CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, (232-241), [1939] in ID., *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, p. 233.

18 Franco FORTINI, *Dei "compensi" nelle versioni di poesia*, (115-120), in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Guerini e associati, Milano 1989, p. 116: «Se si accetta, almeno empiricamente, la descrizione del testo poetico come una [...] gerarchia di livelli e di rapporti che ogni "esecuzione" altera, in varia misura squilibrando quella intenzionale e un'altra ricostituendone. Ora, il traduttore – quando non si voglia, in varia misura, didascalico, parafrastico, parodico o solo allusivo, com'è nel genere detto "imitazione" – non dispone liberamente di tutti i livelli: c'è una sintassi del testo, un suo prima e un suo dopo, ci sono dei rapporti diegetici o di narrazione e un insieme di contenuti e di tematiche sui quali la possibilità di intervento è minima, mentre è massima, invece, per quanto è di altri livelli, soprattutto per quello fonosimbolico. È in questo ultimo che si celebrano i processi dei "compensi" e delle "supplenze"».

19 Gianfranco CONTINI, *Implicazioni leopardiane* (41-52) in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970: «Io vorrei provarmi a indicare, dinamizzando la materia, che quegli spostamenti sono spostamenti in un sistema, e perciò involgono una moltitudine di nessi con gli altri elementi del sistema e con l'intera cultura linguistica del correttore. [...] Quando si discorre di implicazioni leopardiane, se ne possono analiticamente distinguere tre tipi. Anzitutto, correzioni che rinviano ad altri passi del medesimo componimento, siano questi contigui o anche distanti. [...] In secondo luogo, correzioni che rinviano a passi d'autore fuori del componimento presente. [...] Infine, correzioni che rinviano, tanto per l'eliminazione, anche qui, quanto per l'acquisto, a luoghi esorbitanti dall'opera dell'autore. [...] Ma le implicazioni sono implicazioni anche perché i tipi s'intricano fra loro»,

genetico di un testo tradotto permette di aggiungere tridimensionalità alla relazione originale-traduzione, scandagliandone un segmento il più delle volte dimenticato o indisponibile,²⁰ prescindendo da un confronto “censorio”, tradizionalmente volto a evidenziare le pecche del traduttore, per individuare invece il progetto che guida il suo operato:

the critical apparatus provides the opportunity to produce a description of the translated text that goes beyond its mere comparison with the source text; a comparison often resulting in a judgment on the values of the translation [...] showing the translator *modus operandi*, it provides the ground to identify the project that stands behind a translation and its evolution.²¹

Mettere al centro tutti i materiali preparatori, tutte le informazioni che gli archivi possono fornire, implica anche una commistione fra gli approcci della filologia italiana e della *critique génétique* francese – senza venir meno, però, alla centralità del testo, che rimane il banco di prova di tutte le ipotesi sui meccanismi dell’invenzione:

La critica delle varianti, tipica della tradizione italiana, punta sul risultato finale, considerando ogni stadio testuale una struttura a sé e vedendo la trafila di stesure come una serie di strutture successive, che si assestano per logica interna o per l’interferenza di un sistema [...]; opera insomma nelle vicinanze del Testo. [...] La più recente *critique génétique* francese è meno legata alla filologia e smonta la nozione stessa di Testo, occupandosi piuttosto dei meccanismi dell’invenzione e della scrittura mentre si fa, compresi i grafici intercalari, gli schizzi, le note progettuali, [...] come dire che privilegia la produzione rispetto al prodotto, la

pp. 41- 42.

20 George STEINER, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994 [*After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, London 1975]: «Nella stragrande maggioranza dei casi, il materiale di studio è un prodotto finito. [...] Non sappiamo nulla del processo genetico inerente alla pratica del traduttore, dei principi prescrittivi o puramente empirici, degli artifici, delle abitudini quotidiane che hanno controllato la sua scelta di questo equivalente anziché di quello, di un certo livello stilistico invece di un altro, della parola ‘x’ al posto della parola ‘y’», p. 329. Giovanni RABONI, *Ovvero tradurre per amore* (625-628) in *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 2004: «Credo che studiando le successive versioni o stesure si potrebbero scoprire parecchie cose sia sulla mia personale evoluzione sia su quella dell’idea di poesia nella cultura letteraria italiana durante i decenni Settanta, Ottanta e Novanta», p. 626.

21 Sara PESATORI, *Textual Dislocations: Critical Editions and Translation* (369-378), in *REELC International Congress, Literary Dislocations / Déplacements littéraires*, edited by Sonja Strojamska Elzeser and Vladimir Martinovski, Institute of Macedonian Literature, Skopje 2013, pp. 371-372.

tensione, la *mouvance* rispetto alla struttura rigida e all'oggettualità ferma del risultato a stampa.²²

Presto ascolto a tutti i materiali che possono fornire indizi sui meccanismi dell'invenzione (libri postillati, materiali epistolari, talvolta didattici o saggistici, indici, appunti poco organici...), raccolti in una fase aurorale di produzione del testo, "avantestuale" in un'accezione estremamente inclusiva del termine. Ma il *dossier* genetico affianca senza soppiantare la seriazione degli abbozzi e delle fasi testuali.²³ D'altronde, la vastità potenziale dell'avantesto risiede nel comprendere in sé un'accezione filologica, procedurale, e una filosofica, virtualmente infinita:

Il vocabolo "avantesto" è ormai utilizzato da due punti di vista necessariamente divergenti, uno filologico e uno filosofico. [...] Osservando in generale dall'alto la problematica, risulta ben chiaro che, se non c'è niente di più unico in realtà di un foglietto d'autore contenente un sintagma, un verso, un appunto, tuttavia quel foglietto appartiene a un'area avantestuale così vasta che non ne coglieremo mai tutto l'insieme. Non c'è via d'uscita dai territori dell'immaginazione. Ci si sforza, ma qualcosa pare sempre perduto. E non c'è perdita che non vada a detrimento di tutta la letteratura, come non c'è conquista che non vada a suo vantaggio.²⁴

22 Maria Antonietta GRIGNANI, *Genesi: a carte scoperte* (149-161) in EAD., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, con autografi inediti, interlinea, Novara 2002, p. 150.

23 Margherita QUAGLINO, *Forme uniche della continuità nel tempo: percorsi tra i diari d'autore* (83-111), "Autografo" [*Sistemi in movimento. Avantesto e varianti dal laboratorio d'autore al laboratorio critico*], 57, XXV, 2017: «Se da un lato è ormai riconosciuta una funzione avantestuale a materiali non immediatamente riconducibili al testo, quali le postille a margine delle biblioteche d'autore, la corrispondenza, i diari e il lavoro editoriale, d'altro canto un tale ampliamento può finire per rendere inerte dal punto di vista critico ed ecdotico la nozione stessa di avantesto. Posso aggiungere [...] che la prassi degli studi oggi in Italia sembra orientata a distinguere tra avantesto vero e proprio (abbozzi e stesure commensurabili al testo) e percorso o *dossier* genetico», p. 108, nota 2. Ivi, Christian DEL VENTO, *Filologia delle biblioteche di scrittori. Come leggeva e postillava Alfieri* (39-51): «I libri di uno scrittore fanno parte del *dossier* genetico delle sue opere e dei suoi progetti letterari, per più di una ragione: come elemento che contribuisce a definire il contesto originario in cui un'opera è nata; in maniera inequivocabile, quando recano tracce di lettura che siano chiaramente in rapporto con la genesi di un'opera», p. 39 e Maria Antonietta GRIGNANI, *Premessa* (7-12): «fasi aurorali o poco configurate di avantesto, come le note di lettura, i diari, gli appunti progettuali, i brogliacci, gli scambi di abbozzi con amici letterati (*cahiers, brouillons, épreuves, paperoles*)», p. 8.

24 Maria CORTI, *Avantesto* (3-12) in EAD., *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria* (vol. II), Bompiani, Milano 1997 [prima ed: 1976], p. 3. E cfr. *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, Einaudi, Torino 2004: «avantesto, costituisce un'unità denominata a l'insieme di abbozzi (primi ordinamenti della materia), manoscritti (brutte copie, prime stesure), varianti e bozze di stampa di testi definitivi. I vari testi che costituiscono l'a (ma si tenga presente che molte fasi dell'a sono rimaste allo stato mentale) si allineano come tagli sincronici di una elaborazione diacronica comunque inafferrabile nel corso dei suoi sviluppi», p. 111 e Cesare SEGRE,

Pochi i lavori simili, i precedenti, specie in ambito contemporaneo, ma, fra questi, molti si rifanno al legame fra traduzione e filologia, entrambe discipline con un margine di discrezionalità nelle scelte, senza che diventino arbitrarie, tantomeno quando il processo risulti verificabile interamente.²⁵

Nonostante i testi letterari tradotti siano raramente oggetto di edizioni critiche, è noto che filologia e traduzione siano strettamente legate: gli obiettivi principali del filologo così come quelli del traduttore sono infatti l'interpretazione di un testo, una profonda analisi dei suoi significati e delle sue strutture, e il passaggio da una cultura (ed epoca) all'altra.²⁶

Nove sono gli autori inclusi da Erba nel suo quaderno di traduzione: di ognuno vengono delineate brevemente la ricezione italiana, le vicende che portano alla traduzione di Erba (commissione, omaggio, gusto personale...) e – quando rinvenuti – i percorsi variantistici. La disparità di documentazione unita alla molteplicità degli obiettivi fa sì che gli apparati

Critique de variantes et critique génétique (75-90) in ID., *Ecdotica e comparatistica romanze*, cura di Alberto Conte, Ricciardi, Milano/Napoli 1998: «Le texte est le résultat d'un développement, dont nous ignorons plusieurs phases – et parfois toutes les phases», p. 77, nonché Marcel PROUST, *Correspondance générale*, par Suzy Proust et Paul Brach, Plon, Paris 1930-1936: «Or, la pensée ne m'est pas très agréable que n'importe qui [...] sera admis à compulsier mes manuscrits, à les comparer au texte définitif, à en induire des suppositions qui seront toujours fausses sur ma manière de travailler, sur l'évolution de ma pensée».

25 PASQUALE STOPPELLI, *I problemi dell'edizione dei testi non finiti* (40-53), "L'asino d'oro", 4, 1991: «La soggettività che una valutazione critica immancabilmente comporta sarà mitigata nel dispiegamento in apparato di tutta l'informazione utile a configurare altre soluzioni», pp. 46-47.

26 PESATORI, *Unisono: appunti sull'edizione critica di una poesia in traduzione*, p. 111. Questo e il contributo sopracitato risultano le uniche porzioni edite della tesi di dottorato di Pesatori, discussa a Reading nel 2013, supervisor Daniela La Penna, intitolata *Vittorio Sereni Translator of William Carlos Williams: a Critical Edition of his Published and Unpublished Translations*. Si leggano anche: Laura ALCINI, *Traduzione e tradizione: varianti d'autore nel Paradiso Perduto di Paolo Antonio Rolli* (311-338), "Forum Italicum", 2, Fall 2011: «Nell'approntare l'edizione critica di una traduzione si pone, a giudizio di chi scrive, una questione fondante, quella del legame tra filologia e traduzione letteraria, legame che per altro sussiste sin dalle origini di ogni tradizione letteraria. [...] È in questo percorso, costantemente *in fieri*, che si può individuare la profonda affinità tra l'attività del traduttore e quella del filologo», p. 311 e anche Paolo Antonio ROLLI, *Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton*, edizione critica a cura di Laura Alcini, Aracne, Roma 2012. Cfr. Laura SALMON, *Teoria della traduzione*, FrancoAngeli, Milano 2017: «Di tutte le discipline umanistiche, la filologia è quella da cui si dovrebbe partire per studiare la teoria della traduzione. [...] In primo luogo, le competenze filologiche di base sono competenze necessarie (seppur non sufficienti) del traduttore; in secondo luogo, la filologia è il campo di studi umanistici che più si avvicina alle discipline formali e sperimentali: i criteri seguiti dai critici del testo sono, infatti, estremamente rigorosi e basati sulla condivisione di regole procedurali: queste regole comprendono i metodi di congettura. [...] Le scelte del filologo [...] sono parzialmente soggettive, ma mai arbitrarie», pp. 66-67.

siano solo una parte, non preponderante, del lavoro e la loro strumentalità risulti evidente nell'uso "minimale" di diacritici, il più possibile intuitivi, ridotti e leggibili.²⁷

27 Seguendo il suggerimento di Paola ITALIA, *Stratigrafie e varianti. Da Manzoni a Gadda. Nuove prospettive per la filologia d'autore* (41-69) in *Quattro conversazioni di filologia*, a cura di Vincenzo Fera, Bulzoni, Roma 2016: «considerare la topografia come elemento importante solo in quanto portatore di informazioni temporali, e non meramente spaziali», p. 54; si è optato per una resa poco "diplomatica" degli autografi, per non appesantire appunto l'apparato.

Luciano Erba traduttore.
Breve cronologia *sub specie traductiva*

«E il vissuto? un po' sì, un po' no, come sempre».
Erba

«Sono nato a Milano nel settembre del '22, qualche mese dopo il fallimento della cappelleria del nonno materno, qualche settimana prima della marcia su Roma».¹ Anche se credo, con Calvino, che dei letterati continuo – quando contano – le opere,² tenterò di tracciare un quadro biografico ampio, in cui il quaderno di traduzioni erbiano, *Dei cristalli naturali*,³ possa incastonarsi; dando priorità alla vicenda di Erba traduttore, intrecciata naturalmente con quella poetica e critica: senza biografismi sterili o voyeurismi archivistici, lasciando quanto più possibile parlare l'autore e i documenti. Inferendo, magari, qualcosa dal modo di raccontarsi e partendo, senza vergogna, da domande semplicissime: traduce da quali lingue, come le impara, quando, chi lo guida, lo accompagna o consiglia.⁴

Si nasce in un momento, che per Erba è, giustapposto con *variatio*, insieme un appena prima e un appena dopo: e che una cappelleria familiare e il fascismo, il suo avvento imminente, siano le prime due pennellate, stante l'opera erbiana, finisce per non stupire. L'eleganza ricercata, aristocratica, perduta, di quelle «honeste apparenze di prozii» che

-
- 1 Il testo, consultabile integralmente in appendice, è conservato dattiloscritto in una cartellina di interviste erbiane. Analoghi, ma più frammentari riscontri, anche in Franco PAPPALARDO LA ROSA, *Il filo e il labirinto: Gatto, Caproni, Erba*, Tirrenia stampatori, Torino 1997, p. 147 [poi in ID., *Il poeta nel "labirinto": Luciano Erba*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, p. 75]. Cfr. però Angelo GACCIONE, *Il poeta deve essere sospettoso e rifiutare qualsiasi adesione al potere*, "Milano metropoli", IV, 8, novembre 2000 pp. 10-11, in cui Erba risponde: «Un luogo caro? Ma, direi tutta la Milano vecchia, mio nonno aveva un laboratorio di cappelleria sui navigli. Era in via Santa Sofia, e allora con mia nonna si andava spesso in questo *atelier* a vedere il lavoro che si faceva».
 - 2 «Dati biografici: io sono ancora uno di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano, naturalmente)», Italo CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Strarobinski, vol. I, Mondadori, Milano 1991, p. LXIII.
 - 3 Luciano ERBA, *Dei cristalli naturali e altri versi tradotti (1950-1990)*, Guerini e Associati, Milano 1991, vero fulcro del mio lavoro. Ritengo opportuno trattare qui soprattutto quanto non troverà spazio nei capitoli successivi: traduzioni di servizio o romanzesche, proposte editoriali disattese, progetti naufragati... Le vicende degli autori raccolti nei *Cristalli*, qui solo dichiarati per complanarità cronologica e completezza del quadro, verranno trattate nei capitoli loro dedicati. Accennate appena anche le vicende poetiche "in proprio" e narrative, da sempre sotto scrutinio più intenso della critica erbiana.
 - 4 Non avrebbe senso, ritengo, sovrapporsi a una cronologia dettagliata e analitica. Scelgo quindi, pur restando uno svolgimento cronologico nell'ancoraggio, di aggregare percorsi attorno a figure, incontri biografici o letterari, cardinali nel percorso di Erba e poi, in un secondo momento, di delineare filoni "rematici", i lati del tradurre erbiano che esulano da quello "strettamente poetico".

guadagnano un'acca per ribadire l'incolmabilità della distanza,⁵ è stata repertoriata da tanta critica, procedimento sineddotico di un «poeta vestito»⁶ e prima avvisaglia, al contempo, di un certo elitismo, talvolta sprezzante.⁷ Altrettanto sprezzanti saranno le dichiarazioni polemiche contro la retorica fascista che – ritiene Erba – evolverà poi in arroganze neorealiste, ugualmente enfatiche:

Perché questa scelta, perché il rifiuto dei modelli che imponeva l'arroganza neorealista del dopoguerra? rispondo, perché ognuno è fatto a modo suo, ma, se proprio volessi mettermi a storicizzare, perché dopo vent'anni di retorica, di trionfalismo, di ottimismo di regime, di demagogia, non v'era posto, a mio parere, per enunciazioni altrettanto categoriche, ne fosse pure mutato, ma era poi così mutato?, il segno politico.⁸

-
- 5 Citatissimo *incipit* del *Bel Paese*, cfr. Luciano ERBA, *Poesie 1951-2001*, Mondadori, Milano 2002, p. 38. E il tono, nel ricordo, si fa quasi favolistico: «Devo dire che si favoleggiava, in casa mia, di lontane origini patrizie, di una bisnonna educata in un collegio di nobili fanciulle, e, per parte paterna, di un arcivescovo di Milano, addirittura di un Papa, Innocenzo XI, appunto di casato Erba. [...] mio bisnonno, Luigi, si arruolò come tamburino nell'armata di Napoleone e partecipò alla campagna di Spagna; in uno scontro si salvò in un fiume restando a galla grazie al suo tamburo», cfr. documento in appendice.
- 6 Vero e proprio *leitmotiv* della critica erbiana, l'insistenza sul vestiario. Citiamo solo, fra i molti: «Con una ricorrenza che sfiora l'automatismo, l'io è individuato e circoscritto attraverso la segnalazione, spesso minuziosa, di un capo di vestiario», Stefano PRANDI, *Uno sguardo «nei dintorni del nulla»: la poesia di Luciano Erba* (V-XVII), introduzione a ERBA, *Poesie*, p. VI: «personaggi evocati solo, direi, per sineddoche, da un particolare (un cappello, una camicetta, una sciarpa di lana», Arnaldo DI BENEDETTO, *Ipotesi su un contemporaneo (Luciano Erba)*, (249-255) in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, XXXVI, 3-4, 1967, p. 250 e Stefano VERDINO, *Luciano Erba: un “poeta vestito”* (35-39), “Resine”, 95, 2003.
- 7 Si legga ad esempio Luciano ERBA, *Improbabile impossibile* (9-12), “Sigma”, XVI, 2-3, 1980 [articolo nel “piè di pagina” di Gian Luigi Beccaria, «Grande stile» e *poesia del Novecento*, pp. 7-20]: «Mi pare di scorgere tra le righe un richiamo preferenziale al casalingo, al rustico-genuino, un invito, come dire?, un po' ecologico. Non se ne abbia a male l'amico, tanto più che potrei trovarmi d'accordo, se i tempi non fossero quelli che sono: tempi in cui basta un giro di stagione e anche meno, perché la cultura degradi a sottocultura. Scopri una spiaggia disabitata con tanto di vilucchi d'alghe e ossi di seppia, e il giorno dopo sono arrivati “gli altri”, è arrivata la plastica. [...] Si gioca ai quattro cantoni, in provincia si preferisce il pane bianco, in città il pane bigio, a stracittà magari la crusca (mentre la Crusca, se contasse ancora, vi sarebbe, si capisce, out). Quel tipo di “grande stile”, preconizzato da Gian Luigi Beccaria, mi sembra correre il rischio, come tutto, di diventare probabile, probabilissimo, di monetizzarsi rapidamente in questi autunni di manierismo», pp. 10-11.
- 8 Giorgio LUZZI, *Il male minore di Luciano Erba* (65-69), “Poesia”, II, 6, giugno 1989, cui seguono alcuni testi e un'intervista a Luciano Erba, (73-74), da cui citiamo, p. 73. Cfr. *Un borghese molto “aristocratico”*, intervista di Rita GAMBESCIA a Erba, “Milano Oggi”, 28-29, ottobre 1989: «Nel dopoguerra c'era la speranza del cambiamento. [...] Ma ai vecchi diktat se ne sostituirono altri. [...] La poesia lombarda autentica rifiutò le nuove “dittature” rivolgendosi al passato, pur superando la letteratura ermetica, e guardando ai modelli stranieri, soprattutto anglosassoni». E lo fece «nella convinzione che la poesia si faccia con la parola e non con l'ideologia». Cfr. anche Giovanni RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellesa, Garzanti, Milano 2005: «Una prima fase, più diretta e più ingenua, passò senza lasciare alcuna traccia di rilievo, ed è quella della poesia che si definì neorealista [...] caratterizzat[a] da un populismo acceso e schematico e da un linguaggio rozzaamente emotivo [...] la poesia nata sotto questo segno si bruciò interamente nel cerchio delle proprie intenzioni», p. 191.

«Sono nato da una famiglia milanese, né ricca né povera», riprende Erba, «né del centro né della periferia, insomma da una famiglia piccolo-borghese o, come scriveva Defoe a proposito di Robinson Crusoe, situata sul gradino alto di una scala bassa». ⁹ Figlio unico di Arturo, ragioniere, e Caterina Villa, casalinga, nasce nel quartiere Magenta che resterà, con pochi cambi di indirizzo, il suo quartiere. ¹⁰

Sono nato nel quartiere Magenta

Un tempo era abbandonato
più a se stesso.
C'era la ferrovia che passava
poco lontano.
Per noi la ferrovia,
il terrapieno, le rotaie
erano un grande campo da gioco.
Eravamo ragazzi molto sbandati.
Non c'erano i campetti
per giocare a pallone
non c'era niente
c'era l'oratorio
e non c'è più.

9 Cfr. documento in appendice. Non casuale il riferimento a Defoe, per cui si vedano Mariarosa MANCUSO, *Robinson sono io* [intervista a Luciano Erba], "Sette", 43, 2002, p. 178: «Il libro più divertente? *Robinson Crusoe*: mi piace il suo rapporto con le difficoltà della vita. È un peccato che lo leggano in pochi» e «Un personaggio in cui identificarsi? Robinson»; e anche Mario CHIODETTI, *Incontro con il poeta Luciano Erba, un amico perduto*, "Prealpina", 12 luglio 2002, p. 32: «Il mio verso nasce con l'uscita dal razionale, nel dormiveglia, tra il lusco e il brusco, lì si attiva la mia ricerca. Meglio quando sono solo, la condizione ideale è quella di Robinson Crusoe sull'isola, con il cane e il pappagallo».

10 Cfr. Luca FRIGERIO, *Elogio dell'uomo "normale"* [intervista a Luciano Erba], "Il nostro tempo di Milano", 24, 24 settembre 2000, p. 5: «Il quartiere Magenta, dove sono nato, era allora una zona di periferia: c'era molto verde, ortaggi soprattutto. [...] Prati per decine di ettari, incolti: baracche abbandonate e un fascino delizioso per i ragazzini. I sassi della massicciata diventavano formidabili proiettili per le nostre fionde. Eravamo per bande: io con i figli dei dipendenti comunali e dei tranvieri; dall'altra i figli degli statali, degli immigrati del Sud, degli ex combattenti e dei mutilati». E anche: «Ho passato gli anni dell'infanzia in un quartiere vicino a un tronco della ferrovia che circondava allora Milano: per questo, forse, terreni e rotaie, robinie e sambuchi cresciuti sul terrapieno della strada ferrata, hanno una parte abbastanza rilevante nel mio immaginario», documento in appendice. Cfr. Giulia BORGESE, *Vista a 30 metri dal suolo Milano ha un altro fascino, intervista a Luciano Erba*, "Corriere della Sera", 3 luglio 1990, p. 42: «un quartiere piccolo borghese dove mi trovo bene come il vitel tonné».

Un tempo ero lasciato a me stesso.¹¹

Il ragazzo «molto sbandato» viene instradato verso un oratorio salesiano e un regio liceo-ginnasio, il Manzoni, (il «gradino basso di una scala alta», scriverà Erba), dove nel '38 ha la ventura di incontrare un giovane professore d'italiano «splendidamente, generosamente dotato»:¹²

Vittorio, così com'io l'ho incontrato la prima volta sui banchi del liceo Manzoni di Milano, io studente, lui professore incaricato d'italiano e latino, era un personaggio affascinante, di prorompente pienezza vitale tenuta a freno da una gentilezza naturale, dal garbo istintivo, da una discrezione tutta lombarda [...] “biondo era e bello” [...], ma la sua voce era profonda con toni che dal velluto della civile conversazione potevano passare all'ironia o lasciarsi andare a una risata quasi olimpica; con gli anni l'ironia sarebbe stata anche amara, né priva di sarcasmo la risata... La vita lo aveva splendidamente, generosamente dotato. [...] Il senso che si riportava da una sua lezione, dal rapporto che si aveva con lui, era sostanzialmente quello di una *laus vitae*.¹³

Sereni fu senz'altro, e non solo per Erba, maestro, guida, esempio poetico ed etico¹⁴: dal Manzoni al Blu Bar,¹⁵ il confronto durerà una vita, facendosi anche scontro aperto (come forse, necessariamente, con i grandi mentori accade). Sereni, uno dei primi lettori dei versi

11 Luciano ERBA, *Quartiere Magenta*, dedaluspoesia 3, inediti, epifanie, in/canti, dediche d'amore, un ricordo dell'intervista “Voci e Luoghi”, 21 marzo giornata Mondiale della Poesia, in quarto fuori commercio composto e stampato in digitale il 21 marzo 2008 in 99 copie numerate nell'Archivio di Poesia Contemporanea in Video.

12 «A evitarmi di diventare un vero ragazzo di strada provvide la famiglia mandandomi a un vicino oratorio salesiano e iscrivendomi, dopo le scuole elementari, a un regio liceo-ginnasio: passai così al gradino basso di una scala alta e, bene o male, feci i miei studi classici e li terminai», documento in appendice.

13 Luciano ERBA, *Un'assenza giustificata* (124-132) in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti. Luino 25-26 maggio 1991*, a cura di Dante Isella, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1992, p. 125.

14 «Sereni [...] è anche riuscito (e questo è certo un altro, fra i tanti, dei suoi meriti maggiori) ad essere guida sicura, e diciamo pure sicuro maestro, a una numerosa schiera di giovani», Giorgio CAPRONI, *Le risposte di Vittorio Sereni* (11-14) in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*, Librex, Milano 1985, p. 14. E cfr. Pier Vincenzo MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni* (V-XX), in Vittorio SERENI, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013: «Sereni nel suo stesso *ethos* e nella sua persona era veramente l'incarnazione della borghesia italiana, o se si preferisce settentrionale, al suo meglio: o piuttosto l'incarnazione di quello che tale borghesia avrebbe potuto essere, e purtroppo non è stata», p. XIV.

15 «Ci si trovava spesso al Blu Bar, in piazza Meda, locale che oggi non c'è più: “padrone di casa” era Sergio Solmi, un'autorità nella Milano finanziaria di allora. Si parlava volentieri di letteratura anche se la consegna era di chiacchierare solo di sport. Carlo Bo [...] era silenziosissimo; Montale si fermava poco, [...] Sereni, accessissimo tifoso dell'Inter, discuteva con Giansiro Ferrata, milanese sfegatato», FRIGERIO, *Elogio dell'uomo “normale”*, p. 5.

erbiani, lo incoraggia, aiuta, stima, ma al contempo è infastidito, talvolta disturbato dalla poetica così dissimile dell'amico, cui rimprovera – come farà anche una parte di critica – la «persistenza di certe compiacenze e malizie» nello scrivere poesie «pestilenzialmente frivole e abbandonate e facili». Ma, ancor più, è toccato da «quel tanto di calcolo», quello scrivere «apriori», lui che quasi si fa un vanto di non aver mai appreso un «certo lavorare a tavolino». Accusa Erba di ridurre ogni cosa al commercio letterario, svilendone e inaridendone significato e pregnanza.¹⁶ La loro è una corrispondenza di spinte inconciliate, di tentativi di mediazione, di sincero affetto e altrettanto sincera distanza:

il mio allarme è dato proprio da quell'apriori, da quel tanto di calcolo che tu ci metti. [...] Penso insomma che un critico potrà magari trovare curioso il caso di chi pianti una singolare bandierina ironica e monellesca sul terreno post-montaliano (magari in coincidenza con sue proiezioni ed oroscopi sul futuro della poesia); ma mi pare pericoloso per un poeta pensare di vivere e di alimentarsi su una caratterizzazione dei generi. Mi sono spiegato?¹⁷

Se Char venne eletto, amato, tradotto da Sereni – concorde la critica¹⁸ – anche perché *maquisard*, per l'incontro con quella resistenza finalmente combattuta (quasi combattuta in contumacia per interposto poeta, per annessione o esorcismo); la scelta di Erba – che pure prende la via della montagna e si unisce a bande partigiane in Valtellina nell'estate del '43¹⁹ – di sconfinare in Svizzera per goderne la protezione, la neutralità, per riprendere addirittura il filo degli studi universitari risuona amara nella recensione che Sereni farà del

16 In particolare all'altezza di *Linea lombarda*, di cui Erba si fa sollecito divulgatore, infastidendo Sereni. Cfr. il carteggio Sereni-Erba, e anche Vittorio SERENI, *Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini, Feltrinelli, Milano 2013; lettera di Sereni ad Anceschi, aprile 1952: «Mi hanno infastidito fin da principio. Non Rebora e non Risi, naturalmente. Al mio ritegno corrispondeva la loro smania [...] Parliamoci chiaro: "lombardi" o no, a loro importava che la cosa si facesse e che a farla fosse Luciano Anceschi. Era un modo di veder riproposto il proprio nome. [...] è un fatto che due di loro sono stati propagandisti zelantissimi e attivissimi della pubblicazione», p. 174.

17 La lettera di Sereni a Erba (Milano, 9 maggio 1949) è conservata presso il fondo Erba al Centro manoscritti di Pavia. Le responsive sono conservate nell'archivio Sereni di Luino.

18 Gian Carlo FERRETTI, *Prove per un ritratto* (91-102), in *La poesia di Vittorio Sereni*: «la traduzione di Char nasce soprattutto dall'interesse per un'esperienza letteraria ma anche esistenziale e resistenziale del tutto "opposta" alla sua», p. 95. Cfr. Pier Vincenzo MENGALDO, *Gli immediati dintorni della poesia* (125-129) in ID. *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999: «La Resistenza mancata è il buco nero, e un po' anche l'alibi della vita di Sereni», p. 127.

19 Luciano ERBA, *Poesie e immagini. Videointervista*, a cura di Vincenzo Pezzella, viennepierre, Milano 2007: «mi unii ai partigiani e fu un'esperienza disastrosa. Eravamo malvisti dai contadini, quando scendevamo, perché poi avrebbe subito le rappresaglie tedesche, per colpa nostra. E avevano anche ragione, li mettevamo di mezzo. Quando venne la neve, l'inverno, scappai in Svizzera».

primo libro erbiano²⁰: «Sente i viaggi, l'oltrefrontiera, l'Europa, ma saranno viaggi non richiesti, gratuiti nel senso ironico della forza maggiore; e l'Europa è il campo d'internamento svizzero, dove il nostro Erba s'è fatto un abito cosmopolita “scavando patate” in mezzo ad altra gente che lavora per non mangiare a ufo il pane della libera Elvezia».²¹ «Con affetto (e rabbia)» è la chiusa di una lettera sereniana più tarda e potrebbe essere al contempo la cifra di questo legame: l'allievo è ormai cresciuto, passato indenne tra gli ammonimenti, l'allievo sceglie da sé e sceglie, ineluttabilmente, gli standardi monelleschi, ilari bandierine:

Il fatto è che questo giovane poeta ha lavorato nel margine d'ora in ora più stretto, tra la fiducia nella poesia e quella sorta di nausea per la medesima ch'è di questi anni. Si concede appena all'elegia e sostanzialmente la rifiuta perché ha inquadrato molto presto e molto bene l'unico settore rimasto libero, non più grande di un fazzoletto, su cui piantare se non uno stendardo, certo un'ilare bandierina. [...] Certo Erba rasenta il gioco e talora nel gioco si esaurisce addirittura: quasi che l'orgoglio della ribellione bastasse a conferire un senso deciso e un peso alla medesima.²²

Ma, con ordine: al liceo-ginnasio Alessandro Manzoni, Erba approda terminate le elementari, nel 1933, vi completerà il percorso liceale nel 1941, studiando, negli anni ginnasiali, l'inglese: lingua di quella «anglomania» che si diffonde anche per fascinazione borghese,²³ coltivata scanzonatamente per il gusto, a diciassette anni, di opporsi e contestare (per l'«orgoglio della ribellione»?).²⁴

20 Luciano ERBA, *Linea K*, Guanda, Modena 1951. Erba aveva strappato a Sereni la promessa di una prefazione. [Cfr. Attilio BERTOLUCCI, Vittorio SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, Garzanti, Milano 1994. Lettera di Bertolucci a Sereni, Baccanelli, Parma, 15 gennaio 1951: «Caro Vittorio, ben esca il libro di Erba, se ci farà avere qualche pagina tua. Ma Guanda, proprio ieri, aspettava una sollecitazione da Erba stesso, che sinora aveva atteso una tua prefazione. Erano d'accordissimo con te che val molto di più di una recensione; le prefazioni sono sempre un impiccio, per chi le fa e per chi le riceve», p. 177].

21 Vittorio SERENI, *Questi anni visti da due poeti (G. Arcangeli, L. Erba)*, (1061-1064) in ID., *Poesie e prose*, p. 1063.

22 Ivi, p. 1064. «Consonanze con Sereni? Non so se abbia tante consonanze, ma ho dei debiti», *Il cerchio aperto. Conversazione con Luciano Erba* (609-618), intervista di Silvio AMAN, Roberto TAIOLI, “Città di vita”, 59, 6, 2004, p. 617.

23 Ivi, p. 613: «questa mia londinizzazione è un non vissuto, in quanto avrei voluto essere a Londra durante la guerra, con Churchill. E allora rido di me stesso, ridotto ad andare sul Tamigi coi testimoni di Geova, avendo comprato un pullover troppo stretto».

24 *Il Liceo-Ginnasio “Alessandro Manzoni”. Storia e cronaca di una scuola milanese*, Milano 2011 (senza editore, autoprodotta): «L'insegnamento delle lingue, prima limitato al triennio ginnasiale inferiore, si estese poi, dal 1937/38, dalla 2° alla 5° classe del Ginnasio. Lingua inglese. È introdotta nel 1911, con il Liceo moderno, e si estende poi al Ginnasio classico, sezioni B e C», p. 26. Cfr. Bruno MIGLIORINI,

Qualche professore non faceva mistero della sua avversione al fascismo; contrari erano anche molti di noi, per ragazzi che si fosse: non tanto per ragioni politiche, quanto per il gusto di “essere contro”, di scherzare sulle pagliacciate del regime, sui gerarchi, sulle loro uniformi, la loro retorica; anche per certa anglomania, di origine borghese, specie quando l’Inghilterra divenne il bersaglio della propaganda fascista.

Si leggeva – ammette – di tutto, anche i libri proibiti, intrisi e impreziositi dal gusto del contrabbando,²⁵ si ascoltava, più avanti, radio Londra con assiduità, si scriveva il proprio dissenso sui muri: nei frammenti dei ricordi si delinea una “resistenza” disinvolta, spensierata, adolescenziale: «la nostra era una resistenza solo verbale, fatta di fogli clandestini ciclostilati, di scritte sui muri, di riunioni su quello che sarebbe stato l’avvenire del nostro paese dopo la guerra che, forse perché assidui ascoltatori di radio Londra, consideravamo già perduta» o anche «quando via Washington si chiamava via Bruno Mussolini, figlio del duce, morto in un incidente aereo. E di notte io e un amico siamo andati a scrivere sulla targa “via anche suo padre”».²⁶

L’Europa è stato uno dei miti della mia generazione. Abbiamo amato l’Europa ancor prima di conoscerla, negli anni di guerra che ci avevano isolato dal contesto europeo, anzi posto contro, e questo non ha fatto altro che risvegliare in

Storia della lingua italiana, Sansoni, Firenze 1960: «Benché la posizione del francese come lingua culturale internazionale sia in questo periodo un po’ diminuita per motivi politici e commerciali e quella dell’inglese sia molto cresciuta la cultura italiana è tuttora principalmente rivolta verso la Francia», p. 694. Nell’elenco dei professori e degli allievi illustri troviamo, fra gli altri (Manganelli, Garboli, Rossanda, Arcari...): Sereni («Nel 1938/39 è al Manzoni come docente di italiano e latino nel Liceo B») ed Erba («Alunno del Manzoni nella sezione B dal 1933/34 al 1941/1942, nel 1937/38, quando era in V ginnasio, ebbe cinque giorni di sospensione nel mese di marzo per contegno scorretto fuori scuola»).

25 Aldo DI BENEDETTO, *Intervista a Luciano Erba* (63-65), “Il rudere”, 1959: «Veramente si leggeva di tutto. Anche gli autori proibiti: perché le leggi, in Italia, son fatte per essere eluse. C’era il rischio di sopravvalutare la merce clandestina: com’è avvenuto infatti. Ma per l’educazione umanistica e per l’ambiente cattolico-borghese [...] e per il fatto di essere nato e cresciuto in una città come Milano [...] mi sono tenuto al riparo da infatuazioni provinciali».

26 Documento in appendice e Valerio VISENTINI, *Intervista a Luciano Erba*, “Corriere della Sera”, 13 ottobre 2000: «Grazie all’educazione cattolica, agli studi classici, all’ambiente familiare, agli amici che frequentavo rimasi del tutto indifferente al fenomeno fascismo, tutt’al più oggetto di nostre barzellette e battute umoristiche. Fu solo dopo l’inizio della campagna contro gli ebrei, e soprattutto dopo l’entrata in guerra dell’Italia a fianco della Germania nazista che, come molti della mia generazione, passai da un generico afascismo a un più risentito spirito di opposizione: riunioni cui partecipavano anziani antifascisti milanesi, giornali e pubblicazioni clandestine, il quotidiano ascolto di Radio Londra, mentre di notte coprivamo i muri delle case di scritte, col gesso, contro i tedeschi, contro la guerra e il regime. Niente di più e con poco rischio». ERBA, *Poesie e immagini. Videointervista*: «mio nonno era amico di Cavallotti, il repubblicano, era un ambiente così, in casa [...] opposizione, sì, ma opposizione molto borghese».

noi, o per lo meno in molti di noi, il desiderio opposto, di andare incontro all'Europa.²⁷

Il 23 ottobre del '41 indirizza una missiva ufficiale, con grandi svolazzi sulle maiuscole, al Magnifico Rettore dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, atto formale di iscrizione alla medesima, per intraprendere la laurea in lettere.²⁸ «Ero anche interessato, come molti compagni di quegli anni, alle letterature straniere, soprattutto di quei Paesi con cui l'Italia fascista era entrata in guerra: quindi letteratura inglese e francese, filologia slava».²⁹ L'attestato di laurea riporta gli esami compiuti (fra cui quelli citati), sul libretto compaiono quelli iniziati, seguiti, abbandonati («uomo dalla gran mole di cominciamenti», direbbe Petrarca): *letteratura spagnola, letteratura cristiana antica, lettura latina medievale*, insieme a un tremendamente fascista *biologia delle razze*.

Ma il Gran Consiglio, nel luglio del '43, sfiducia Mussolini e il ventunenne Erba trova lavoro come correttore di bozze al "Corriere", in una Milano sfollata per paura delle bombe: «nell'autunno dello stesso anno decisi di non rispondere alla chiamata alle armi della cosiddetta Repubblica Sociale e presi, come allora si diceva, la strada della montagna, per la precisione la Valtellina; mi unii ad altri sbandati, sconfinai in Svizzera».³⁰ È l'Europa che riecheggia nella recensione di Sereni: un campo di lavoro internazionale, vicino Losanna,³¹ dove i rifugiati faticano nei campi in cambio di vitto e alloggio: ne resteranno alcuni versi, in *Linea K*, e l'incontro, casuale, epifanico, con Eliot, citato da un piemontese che dorme nel letto di sopra.³²

27 Silvio BORDONI, *Il poeta è il grande assente* [intervista a Luciano Erba], "Il Giornale di Brescia", 12 maggio 1998.

28 In appendice, alcuni documenti conservati in Università Cattolica. Cfr. Filippo RAFFAELLI, *Luciano Erba al Biffi Scala*, [intervista], "La notte", 25 febbraio 1967, p. 4: «Veramente volevo fare il medico, ma la prima volta che sono andato all'obitorio di piazza Gorini la vista di un cadavere mi ha fatto perdere i sensi».

29 Emanuela GAZZOTTI, *La poesia nella terra di mezzo*, [intervista a Luciano Erba], (26-28), "Presenza" XXXIII, 9, nov.-dic. 2003, p. 27.

30 Cfr. documento in appendice. Si veda anche Luciano ERBA, *Svizzera '43-'45: un appuntamento europeo* (215-221) in *La Svizzera e la lotta al nazifascismo 1943/1945. Atti del convegno internazionale di studi. Locarno, 21 marzo 1995*, a cura di Riccardo Carazzetti e Rodolfo Huber, Armando Dadò editore, Locarno 1998: «Il fatto che fossi in giovane età quando, nel novembre del '43, sconfinai in Svizzera comportava il vantaggio, almeno tale io lo ritengo, dell'ingenuità: vale a dire freschezza e nitidezza d'impressioni, [...] la Svizzera di quegli anni rappresenta un capitolo decisivo nella storia della mia formazione», p. 215.

31 I campi in cui transita Erba sono in realtà più d'uno, cfr. Stefano PRANDI, *Luciano Erba tra il magistero svizzero di Contini e la genesi di Linea K* (1951), (123-132) in "Nuova rivista di letteratura italiana", 1-2, 2011, p. 123: «giunto a Zweidlen, nel Canton Zurigo, il poeta si trasferì in seguito in Svizzera francese: a Villars, poi all'Università di Losanna, dopo aver vinto una borsa di studio».

32 Cfr. Luciano ERBA, *Testimonianze* (20-21) in "Nuova Corrente" [*T. S. Eliot e l'Italia*, a cura di Stefano Verdino], 36, 1989. Cfr. anche Tommaso LISA, *Le poetiche dell'oggetto. Da Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, Firenze 2007, p. 168:

Da dove veniva a Milano, se non dal suo “cristianesimo civile”, quella primaria vocazione europea? Milano era cosciente che per rifare l’Italia, occorreva fare l’Europa. [...] Infine, venne il crollo del fascismo. Per me, per molti di noi, fu l’esilio in Svizzera: a Lugano, era facile sentirci pienamente lombardi, pienamente europei; ed è in questo stato d’animo, finalmente naturale, che ognuno passò alla Resistenza e tanti amici passarono alla morte.³³

Fra i documenti conservati in Cattolica spunta il libretto dell’Université de Lausanne che annota gli estremi di permanenza dello studente: «immatriculé le 13 juin 1944, exmatriculé le 9 juin 1945». Si registrano i corsi seguiti dal giovane Erba (lingua e letteratura francese, grammatica, stilistica, sintassi, un monografico sui moralisti classici, uno su Lamartine, esercizi di traduzione dal francese all’italiano, persino alcune ore di lingua e letteratura italiana con Arcari). «Dopo aver frequentato per alcuni mesi la facoltà di Lettere di Losanna, grazie a una borsa di studio concessa dal *Fonds Européen de Secours aux étudiants*, nella primavera del ‘45 si sposta all’Università di Friburgo, per seguire i corsi di filologia romanza tenuti da Contini»,³⁴ altro nume della sua formazione³⁵:

«Ricordando il suo primo incontro con i versi di Eliot, avvenuto durante la guerra (quando “dall’alto di un letto a castello di una baracca un compagno torinese li diceva a memoria”) Erba afferma che gli rimasero in mente soprattutto i seguenti “The bed is open; the toothbrush hang on the wall / Put your shoes at the door, sleep, prepare for life” – esemplari di correlativo oggettivo – ricordando quanto segue: [...] “ricordo che ero particolarmente preso dagli oggetti, senza sapere nulla di correlativo oggettivo, e dal quel prepare for life di cui non intravedevo quasi il risvolto ironico, sempre che vi fosse”».

- 33 Giancarlo VIGORELLI, *Milano europea, e la lettera come “un ramo delle scienze morali”* (9-19) in ID., *Nel sangue lombardo*, Munt Press, Samedan (Svizzera) 1975, p. 18.
- 34 Annamaria AZZARONE, *Ventidue lettere di Gianfranco Contini a Luciano Erba (1944-1965)*, (59-84), “Autografo”, XXIV, 56, 2016, 59. Si leggano anche Luciano ERBA, *Due lettere di Contini a Luciano Erba (28-32)* in *Omaggio a Contini*, “Microprovincia”, 35, 1997; Roberto CICALA, *I dubbi del giovane Luciano Erba: una lettera a Contini del 1947 sul suo futuro (17-22)*, “Resine”, 124, 2010. Altri dati sull’interpretazione di alcuni testi “svizzeri” di Erba e sul suo soggiorno a Friburgo in Fabio SOLDINI, *Negli svizzeri. Immagini della Svizzera e degli svizzeri nella letteratura italiana dell’Ottocento e Novecento*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 454-457.
- 35 Con quasi una frizione, fra i due maestri-modelli, cfr. Enrico REGAZZONI, *Erba poeta segreto*, “La Repubblica”, 22 giugno 2002: «Fu Contini il mio Pietro Giordani che di Leopardi aveva detto *inveni hominem*, ho trovato l’uomo. Ricordo che gli citai gli elogi ricevuti da un altro poeta, e Contini mi consigliò di non seguirlo, quello, perché era un modello negativo per me. Ingenuamente, in seguito riferii a quel poeta quanto Contini mi aveva detto, e fu la gaffe della mia vita. Quel poeta ci rimase malissimo... Ma sì, ora posso anche dirlo, era Vittorio Sereni». Cfr. PRANDI, *Luciano Erba tra il magistero svizzero di Contini e la genesi di Linea K* cita una missiva di Contini dell’11 gennaio 1944: «Non credo che le gioverebbe molto [...] l’esempio di Sereni», p. 124. ERBA, *Poesie e immagini. Videointervista*: «Contini disse che c’era troppa malinconia, nelle mie poesie, troppa nostalgia, troppo lago: ci vuole più energia, diceva, perché i poeti devono essere forti». E anche una lettera di Erba a Gabriele Zani, Milano, 18 febbraio 1985: «Ricordo quanto ebbe a dirmi nel lontanissimo 1944 Gianfranco Contini a proposito di alcuni miei versi che, come non pochi Suoi, consistevano di una o due parole, insomma erano tutto un a capo. Ungaretti naturalmente. Ma Contini tirò in ballo il “chinois au cœur limpide et fin” di Mallarmé che dipinge su una tazzina di porcellana una sottile linea d’azzurro (il lago), tra ciglia di smeraldo (le canne)

è difficile oggi dire che cosa significasse per me, per i miei amici migliori, il ritorno agli studi dopo l'interruzione della vita militare. [...] Sentivamo il bisogno di verità minime, ma certe; di maestri capaci di trasmetterci una scienza severa e di iniziarci a idee e strumenti con i quali riprendere da capo una storia tragicamente deragliata [...] e questo era quanto il caso, giocando con i nostri destini personali, ci aveva fatto incontrare a Friburgo, alle lezioni di un vero maestro, maggiore di noi di soli dieci anni.³⁶

«Friburgo è università bilingue (francese e tedesca) e la sua struttura risente – e ancora più risentiva – della concezione universitaria tedesca (come Basilea, Zurigo e Berna) [...] ciò vuol dire che la “Romanische Philologie” costituiva il ‘perno’ dello studio delle lingue e delle letterature romanze».³⁷ Contini vi insegna dal ‘38,³⁸ con la sua capacità maieutica (una personalità «produttiva quasi di energia letteraria»), coltivando legami amichevoli con i letterati rifugiati, suoi allievi.³⁹

... Miracoli, che perfino a Mallarmé sembrano impossibili. Concluse, il Contini, invitandomi a una maggiore “energia”, ma lui, ricordo, lo diceva in greco “energheia”. Questo valeva per me, naturalmente, ma squisitezze di tratto, purezza di linea rischiano pur sempre, se non sono in qualche modo tonificati, di avvicinarsi al non essere: quei tre fili di verde (giunchi) dopo un po’ scompaiono dalla tazzina, conservata al centro manoscritti di Pavia, fondo Zani.

36 Dante ISELLA, *Friburgo '44-'45* (13-27), in ID., *Un anno degno di essere vissuto*, Adelphi, Milano 2009, p. 15 e anche: «Rivedo a tratti i maliziosi occhi montanini di Giorgio Orelli, la maschera cinese di Luciano Erba, il volto affilato e cruccioso di Fernando Bonetti», p. 24.

37 Romano BROGGINI, *Amicizie e contatti di Gianfranco Contini a Friburgo in Svizzera (1938-1953)*, (203-212) in *Due seminari di filologia*, a cura di Simone Albonico, Edizione dell'Orso, Alessandria 1999, 207-208. «Porto di mare dell'intelligenza cattolica contemporanea», la Friburgo di Eugenio MONTALE, *Ventidue prose elvetiche*, a cura di Fabio Soldini, Libri Scheiwiller, Milano 1994, pp. 40-43. [La corrispondenza, per il Corriere, è però scritta adattando una guida turistica, cfr. le note del testo e il carteggio Montale-Contini].

38 Maria CORTI, *Gianfranco Contini* (61-76) in EAD., *I vuoti del tempo*, Bompiani, Milano 2003, p. 64: «Forse per questo il suo magistero fu così fecondo sia in qualità di professore all'Università di Friburgo in Svizzera, dal 1938 (aveva 26 anni!) al 1952 dove entrò nella vita intellettuali di allievi quali Giovanni Pozzi, Dante Isella, Romano Broggin, Gino Pedroli, il poeta Giorgio Orelli».

39 Lino LEONARDI, *La funzione-Contini nella cultura del Novecento: notizie dal suo archivio* (9-20) in *L'autore e il suo archivio*. Cfr. Pietro GIBELLINI, *Le «amicizie» di Gianfranco Contini* (11-26) in Gianfranco CONTINI, *Amicizie*, a cura di Vanni Scheiwiller, Libri Scheiwiller, Milano 1991, pp. 13-14: «Di più: parlando di *Amicizie* piuttosto che di *Amici*, credo di cogliere la ragione essenziale della dedizione di Contini, del suo impegno testimoniale: egli sente un incontro d'amicizia intellettuale, d'amicizia totale, come una ricchezza che deborda la soggettività che coinvolge una sorta di io kantiano», e anche ERBA, *Due lettere di Contini a Luciano Erba*: «Contini seguiva i più giovani amici con somma pazienza. Lasciava magari passare un po' di tempo, tanta era la mole della corrispondenza, ma finiva sempre per rispondere alle loro lettere, talvolta addirittura querule e insistenti come ebbe a dirmi. [...] All'università di Friburgo mi ero iscritto ai corsi continiani di filologia romanza e tra maestro e allievo era nata una schietta amicizia destinata a durare anche dopo il mio rientro in Italia, a liberazione avvenuta», p. 28.

La poesia di Sereni, la filologia di Contini: Erba segue un corso, nell'estate del '45, di *méthodologie philologique*, il cui impatto sarà determinante nel ricalibrare le sue future scelte, i cui strascichi si leggono ancora, in onda lunghissima, in una dedica del 2001, alle *Œuvres complètes de Cyrano*: «à la mémoire de Gianfranco Contini et en souvenir de son cours sur les variantes d'auteur (Université de Fribourg, 1945)». ⁴⁰ Eppure, nell'80, sollecitato sui suoi maestri, risponde con un nome solo: si sente debitore «a Montale, ad altri anche, ma a Montale in particolare». ⁴¹ Forse perché una generazione (o tre, quattro) si sentirà debitrice nei confronti di Montale, forse per reale attaccamento, per una «prassi di lunga fedeltà montaliana». ⁴²

Quando si leggevano le *Occasioni* (risparmio il quadretto di genere, eppure vero: campo, bivacco, cerchio d'irregolari attorno a un fuoco di sterpi, ecc.) – la notte era già scesa sull'Europa. A un testo più rozzamente attuale, dove avessero fatto irruzione con violenza i flutti della storia, non avremmo potuto chiedere una tregua del tempo, la sospensione dell'ora. ⁴³

40 Cyrano DE BERGERAC, *Œuvres complètes II. Lettres, Entretiens pointus, Mazarinades*, édition critique. Textes établis et commentés par Luciano Erba pour les *Lettres* et les *Entretiens pointus* et par Hubert Carrier par les *Mazarinades*, Honoré Champion, Paris 2001. L'edizione riprende l'edizione di Erba [*Lettres diverses*, Scheiwiller, 1965], aggiornandola. Cyrano sarà una figura centrale nella carriera accademica di Erba: si ricordino qui almeno i saggi di *Magia e invenzione, note e ricerche su Cyrano de Bergerac*, Scheiwiller, Milano 1967, riedito poi, implementato, da Vita e Pensiero, Milano 2000 [sottotitolo: *Studi su Cyrano de Bergerac e il primo Seicento francese*]. Cfr. anche l'elenco dei corsi universitari di Erba in appendice, in cui Cyrano ricorre più volte. [Dal carteggio Erba-Contini emerge che Erba, nel '64, prima di dare alle stampe l'edizione manda il saggio con i criteri ecdotici adottati in lettura a Contini, dopo anni e anni di silenzio, a sollecitare ancora l'approvazione dell'antico maestro. Il quale, prontamente, risponderà che gli pare "convincentissimo"].

41 Sergio ZOPPI, *Né attore né spettatore. Intervista col poeta Luciano Erba*, "La Gazzetta del Popolo", 20 giugno 1980. Anche se, altrove, rimpingua l'elenco: «Gozzano, Sbarbaro, Campana, Montale, Sereni, ma anche Rebora, Betocchi e Luzi, che esprimono quella dimensione religiosa che, in apparenza, è la grande assente nella letteratura del nostro secolo. Ecco, sono questi, più di altri, i poeti del Novecento italiano che vorrei portare con me», Luciano ERBA, *Provincialismo e ideologia, i peccati degli intellettuali*, "Avvenire", 15 gennaio 2000, p. 20.

42 PRANDI, *Uno sguardo «nei dintorni del nulla»*, VIII. Il montalismo di Erba (vero, presunto, esibito, sconfessato, ironicamente svuotato) è un altro aspetto che riverbera in praticamente tutta la critica inerente. Cfr. Stefano VERDINO, *Erba montalista* (135-140), "Testo", 6, 2012, fra gli altri.

43 Luciano ERBA, *Una forma di felicità, non un oggetto di giudizio* (55-57) in *Atti del convegno internazionale La poesia di Eugenio Montale: Milano 12-13-14 settembre, Genova 15 settembre 1982*, Librex, Milano 1983, p. 57. In una cartellina di riuso (confezione di un panettone al cioccolato) con cartiglio ottenuto pinzando il segnaposto alla conferenza: Convegno internazionale "La poesia di Eugenio Montale" alcuni appunti per un ricordo radiofonico: «ebbi la ventura di avere per professore Vittorio Sereni che trovò modo, con discrezione, di parlarci anche della poesia contemporanea e quindi anche di M. Ma l'incontro decisivo, sempre dell'opera, ha luogo negli anni di guerra, nelle famose sere di coprifuoco e di lettura di tutto quello che capitava per mano. [...] Ricordo un fuoco serale, e la lettura di Montale [...] un clima di fervore, diciamo pure civile».

Un Montale generazionale, un Montale che si offriva a manomissioni di ventenni, spronando a personali avventure divinatorie per il mondo:

Ossi di seppia e le *Occasioni* in realtà anticipavano un clima, presentivano un male [...] non si trattò di lettura critica: e si badò meno al senso che alla lettera, talvolta meno alla lettera che al suono. Si finì per essere più vicini al testo che al suo poeta. Una manomissione vorace, indiscreta, di ventenni; e fu felice presunzione immaginare che il lontanissimo augure non solo pronunziasse un suo “ormai per te ti ciba” ma invitasse al rischio di una personale avventura divinatoria per il mondo delle minuscole realtà.⁴⁴

Figura attorno cui si addensa una leggenda («Montale era, al dire dei pisani, uno pseudonimo: derivato da altura di tal nome. [...] Dai lucchesi si andava invece dicendo che Montale fosse ebreo. [...] E ancora che Montale avesse girato il mondo, senza un quattrino in tasca, [...] tanto per dire che di Montale si parlava, si favoleggiava: quanto di Croce Gramsci Gobetti...»⁴⁵), in cui Erba si sente di entrare, recapitandogli un giorno una lettera di Contini:

Nella tarda primavera del '45 [...] portai con me fra le altre una lettera che mi aveva affidato G. Contini, mio professore all'Università di Friburgo, indirizzata a E. M., se ben ricordo viale dei Duchi di Genova, o altro nome sabauda, Firenze. Più delle altre missive che avevo con me, questa, per E. M. mi faceva simile al corriere dello zar, tanta era la forza del mito, o l'ingenuità di quegli anni, di noi tutti, di attesa, di speranza.⁴⁶

Montale è il primo poeta di cui Erba pubblica una traduzione, cofirmandola con Philippe Jaccottet, allora ventitreenne, contatto parigino di un editore svizzero a Parigi: «Nous étions très jeunes à Paris, Erba et moi, et il a guidé mes pas de traducteur occasionnel de Montale, en ainsi, sans que nous approfondissons beaucoup les choses... Puis, je l'ai un peu perdu de vue, en le lisant toujours».⁴⁷

44 Luciano ERBA, *Nel paese della memoria* [su Eugenio Montale], “Stagione”, estate '55, II, 6, p. 4

45 *Ibidem*.

46 Cartellina Montale, appunti manoscritti, archivio privato.

47 Cito da una lettera che Jaccottet mi indirizzò, quando gli scrissi chiedendogli se conservasse lettere di Erba. La risposta trascritta in appendice, dice che esistono, senz'altro, da qualche parte, che non ha la forza di cercarle e non assicura che gli torni. Cfr. Fabio PUSTERLA, *Prefazione* (V-XVI) in Philippe

Per ricostruire la traduzione di questi mottetti, serve incrociare diverse colloqui: il primo, fra i due traduttori. Il primo luglio del 1948 Jaccottet sta per partire per Losanna: «Rapporte-moi surtout les livres. Je te montrerai le Montale», aggiunge. Il trenta ottobre, dalla Svizzera, incarica Erba della «tâche de trouver le sens exact de falabetto! Et que signifie “portici” dans la note concernant Sottoripa: S. portici di Genova, vicini al mare (entrepôts?)». Ma già il 15 maggio Erba può scrivere a Sereni già di un’impresa “compiuta”: «Con un giovane poeta di qui ho atteso alla traduzione di *Vecchi versi*, qualche mottetto e *Nuove stanze*. [...] Ma aspetta a parlarne all’interessato. Il quale è passato da Parigi intorno a Pasqua. Io mi trovavo in Bretagna e non fui alla conferenza che tenne all’ambasciata italiana. Mi dicono che era nervosissimo». Mentre una notizia strabiliante viene riportata, senza enfasi apparente, da Erba a Contini, il 20 novembre 1948: «A Milano ho [...] visto Montale che mi ha riferito tutti gli elogi per la traduzione mia e di Jaccottet, esortato a mettere in francese l’opera omnia. Vedremo cosa sapremo fare».⁴⁸ Parallelamente, Eusebio a Trabucco, l’8 gennaio 1949: «Ebbi le traduzioni di L. Erba & C. ma avendone parlato con l’autore qui a Milano dimenticai poi di scrivertene. Mi sembrano buone, pur ammettendo che con la loro paura di sforzare il genio della loro lingua, i francesi non sono i traduttori ideali di poesia».⁴⁹ E, naturalmente, Jaccottet a Erba, informato dall’amico della proposta montaliana: «L’idée d’une traduction plus étendue m’effraie, mais m’attire».

I due giovani non volgeranno in francese l’opera omnia – forse anche per il precedente tentativo organico di D’Arco Silvio Avalle e Simone Hotelier, con prefazione di Contini⁵⁰ –

JACCOTTET, *Il barbagianni. L’ignorante*, con un saggio di Jean Strarobinski, a cura di Fabio Pusterla, Einaudi, Torino 1992: «A Parigi Jaccottet era approdato sette anni prima, nel 1946, come inviato più o meno ufficiale dell’editore losannese Mermod, per conto del quale doveva, oltre a occuparsi di traduzioni [...], stabilire i necessari contatti con il mondo letterario della capitale: posizione in qualche modo privilegiata, che gli consente in poco tempo, e ancora giovanissimo, di conoscere da vicino numerosi protagonisti della vita artistica francese», p. VI.

48 Lettere conservate presso il Fondo Contini, fondazione Ezio Franceschini, Firenze.

49 *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1997, p. 179. Isella annota, p. 180: «Luciano Erba e Philippe Jaccottet avevano tradotto alcune poesie di M. e per suggerimento di C. le avevano mandate al poeta. *Sotto la pioggia*, *Punta del Mesco*, *L’estate*, *Nuove Stanze* uscirono nella rivista parigina “Empédocle”, a. I. 1949, n. 4 (agosto-settembre) pp. 17-20. Le stesse, con l’aggiunta di *Bassa marea*, tradotta da Maurice Javion, vennero incluse nel quaderno speciale n. 1156 del “Mercure de France” dedicato a *La poésie moderne italienne* (déc. 1959), pp. 585-590». Cfr. Laura BARILE, *Bibliografia montaliana*, Mondadori, Milano 1977, n. 22 e n. 28, p. 288. Aggiungo: Eugenio MONTALE, *L’été*, traduite par Philippe Jaccottet e Luciano Erba, “Pour l’Art”, 6, nov-déc 1949, p. 10; Eugenio MONTALE, *Cinq motets*, traduits par Philippe Jaccottet et Luciano Erba, “84”, n. 8-9, 1949, pp. 261-263. Firmate solo da Jaccottet, escono: Eugenio MONTALE, *La maison des douaniers*, *L’anguille*, *Le coq de bruyère*, *Rencontre*, “Lausanne”, n. 4, juillet-aout 1950, pp. 31-40; Eugenio MONTALE, *A reculons*, “Les lettres nouvelles”, n. 3-4-5, novembre 1976, pp. 197-199.

50 Eugenio MONTALE, *Choix de poèmes*, traduit par Silvio D’Arco Avalle e Simone Hotelier, éditions du continent, Genève 1946. Anche di questo tentativo rimbalzano le notizie nei carteggi fra Contini e

ma le loro versioni verranno inserite nell'edizione Gallimard del 1966.⁵¹ Al contempo, Jaccottet tradurrà e pubblicherà sulle stesse riviste, un racconto e alcune poesie di Erba.⁵² Nell'immediato dopoguerra, rientrato a Milano, Erba si ripiegherà sui libri per terminare gli studi, addentrandosi in una tesi su Lorenzo Magalotti («Appunti per una monografia magalottiana», sarà il titolo della dissertazione), che discuterà il 26 febbraio 1947, relatori Apollonio, Getto e Sorrento.⁵³ Poco dopo, Erba parte per Parigi dove ha ottenuto un incarico triennale come lettore d'italiano al Lycée Saint-Louis. Così ne scrive a Sereni il 9 febbraio 1948:

Divulgo la madre lingua e i patrii autori ai giovani che si apprestano ad entrare alle Accademie di St. Lye e Brest, nonché all'École Polytechnique: stanno fra il liceo e la facoltà. [...] A mia volta seguivo con molto impegno ricche lezioni di filologia cui mi entusiasmo come il borghese gentiluomo della commedia omonima che imparava le lettere dell'alfabeto.⁵⁴

E ancora, a settembre:

Abito la casa disabitata di un amico di Vittorini, certo Borgeaud. Se vieni a Parigi c'è posto fino ai primi del mese. Poi mi trovi al «Lycée Michelet. Vanves (Seine)» dove ho una camera che dà su un suburbio industrializzato nel secolo

Montale, Avalle e Contini. Jean STRAROBINSKI, *Prefazione* (VII-XII) a Carlo BO, *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, Rizzoli, Milano 1994: «Allo stesso tempo gli amici che si erano rifugiati in Svizzera, facevano da tramite agli echi che provenivano dall'Italia. Attorno a noi, a Ginevra, a Friburgo, ci si esercitava (ascoltando gli avvertiti consigli di d'Arco Silvio Avalle) a tradurre Campana, Gatto, Quasimodo, Luzi, e, ovviamente, Montale», p. VII.

- 51 Eugenio MONTALE, *Poésies*, II, *Les occasions*, 1928-1939, traduit par l'italien par Patrice Angelini avec le concours de Louise Herlin, Georges Brazzola et Philippe Jaccottet, Gallimard, Paris 1966.
- 52 Luciano ERBA, *Petites gens*, "84", 12, 1949, pp. 496-499; Luciano ERBA, *Deux poésies: Ville d'eaux, Caïn et les épines*, "Pour l'Art", 26, sept-oct 1952, p. 20; Luciano ERBA, *Deux poésies: Küssnacht, Coucher de soleil à Mont-luçon*, "Pour l'Art", 27, nov-déc 1952, p. 15; poi in Philippe JACCOTTET, *D'une lyre à cinq cordes. Pétrarque, Le Tasse, Leopardi, Ungaretti, Montale, Bertolucci, Luzi, Bigongiari, Erba, Góngora, Goethe, Hölderlin, Meyer, Rilke, Lavant, Burkart, Mandelstam, Skácel, traductions* (1946-1995), Gallimard, Paris 1997.
- 53 «Di Mario Apollonio, con cui mi sono laureato con una tesi su Lorenzo Magalotti (autore toscano del Seicento, espressione di una cultura a un tempo scientifica e barocca che mi affascinava) non posso dimenticare l'uomo aperto e il professore stimolante», GAZZOTTI, *La poesia nella terra di mezzo*, p. 27. «Mi piace ricordare Mario Apollonio, insegnava all'Università Cattolica: era un uomo rigoroso ma vivacissimo, un grande improvvisatore», GACCIONE, *Il poeta deve essere sospettoso*, p. 11.
- 54 Manifesto il riferimento alla commedia di Molière (*Le bourgeois gentilhomme*, 1670) in cui si fa satira contro le pretese intellettualistiche di un arricchito che vorrebbe farsi mecenate, ma rivela la sua ignoranza con l'entusiasmo che mostra nell'apprendere le vocali, in un pomeriggio, con appuntamento ai pomeriggi successivi per le consonanti. Cfr. il curriculum ufficiale depositato in Cattolica: «Dal 1947 al 1950 è stato assistente d'italiano al Lycée Saint-Louis, a Parigi, e a Parigi ha frequentato l'École des Chartes e l'École des Hautes Études».

scorso, tal quale un'illustrazione futuristica di un coetaneo di Carlo Marx. Negozi e luoghi pubblici, s'addice loro il demagogico suffisso di "sterio": familistère, primistère, hyppostère (ossia spaccio di carne equina). E poi le officine che stanno all'ombra della loro macchina a vapore in mattoni, quasi come la ideò Stevenson, e gli operai che arrivano in bicicletta col loro mangiare a tracolla e smontando sembrano rivoluzionari che vanno a un colpo di mano. Il liceo è su un'altura e alla finestra ce n'è di roba da vedere.⁵⁵

Erba perfeziona la lingua, fa conoscenza col *milieu* parigino: si offre di risolvere alcune «difficoltà fallettiane» per Sereni, riuscendo ad avere un incontro con l'autore;⁵⁶ scrive corrispondenze per alcune riviste italiane, in una racconta dell'incontro con Graham Greene; legge Cendrars, che «avec son *Bourlinguer*, a fait la joie de mes soirées de février».⁵⁷

Sonda il terreno, scrivendo a Sereni: «A proposito di traduzioni, pensi che si potrebbe proporre da qui a un editore, ma di quelli big, qualche prodotto meritevole dell'annata francese?». Dalle lettere successive, si desume che Mondadori rifiuterà il Merle,⁵⁸ forse proposto proprio da Erba che, tuttavia, rilancia con Larbaud:

I romanzi di Valery Larbaud sono tradotti? o non si pensa più a tradurli perché vecchi di due generazioni? Io non ho nessuna voce per proporre una traduzione,

55 Georges Borgeaud, di cui si conservano molte lettere a Pavia, sarà amico di una vita. Si veda il ricordo di Erba, *À Georges Borgeaud* in *Georges Borgeaud*, édité par Stéphanie Cudré-Mauroux, Fondation Calvignac, Lausanne 2008, p. 6. La vista è tanto suggestiva che suggerisce a Erba di ricavarne un «carnet de longue-vue», di cui accenna più volte nelle lettere successive, ma di cui non si avrà mai pubblicazione o, tanto meno, traccia. O forse sì, trovando molti anni dopo in *Françoise*: «Gli operai partivano anche in bicicletta, a gruppi, col tascapane a tracolla. E se si fermavano in comitiva davanti a un mercante di vino [...] avevano l'aria di una pattuglia d'insorti pronti a dare l'assalto al Palazzo di Mezza Stagione», Luciano ERBA, *Françoise*. Nota introduttiva di Lento Goffi, Il farfengo, Brescia 1982, pp. 25-26. [Il testo è stato proposto anche a Scheiwiller, ben prima, ma non uscì: i motivi non sono chiari, cfr. MILONE, *L'impercettibile trasalire del reale*, p. 13].

56 René Fallet (1927-1983), autore di *Banlieue Sud-Est* (1947), tradotto nel 1950 per Mondadori da V. S., con il titolo di *Sobborghi*. «È intanto Mondadori mi ha affidato la traduzione di un curioso romanzo, certo René Fallet, folto di "argot" e di "cochonneries". Uscirà per la Medusa, ma io farò il possibile per non firmarlo», *Un tacito mistero: il carteggio di Vittorio Sereni e Alessandro Parronchi*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Feltrinelli, Milano 2004, p. 226. Erba chiederà a Fallet stesso, che fisserà un incontro, cfr. lettera di Fallet a Erba, giugno 1949, Paris, presso il centro manoscritti di Pavia: «Cher monsieur, vous êtes le premier humain à me donner des nouvelles de cette traduction de "Banlieue Sud Est". Depuis la signature, il y a je ne sais combien des mois, c'était le noir et morne silence de l'oubli».

57 Cfr. *La settimana parigina degli intellettuali cattolici* (404-409), "Vita e pensiero", luglio 1948; *Manifestazioni italiane a Parigi* (40-43), "Vita e pensiero", gennaio 1949; *Incontro con Graham Greene* (507-509), "Vita e pensiero", settembre 1949; *Scrittori italiani in Francia* (39-42), "Vita e pensiero", gennaio 1950. La citazione a proposito di Cendrars è da una lettera a Jaccottet del 1952 e si riferisce a Blaise CENDRARS, *Bourlinguer*, Denoël, Paris 1948.

58 Robert MERLE, *Weekend à Zuydcoote*, Gallimard, Paris 1949.

ma *Ferminé Marquez*, in italiano, lo vedrei bene. Quando ti decidi a diventare il demiurgo della sezione francese di casa Mondadori?⁵⁹

Rientrato in Italia, trova impiego presso la Banca Commerciale, attività cui affianca il giornalismo sportivo.⁶⁰ Questi sono anche gli anni dei suoi esordi poetici: nel 1951, per Guanda, con *Linea K* e, poco dopo, nel 1952, nella tanto dibattuta *linea lombarda* anceschiana.⁶¹ Anceschi è stato forse l'ultimo *patronus* erbiano (e naturalmente non solo erbiano), anche se a dividerli verrà presto la neoavanguardia.⁶² Pieno di passione, idee e generosità, quasi un padre nel ricordo affettuoso di Orelli:

A come ANCESCHI: Era una specie di padre, Anceschi. Diciamo così. Promuoveva con grande fervore e interesse intorno alle cose della letteratura, della poesia. Una figura eccezionale di scrittore e di professore. Del resto, io ero giovanissimo e Anceschi con me è stato molto generoso, così come con Erba e altri amici di quel periodo.⁶³

59 Lettera di Erba a Sereni del 15 maggio 1949. *Fermina Márquez* di Larbaud era uscito nel 1933 a Napoli, Guida editore e verrà stampato nel 1962 per Rizzoli.

60 Cfr. in appendice: «altri due anni alla Banca Commerciale di Milano, tentai con un certo successo la strada del giornalismo sportivo, insegnai nelle scuole secondarie, infine passai all'università come assistente». Cfr. REGAZZONI, *Erba poeta segreto*: «Fu Sergio Solmi che mi fece entrare in banca, e poteva farne a meno. Ero stato a Parigi, tornato qui avevo il francese in mano». Sulla tessera ANPIA conservata nell'archivio privato per i «Perseguitati politici antifascisti» alla voce professione risulta giornalista.

61 *Che importa chi parla? Dialoghi con Luciano Anceschi*, a cura di Michele Gulinucci, edizioni diabasis, Reggio Emilia 1992, Erba: «Noi tutti eravamo molto semplici e umili, ed entrare in una antologia ci dava certamente molta soddisfazione: eravamo contenti che qualcuno parlasse di noi e del nostro lavoro, quindi *Linea lombarda* significò anzitutto un modo per entrare in letteratura», p. 62. REGAZZONI, *Erba poeta segreto*: «Di fatto tutti noi, i cosiddetti lombardi, eravamo contrari a questo impacchettamento, ma lasciammo fare. Risi aveva un suo schieramento, ma civile, poiché teneva a modello il Parini. Orelli viveva sulle montagne, e gli andava bene proprio tutto. Anche io ero disponibile a tutto, perfino a tracciare una linea lombarda, purché mi tenesse lontano dal neorealismo». Cfr. Giorgio ORELLI, *Quasi un abbecedario*, edizioni Casagrande, Bellinzona 2014: «L come LINEA LOMBARDA: La *linea lombarda*, lo si capisce leggendo bene l'introduzione di Anceschi all'antologia omonima, era un'indicazione come un'altra», p. 45.

62 *Che importa chi parla?*, p. 62: «Ecco, a tutte le figure che per me hanno contato: Vittorio Sereni, Gianfranco Contini, Mario Apollonio, devo aggiungere quella di Luciano Anceschi per questa sua abilità maieutica che credo abbia concorso, in modo determinante, a dischiudermi la difficile strada della poesia». Si interromperanno, negli anni di esplosione dei *Novissimi*, sia il carteggio fra i due che la collaborazione di Erba con «il verri», prima assidua, sul piano critico e traduttivo: cfr. *Antologia dei poeti d'oggi* (55-76), «il verri», I, 1957; recensione a Roger Vaillant, *La loi* (202-203), «il verri», 2, 1958; Jean DE SPONDE, *Sei sonetti*, introduzione e traduzione (131-138), «il verri», 2, 1958; recensione a De Poccadaz, *Les avides* (108-109), «il verri», ottobre 1958, 3...

63 ORELLI, *Quasi un abbecedario*, p. 14. Sull'argomento, anch'esso piuttosto dibattuto dalla critica si rimanda a *Gli anni di Quarta generazione: esperienze vitali della poesia. Carteggi tra Luciano Anceschi, Piero Chiara e Luciano Erba*, a cura di Serena Contini, prefazione di Giorgio Luzzi, NEM, Varese 2014, anche per la bibliografia, e ad Anna Stella POLI, «Un povero doppiopetto marrone». *Lettere inedite di Luciano Anceschi e Luciano Erba* (77-91), «Testo», 64, XXXIII, luglio-dicembre 2012. Nonché i rilanci-bilanci di *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda. Diciannove poeti contemporanei scelti, antologizzati e introdotti da Giorgio Luzzi*, Giampiero Casagrande editore, Lugano 1989; *Poesia italiana*

Erba in questo momento insegna francese nelle scuola secondarie,⁶⁴ ha tradotto un testo di David Maria Turoldo, *La terra non sarà distrutta*, edito da Garzanti nel 1951.⁶⁵ La traduzione, conservata rilegata nell'archivio dell'autore, viene proposta – si apprende dall'epistolario – a Jean Delannoy, regista e sceneggiatore francese, e, contemporaneamente, alla Lux film, per farne un adattamento cinematografico, di cui non si ha notizia alcuna.⁶⁶

Cher Monsieur, vous vous souvenez certainement du Père David Maria Turoldo, qui, étant à Paris, vous a parlé il y a quelques mois de son livre “La terre ne sera pas détruite”. Je suis un des amis du Père Turoldo et avec plaisir j’ai accepté de traduire en français son livre, lorsqu’il me proposa la chose en précisant que vous aviez manifesté le désir de le lire dans votre langue. La traduction en question va bientôt être finie et, si on ne perd pas trop de temps pour l’avoir copiée à la machine, j’espère que vous recevrez le livre bien avant la fin du mois.

(1941-1988): *la via lombarda. Diciannove poeti contemporanei scelti, antologizzati, introdotti da Giorgio Luzzi*, a cura di Giorgio Luzzi, Marcos y Marcos, Milano 1989 e GIORGIO LUZZI, *Poeti della linea lombarda: 1952-1985*, Cens, Liscate 1987.

- 64 MILONE, *Un archivio in chiaroscuro*: «tutti i testi sono trasmessi su fogli sciolti (a volte pinzati), molto spesso di recupero, tanto che di frequente ci si imbatte in cartelle ricavate da materiale di riciclo», p. 104. Questo fa sì che talvolta il *verso* di qualcosa sia foriero di informazioni, come – *si parva* – nei fogli di guardia dei manoscritti, luogo di impensati ritrovamenti. Anche per questo servirebbe avere sotto controllo la totalità del materiale che si riaccorpa per nodi progettuali. In una dispensa degli anni ‘80 (1987), che raccoglie testi di Erba per la radio, vi sono alcune pagine ornate da cornicette colorate di alunni della Scuola Vittorio Locchi, classe 4^a maschile B, anno scolastico ‘50-51. Cfr. in appendice l’elenco dei materiali, cartelletta “L’uomo della domenica”.
- 65 David M. TUROLDO, *La terre ne sera pas détruite*, traduction par Luciano Erba, Milano, 1951. Il testo si apre con un esergo dal *Breviario* di Rilke e una lunga didascalia che ci dà cronotopo e intenti: «Un monastère au bord de l’Adige: entre les collines et la Ville de Vérone. Cette vision ne veut être qu’une reconstruction subjective du milieu civil et religieux peu avant l’année mille; le monachisme, ici traité, se place entre la sévérité barbare, d’un côté, et de l’autre une loi nouvelle, une conception de vie toute autre, déjà presque humaniste». Cfr. nella cartellina interviste, *Dall’intervista di Luca Donà, Padova* [non ancora rintracciata a stampa]: «La religione e l’esperienza della resistenza hanno costituito le basi della sua amicizia con Padre Turoldo: come le avete vissute e quali ricordi ha di questa amicizia? Le abbiamo vissute con molta ingenuità e con molta generosità».
- 66 Parigi, 16 ottobre 1951, Jean Delannoy scrive a Erba: «Cher Monsieur, j’attends de lire avec le plus grand intérêt l’œuvre de P. David Maria Turoldo et je vous dirai aussitôt mon sentiment sur une éventuelle adaptation cinématographique de *La terre ne sera pas détruite*». E Parigi, 27 dicembre 1951, Turoldo a V. Calvino (Lux film): «Egregio dottore, sono ora uscito dall’ufficio di Delannoy a Parigi. È veramente una personalità seria e rara. Sarà mio piacere informarla degli sviluppi [...] Delannoy ha letto già da tempo il mio libro tradotto in francese ed è rimasto colpito. Spero molto bene». Jean Delannoy era stato probabilmente scelto per *Dieu a besoin des hommes* (1950), film di successo, sentito come “affine” per sensibilità da Erba e Turoldo.

Nell'estate del 1952 Erba si trova a Salisburgo, il 10 agosto scrive ad Anceschi:

perdo troppo tempo per le tante distrazioni, Mozart, le ragazze, le montagne e i laghi, Berchtesgaden, il nido d'aquila di Hitler, e poi le relazioni con questa cinquantina di intellettuali europei e americani, quasi tutti falliti, ma falliti bene. C'è Lowell che è un poeta interessantissimo, [...] verso la fine di agosto verrà Alloni (Tate), e con lui e Lowell andrò qualche giorno a Venezia.⁶⁷

Tanto si distrarrà con le ragazze che ne sposerà una, fulmineamente: una pianista siciliana conosciuta proprio a Salisburgo, Giovanna Madonia. La cerimonia si celebrerà il 21 dicembre 1952, a Forlì, dove risiedono i genitori di lei. Il matrimonio, burrascoso, finirà presto, anche per il ritorno in Italia proprio di Lowell.⁶⁸

Nel '53 Erba è anche redattore di "Itinerari" – il primo numero uscirà in marzo – rivista militante, "terzaforzista", che però abbandonerà per divergenze alla fine del '54.⁶⁹ Nel frattempo, si adopera per ricucire i fili della sua carriera universitaria, proponendosi come

67 Erba non andrà mai a Venezia con Lowell, perché quest'ultimo avrà un crollo nervoso e sarà ricoverato per alcune settimane in un ospedale poco lontano. Cfr. Ian HAMILTON, *Robert Lowell, a biography*, Faber and Faber, London 1983: «The Seminar in American Studies was held in an eighteenth-century rococo castle called Schloss Leopoldskron [...] There were a series of very intense seminars. People were almost passionately involved with him, with his ideas. [...] He met a music student called Giovanna Madonia and, in Hardwick's phrase, "took up" with her. [...] And he expected his wife to sympathize with his intense new friendship», pp. 188-189 *et passim*.

68 Dalla biografia di Hamilton emerge che nel 1954, in seguito alla morte improvvisa della madre, avvenuta a Rapallo, Lowell lascia la moglie e, nel giro di una settimana, decide di risposarsi, riprendendo i contatti con Giovanna: «he had decided to remarry. During his week in Italy he had contacted Giovanna Madonia, the woman he had briefly, but intensely, focused on two years before in Salzburg. She had not, he'd found, "got over" him, although she had in the meantime married an Italian "man of letters" called Luciano Erba. [...] For Madonia, Lowell's reappearance was miraculous, and on his return to the United States she wrote to him ecstatically [...] "Luciano lives through words, in this sense he is a real man of letters, and every day when I get home from work I am forced into conversations with him that last for hours, conversations that leave me completely exhausted"», p. 207. «Encouraged by cables from Lowell, Giovanna was dismantling her marriage, arranging passport and visa and – she vowed – would soon be on her way to Cincinnati. [...] On April 8, Lowell was committed to the Jewish Hospital in Cincinnati, [...] Giovanna was contacted by Blair Clark and persuaded to await developments. [...] She too was under stress, she wrote, for similar reason (her husband was refusing an annulment). [...] August, 6th: On the subject of Giovanna Madonia, Lowell said he had written to her that he "was staying married to Elizabeth". He added: "The whole business was sincere enough, but a stupid pathological mirage, a magical orange grove in a nightmare. I feel like a son of a bitch"», pp. 209-218. Notizie del breve legame e del lungo processo di annullamento presso la Sacra Rota che ne seguirà sono fornite anche, con brio e inevitabile coinvolgimento, da Mimia ERBA, in *Genealogia di un folletto (10-15)*, "Resine", 124, 2010, seconda moglie erbianna, madre delle sue tre figlie e compagna di una vita. Il loro matrimonio, una volta ottenuto l'annullamento, sarà celebrato da padre Maria Turollo.

69 Vi teneva una rubrica intitolata "Cronache di poesia". Molte le lettere inerenti all'organizzazione editoriale conservate al Centro manoscritti di Pavia (carteggi con Canepari, Pollone, un foltissimo scambio con Gorlier...). Una parte è anche conservata in una cartellina nell'archivio privato (cfr. elenco materiali). In più lettere Rossi, caporedattore, rimprovera i redattori di disperdersi, di scrivere troppo altrove.

assistente volontario per la cattedra di letteratura francese all'Università Cattolica.⁷⁰ La domanda scatena una vera e propria inchiesta, alla ricerca di «informazioni religiose e morali» sul conto di Erba, che non si placa finché non vengono attestati «la sua serietà morale e il suo senso cristiano della vita, oltre che i suoi meriti di studioso».⁷¹ Vince anche una borsa di studio per l'Afghanistan, ma non partirà.⁷²

Allestita su sollecitazione anceschiana e con la collaborazione di Chiara, nel 1954 uscirà *Quarta generazione*, ampia antologia di giovani voci, fra cui Erba è incluso, preceduta da una battagliera prefazione.⁷³ La polemica è contro Macrì che si dice deluso dagli sviluppi delle giovani voci post-belliche; che, dal canto loro, rivendicano una continuità con la linea di non eloquenza, assorbendo «le più plausibili voci dell'oltrefrontiera, già scoperte, già assimilate, già esaustivamente portate alla loro chance italiana da quell'europismo culturale che distingue l'ultimo decennio dell'anteguerra».⁷⁴ Così, qualche anno dopo Erba, spiega lo schieramento:

70 Il cv depositato in Cattolica dettaglia scrupolosamente gli incarichi: «Assistente volontario alla cattedra di letteratura francese, facoltà lettere e filosofia 1953/4; poi Lettore di lingua francese nelle facoltà di lettere e filosofia e di economia e commercio per gli anni '54/55, '55/56, '56/57, '57/58, '58/59, '59/60, '60/61, '61/62; e anche Lettore di lingua francese nella facoltà di scienze politiche nel '61/62; professore incaricato dell'insegnamento di lingua e letteratura francese nella facoltà di magistero (sez. distaccata di Castelnuovo Sforza Fogliani, in provincia di Piacenza) per gli anni '57/58, '58/59, '59/60, '60/61, '61/62, '62/63».

71 Documenti conservati in Cattolica, in una sottocartellina dal titolo "Informazioni". Si cita da una lettera di Franceschini, rettore dell'Università, a un collaboratore, Rossi, e dalla risposta di Mariano Campo a Rossi.

72 Alessandro ZACCURI, *L'apocalisse dei radical chic. Parla il poeta Luciano Erba: intellettuali al capolinea*, "Agorà", 28 ottobre 2001: «Ma c'è mancato poco che una parte della sua vita si svolgesse a Kabul, Afghanistan.[...] "Quando, abbandonato il giornalismo, iniziai la mia carriera accademica, vinsi la famosa borsa Kabul, ma non potei partire perché non risultavo milite esente"».

73 Eugenio MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. I, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996: *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, a cura di Piero Chiara e Luciano Erba, 1728-1732: «Il titolo ci lascia perplessi, i poeti sono ventotto, e pochi di essi sembrano destituiti di qualità. Alcune voci, anzi, si direbbero notevoli», p. 1731.

74 *Prefazione (7-15) a Quarta generazione. La giovane poesia (1915-1954)*, a cura di Piero Chiara e Luciano Erba, Magenta, Varese 1954, p. 10. La guerra non può essere una cesura letteraria: cfr. *Osservazioni sull'evoluzione del Novecento (1062-1069) [1954]* in Pier Paolo PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, Mondadori, Milano 1999: «L'idea che la guerra potesse essere un valore, una sorta di redenzione, è una fra le più straordinarie apodissi della nostra critica, [...] la guerra è una circostanza puramente negativa in ogni sede, compresa quella letteraria. L'io in tale esperienza non si arricchisce: ne deriva solo forme di nevrosi. E il segno della nevrosi è quello che domina questa antologia di Chiara e Erba», p. 1065. Cfr. Luciano ERBA, *On tradition and discovery (257-262)* in ID., *The greener meadow. Selected poems*, translated by Peter Robinson, Princeton University Press, Princeton & Oxford, 2006: «1945 was not a literary date, even if there were attempts to make it pass for one. [...] The real poetry of that time defended itself against the rhetoric of the regime by concealing itself in the current of what could appear pure literature but which also, such was hermeticism, kept in step with the most advanced experiences of European writing, [...] The true return to the real was in attempts of the young post-hermetic poets, who, without renouncing the revelatory power of the word, rediscovered the absolute in the most discreet and above all concrete signals of being, and its vibrations», p. 258.

sentivamo sul collo il fiato dell'ideologia del neorealismo, di quello che già allora passava, a Parigi, ma perfino a Milano, per fascismo rosso; noi tutti che per varie ragioni non avevamo bisogno di code di paglia ideologiche, soprattutto populiste.⁷⁵

In questi anni ha inizio anche un altro filone dell'attività erbiana, quasi mai indagato dalla critica: il suo impegno alla radio. Suoi testi poetici e narrativi, sue traduzioni, un suo radiodramma incentrato su *Crusoe*, un ricordo di Cendrars poco dopo la sua morte, fino a suoi "editoriali" su problemi di stringente attualità verranno trasmessi dal terzo e dal primo programma, negli anni Cinquanta-Ottanta.⁷⁶ Questo permette di retrodatare l'interesse ad alcuni autori anche di quasi cinquant'anni: ad esempio, è del '54 una *Piccola antologia poetica* di traduzioni da Rodenbach, unico antecedente finora emerso delle traduzioni edite nel '91 nei *Cristalli*, che sarebbe stato difficile ipotizzare, altrimenti, tanto distanti dall'allestimento del quaderno di traduzioni. Materiale assai singolare, inedito, è il radiodramma trasmesso nel 1979, *Robinson Crusoe* all'interno della rassegna "L'eroe sul sofà", dove in effetti, viene fatto accomodare il nostro personaggio:

RC entra nello studio di uno psicanalista

PS: Lei è sempre stato un grande avaro... Ha preferito l'autoanalisi, per non spendere

RC: Non è vero, non è per avarizia, è perché, come lei sa, anzi come tu sai benissimo, sono abituato a fare tutto da me.

PS: Già, ma certe cose, bisogna saperle fare.⁷⁷

Altro sentiero poco battuto dalla critica, le collaborazioni erbiane per la televisione: cenni a un "Archimede" nei carteggi, ma soprattutto una *Cronaca gallica* curata con Nichi Stefi,

⁷⁵ *Che importa chi parla?*, p. 62.

⁷⁶ Una lista dettagliata è fornita in appendice. Certo potrà essere integrata da successive verifiche.

⁷⁷ Questo *l'incipit*. Naturalmente sarebbe assai interessante approfondire, e magari riprendere, il testo in questione, farlo reagire col *fil rouge* nei testi poetici della psicanalisi: le tante, fino agli ultimi anni, "sedute dal dottor K", confrontate con le dichiarazioni di identificazione erbiana con *Crusoe*, ma, altrettanto naturalmente, ciò esula dall'oggetto della tesi. Resta da annotare nelle tante verifiche che sarebbe doveroso fare dei materiali erbiani. Un'altra direttrice centrifuga che lasciamo cadere è l'identificazione di alcune battute di dialoghi ritrovate nel verso di alcuni testi del 1987 (cfr. cartellina "Uomo della domenica" in appendice), il copione (forse uno sceneggiato radiofonico?) presenta correzioni mss erbiane: «RAFFAELLA Grazie, Adriana. [Ms: Non sai cosa ti perdi] (DISSOLVENZA) (ESTERNO STRADA) (Effetto rumore: traffico di strada)»

che è anche regista, realizzata per la Rai regionale, nel 1983.⁷⁸ Erba è voce narrante, spesso in camera, in riva al lago: cita Catullo, cita Virgilio, prende con la mano e sbriciola zolle di terra, parla di Galli, di Cimbri, beve rosso al tavolo di un'osteria con la tovaglia a scacchi.⁷⁹

Le «honeste apparenze» non sono mai sembrate così vicine.

D'altronde, Erba si è sempre portato dietro una certa nostalgia per il prima – classico, medievale o asburgico: si vedano, tornando al '54 che abbiamo lasciato, le lettere con Bodini nelle quali, nel tentativo di organizzare un convegno della giovane poesia, in promozione e supporto a *Quarta generazione*, Erba confessa: «Ho scritto due o tre cose, ma B[artolo] con la Spagna mi tormenta (“la mia capitale”, dice lui che dici tu, “è Madrid”, io dico che la mia è Vienna, naturalmente con *Selbstironie*, forse dovremmo andare tutti a Roma)».⁸⁰

Gli anni successivi sono anni di applicazione («Io mi occupo da tempo dei barocchi francesi: li cerco col lanternino e faccio qualche scoperta a tutto onore delle patrie lettere, ancorché non siano più tempi i nostri, chissà perché?, di letteratura comparata»)⁸¹ e di “pot

78 Nell'archivio privato sono conservati testi dss. di *Sketches per Archimede*, un dialogo fra un professore e un assistente, *I cinquant'anni del Piccolo Larousse* e i materiali relativi agli accordi per *Cronaca gallica*.

79 Cfr. Alfredo DE PALCHI, *An appreciation* (8-9), in *The Metaphysical Streetcar Conductor. Sixty Poems of Luciano Erba*, edited by Alfredo de Palchi and Michael Palma, Gradiva, New York 1998: «I am confident when I say that he is a twentieth-century Italian poet of Catullan extraction». Cfr. Luciano ERBA, *Testimonianza*, in *Il paesaggio del Garda. Evoluzione di un mito, secolo XX*, Grafo, Brescia 1994: «è per me il caso del Garda. Che mi trovi su un battello nel bel mezzo del lago, o lungo le sue rive [...] avverto la sensazione di farmi strada in un mondo del tutto a parte [...] Mi par di capire che la saggezza perduta non è più così lontana», p. 9. Il rapporto di Erba con la latinità, e con la classicità in generale, al di là degli inserti presenti in numerosi testi poetici (il «latino della decadenza», secondo PAPPALARDO, *Il poeta nel labirinto*, p. 5), e certo con le ovvie ascendenze anche dottrinali, liturgiche, andrebbero, credo, studiate più sistematicamente [un buon punto di partenza, ma con ottica più “biblica” che linguistica è in Elena SBROJOVACCA, *Tensione spirituale ed echi biblici nella poesia di Luciano Erba* (117-134), “Testo”, 2012].

80 Vittorio BODINI, Luciano ERBA, *Carteggio (1953-1970)*, a cura di Maria Ginevra Barone, Besa editrice, Nardò 2007, p. 61. Bartolo è Cattafi. La lettera è del settembre '54. Cfr. Dante ISELLA, *I lombardi in rivolta*, Einaudi, Torino 1984: «Certo, con l'unità [...] la Lombardia rischiava d'essere attirata essa stessa fuori dalla sua naturale sfera mitteleuropea per diventare una regione periferica di uno stato mediterraneo; ma dovevano preservarla [...] l'importanza del suo ruolo economico, innanzi tutto, e così pure l'esistenza di quell'organizzazione editoriale [...] portentosa», p. 19. Un'ipotesi, per ora non suffragata da grandi conferme, mitteleuropea e splendidamente fascinosa è quella che vorrebbe la biblioteca di un giovanissimo Bazlen acquistata in blocco dal padre di Mimia, a Trieste, svenduta in gran fretta, perché Bobi vuole partire. Ora si troverebbe su una mensola, in casa Erba. Di questo passaggio narrano le cronache familiari. I libri sono tutti in tedesco, molte prime edizioni, fra cui quelle kafkiane. Si confrontano alcune firme come “segni di possesso”. Se venisse accertata la paternità di Bazlen, verrebbe destinata probabilmente agli archivi Adelphi. Cfr. Eugenio MONTALE, *Ricordo di Roberto Bazlen* (177-180) in Eugenio MONTALE, Italo SVEVO, *Lettere, con gli scritti di Montale su Svevo*, De Donato, Bari 1966: «Bobi aveva studiato in una scuola tedesca di Trieste e parlava diverse lingue, ma solo il tedesco fu (almeno nei primi anni) la sua lingua più congeniale. [...] Aveva avuto una formazione che oggi si direbbe asburgica benché nella sua cultura non fosse nulla di nostalgico e di retrospettivo», pp. 177-178.

81 BODINI, ERBA, *Carteggio*, lettera del '55, Erba a Bodini, p. 78.

boilers”, traduzioni tecniche, manualetti agili, per la Vallardi.⁸² Vedono la luce le prime fatiche di studioso, frutto di estati passate alla Bibliothèque Nationale Française,⁸³ e quelle di traduttore di saggistica: Erba traduce un denso saggio sull’umanesimo. Senza voler eccedere con l’idea che tutto si tenga, ma leggerne alcune righe è suggestivo, pensando ad alcune dichiarazioni successive, riguardanti il metodo traduttivo del poeta:

L’utensile è uno strumento semplice, mosso dalla forza umana e che agisce sotto il controllo dell’uomo. [...] La maggior parte di questi utensili imita assai da vicino le membra umane: l’ago ricorda l’indice; la pinza, il gioco articolato del pollice con l’indice e il medio; il martello, il braccio che termina con il pugno chiuso; [...] La loro stessa semplicità le assoggetta all’azione umana: se non è impugnato dall’uomo, il martello è materia inerte; sta all’operaio imprimervi direzione e forza. Ma, proprio per il loro carattere rudimentale, essi sono polivalenti, cioè possono soddisfare numerose necessità: chi non s’è mai servito del manico di una tenaglia per martello o d’una pinza per leva?⁸⁴

Forse, però, non sono finiti i “patroni” erbiani, o almeno, assurdo sarebbe dimenticare, nel novero delle cardinali presenze nella vicenda erbiana, Scheiwiller.

Sul lavoro attraverso il quale nasce e si afferma il catalogo di Vanni, si sono raccolte e raccontate per alcuni decenni leggende, che pur non essendo almeno in parte isolate nel Novecento, acquistano qui una paradigmatica evidenza. L’editore che stipula contratti sulla parola, usa la biro e la carta carbone per copie di lettere, fogli di lavoro, stesure di articoli, eccetera, fa tutto da solo dalle scelte alla produzione dei libri (fino all’organizzazione delle mostre), gira con una borsa pesantissima piena di carte, porta personalmente i libri nelle librerie di

82 *I gatti*, traduzione dal francese di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1955; *I cani*, traduzione dal francese di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1955; *Piante grasse*, traduzione dal francese di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1955; *Piante d’appartamento*, traduzione dal francese di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1955 e poi *Uccelli da gabbia*, traduzione dal francese di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1956, *Pesci rossi d’acquario e da vasca*, traduzione e adattamento di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1960... Non si esclude che ci siano altre traduzioni tecniche: alcune fotocopie di ingegneria meccanica sono state trovate, sempre sul verso di altri testi, con correzioni erbiane (potrebbe essere anche una semplice revisione). Essendo raramente firmate, è praticamente impossibile scovarle e, forse, nemmeno troppo pregnante.

83 Cyrano DE BERGERAC, *L’altro mondo ovvero Gli stati e imperi della luna*, a cura di Luciano Erba, Fussi, Firenze 1956. Negli anni ‘80 Erba ha acquistato un piccolo appartamento, una ex *chambre de bonne* riadattata, in rue de Saint-Honoré. Ma fin dal ‘51, e in sistemazioni ben più precarie, passa almeno un mese fra quelli estivi a Parigi, impiegandolo per approfondimenti e consultazioni di manoscritti e volumi.

84 LALOUP e NÉLIS, *Uomini e macchine*, p. 19.

città in città, saltando da un treno all'altro e sempre in treno scrivendo lettere, leggendo testi, correggendo bozze, abbozzando idee grafiche e tipografiche con un frenetico ritmo operativo.⁸⁵

Il carteggio fra i due copre poco più di un decennio ('54-'65),⁸⁶ probabilmente sostituito via via da mezzi più diretti, incontri o telefonate, di cui non conserviamo alcuna traccia: la collaborazione editoriale e l'amicizia fra i due hanno infatti ben altri estremi temporali.⁸⁷ È l'editore «sempre di corsa» a coinvolgere Erba in mille progetti, antologie tematiche, almanacchi, strenne, scritti d'arte, e anche a insistere sempre per alcuni inediti erbiani, al fine di comporre elegantissime *plaquettes*: si susseguono una traduzione da Michaux, nel 1956; gli *Ippogrammi & metaippogrammi* nel 1958; la traduzione della densa prefazione-introduzione a Camille BRYEN, *Jepensje: poèmes & dessins*, a cura di Jacques Audiberti, nel 1959...⁸⁸

Scheiwiller pubblica, praticamente solo, a lungo senza sottoposti o collaboratori, moltissimo (quasi un libro a settimana!),⁸⁹ ma scherza sempre, accennando al *Catalogo dei libri che non ho pubblicato* («Conto di pubblicare il catalogo dei libri che non ho pubblicato, delle occasioni mancate, delle speranze tradite; sarà un catalogo bellissimo, tutto di libri bellissimi, senza paragone con quanto ho saputo realizzare»).⁹⁰ Anche per Erba

85 Gian Carlo FERRETTI, *Vanni Scheiwiller. Uomo, intellettuale, editore*, Milano, Libri Scheiwiller, 2009, p. 37 e Alessandro SPINA, *Vanni Scheiwiller, ultimo Don Chisciotte* in "Cartevive", XII, 27 (2001): «l'ultimo Don Chisciotte, inteso secondo la definizione corrente del dizionario: chi si erge a difensore di principi generosi e nobili ma superati o comunque privi di contatto con la realtà attuale, senza curarsi della situazione di fatto e delle possibilità di riuscita, assumendo posizioni coraggiose ma ingenua», p. 21. Cfr. Anna Stella POLI, «LIBRI LIBRI LIBRI e grane». *Prima ricognizione del carteggio Luciano Erba-Vanni Scheiwiller*, (97-106), "Quaderni del '900", 18, 2018.

86 Anche se non si esclude che possano essere ritrovati altri documenti: parte dell'epistolario diretto a Erba è ancora presso la famiglia e, al contempo, parte del fondo Scheiwiller resta da catalogare. Entrambi tendevano ad addensare documenti di vario tipo (recensioni, bozze, corrispondenza) in fascicoli riguardanti singoli progetti, con scansione quasi tematica, per cui è facile che salti la cronologia, dispersa in nodi concettuali.

87 L'ultimo libro che Erba pubblica per Scheiwiller è del 1998, l'editore scompare nel '99 improvvisamente e il libretto che Erba ha in preparazione con Mondadori esce nel 2000 a lui dedicato. Cfr. Roberto CICALA, recensione a LUCIANO ERBA, *Nella terra di mezzo* [in memoria di Vanni Scheiwiller], "Autografo", XIV, 41 (2000): «A Vanni Scheiwiller, l'amico e fedele editore di quarantennali *plaquette*, in memoria del quale la raccolta è dedicata (con una poesia sui suoi "pesci d'oro"), sarebbe senz'altro piaciuto il color albicocca della copertina», p. 169.

88 La prima in *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, all'insegna del pesce d'oro, Milano 1956; gli *Ippogrammi*, un interessante dialogo tra testo poetico di Erba e grafica del pittore Giovanola; al centro manoscritti si conserva un invito a cena di Bryen, per discutere della traduzione.

89 «Nel '63 ho pubblicato 53 libretti – uno alla settimana – e ho finito l'anno sfinito (Natale a letto)», da una lettera a Erba del marzo '64, conservata a Pavia, fondo Erba.

90 VANNI SCHEIWILLER, *Trent'anni di editoria <inutile>*, in *Scheiwiller a Milano 1952-1983. Immagini e documenti, da Wildt a Melotti, da Fontana alla neoavanguardia, da Pound ai Novissimi: tre generazioni*

si potrebbe riempire un “quadernetto”, meno impegnativo di un catalogo, di progetti sfumati, proposte non raccolte, dilazioni fino al dileguo. A partire dal “romanzo”, a lungo citato in vari carteggi, prima di svanire; o del *carnet de longue-vue* che doveva raccogliere le osservazioni dall’alto, cannocchiale sul “quartiere-falansterio” parigino; un’antologia di scritti reazionari, riferita a Bodini;⁹¹ un’antologia di italiani che scrivono in francese, di cui Zanzotto chiederà invano notizia per mesi; un libro di traduzioni di Max Jacob promesso a Nuova Accademia;⁹² traduzioni da Baker o da Marianne Moore, di cui non c’è traccia;⁹³ le *canzonette cubane* promesse a Pasolini;⁹⁴ un “quadernetto dell’impotenza poetica” che sia Forti sia Sereni sarebbero lieti di pubblicare; una curatela di Jarry per Theoria;⁹⁵ una nuova edizione di traduzioni da Cendrars, tipograficamente più accogliente per i suoi lunghi o lunghissimi versi;⁹⁶ un’Eneide a più mani;⁹⁷ persino la traduzione di Gunn, accettata nel ‘67 e approntata solo nel ‘79.⁹⁸ Le corrispondenze editoriali, conservate in un’apposita cartellina, sono un rosario di raccomandazioni, di promemoria di scadenze sempre disattese, fino alle minacce di ritorsioni, di penali o a scoppi di sconforto editoriale: «non vedo come potrai farcela per Pasqua», scrive Aldo Buzzi il 3 febbraio ‘69; «Pasqua è arrivata ma la traduzione no», il 4 aprile; «Abbiamo grossi problemi contrattuali» il 27 giugno e così via. Lo stesso Erba, talvolta, pare consapevole dell’inconsistenza di tanti proponimenti:

Io, come ti ho detto, sono un fervente manzoniano e la mia più grande ambizione fu sempre quella di scrivere il romanzo della mia lettura dei *Promessi Sposi*, il romanzo di una lettura che prende i miei anni tra i dieci e i venti e che si

di editore d’arte e letteratura, Libri Scheiwiller, Milano 1983, n.n.

91 Lettera del 23 agosto 1958: «Preparo un’antologia di scritti reazionari e controrivoluzionari. Mi suggeriscono gli scritti del principe di Canosa. Hai altri consigli?», BODINI, ERBA, *Carteggio*, p. 128.

92 Dopo le traduzioni di *Cendrars* del ‘61, per cui l’editore è molto soddisfatto (cfr. *infra*). Sembra che la scelta di Jacob sia stata di Erba stesso, ma in ogni caso mai portata a termine.

93 Le prime sollecitate dall’autore in questione, le seconde propostegli proprio da Scheiwiller.

94 Forse il nome veniva dalla *Maison de Cuba*, porzione della residenza studenti parigina. Si stamperà, su “Officina”, invece, *Il male minore*, con una breve glossa.

95 Lettera con carta intestata edizioni Theoria, Roma, 19 febbraio 1983, Beniamino Vignola: «Sarei felice se Lei se la sentisse di curare il *Dr. Faustroll* di Jarry».

96 Roberto CICALA, *«Irruzioni d’azzurro» nella nebbia padana: ricordi di Erba «tranviere metafisico»*, (87-90), “Autografo” 56, 2016: «Progetta edizioni, senza mai fretta: per esempio è ricorrente l’idea di una nuova raccolta di versioni di Cendrars, rinviata per ragioni di diritti, prospettando “una rilegatura inconsueta” ad album “per i versi lunghi”», p. 89.

97 Zanzotto a Erba, Pieve di Soligo, 13 novembre 1961: «Carissimo, la casa Mondadori m’incarica di compiere un sondaggio per una traduzione dell’*Eneide* in *équipe*. Tra i dodici poeti cui verrebbe affidato il lavoro tu non dovresti mancare. E penso che la cosa t’interessi. Tu potresti affrontare il libro IX; ma, se decidi di partecipare all’impresa dimmi eventuali altre preferenze».

98 Cfr. *infra*, capitolo su Thom Gunn.

accompagna alle scoperte, fra le altre cose, anche del paesaggio che hai visto un po' tu, andando a Lecco, dove da ragazzo andavo a villeggiare: oneste apparenze... Qualche anno fa' [sic] il Cailleux ha scritto una cosa assai bella, il romanzo della sua lettura di Proust, io temo che non metterò mai a segno, invece, quest'impresa letteraria.⁹⁹

A volte gli echi dal fondo, non sono nemmeno facilmente ricostruibili: Mario Costanzo, in una lettera del 4 settembre 1956: «c) PER HEMINGWAY: subito, mettiti subito, subitissimo al lavoro. Ehi, che aspetti, non hai cominciato? Bang!»; Gorlier, nel '65: «Il progetto Lowell-Porta mi sembra eccitante, dopotutto»; pesando inoltre l'impossibilità di consultare le responsive: «una scelta di poesie di John Crowe Ransom. Perché non la facciamo insieme, proponendola a Scheiwiller? Mi pare che Ransom potrebbe piacerti», Gorlier nel '63; a volte i pochi dettagli sono immaginifici: «ma dimmi piuttosto: come va il romanzo? Ti giuro che mi interessa più di tutto il resto. Ci sei arrivato al fungo? Guai se molli!», Portinari in uno scritto non datato. Dettagliatissima, con tanto di indici, ma comunque evaporata nel nulla, la *plaquette* che Scheiwiller con alcuni testi di Erba e un'appendice di traduzioni da Sponde, col titolo *Rorate coeli*.¹⁰⁰

D'altronde sulla scrivania erbiana, piuttosto seria, piuttosto *retrò*, si assommano tre ipotetiche scrivanie: quella di poeta, quella di studioso, critico e insegnante, quella di traduttore, e il realizzato, sui tre fronti, resta comunque moltissimo. *Il prete di Ratanà* esce per Scheiwiller, col *Male minore* dell'anno successivo, per Mondadori, vince il Cittadella, nel '60; Erba allestisce, a scopo didattico, una raccolta delle poesie di uno fra i suoi più amati autori, insignito del Nobel quell'anno (Saint-John PERSE, *Scelta di testi*, pro manuscripto 1960). Poi nel '61 Cendrars, tradotto e prefato; un'introduzione all'amico Simonotti Manacorda,¹⁰¹ un saggio su Reverdy, uno su Perse, un lungo intervento sulle

99 Erba a Giudici, Milano, 20 gennaio 1956, conservata presso il Centro Apice di Milano. Sull'ammirazione per il Manzoni cfr. anche numerose interviste [Mario CHIODETTI, *Quella "linea lombarda" che partì da Varese. Incontro con Luciano Erba*, "Prealpina", 12 luglio 2002: «Comunque, il più grande era Manzoni»; REGAZZONI, *Erba poeta segreto*: «Avrebbe voluto scriverlo lui, il *Cinque maggio* (che bravo Manzoni, tutti quegli sdrucchioli...)»; Franco MANZONI, *Luciano Erba: manca ai docenti la preparazione tecnica sui versi*, "Corriere della sera", 7 ottobre 2002: «la poesia più bella? *Il Cinque maggio* del Manzoni. È stupenda per quella sua continua alternanza tra sdrucchiole e tronche. È la poesia più orecchiabile della letteratura italiana»; GACCIONE, *Il poeta deve essere sospettoso*: «Io sono lombardo e sento molto vicino il Manzoni, il Manzoni anche poeta, quello degli *Inni sacri*. No, non lo leggo più, l'ho in mente, come Leopardi...].

100 Cfr. MILONE, *L'«impercettibile trasalire del reale» e infra*, capitolo su Sponde.

101 *I baffi di Blériot*, con una nota di Luciano Erba, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1961.

traduzioni dal francese, pubblicato in volume per gli studiosi Lugli e Valeri...¹⁰² Impraticabile l'idea di dettagliarne tutta la bibliografia organicamente, mi limito – come, d'altronde, finora – ad alcuni nodi su cui forse posso portare qualche nuovo dato. Fra il '63 e il '66 Erba insegna negli Stati Uniti, voluto da Glauco Cambon alla Rutgers, ma scappa, quando si rende conto che il facilitare la ricerca avrebbe messo a repentaglio la poesia:

Nell'autunno del '63 mi fu offerto un insegnamento di "visiting professor" grazie all'aiuto del prof. Cambon, alla Rutgers. Sempre a Rutgers ebbi nel '64-65 l'insegnamento di Comparative Literature, come associate professor. Nel '65-66 passai alla University of Washington, a Seattle, come associate professor per letteratura francese e italiana. Nell'estate del '66 feci ritorno a Milano. Quanto all'esperienza americana vi sarebbe da fare un lungo discorso, ma in breve, pur trovandomi bene negli Stati Uniti, preferii rientrare in Italia per ragioni creative di carattere soprattutto linguistico: mi resi conto che soltanto se avessi scritto le mie poesie in inglese avrei potuto eventualmente farmi riconoscere, certamente non con poesie italiane anche se tradotte benissimo. Sono arrivato negli Stati Uniti a più di quarant'anni d'età, troppo tardi per passare a un'altra lingua, a un altro background, col rischio di perdere per sempre il mio retroterra italiano, europeo, e di veder arrugginire il mio strumento linguistico, appunto l'italiano. Conrad è passato all'inglese in età molto acerba, e non era un poeta, ma un romanziere. Negli Stati mi spiaceva anche un certo tipo di società di massa, ma non è servito a molto venirne via per sfuggire all'appiattimento, perché anche in Italia, sia pure con ritardo, ci si è messi per la stessa strada. E anche qui tutti o quasi sono intercambiabili, o così mi sembrano.¹⁰³

102 *Une poésie du vertige cosmique* (102-104) in *Hommage à Pierre Reverdy*, "Entretiens", 20, 1961; *Di alcune ragioni e suggestioni delle enumerazioni di Saint-John Perse* (507-508) in "Aevum", XXXV (1961); *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, (363-378) in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Neri Pozza, Venezia 1961 – studio che riprende una lettura radiofonica del '57, in più puntate.

103 Il testo è dattiloscritto da Erba per Giovanna Wes Anderson, allieva di Cambon, che gli scrive nel 1984 da Chapel Hill, con un questionario fitto. Il tutto è conservato a Pavia, fondo Erba. CHIODETTI, *Quella "linea lombarda che partì da Varese*: «Mi capitò quand'ero in America, la mia conversazione onirica non era più in italiano. Qui la poesia è finita, mi dissi, ero a metà tra la mia cultura e un'altra. Feci le valigie. Non volevo perdere la mia identità, per quel poco che vale». Si legga anche Sergio CIGADA, *Presentazione* (VII-VIII) in Luciano ERBA, *Magia e invenzione. Studi su Cyrano de Bergerac e il primo Seicento francese*, Vita e Pensiero, Milano 2000: «Detto Celeste Impero ai suoi giovani giorni per gli occhi a mandorla e il sorriso ermetico, profugo nella Confederazione Elvetica e ivi coltivatore di patate e di indecise vicende d'amore, per tre anni docente di letteratura comparate in partibus, nell'università di Seattle (Stato di Washington), ma fuggito dagli Stati Uniti sotto l'incubo dell'oceanografia e della televisione, accampato pro tempore nelle università di Bari e di Verona, fedele figlio della Chiesa

L'esame della storia della letteratura francese scritta con Bonfantini riporta alla luce una serie di traduzioni autori che non si associano di solito al "canone" erbiano: Barrès, Bergson, France...¹⁰⁴ Mentre l'imponente *Giles ragazzo capra*,¹⁰⁵ *tour de force* traduttorio che sfiora le 1000 pagine, forse non sarebbe mai stato portato a compimento senza il coinvolgimento, discretissimo, del nume erbiano più nascosto: una madonna illirica interprete simultanea su due cabine (inglese e francese) che, leggiamo nelle righe preoccupate di John Baker, sta traducendo, *en petit nègre*, Barth: «I suffer for Mimia translating Bart [*sic*]. She likes him? Yo no. To my ear is mannered, not all that amusing and a bore».¹⁰⁶

Non ce ne fu bisogno o non ne risulta notizia, per una traduzione quasi concomitante al Barth, ma «più urgente e, per fortuna, più lieve: la traduzione di Töpffer».¹⁰⁷ Umoreista surreale, leggero, a chiave, viene scelto, lo ammette Cusatelli, per trovare ospitalità nella voce erbiana, così affine: «Desidero ricordarle la nostra traduzione di Töpffer. A questo libro diamo molta importanza: sono testi, a mio giudizio, saturi, nella loro levità, di raffinata cultura, ed è perciò che ad un poeta come lei abbiamo affidato il lavoro».¹⁰⁸

Levità e raffinata cultura, in un «mondo dove si torna a ridere», ma più accortamente, a sorridere: fra città borghesi, puntate maliziose a Parigi o in una lontana, improbabile

Cattolica con marginalissimi problemi teologici [...], autorevole ma silenzioso membro del Congresso Nazionale indetto dalla Fondazione Carlo Erba per scoprire l'etimologia del nome Erba...», pp. VII-VIII.

104 Mario BONFANTINI, Luciano ERBA, *Storia della letteratura francese*, vol. III, *Il naturalismo e il simbolismo. Il Novecento*, Fabbri, Milano 1969 e Vol. III *Antologia della letteratura francese*. Risultano firmate da Erba le seguenti traduzioni: Anatole FRANCE, *La rosticceria della regina Pédauque* (100-114); Maurice BARRÈS, *Un uomo libero* (115-122); Henri BERGSON, *L'evoluzione creatrice* (123-127); Blaise CENDRARS, *Pasqua a New York* (226-234); Pierre REVERDY, *Natale a Parigi* (267-268); Henri MICHAUX, *La cordillera de los Andes* (295-296); Francis PONGE, *La forma del mondo* (297-298) e *La capra* (298-301).

105 John BARTH, *Giles ragazzo-capra o, Il Nuovo Programma Riveduto* [*Giles Goat-Boy or, The Revised New Syllabus*, 1966] Rizzoli, traduzione di Luciano Erba, Milano 1972. Cfr. una cartellina verde chiaro [è il frontespizio di una tesi: Maria Assunta Barbone, *L'art païen et l'art chrétien d'après le génie du christianisme*, Facoltà di economia e commercio Bari 1968-9] con cartiglio *Goat Boy punti ancora da chiarire*, conservata nell'archivio privato.

106 John Baker a Erba, Madrid, 30 marzo [*'68 ms. a matita da Erba], conservata a Pavia. Cfr. anche Buffoni 2014: «A parte qualche traduzione diciamo "alimentare" in cui la moglie, avendo fatto l'interprete fino a poco tempo fa, a Bruxelles, sulla cabina inglese-francese l'aiutava molto, fornendo una traduzione *roughly speaking* da cui lui ricavava una versione italiana per l'editore; le traduzioni di poesia di Erba sono quasi tutte fatte amorosamente, fatte per piacere di tradurre» e anche un mio colloquio con Mimia Erba, nel 2013 «Poli: La consultava, data la Sua padronanza linguistica? Sain: Non me ne ricordo. Ma se ne avesse avuto bisogno senz'altro l'avrebbe fatto. Ma era una cosa marginale, in qualche modo. Una volta, avevamo proprio bisogno di soldi, ho tradotto tutto *Il ragazzo capra*, *The goat boy*, ma non l'ho firmato io, il contatto, l'incarico era arrivato attraverso Luciano».

107 Raboni a Erba, carta intestata Aldo Garzanti editore, Milano, 5 aprile 1973. TÖPFFER, *Vieux Bois, Festus, Jabot, Crépin, Jacques*, traduzione e cura di Luciano Erba, Garzanti, Milano 1973.

108 Giorgio Cusatelli a Erba, carta intestata Aldo Garzanti editore, Milano, 27 marzo 1973, archivio privato.

Inghilterra, un Esopo fra le Alpi, e scienziati francesi, saggezze poetiche, cappelli a larghe tese. Quasi Erba, in effetti.

Non così fuori dal tempo, non così fuori dallo spazio, che campagne di grano, colline coperte di boschi, città borghesi non si rivelino in queste pagine amabilmente illustrate per quello che sono, o che erano: un cantone d'Europa, tra Alpi e Giura, tra Svizzera e Francia, in ottocenteschi anni desiderosi di scuotersi di dosso il polverone napoleonico e timorosi di nuovi capovolgimenti, fosse pure di loro presagi. Il mondo di Töpffer inizia da qui, non senza qualche puntata maliziosa nella vana Parigi, nella vicina e sбирresca Savoia, in una lontana, improbabile Inghilterra. Un mondo dove si torna a ridere, del riso delle vecchie farse e delle future comiche del cinema, in concitate storie di innamorati maldestri e di eroi loro malgrado, su un filo ininterrotto di trovate, equivoci, colpi di scena; ma più accortamente a sorridere, specie delle novità che potrebbero increspare le acque di quel mondo appartato e operoso. Ma il tempo, il tempo storico, è poco più che un supporto: ammicca, dalle vignette di carbonari venuti d'Italia, degli scienziati francesi che applaudono ai Borboni, per poi svaporare nel buon tepore di una saggezza che non sa di date e paesi. Paradossalmente, l'involontaria saggezza del dottor Festus, che partito per un viaggio d'istruzione attraverso il mondo è condannato a non vedere nulla, pur coprendo migliaia di leghe, dalle tenebre degli ambienti più impensati, bauli, tronchi d'albero, mucchi di fieno, dove le animate vicende del racconto lo portano a rinchiudersi o a essere rinchiuso. Una saggezza di *Voyage autour de ma chambre*, ma una saggezza poetica, prima ancora che morale: di un Esopo fra le Alpi e Giura che si fa chiamare Simon de Nantua e che sotto l'ampia tesa del cappello di viandante (si veda il disegno nelle ultime pagine di *Jacques*) racconta e illustra le sue favole appoggiato a un cespuglio sui bordi della strada maestra, figura un po' massiccia, il volto bonario, le uose che arrivano al ginocchio, sullo sfondo di una cavalcatura all'ombra di un albero.¹⁰⁹

109 Testo introduttivo di Erba a TÖPFFER, *Vieux Bois, Festus, Jabot, Crépin, Jacques*, pagine non numerate.

Quaderni di traduzioni, macrotesti, libri di traduzioni?

Quaderni di traduzioni

«Nessun oggetto di ricerca è evidente in partenza».
Corti

‘Quaderno di traduzioni’ è uno strano sintagma: dimesso, quotidiano, ricorda la scuola, le copertine di diverso colore, righe o quadretti. Eppure è al contempo un oggetto testuale che ha acquistato, nella seconda metà del Novecento, un certo prestigio, divenendo quasi tappa obbligata, per quanto forse ancora percepita come laterale – trasversale o accessoria – nella carriera di tanti poeti-traduttori: un corollario, un riconoscimento, un’operazione di marca quasi “generazionale”.¹

Il diffondersi delle traduzioni poetiche d’autore è inscindibile dal formarsi di una figura di poeta in cui il mestiere di lirico si dirama in una più complessa attività di intellettuale militante ed è quasi costituzionalmente doppiato dal continuo esercizio della funzione “metapoetica” in tutte le sue forme [...] l’affermarsi di un tipo di operatore che è insieme poeta, traduttore e critico [...] [stante la] crisi irreversibile che il ruolo di poeta in quanto tale subisce nella società moderna, e che induce gli interessati a rimotivarlo, insieme razionalizzandolo e dislocandolo.²

-
- 1 «The term *quaderno* itself simply means “a notebook”, and is a rather modest word, rarely used by twentieth century Italian poets. Its lack of prestige is thus inherent in its name. *Quaderno* implies an association with school and scholastic exercises, like translations from classical languages. [...] Despite these humble associations, the *quaderno di traduzioni* has become surprisingly prestigious. This can be traced to two factors: the prominence of the most famous author of a *quaderno* – Montale – and the consequent imitation by other poets; and the initiative of the publisher Giulio Einaudi, the most prestigious Italian publishing house», Jacob S. D. BLAKESLEY, *Introduction* (3-25) in ID., *Modern Italian Poets. Translators of the impossible*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London 2014, p. 17. Considerazioni analoghe si trovano anche in Jacob S. D. BLAKESLEY, *I quaderni di traduzione* (13-25) in *Esercizi di poesia. Saggi sulla traduzione d’autore*, a cura di Gandolfo Cascio, Istituto Italiano di Cultura, Amsterdam, 2017. Il termine, già “modesto” viene ulteriormente ribassato da Erba che darà alle stampe, per Scheiwiller, un *quadernetto di traduzioni* [Luciano ERBA, *Il tranviere metafisico seguito da quadernetto di traduzioni*, Scheiwiller, Milano 1988], termine certo motivato non solo dal criticamente accertato, anche se talvolta molto ambivalente, *understatement* erbiano, ma anche dall’esiguo numero dei testi raccolti (otto).
 - 2 Pier Vincenzo MENGALDO, *Introduzione* (XIII-LXXVII), in *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1990 [quinta edizione], p. XXXII.

Jakob Blakesley ha scritto un corposo saggio il cui obiettivo è delineare «a history of the new genre of the *quaderno di traduzioni*», mostrando altresì quale apporto abbia (e abbia avuto) l'impegno traduttorio nella formazione ed evoluzione poetica di tanti letterati italiani.³ Una storia, si sa, vuole degli estremi temporali e, talvolta, sembra voler ricercare nelle ampie ascendenze una via per la validazione del fenomeno: se pensiamo alle “versioni d'autore”, potremmo ricordarci precedenti illustri (Foscolo o Pascoli, che però non allestirono personalmente una raccolta dei loro testi) o del diffuso fervore ermetico, pratico e teorico insieme, per cui «critica, traduzione erano solo modi diversi [...] per attingere a questa difficile conciliazione o unità che vedeva sullo sfondo costituirsi, quali modelli, le grandi figure europee della tradizione»⁴:

era di rito, negli anni Trenta e Quaranta, scrivere un saggio sul tradurre: poteva essere un trattato o un compitino, ma quella prova di finezza problematica bisognava darla, quell'ossequio un po' da iniziati all'epoca che stava elaborando *ab imo* una cultura poetica non poteva mancare in chi era veramente o voleva apparire, appunto, “in”.⁵

Ma Blakesley non si riallaccia a quel clima pionieristico, anzi, usa alcune caratteristiche del tradurre fiorentino-ermetico per definire, per converso, l'oggetto-quaderno, che deve il suo battesimo (e quindi il suo paradigma) al magistero montaliano:

Dal banchetto – non certo luculliano – delle mie maggiori traduzioni (che furono fra il 1938 e il 1943 i soli *pot boilers* a me concessi) erano cadute sotto il tavolo alcune briciole che finora non avevo pensato a raccogliere. Mi ha aiutato a ritrovarle la fraterna sollecitudine dell'amico Vittorio Sereni, al quale dedico il mio “Quaderno”.⁶

3 BLAKESLEY, *Modern Italian Poets*, p. 7. Cfr. anche, ivi, p. 4: «In short, Italian poets developed an additional vocation: translator. Along with translation, however, Italian poets generally incorporated another aspect into their careers: they were often the foremost literary critics of their era. [...] It is this threefold that combination of poet, critic, and translator, which developed in the twentieth century that was the catalyst for the birth of quaderni di traduzioni (notebooks of translations)», p. 4.

4 Anna DOLFI, *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione* (13-30) in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, pp. 13-14. Cfr. Giancarlo QUIRICONI, *Luzi traduttore, una questione di poetica* (504-520), “Critica letteraria”, 1982, 36: «la traduzione, e specialmente quando avviene da poeta a poeta, ha una sua specifica valenza come indizio critico», p. 507.

5 Mario LUZI, *Premessa o confidenza* in ID., *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1983, p. V.

6 Eugenio MONTALE, *Nota* in ID., *Quaderno di traduzioni*, Edizioni della Meridiana, Milano 1948. Gilberto LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano* (144-163) in ID. *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980: «Il cenno di Montale nell'*Intervista immaginaria* (1946) alla sua

Anche in ambito traduttivo sarà dunque Montale a imprimere nel panorama culturale italiano un «lasting shift», contribuendo ad allargare la costellazione delle fascinazioni, verso una nuova «geografia poetica».⁷

Non so se il quaderno di traduzioni di stampo (post)montaliano sia davvero essenzialmente distante dai tentativi precedenti, come sostiene Blakesley: senz'altro lo strascico della sua influenza e la rilevanza del suo esempio (magari da contestare, pure) potrebbe essere indagato, ma senza meccanicismi, pensando forse che la traduzione sia uno strumento che viene usato, di stagione in stagione, perseguendo fini differenti. Se gli ermetici cercavano modelli e interlocutori, con un entusiasmo formativo e fondativo;⁸ Montale delinea un percorso estremamente personale, fra nichilismi e metafisica; la neoavanguardia cercherà, invece, araldi, portatori di istanze di contestazione o impegno, in una stagione “polemica” del tradurre, in cui alla poesia si chiede un’inedita forza illocutoria, partigiana e persuasiva.⁹ Forse in reazione a questa tendenza, quasi “ideologizzante”, la stagione successiva è di ricomposizione, ricostituzione che coincide con una valorizzazione, consolidante e quasi celebrativa: «in reaction to the militant use of translation in the sixties, in subsequent

“forzata e sgradita attività di traduttore” riguarda verosimilmente le traduzioni estese, non queste “briciole”, che anzi, direi, rappresentano, rispetto a quelle, la zona di libertà nei confronti di quella della dura necessità (adombrata in quei *pot boilers*)», p. 144.

- 7 Rispettivamente Daniela LA PENNA, *Historicizing Value, Negotiating Visibility: English and Italian Poetic Canons in Translation* (1-22) in *Twentieth-Century Poetic Translation. Literary cultures in Italian and English*, edited by Daniela Caselli and Daniela La Penna, Continuum, London/New York 2008: «It was this central role that Montale attributed to translation, and particularly translation of English-language poetry, that would determine a lasting shift in the Italian canon of foreign poetry in translation», p. 18 e Pier Vincenzo MENGALDO, *An Enquiry into Linguistic and Stylistic Features of Modern Translation into Italian*, (25-44), ivi: «Montale’s solutions [...] can be considered representative and, in some cases, generative, of the choices made by many of the greatest Italian translators of poetry of the last century, in particular Solmi, but also Caproni, Luzi, Erba, Orelli and even Sereni and Fortini», p. 42. Cfr. inoltre Antonio PRETE, *Dialoghi sul confine. La traduzione della poesia* (881-905) in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, I, direzione e coordinamento a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Garzanti, Milano 2001: «Il *Quaderno* delle traduzioni montaliane, dove è dominante la poesia inglese e americana, disegna una geografia poetica che smentisce quanti, sul piano critico ed esegetico, hanno trattenuto il poeta al di qua di una tradizione metafisica», p. 888.
- 8 Piero BIGONGIARI, *Nel mutismo dell’universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 2001 [*Vivere la contraddizione*, risposte a Maria Paola Fisauli 129-134]: «Furono gli anni in cui una generazione esplose alla vita, e alla vita della poesia. [...] Vivevamo come in una città assediata, prigionieri in patria, con la felicità insopprimibile della gioventù e insieme il dolore e il presentimento della *finis Europae*», p. 130.
- 9 «The poetic translations of neo-avanguardia were essentially carefully aimed attacks on the foreign canon in translation: authors were selected on the basis of their ideological urgency and their political stance», LA PENNA, *Historicizing Value, Negotiating Visibility*, p. 18. E cfr. anche Daniela LA PENNA, *Traduttori e traduzioni* in *Gli anni ‘60 e ‘70 in Italia* (309-332), a cura di Stefano Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003: «l’opera di tesaurizzazione coatta implicita a ogni traduzione intrapresa da un poeta si presta a una serie di letture più profonde. Difatti, il conflitto di poetiche contrastanti che caratterizza il panorama poetico di quegli anni non consente di ignorare le implicazioni polemiche della traduzione», p. 312.

decades poetic translation was monumentalized, with a new recognition that poets' exercises in translation were worthy of consideration as works in their own right».¹⁰ Consacrazione che passa per i tipi dell'Einaudi, in una collana di auto-antologie di poeti traduttori creata su suggerimento congiunto e concomitante di Fortini e Mengaldo:

Nei primissimi anni ottanta Franco Fortini e il sottoscritto avemmo, con singolare e significativa indipendenza, l'idea di proporre a Giulio Einaudi una serie di auto-antologie dei maggiori poeti-traduttori italiani, [...] l'Editore accolse la proposta con l'entusiasmo acuto, culturalmente ed editorialmente, che lo fanno unico. Sereni, Fortini, Giudici, Luzi [...] poi la serie si bloccò, per motivi diciamo di forza maggiore, e il quaderno caproniano – che ovviamente faceva parte delle nostre intenzioni in *pole position* – non vide mai la luce [...] Io penso, e non perché vi ho avuto parte, che quel progetto mozzato era un progetto interessante – doveva andare avanti, per esempio con Zanzotto e Risi – e che andrebbe rilanciato o ripreso organicamente.¹¹

Controbilancia il tono di *deminutio* montaliana (a partire dall'etichetta di *quaderno*, fino alle «poche briciole» distrattamente cadute da un magro banchetto), l'impatto certo validante, anche storicamente, dalla casa editrice e dei patroni dell'iniziativa.¹²

Sei sono i punti evidenziati da Blakesley, per definire il “genere”: autorialità singola; nessun desiderio di esaustività; taglio eminentemente traduttivo, senza concessioni alla prosa, se non sporadiche; un *corpus* di partenza linguisticamente variegato; un momento di riflessione, di “poetica esplicita”:

As personalized, authorial collection of translations, these volume have six primary and defining attributes, dealing with authorship, content, and paratextual information.

1. *Quaderni di traduzioni* are translated by one poet. [...] In addition, the poet-translator-anthologist structures the *quaderno* as he wishes.

10 *Ibidem*.

11 MENGALDO, *Premessa* in CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, p. VI.

12 Simone GIUSTI, *Le traduzioni dei poeti, i poeti in traduzione. Per il commento e la didattica del testo tradotto* (1-5), in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'Adi (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Adi editore, Roma 2016: «Nel giro di pochi anni, grazie all'intervento autorevole di uno dei maggiori editori del Novecento, un vero e proprio genere letterario, il “quaderno di traduzioni”, trova una sua forma compiuta, modellata sul calco dei grandi maestri novecenteschi – Giuseppe Ungaretti ed Eugenio Montale – e dell'antesignano Sergio Solmi», p. 1.

2. The volume is composed entirely of translations and not original compositions [...].
3. The collection predominantly consists of poetry. Occasionally, *quaderni* include excerpts from theatrical works of prose pieces, but the main content of the *quaderno di traduzioni* is always verse.
4. The poetry is generally translated from more than one language [...].
5. The aim and the title of the collection – often, but not necessarily entitled *Quaderno di traduzioni* – makes no reference to canonicity or comprehensiveness (e.g., modern foreign poetry, Greek poetry, etc.) [...]
6. There is an introductory material that speaks to the poet-translator's project of collecting his or her verse. This serves to reinforce the personal nature of the *quaderno*, separating it from more objective and academic collections.¹³

Utile e dettagliato, Blakesley; tuttavia non sono certa che il quaderno di traduzioni rappresenti un genere a sé, né mi pare che definirne l'assoluta, ontologica peculiarità sia euristico.¹⁴ Mi pare proficuo rilevare lo stretto contatto, concettualmente, con l'operazione dell'auto-antologia, segmento a sua volta di quell'«anfibia genere fra il museo e il manifesto», che è l'antologia e, perciò, riflettere sulle analogie strutturanti.¹⁵

Se l'antologia, scrive Sanguineti, tenta di riscattarsi per via saggistica, attraverso il gesto critico minimo e primigenio della scelta significativa,¹⁶ l'antologia d'autore, in maniera

¹³ BLAKESLEY, *Modern Italian Poets*, pp. 16-17.

¹⁴ Bisogna sempre tener presente, penso, nel mettere in campo minuziose categorie che l'intensione è inversamente proporzionale all'estensione delle stesse e cercare proprio in questo un certo equilibrio nel tracciare linee.

¹⁵ Edoardo SANGUINETI, *Premessa (XXVII-XXVIII)* in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, volume primo, Einaudi, Torino 1969: «Anfibio genere letterario, l'antologia oscilla naturalmente tra il museo e il manifesto: ora, attraverso ordinate sale, invita il visitatore che legge a percorrere la galleria delle sua pagine; ora invece, tendenziosa e provocante, propone una linea di ricerca, non soltanto critica, ma direttamente operativa, e in funzione di tale lirica organizza il tutto», p. XXVII. Ad esempio, sul crinale di antologie tematiche e quaderni di traduzioni stanno le operazioni di Valeri e Del Fabbro: Diego VALERI, *Nota (315-317)* in ID., *Lirici francesi*, Mondadori, Milano 1960: «queste mie traduzioni di Lirici francesi non ambiscono a formare una antologia della poesia lirica di Francia, bensì un'antologia di... se medesime. In altri termini: non tutto il meglio della lirica di Francia è entrato nella mia scelta, ma solo quel tanto (del meglio) che mi è riuscito di tradurre in modo soddisfacente (o quasi)», p. 315. E Cristina MARCHISIO, *Beniamino Del Fabbro traduttore di Góngora (Tres violas del cielo)*, (151-174), "Italianistica", XLIII, 1, gennaio-aprile 2014: «Ma Del Fabbro non trascurava la formula del 'quaderno di traduzioni' e, come già Ungaretti e come, di lì a poco, Montale, pubblica con data di stampa 10 novembre 1944, la sua scelta; concretamente, una "personale antologia del simbolismo europeo"», p. 156. L'esautività dei titoli viene mitigata dal taglio dichiaratamente parziale, di canone privilegiato, personale.

¹⁶ «La crestomazia dell'età atomica aggiunge, alla sua natura anfibia, un supplemento di gusto funerario [...] allude, voglia o non voglia, a un'ideale arca di Noè letteraria, dove lo spazio è contratto e contrastato, e gli esemplari sono destinati a una cruda selezione naturale. [...] La sua redenzione possibile è allora tutta nella sua valenza saggistica: essa si riscatta, ove accada, puntando esclusivamente sopra il

affine, rivela, implicitamente ed esplicitamente insieme, attraverso inclusioni, cadute e montaggio, assunti di poetica, schegge di (auto)riflessione:

autoantologia poetica: un fenomeno di indubbio interesse se si pensa che in essa si presentano contemporaneamente (e con una forza assai maggiore rispetto a quella che innerva altre forme di testualità poetica) il fare della poesia e l'autoriflessione che l'autore conduce "per identificarsi, per chiarirsi a se stesso" [...] A prima vista si possono distinguere all'interno di questo tipo testuale alcune componenti essenziali: la scelta dei testi condotta sul *corpus* dell'opera precedente e determinata spesso dalla poetica dominante al momento dell'intrapresa antologica; l'attività correttoria che può investire parti o la totalità del nuovo sistema che si va elaborando; l'organizzazione in capitoli o sezioni del materiale trascelto che, anche quando pare obbedire soltanto al principio della successione cronologica, è pur sempre una realtà testuale del tutto nuova rispetto a quelle espresse dai volumi di partenza.¹⁷

L'autoantologia traduttiva va indagata, dunque, nei suoi meccanismi di selezione e riconfigurazione dei materiali, implicando – anche quando l'organizzazione pare il più "neutra" possibile – un'inegabile rifunzionalizzazione, stante la «consapevole distillazione» che vi è dietro.¹⁸ Posto che, scrive Frank in una voce di enciclopedia dedicata specificamente alle antologie di traduzioni, «translation anthologies were, until quite recently, part of a 'shadow culture', overlooked and, by cultural critics, literary historians,

gesto elementare che instaura ogni critica, sopra il gesto primario della scelta significativa, della carica di senso (per il singolo libro, dentro la biblioteca di Babele, per la singola pagina all'interno del libro, per il frammento nella pagina), e organizzando in sistema, e in discorso sulle cose stesse, la ripetizione di simili gesti. Così, tra bricolage e collage, opera per montaggio e per mosaico: incarna l'attività strutturalista per eccellenza, secondo la corrente connotazione», *ivi*, p. XXVII-XXVIII.

17 Enrico TESTA, *Autoantologie poetiche* (45-55), "Indizi", 2, 1993, p. 45.

18 LA PENNA, *Traduttori e traduzioni*: «i quaderni einaudiani si compongono di elementi testuali già appartenenti ad altre avventure editoriali, e in quanto tali in essi è implicito il senso di bilancio di quello che è stato definito il 'mestiere inevitabile' del poeta novecentesco. [...] I quaderni einaudiani si configurano come il risultato di una consapevole distillazione d'intenti, una selezione di cimenti», p. 309. E anche Armin Paul FRANK, *Anthologies of translation* (13-16) in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, edited by Mona Baker and Kirsten Malmjaer, Routledge, London/New York 2009: «First, within an anthology, the component parts are re-contextualized, that is, brought into relationships in which they do not stand, or in which they stand less clearly, in their contexts of origin. Second, an anthology represents a sub-corpus selected from a wider corpus of works (the total potentially relevant corpus), and this sub-corpus stands in a synecdochic relationship to the wider corpus. The precise nature of this relationship, i. e. exactly which parts have been selected to stand for the whole, makes a very interesting object of study. [...] Or the selected corpus is meant to supplant the remainder – *pars contra residuum* (the part against the rest); the selected part is meant to lead the reader to an enjoyment of the remainder – *pars ad residuum* (the part towards the rest)», pp. 14-15.

and translation scholars alike. Any attention they might have been afforded was desultory and rather unsophisticated», ma, uscendo dal cono d'ombra, esse rientrano a pieno titolo in un meccanismo universale di trasmissione del sapere, ovvero la creazione di «configured corpora», insiemi strutturati, in cui la struttura, a pieno titolo, è parte del messaggio veicolato:

One of the most most enlightening and memorable ways of transmitting culture within a country, or of transferring it internationally, is by means of configured corpora, that is, corpora whose constituent elements stand in some relation to each other either in space (in a book, or an exhibition hall for example) or in time (in a series of books or performances). [...] The arrangement, the configuration, creates a meaning and value greater than the sum of meanings and values of the individual items taken in isolation. [...] And though the selection is partly determined by the availability of translations in the language of the anthology, it tends to stabilize for a while, the sense among the receptor country's interested readers of what constitutes the relevant poetry of the world.¹⁹

Che la somma delle parti, così configurate, crei un *surplus* di senso, eccedente i significati singoli, richiama evidentemente una nozione, forse non fermissima ma certo delineata, che permetterebbe un'ulteriore espansione dell'ambito di indagine, verso la galassia macrotestuale.²⁰

Luogo testuale della rilettura e del *second thought*, l'autoantologia intrattiene indubbiamente uno stretto rapporto con il modello del Libro e con l'«ideologia della compattezza chiusa» e, quindi, con la forma del «canzoniere» e con la più generale struttura compositiva del «macrotesto».²¹

19 FRANK, *Anthologies of translation*, p. 13. Nonostante ci sia una parte di «contingenza» (la disponibilità dei testi e dei traduttori) è importante capire il loro ruolo nel processo di «canonizzazione» e penetrazione di autori stranieri.

20 Suggestioni analoghe paiono venire anche da Enrico TATASCIORE, *Raccogliere le briciole. Appunti sul Quaderno di traduzioni di Eugenio Montale (79-90)*, «Per leggere», n. 23, autunno 2012: «Ma la destinazione o la distillazione finale cui un testo viene sottoposto al momento di entrare in un 'quaderno', è fenomeno che pure muta l'esperienza di vita di quel testo. E come il tutto – il libro, il quaderno – imprime segni nuovi sulle singole parti (le rende, anzi, parti), così la vicenda delle parti, delle assenze e delle presenze, è via d'accesso allo spirito del tutto», p. 86, che allude (ma non dichiara) una trama, una dinamica macrotestuale nel quaderno montaliano.

21 TESTA, *Autoantologie poetiche*, p. 54.

Il punto, anche qui, è la portata vincolante-definitoria dei termini – quanti e quali i criteri per attestare un macrotesto? – categoria che mi pare comunque utile problematizzare, da questa forse un po' strabica posizione: un autore che narra (narra?) la propria storia di autore (o di autore-traduttore).

Un macrotesto?

«Sarebbe ora che un Commissario della Repubblica delle Lettere
ci imponesse una terminologia coerente».
Genette

«Se un canzoniere [...] si costituisce su materiali preesistenti,
è altrettanto vero che esso si costruisce i suoi materiali».
De Robertis

Fu Maria Corti mentre leggeva *Marcovaldo* a pensarci. Un'«unità semiotica superiore al testo», scriverà. Era il '75, in piena stagione strutturalista:

Una raccolta di racconti può essere un semplice insieme di testi o configurarsi essa stessa come un macrotesto; nel secondo caso ogni racconto è una microstruttura che si articola entro una macrostruttura, donde il carattere funzionale e “informativo” della raccolta; nel primo caso la definizione di una raccolta come insieme di testi è soltanto tautologica. La distinzione vale ovviamente anche per la poesia: non ogni insieme di liriche fa canzoniere. [...] La funzionalità e possibilità di informazione di una raccolta come tale si ha quando si verifica almeno una di queste condizioni: 1. se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2. se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova.²²

22 Maria CORTI, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino* (181-197), “Strumenti critici”, giugno 1975, IX, II, 27, poi in EAD, *Viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978 (185-200), qui citate pp. 182-183. Il *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, alla voce ‘macrotesto’, pp. 481-482, riporta queste righe di Corti. Poi in Maria CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976: «Al concetto di testo come ipersegnò, cioè come complesso di segni verbali cui spetta, per dirla con Eco, lo status di super-funzione segnica, è proficuo affiancare quello di unità semiotica superiore al testo, che chiamiamo macrotesto [...] Tale concetto è applicabile, in determinate condizioni soltanto, a una raccolta di testi poetici o prosastici di un medesimo autore; in altre parole una raccolta di rime o racconti può essere un semplice insieme di testi riuniti per motivazioni diverse, o configurarsi essa stessa con un grande testo unitario, macrotesto per l'appunto. Nel secondo caso ogni singolo testo poetico o prosastico è la microstruttura, donde il carattere funzionale e informativo della raccolta; il che è come dire che il significato globale non coincide coi significati parziali dei singoli testi, ma lo oltrepassa», pp. 145-146.

Due le condizioni: una combinatoria di elementi tematici e formali e, ma in maniera non vincolante, una progressione del discorso, orientamento della retta narrativa. La critica raccolse l'intuizione e la fece sua: dettagliandone o stemperandone la densità normativa.²³

Testa, che si rifà espressamente all'articolo di Corti, annettendone quindi le ipotesi, presta particolare attenzione a isotopie innervanti il *corpus*: postulando come necessarie per uno sviluppo narrativo una certa continuità semantica, cronotopica e "enunciativa", riguardante cioè il soggetto (o i soggetti) implicati nel dialogo testuale e vagliando inoltre le soglie del testo, le sue partizioni, i suoi confini più o meno rilevati:

Alla formazione della macrotestualità di un libro contribuiscono il larga misura le strutture isotopiche, semantiche, spazio-temporali e di *personae*, che definiscono rispettivamente la continuità dei temi, delle indicazioni topologiche e verbali, e delle figure e dei luoghi presenti nelle poesie e nelle loro relazioni. [...] Ma nella creazione di uno spazio macrotestuale sono implicati anche alcuni "dispositivi" [...] che adempiono alla funzione di sistematizzare l'informazione e la carica semantica del libro canalizzandole soprattutto, in certe zone. Si tratta di elementi che agiscono sulla *dispositio* del senso all'interno del macrotesto.²⁴

Longhi, che pure studia e norma un canzoniere, sembra seguire da presso: coerenza contenutistica ed espressiva, nessun eclettismo, ma una narrazione unitaria, un sistema chiuso, di una linearità obbligata:

coerenza sul piano dei contenuti, dove dev'essere riconoscibile una "storia" unitaria; e coerenza sul piano dell'espressione, dove non possono coesistere progetti formali eterogenei. Questa pregiudiziale di organicità vale a discriminare subito tutte quelle sillogi che, ispirate a criteri eclettici e rispecchianti una pluralità aperta di esperienze, risultano refrattarie ad ogni tentativo di unificazione. [...] Un canzoniere è un sistema chiuso, i cui elementi sono reciprocamente relazionati secondo un modello che riflette le motivazioni ideologiche dell'autore. [...] Fisicamente, un canzoniere appare come la successione lineare di un certo numero di componimenti. Essi vanno letti

23 Servirebbe, forse, un ulteriore *distinguo* terminologico fra 'canzoniere', 'libro di poesia' e 'macrotesto', per il quale si rimanda alle opere citate, rispetto alle quali non si porta alcun contributo innovativo. Il *focus* resta il determinare "condizioni di macrotestualità" per verificare un assunto preciso: può un quaderno di traduzioni essere un macrotesto?

24 Enrico TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Il melangolo, Genova 1983, p. 23.

nell'ordine in cui l'autore li ha disposti, secondo un percorso obbligato che va dal primo all'ultimo componimento.²⁵

Brugnolo analizza addirittura il *Canzoniere* con la maiuscola – antonomasia di tutti i roveli strutturali – e forse è perciò che non si sofferma troppo nel circostanziare questo tutto unico, struttura organica, che connessioni intertestuali legano, operando la transizione da una sintagmatica del discontinuo a una del continuo.²⁶ Anche Mengaldo pare riprendere tutti gli elementi sul tavolo, seppur un po' velocemente, quasi fossero ormai, definitivamente, passati in giudicato (unità, coesione tematica e verbale, carattere “romanzesco”, interconnessioni), ma per operare poi uno scarto ulteriore, significativo:

è noto che ciò che da sempre noi chiamiamo non un semplice libro di poesia ma, dall'archetipo, un “canzoniere” deve la sua stretta unità, il suo carattere “romanzesco” ecc. non solo a motivi di coesione tematica, ma anche e prima di tutto a motivi di coesione verbale, sia sul versante del significato che del significante, che normalmente si esprimono in interconnessioni fra testi prossimi [...] Di qui può nascere un problema generale, se cioè veramente esista un'opera di poesia cui l'autore abbia potuto dare una strutturazione che non sia, poco o tanto, un “canzoniere”, e ciò risulterà forse più probabile in un'epoca, come la moderna, in cui la pressione della narrativa sulla lirica è così forte.²⁷

La macrotestualità è una grandezza che può presentarsi in dosi differenti? Ogni prodotto di un'operazione di montaggio trae dalla sua strutturazione un minimo di coerenza?

25 Silvia LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, (265-300), “Strumenti critici”, 39-40, ottobre 1979, p. 265.

26 Furio BRUGNOLO, *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche (259-290)* in *Atti dell'accademia patavina*, Padova 1991: «Il *Canzoniere*, come sappiamo, non è semplicemente una raccolta di liriche, una sequenza di testi: è un tutto unico, una struttura organica e coerente in cui le parti entrano in rapporto col tutto e in cui, in particolare, ogni elemento (ogni singola lirica) entra in relazione con quelli contigui. In questi ultimi anni è stata elaborata e applicata con buon esito la categoria di *connessione intertestuale*, a indicare per l'appunto i procedimenti messi in atto dall'autore per trasformare una sintagmatica del discontinuo (cioè una mera seriazione e giustapposizione di testi) in una sintagmatica del continuo: che è ciò, precisamente, su cui si fonda l'idea stessa di “canzoniere” come macrotesto», p. 283.

27 Pier Vincenzo MENGALDO, *Attraverso il macrotesto (67-78)* in ID. *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Bari 2001, p. 69. Cfr. Maurizio DARDANO, *Aspetti della testualità nella poesia italiana del secondo Novecento (47-68)* in “Elogio della lentezza”, 2003: «Mengaldo giunge a chiedersi se sia possibile rinvenire un'opera alla quale l'autore non imprima in maniera più o meno marcata una certa strutturazione unitaria. È molto probabile, in effetti, che una certa continuità tematica all'interno di uno stesso autore sia reperibile senza difficoltà tra diverse opere e, ancor più facilmente, in un singolo volume. Sembrerebbe pertanto difficile trovare un'opera che sia del tutto priva di una forma, anche solo embrionale, di testualità», p. 56.

Il che pare plausibile, a rifletterci. Se ci viene posta davanti una congerie di elementi, istintivamente ne cerchiamo la *ratio*, tanto più accanitamente quanto più ci sfugge. La cerchiamo perché presupponiamo che ci sia, che un autore non possa non imprimere alla propria opera una strutturazione, una coerenza, più o meno marcata. (Se così fosse, di certo un'auto-antologia poetica sarebbe un macrotesto: un macrotesto consuntivo, lusinghiero, agiografico o problematico a seconda dell'indole del poeta. E un quaderno di traduzioni lo sarebbe non di meno: un macrotesto fra il diario di viaggio e l'autoritratto).

L'impasse, credo si risolva riflettendo sul fatto che coerenza e macrotesto non sono, o forse non dovrebbero essere, sostituibili: che ogni testo e ogni agglomerato di testi ha un grado di coerenza, fosse pure bassissimo, e che ogni seriazione è sempre decisa, fosse pure a dadi; ma che, estendendo di diritto a ciascuno l'appartenenza alla categoria, anche se in gradazioni differenti, si rischia di sgonfiarla criticamente, rendendola inservibile.

Serve inoltre, credo, guardarsi da una diffusa fascinazione verso il macrotesto, tanto dell'autore che insegue nella struttura chiusa e calibrata un lasciapassare per il prestigio e la consacrazione critica; quanto dei critici, dal canto loro, intenti a scandagliare risponderne arcane e perciò valorosamente scovate: quasi tutti si sentissero in dovere di avere per le mani un macrotesto, rischiando forzature, in nome di quella che Testa ha definito l'«esigenza del libro»:

Il Novecento, il secolo della crisi della rappresentabilità del reale e della parola, del frantumarsi del rapporto tra soggetto e mondo e del dispiegarsi delle figure del disordine, è anche, un po' paradossalmente (o forse proprio per effetto delle precedenti questioni che ne scandiscono tempi ed eventi), attraversato, in poesia, da un forte principio d'ordine: la tendenza a superare l'autonoma dimensione del singolo testo a favore del suo inserimento in un organismo macrotestuale che ne potenzi e ne completi il significato.²⁸

Aggrappandosi a questo «principio d'ordine», il testo tende a «autogiustificarsi come struttura», con gran scialo di segnali.²⁹ Lo fa, con intento promozionale, per allontanare i

28 Enrico TESTA, *L'esigenza del libro* (97-119), in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Fausto Curi, Pendragon, Bologna 2003 [riprende Enrico TESTA, *Libri di poesia e forme della testualità*, "Nuova corrente", XLIX (2002), pp. 277-302].

29 «Il "libro di poesia" mira allora ad autogiustificarsi come struttura, a fondare le occasioni e la situazione di ciascun pezzo rispetto al progetto e all'ideologia complessiva, nonché al significato dell'opera. Sovente un dinamismo "ordinante" anima il paratesto, creando gerarchie tra titoli, sottotitoli, partizioni, dedica, "prefazione", "postfazione" ecc., sfruttando le risorse del metalinguaggio», DARDANO, *Aspetti della*

sospetti di essere un raccogliaccio ammasso di cui si è voluto liberare un cassetto³⁰ o con intento mimetico, per combattere la marginalizzazione del poetico, inseguendo sulla strada della “forma continua” generi di maggior presa, come l’autobiografia o il romanzo.

Si aprono questioni enormi: la narratività del poetico; la teorizzazione di poesia come antiprosa, costituzionalmente antinarrativa;³¹ le forme poematichè, effettivamente narrative...³² L’indebolirsi, fino forse al declinare, di altre forme di narrazioni in versi provocherebbe una risegmentazione-ridistribuzione di prerogative: «la lirica – anche in rapporto al decadimento delle tradizionali forme di narrazione in versi» – ne avrebbe via via assorbito alcune istanze, «modalità narrative in genere prosastiche, con le relative crisi e assestamenti formali».³³ Ma una narrazione poematica è composta di parti a bassissima indipendenza singola, create in funzione della struttura; una narrazione macrotestuale agisce in un’operazione di secondo grado, ponendo in relazione elementi preesistenti, in sé compiuti, slegati e, tendenzialmente, non pensati al fine della forma.

L’unità del testo risiede all’atto di emissione [...]. Vi sono però casi in cui testi con totale o parziale autonomia vengono raggruppati in un testo più ampio, un macrotesto. [...] Il comportamento degli autori nei riguardi di queste opere a mutato statuto (composizioni autonome divenute parte di una composizione più

testualità, p. 51.

- 30 GENETTE, *Seuils*, p. 204: «Une thème de valorisation propre, pour une raison évidente, aux préfaces de recueils (de poèmes, de nouvelles, d’essais) consiste à montrer l’unité, formelle ou plus souvent thématique, de ce qui risque a priori d’apparaître comme un ramassis factice et contingent, déterminé avant tout par le besoin bien naturel et le désir bien légitime de vider un tiroir». E anche Niccolò SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier, Firenze 2009: «Bandelle e quarte di copertina non mancano di segnalare l’unitarietà del disegno tematico e del tessuto stilistico-lessicale, ovvero l’esistenza di una componente progettuale nel libro», p. 157.
- 31 Si veda Ronald DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura*, Cesati, Firenze 1997: «la condizione plurigenérica e pluridiscorsiva costituisce una ragione per mettere in dubbio la validità della presunta dicotomia poesia/narratività e per indagare sul ruolo spesso trascurato della narratività nella poesia moderna», p. 9 e, di contro, Jean COHEN, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1966: «puisque la prose est le langage courant, on peut le prendre pour norme et considérer le poème comme un écart par rapport à elle», pp. 12-13 e «La poésie est, donc, une antiprose», p. 35. Cfr. anche Gérard GENOT, *Strutture narrative della poesia lirica* (35-51), “Paragone”, XVIII, 212/32, ottobre 1967.
- 32 Cfr. almeno Eugenio MONTALE, *Poesia inclusiva*, “Corriere della Sera”, 21 giugno 1964 poi in ID., *Il secondo mestiere*, pp. 146-148 e Giovanni RABONI: «una poesia impura e, al limite, impoetica, infinitamente inclusiva, capace di comprometersi con la realtà», *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 209.
- 33 *Poeti italiani del Novecento*, p. XXIV. Cfr: «la riflessione novecentesca sulla poesia dell’epoca moderna tende a considerare poesia e narratività come due entità eterogenee, a volte addirittura inconciliabili [...] La concezione antinarrativa si scontra però con l’effettiva eterogeneità e pluridiscorsività della poesia moderna. [...] In fondo tutta la letteratura del primo Novecento è caratterizzata piuttosto dalle interferenze dalla mescolanza in maniera e proporzioni sempre diverse e inaspettate di vari generi e modi discorsivi», DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna*, p. 9.

ampia) serve a indicare le forze unificanti dei testi e dei macrotesti. Si verifica insomma che da un lato si tende a rendere più omogenei i testi in funzione del nuovo impiego [...] dall'altro si potenziano nella struttura complessiva i valori di coesione.³⁴

Vi è una faglia, un luogo di frizione, fra la forte struttura delle microstrutture, i testi, e la comprensività e l'efficacia di qualcosa che li inglobi, fornendo un *plus* di significazione:

Invece di quella naturale evoluzione da poesia a poesia che ho accennato, qualcuno preferirà scoprire nella raccolta ciò che si chiama una costruzione, una gerarchia di momenti cioè, espressiva di qualche concetto grande o piccolo, per sua natura astratto, esoterico magari, e così, in forme sensibili, rivelato. Ora, io non nego che nella mia raccolta di questi concetti se ne possano scoprire, e anche più di due, nego soltanto di averceli messi. Mi si intenda bene: io stesso mi sono fermato pensieroso davanti ai veri o presunti canzonieri costruiti (*Les fleurs du mal* o *Leaves of grass*); ma al buono, al tentativo cioè di comprenderli e giustificarmeli, ho dovuto riconoscere che di poesia in poesia non c'è passaggio fantastico e nemmeno, in fondo, concettuale. Tutt'al più, come nell'*Alcione*, si tratta di un legame temporale. [...] Un po' diverso, naturalmente, sarà il discorso a proposito di un racconto o di un poema, dove il passaggio fantastico e concettuale insieme è dato proprio dall'elemento narrativo, dalla consapevolezza cioè di un'unità ideale e materiale che raccoglie i diversi momenti di un'esperienza. Ma allora bisogna rinunciare alla pretesa di costruire un poema semplicemente giustapponendo delle unità [...] due o più poesie non formano un racconto o costruzione, se non a patto di riuscire ciascuna per sé non finita. Dovrebbe bastare alla nostra ambizione, e basta in questa raccolta alla mia, che nel suo giro breve ciascuna poesia riesca una costruzione a se stante.³⁵

34 Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, pp. 40-41. Con ricadute anche stilistiche nella consapevolezza del vincolo o meno in una struttura: cfr. Pier Vincenzo MENGALDO, *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei* (Sereni, Caproni, Luzi), (175-194) in ID., *La tradizione del Novecento*, terza serie, Einaudi, Torino 1991: «L'indubbia liricizzazione a cui Luzi ha torto il *poème* frenaudiano non è senza rapporto col fatto che il poeta italiano ha tradotto quell'unico testo isolato; per converso la discorsività caproniana dipenderà anche dall'inserzione di *Il n'y a pas de paradis* nell'interdiscorsività complessiva di un'Antologia», p. 192. TESTA, *Il libro di poesia*: «un' "idea" di ordine, che si manifesta, solo ed esclusivamente, nella ricomposizione testuale della lettura, nella modellizzazione imperfetta della decodifica. Niente di "profondo", quindi, in accordo all'empirica consapevolezza che l'oggetto trovato non è scoperto ma costruito o, se si preferisce, ricostruito», p. 12.

35 Cesare PAVESE, *Il mestiere di poeta* in ID., *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Einaudi, Torino 1998, pp. 105-106. E ancora, quasi in un'antinomia strutturale: Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1952 p. 21: «La ricerca di un rinnovamento è legata alla smania costruttiva. Ho già negato valore poetico d'insieme al canzoniere. [...] Eppure penso sempre come disporre le mie lirichette, onde

Se spostiamo la riflessione all'idea del quaderno di traduzioni, potremmo chiederci se è pensabile di poter imprimere una spinta coerentizzante tale da legare in maniera rivelatrice, apportatrice di senso, testi di autori, epoche, lingue, stili differenti? E se pure si postulasse una titanica chiusura in una categoria, un'atmosfera unificante, come trattare la desultorietà dei soggetti enuncianti?

l'iterarsi del soggetto del discorso poetico rientra appieno nel piano della ridondanza strutturale e semantica peculiare al genere "macrotesto" e costituisce il centro del suo meccanismo funzionale. [...] La ricorrenza e l'omogeneità del principale "partecipante" alla scena poetica fonda un' "isotopia di persona", che è necessario, di volta in volta, precisare [...] All'isotopia dell'"io" si accompagna spesso l'isotopia delle altre *personae*: le relazioni tra le varie figure si trasformano in un sistema isotopico, tra i cui termini si svolge la finzione comunicativa della rappresentazione poetica.³⁶

Ma anche l'«isotopia di persona» è un concetto fondato nel tempo e può subire ripensamenti, ridimensionamenti, attacchi, proprio a partire dal suo ruolo strutturante: «è possibile riconoscere in certi esperimenti anticononici che riguardano proprio la forma libro-di-poesia novecentesco la volontà di sottoporre a un ripensamento l'idea e la funzione del protagonista lirico. [...] La tensione verso la narratività o la teatralità disturbano il meccanismo che presiede alla fondazione del soggetto lirico».³⁷ La retorica può minare, non solo consolidare, la struttura. E così pare fare negli ultimi scampoli della contemporaneità,³⁸

moltiplicarne e integrarne il significato».

36 TESTA, *Il libro di poesia*, p. 70.

37 Niccolò SCAFFAI, «Alcuni io. Quasi mai io». *Note su soggetto, personaggio e forma libro nella poesia del Novecento (157-171) in The character unbound. Studi per William Dodd*, Biblioteca Aretina, Arezzo 2010, p. 165. E anche SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro*: «questo perché il tema unificante del libro è proprio la rinuncia alla centralità del soggetto lirico come funzione interna all'opera, come personaggio la cui presenza autorizzi un'interpretazione lineare, fattuale, narrativa del testo», p. 109.

38 Scaffai rileva un'intenzionalità alta al macrotesto, ma anche, sul finire del secolo, una certa inerzia nel suo iterarsi. Cfr. Niccolò SCAFFAI, *La «funzione Petrarca» e il libro di poesia nel Novecento (411-444)*, in «*Liber*», «*Libellus*», «*Fragmenta*»: «Se il tasso di intenzionalità macrotestuale è rimasto elevato e costante per tutto il corso del Novecento, varia è stata invece la percezione del libro e diversa la sua funzione poetico-ideologica. Molteplici sono stati anche gli argomenti e le forme: dal canzoniere al libro *summa*, dall'opera a dominante lirica a quella più apertamente narrativa. [...] In un certo senso, la funzione Petrarca, non meno della continiana funzione Gadda, crea i propri antecessori», pp. 412-413. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro*: «Nella letteratura successiva, fino cioè agli ultimi anni del Novecento e ai primi del Duemila, la validità di quel principio appare ancora garantita, ma spesso per ragioni di prestigio e distinzione all'interno del consorzio letterario. Si continua, cioè, a riconoscere autorità alla forma-libro, ma con una certa inerzia, tanto che a volta l'allestimento del libro appare come un'operazione di natura

in un boicottaggio continuo della “possibilità di dire” del soggetto (fra deissi pencolante, *incipit* sospesi...), quasi l’isotopia dell’io venisse svuotata da dentro nella frammentazione-frantumazione del soggetto e della sua impotenza fatica:

Tutti i dati testuali fin qui raccolti sono accomunati da una sorta di pratica interrottiva del discorso, risolto formale della coscienza dell’impossibilità di portare a termine la propria parola. Da qui [...] il ricostruirsi del senso sul piano della coerenza semantica del tutto con suturazione di ciò che è venuto meno sul piano della coesione grammaticale. [...] Ma da qui anche un nuovo e diverso modo di composizione del Libro e una nuova – rispetto alle *opere-statua* – forma di macrotestualità. [...] A partire da una posizione del soggetto indubitatamente differente rispetto a quella del canone lirico e della sua tradizione, la necessità macrotestuale appare – se si guarda insieme al tutto e alle parti – dialogare e quasi urtarsi con una testualità franta e patemica, modulata e ansiosa.³⁹

Impossibile riscontrare un’isotopia dell’io nel variare degli autori tradotti: o forse si può pensare a un’unificazione di “secondo grado”, grazie all’elemento coesivo della ripronuncia?⁴⁰ Il soggetto di ogni componimento è all’atto di emissione, in originale, ma una traduzione implica una voce ulteriore che rinunci il testo altrui e quindi, la voce “esecutrice” sarebbe unica, rastremabile in un’“isotopia del traduttore”?⁴¹

più editoriale o filologica che autoriale», pp. 156-157.

39 TESTA, *L’esigenza del libro*, pp. 107-108. Fra i segnali testuali elencati: «1. segni pronominali di tipo anaforico costituiti di antecedenti [...] e, in genere, forme deittiche [...] riferite a enti non direttamente riconoscibili neanche nello svolgimento tematico del discorso successivo; [...] 2. *incipit* stranianti che fanno del testo una sequenza poggiata su una sorta di vuoto linguistico [...] 3. slogatura dell’andamento discorsivo; [...] 4. uso anomalo dei nomi propri di persona (anche questo un caso di inscrutabilità della referenza)», pp. 114-117.

40 Maria Luisa ARDIZZONE, *Portatori di fuoco in Contemporaneità e tradizione. Un teatro per la poesia*, a cura di Maria Luisa Ardizzone, omaggio a Vanni Scheiwiller, Bigongiari, de Rachewiltz, Erba, Fortini, Orelli, Parronchi, Raboni, Risi, Spaziani: «Ciò che più importa è che ognuno di questi poeti nell’elezione dell’autore o autori da tradurre sceglie un rapporto pragmatico con una tradizione che essi si ritagliano, per ripronunciarla».

41 Forse potrebbe essere utile pensare a un’analogia con il concetto di diasistema [SEGRE, *Avviamento all’analisi del testo letterario*: «Un testo è una struttura linguistica che realizza un sistema. Ogni copista ha un proprio sistema linguistico, che viene a contatto con quello del testo nel corso della trascrizione. Se più scrupoloso, il copista cercherà di lasciare intatto il sistema del testo; ma è impossibile che il sistema del copista non s’imponga per qualche aspetto»]. Il sistema del traduttore marcherà il testo molto più di quanto non facessero i copisti: non solo la pronuncia poetica interna del traduttore s’imporrà per qualche aspetto, entrando in contatto con un altro sistema, ma lo farà “con licenza”, pensando di poter esercitare un arbitrio molto maggiore. Dall’incontro, ibridante, di due sistemi, la traduzione. Cfr. Franco NASI, *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*, Medusa, Milano 2004: «Se la nozione di diasistema può risultare fruttuosa per l’attività del filologo, altrettanto utile può essere se riferita all’attività del

Un capitolo autobiografico? Un ritratto per interposto poeta?

«In realtà ogni lettore, quando legge,
è soltanto il lettore di se stesso».
Proust

«L'elemento significativo ha sempre a che fare
con la frustrazione di una certa attesa».
Lotman

Si è accennato all'assottigliamento, quasi una parziale "messa in dubbio" della funzione del soggetto lirico, parallelamente, nello snodarsi del Novecento si assiste (forse per travaso?) a una crescente personalizzazione del tradurre:

La generazione ermetica ha insomma costituito un codice unificante che, sia in funzione impositiva e paradigmatica, sia, più tardi, in funzione oppositiva e critica, ha globalmente condizionato il genere della traduzione fino almeno agli anni Cinquanta. [...] L'indebolirsi dei canoni condivisi rimane un vettore irreversibile nel dopoguerra. Ne deriva una stagione in cui il corpo-a-corpo con il testo assume sempre di più i connotati di un appuntamento personale.⁴²

Questo corpo-a-corpo con il testo sempre più intimo, personale, fa sì che le traduzioni d'autore possano essere definite «capitoli autobiografici»⁴³ o «traduzioni d'anima»,⁴⁴ non

traduttore», p. 83.

42 Leonardo MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici. Poeti traduttori a confronto fra terza e quarta generazione*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di italianistica, tesi di dottorato (supervisore: Silvio Ramat), pp. 10-12. Cfr. Franco FORTINI, *Traduzione e rifacimento* (123-137) in *La traduzione. Saggi e studi*, Lint, Trieste 1973: «un grande sviluppo della traduzione poetica, fra il 1930 e il 1943 circa, mentre il periodo immediatamente successivo alla fine della guerra vede una sorta di applicazione estensiva dei metodi e dei risultati dell'età precedente e, tanto nella dimensione geografica come in quella storica, il bisogno di traduzione di opere di poesia raggiunge un livello in altri tempi difficilmente immaginabile», p. 123. Le traduzioni più libere del secondo dopoguerra «debbono la loro libertà, non troppo paradossalmente, all'accresciuto livello di conoscenza delle lingue (nulla di meno definibile, comunque, della "conoscenza" di una lingua)», p. 126.

43 MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*: «Nel quadro delle teorie fortiniane la traduzione come «capitolo autobiografico» identifica dunque l'estremità "d'autore" di quello spettro di "intenzioni" traduttive che vanno dalla versione letterale e didascalica fino alla «creazione di un nuovo testo, che non pretende nessun rapporto con quello di partenza ma ogni rapporto invece con le opere "creative" del traduttore»; versioni insomma in cui i poeti rivendicano (almeno come opzione) un diritto di riscrittura che può stanziare il testo fin oltre l'ambigua, sfuggente soglia tra traduzione e rifacimento», p. 3 [cita da Franco FORTINI, *Traduzione e rifacimento* (818-838) in *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 828].

44 Franco FORTINI, *Una traduzione da Baudelaire* (378-382), in ID., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987: «Nella versione di Raboni – che ha tutte le caratteristiche delle traduzioni "d'anima", come m'è occorso di chiamarle, o d'arte o di pietà letteraria, non comunque di "servizio"», p. 379.

più, com'era nella stagione ermetica, un passaggio da una lingua a un'altra, da codice a codice, ma «una traduzione fra un codice e, per così dire, un idioletto, intendendo in tal senso l'accresciuta importanza dei vocabolari di ciascun traduttore»,⁴⁵ tanto che Parronchi, recensendo il *Quaderno* montaliano, lo definirà qualcosa di intimo, quasi un diario.⁴⁶

La traduzione acquista dunque una funzione vicaria nell'espressione del sé, riempiendo momenti di silenzio creativo, diventando luogo di ricerca, di sperimentazione.⁴⁷

L'io come nucleo profondo, come atomo, nocciolo duro del sé è una concezione tomistica, radicata e profondamente occidentale. Ma vi sono culture in cui l'identità di un singolo è pensata come la somma delle sue identità in relazione: poiché ciascuna persona tira fuori da noi lati o modi distinti, il caleidoscopio di queste fa l'io.⁴⁸ E se l'io è un io-in-relazione è più semplice capire come accolga le esperienze altrui, le faccia proprie per attivare «certe latenze»,⁴⁹ in vere e proprie «evasioni»⁵⁰, vite vissute per «interposto poeta»⁵¹:

qualcuno, o parlandomi o scrivendo di queste traduzioni, si è posto il problema di una affinità fra me e Char. La mia risposta, in genere, è che di affinità non ce n'è, e che casomai io ero tentato da un'esperienza diversa, in un doppio senso.

45 MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, p. 11.

46 Alessandro PARRONCHI, *Traduzioni di poeti*, “Il Mattino dell'Italia centrale”, 26 novembre 1948 [di Montale]: «Il suo recente quaderno di traduzioni [...] non è una scorsa attraverso varie letterature in cerca di grandi conquiste, è qualcosa di più intimo, e rassomigliante a un diario». Cfr. Anna DOLFI, *Una generazione dalla vocazione (appunti informali per avviare il progetto di un libro che non c'è)*, (367-371), in *Traduzione e poesia*: «è parlando d'altro che i poeti si dichiarano: scrivendo, traducendo, facendo entrare l'esperienza del mondo nella propria poesia», p. 371.

47 Franco FORTINI, *I traduttori* (105-106) in ID., *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari, 1977: «non si trattò, come era stato per le traduzioni dell'età precedente, del trasferimento di autori stranieri, in genere moderni, che fosse opportuno immettere nella nostra cultura, bensì della assunzione di testi stranieri come pretesti e luoghi di sperimentazione», p. 105.

48 Francesco REMOTTI, *Contro l'identità*, Laterza, Roma/Bari 2001. E anche cfr. Giancarlo MAJORINO, *Poesia e realtà 1945-2000. Versi, vite, tempo recente degli italiani in un'antologia appassionata*, Il Saggiatore, Milano 2005: «ciascuno si è costituito e si costituisce tramite gli altri [...] siamo popolazioni o grovigli di grovigli, di contagi, di attriti, imitazioni, assorbimenti, scambi. Siamo corpi di corpi: ogni occasione è degna di attenzione, ogni persona merita cura e confronto», pp. 18-19.

49 Pier Vincenzo MENGALDO, *Presentazione* (IX-XII) in René CHAR, Vittorio SERENI, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, cura di Elisa Donzelli, Donzelli, Roma 2010: «il sublime e verticale Char era qualcosa come il suo opposto; ma, si può aggiungere, capace proprio per questo di attivare in Sereni certe latenze, certe possibilità sempre tenute a bada di dizione pienamente lirica, oltre che perentoria. [...] Del resto si sa che ogni poeta-traduttore di rango tende a ridurre alla sua lingua poetica, o a farli confliggere con essa, sia l'affine che il diverso e opposto», pp. IX-X.

50 MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*: «l'esercizio della traduzione poteva, e può sempre più, divenire veicolo di mascherate evasioni dal quadro generale della cultura poetica in cui il traduttore è inserito e dalla propria fisionomia o maniera tipica di lirico», p. XXXIV.

51 Ivi: «È come se il protagonista di *Frontiera*, *Diario d'Algeria*, *Gli strumenti umani* e le prose (e la prossima e già abbagliante *Stella variabile*) avesse, a intermittenza, 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. Dove la possibilità non è quella di un amore o di una avventura o di una diversità bensì quella (più che analoga) di una poesia», pp. 164-165.

Da una parte in Char ci sono chiare origini surrealiste, anche se lui ha rifiutato, poi, è uscito, diciamo, da quella che poteva essere non la scuola, ma il movimento, il gruppo dei surrealisti [...] sentivo il fascino di questa personalità diversa, con una produzione lontana, direi, da qualunque idea, ammesso che io ne avessi, che io ne potessi avere sulla poesia. Cioè lontana dai miei gusti, lontana dalle mie inclinazioni, lontana dal mio modo di reagire, ma imponente, in qualche modo... e quindi proprio la volontà, come uno che si trova di fronte a un'altura e vorrebbe scalarla, insomma [...] Char veniva dall'esperienza opposta, da un'esperienza positiva, era stato comandante di *maquis* [...] aveva partecipato alla Resistenza in modo molto attivo [...] da una parte un'esperienza letteraria assolutamente diversa dalla mia, e dall'altra un'esperienza esistenziale, eccetera, addirittura opposta⁵².

E il travaso è tale, nel tradotto, che Fortini può scrivere di poesie “fatte di” Sereni, come un muro è fatto di mattoni:

Sarebbe assurdo parlare di poesie di Sereni se al genitivo diamo un senso solo causale, come “dovute a”, “compiute da”. Quel “di” va inteso come partitivo. Sono poesie fatte della materia di cui sono fatte le poesie firmate da Sereni e anche, naturalmente, tante altre poesie, di morti e di viventi, di antichi e moderni. Come si dice un piatto d'argento, una nave di abete.⁵³

Ma l'operazione può avere segno opposto, spiega così Raboni, parlando dell'*Onegin* “di Giudici”: «alla radice della produzione di un sosia può stare, più che il desiderio di essere (anche) un altro, quello di non essere, di non esserci affatto».⁵⁴

Ma si scelgono davvero i testi che ci si appresta a tradurre? Li abbiamo evocati noi, o ne siamo stati chiamati e attirati? Quanto in altri ci è sembrato ci aspettasse e ci provocasse all'assimilazione o al confronto, era già in noi – l'abbiamo creduto talvolta – o aveva in sé il potere di suscitare in noi il

52 Alessandro FO, *Una intervista a Vittorio Sereni (55-75)* in *Studi per Riccardo Ribuoli. Scritti di filologia, musicologia, storia*, a cura di Franco Piperno, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1986, pp. 62-63.

53 FORTINI, *Il musicante di Saint-Merry*, p. 164.

54 Giovanni RABONI, *Giudici sosia di se stesso (244-248)*, in ID., *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 244. Cfr. Luca LENZINI, *Il traduttore e il poeta: l'Onegin di Giudici (209-226)*, “Studi novecenteschi”, VIII, 22, dicembre 1981: «Il sosia alla fine denuncia l'avvenuta estinzione dell'io stesso», p. 221.

desiderio, il bisogno di farlo nostro, di prestargli la nostra voce, la nostra cadenza, che è interiore più e prima che sia resa udibile e visibile sulla pagina?⁵⁵

«Quanto in altri ci è sembrato ci aspettasse»: le riflessioni sui motivi di elezione di *avatar* letterari sembrano lambire i territori dello studio dei meccanismi di ricezione: «cercare di comprendere fino in fondo un altro, identificare e conoscere, implica uno spostamento continuo dal noto all'ignoto al fine di riportare l'ignoto verso qualcosa di familiare. Dunque, questo tipo di approccio implica una circolarità ricorsiva».⁵⁶ Comprendiamo l'altro riportandolo a noi, forse ci avviciniamo all'altro (esso ci turba, ci emoziona) quanto più, nella distanza, sembra assomigliarci, sembra poter essere noi già in partenza, quasi in un'agnizione e non in un addomesticamento. Ma forse è anche questa un'impressione dettata dalla parzialità, da questa specie di impossibilità di “uscire” davvero da noi: «ogni cosa è ricevuta secondo il modo di ricevere del ricevente» è la massima di Tommaso d'Aquino che apre un manualetto sulla ricezione, di Cadioli.⁵⁷

E forse, come in un esame oculistico, appaiono rilevati alcuni tratti fra i puntini, sembrano sbalzare fuori dal testo, perché in parte li stiamo cercando, perché ci abbisogna di vederceli. Così succede che ciascuno trovi un pezzetto di Shakespeare che risuoni consonante ai propri roveli del momento (un amore lontano o selvaggiamente desiderato, il testo o l'invecchiare) e lo faccia suo, lo assimili (perché già simile?):

For instance, Montale, Ungaretti, Sanguineti, Giudici, and Buffoni all translated Shakespeare's sonnets, and yet there is a little overlap between them. Montale selected poems that recalled his beloved and muse, Irma Brandeis; Ungaretti preferred sonnets about time's ravages through history; Sanguineti chose sonnets about desire; Giudici translated metapoetic poems; Buffoni picked poems dealing with old age. Each translator fashioned a particular image of a foreign author through his selections and omissions. Through these five translators, Shakespeare emerges as a kaleidoscopic poet, changing colour and figure according to translation. The figure of the English writer, like that of other

55 Francesco TENTORI MONTALTO, *Per tradurre, ma non tradire la poesia*, “Il Giornale”, 5 aprile 1992.

56 Wolfgang ISER, *Il concetto di traducibilità: le variabili dell'interpretazione* (13-29), a cura di Alessandra Radicchi, “Testo a fronte”, 22, marzo 2000, p. 19.

57 Alberto CADIOLI, *Premessa* (5-7) in ID., *La ricezione*, Laterza, Roma/Bari 1998: «La ricezione di un testo letterario – e, attraverso di essa, la sua interpretazione – dipende in prima istanza dalle possibilità, dalla capacità, dalle condizioni di chi lo riceve; e, naturalmente, dalle sue intenzioni», p. 7.

translated poets, offers a mirror within which the diverse translators are reflected.⁵⁸

Ma non funziona solo per riconoscimento⁵⁹: il testo ci chiede di colmare lacune strutturali, i *blanks* di Iser,⁶⁰ che ci permettono di creare e collegare fra loro approssimazioni, ipotesi destinate a essere ripensate nell'ermeneutica della lettura, «orizzonti che si offrono, vengono occupati e poi sono sostituiti da orizzonti più ampi»:

Quello che opera è, secondo Iser, un punto di vista mobile o vagante, che percorre le articolazioni del testo, via via avvertendo le sue discontinuità, e formulando ipotesi che permettano di proseguire una lettura di fase in fase più comprensiva, focalizzata progressivamente. Tenuto conto che il testo letterario è composto di una successione di frasi che producono dei correlati nella mente del lettore, le aspettative che ne derivano (*protensioni*, nel linguaggio di Husserl) continueranno a istituire orizzonti che ogni volta risulteranno inadeguati, quando le aspettative vengano frustrate, e indurranno a tracciare orizzonti più ampi. [...] Chiamando *ritensione* la memoria dei correlati, si potrà definire la lettura come una dialettica di ritensione e protensione, di orizzonti che si offrono, vengono occupati e poi sono sostituiti da orizzonti più ampi.⁶¹

58 BLAKESLEY, *Modern Italian Poets*, p. 24. Cfr. Antonio PRETE, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011: «Tradurre vuol dire interrogare il testo nel suo prima, nel suo divenire, nel suo mostrarsi, nel suo cammino. E vuol dire anche [...] ritrovare attraverso l'esperienza dell'autore un po' se stessi, la propria solitudine e incertezza e tensione dinanzi al comporre», p. 46.

59 Anzi, uno dei bersagli polemici della teoria della ricezione è proprio uno stucchevole soggettivismo, che riduce ogni interpretazione a un'interpretazione singola, slegata, avulsa da teorizzazioni. Cfr. Hans Robert JAUSS, *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, a cura di Carlo Gentili, Marietti, Genova 1990: «Rivolta all'indirizzo di coloro che erano dell'opinione che un'analisi dell'esperienza del lettore si concluda inevitabilmente nel soggettivismo delle reazioni individuali (tanti lettori, tante interpretazioni) oppure nel collettivismo di una sociologia del gusto, questa tesi fondava la possibilità di cogliere l'esperienza della letteratura nella differenza oggettivabile fra l'aspettativa generata da una norma esistente e l'esperienza che genera a sua volta una norma, con un procedimento ormai del tutto interno alla letteratura», p. 40. [*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Fink, München 1977].

60 Guido PADUANO, *Il testo e il mondo. Elementi di teoria della letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2013: «La teoria letteraria più vicina al modello ermeneutico di Gadamer, e in assoluto apprezzabile per finezza ed equilibrio, è quella di Wolfgang Iser, secondo quale il testo è una potenzialità che viene attualizzata solo attraverso la lettura, un insieme di pieni e di vuoti che chiama il lettore a risolvere le proprie indeterminatezze», p. 62. Wolfgang ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987: «I vuoti funzionano come una specie di cardine sul quale gira tutta la relazione testo-lettore. [...] i *blanks* lasciano aperte le connessioni fra le prospettive nel testo, e così spronano il lettore a coordinare queste prospettive: in altre parole, essi inducono il lettore ad eseguire operazioni fondamentali all'interno del testo», p. 249. [*Der Akt des Lesens*, Fink, München 1976].

61 Cesare SEGRE, *Introduzione all'edizione italiana* (9-19) in ISER, *L'atto della lettura*, pp. 16-17.

Alla traduzione come ermeneutica si affiancano nella prassi traduttiva spesso un sistematico studio del poeta da tradurre, approfondimento accademico o creativo.⁶² È il poeta tradotto, secondo Caproni, il vero scopritore, capace di rendere diurno quel che stava già in lui, ma ignorato:

Ogni poeta vero [...] desta e mette in luce in noi dei *bouts d'existence*. E così [...] – non sembri un paradosso – lo scopritore non è chi traduce, ma il poeta che vien tradotto, il quale [...], investendo il traduttore del suo potere, suscita in lui e in lui rende diurno ciò che era già in lui ma dormiente, notturno, e quindi ignorato.⁶³

Gli “estremi d’esistenza” caproniani possono diventare addirittura «paradigmi d’esistenza», in vere e proprie traduzioni-rivelazioni,⁶⁴ o forse, invece, non riusciamo mai a comprendere, a toccare, né il tradotto né il nostro referente, l’ascoltatore, il pubblico; forse l’unico metro restiamo sempre e soltanto noi, senza evasioni, senza folgorazioni:

Un traduttore (come qualsiasi lettore) non può sapere quali fossero le “intenzioni” dell’autore, né può prevedere (come qualsiasi autore) chi siano i suoi destinatari [...] In realtà, neppure un autore conosce tutte le proprie intenzioni [...] Ecco perché, in termini un po’ provocatori, è stata proposta altrove l’idea che la traduzione sia sempre *self oriented*, cioè progettata, prodotta, criticata dalla sola mente del traduttore nella sua veste di interprete-scrittore.⁶⁵

62 Gabriele FRASCA, *Tecniche di doppiaggio* (601-609) in *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*: «gratta gratta vi trovi sempre un guasto sotto tutto questo, un modo in cui nel processo di apprendimento si è creato un vuoto, uno strappo, un buco [...] il mio stile (il modo in cui mi sono intagliato nel tutto-pieno dell’assordante comunicazione [...]) parassita le mie traduzioni, è perché il mio studio di quelle stesse opere, che precede di gran lunga la loro traduzione, infetta sempre e costantemente il mio stile», p. 601.

63 Giorgio CAPRONI, *L’arte del tradurre* (121-126) in *La traduzione del testo poetico*, p. 124.

64 Antonio PRETE, *I fiori di Baudelaire. L’infinito nelle strade*, Donzelli, Roma 2007: «In un’ideale Storia della traduzione, delle sue figure e dei suoi procedimenti, la traduzione baudelairiana di Poe dovrebbe rappresentare quel passaggio, certo infrequente, dove l’atto del tradurre si mostra come paradigma dell’esistenza. Nel senso che il movimento del tradurre, mentre diviene, comporta una conoscenza di sé, è pratica di un’ospitalità che tiene in armonioso equilibrio e in dialogo la voce dello straniero e la propria voce. La traduzione, insomma, non solo come figura dell’amore – una condizione, una sospensione, per cui si dice dell’altro attraverso di sé senza che l’altro perda la sua alterità – ma come *experimentum*», p. 156.

65 SALMON, *Teoria della traduzione*, p. 37.

Quest'escursione sull'annessione traduttoria (radicale per alcuni, illusoria per altri) serve per riflettere sulla possibilità di creare un'identità propria ma traslata, assemblando molteplicità: pezzi d'altri che fanno me, che riempio o che ritrovo, per fare me. Se pensassimo che il soggetto si costruisca, si sommi, sia fatto di parti talvolta non omogenee, allora potremmo disegnarci un'"isotopia Frankenstein" fatta di una costellazioni di traduzioni-elezioni: assemblata, incongrua, ma potenzialmente identitaria.

Sono stati pensati come macrotesti, alcuni quaderni di traduzione? Possono esserlo?

La prima è una risposta di autore che arriva quando, interrogato sull'organicità del quaderno di traduzioni erbiani, Buffoni risponde affermativamente, portando come esempio il suo lavoro, raccolto in *Una piccola tabaccheria*: «Quei testi, anche se sono traduzioni, vengono tutti rivissuti all'interno di una poetica, non sono stati messi a caso, né in quella sequenza, né come autori, o come libri: c'è tutta una costruzione che arriva a quel punto».⁶⁶ Qualche anno dopo compie un passo ulteriore, pensando il quaderno di traduzioni come un potenziale testo scenico:

Vorrei teatralizzarlo, vi trovo un'unità stilistica forte: pur essendo autori di epoche distanti, li ho tradotti in un arco temporale ben preciso, il primo decennio del secolo, c'è una maggior omogeneità di dettato. Ma, fondamentalmente, la mia ricerca è sempre stata mossa, e plasmata, da una forte spinta civile, di rivendicazione omosessuale. Quindi c'è un'unità tematica stringente, è perciò che senz'altro è un macrotesto.⁶⁷

A sostegno dell'ipotesi porta la rinuncia in un breve segmento temporale, un'unità stilistico-poetica e tematica, nel solco della rivendicazione civile.

Silvia Zoico si concentra, analizzando il quaderno di traduzioni di Sereni, soprattutto su questioni strutturali per affermare che il *Musicante di Saint-Merry* è «selezionato e

66 Cfr. Gandolfo CASCIO, recensione a Franco BUFFONI, *Una piccola tabaccheria* in "Testo a fronte", 2012, 47: «Un quaderno di traduzioni è, per quanto eterogenee le motivazioni, pur sempre da considerarsi come una biografia sentimentale, una storia di amicizie, a volte autentici innamoramenti», p. 62. [Franco BUFFONI, *Una piccola tabaccheria: quaderno di traduzioni*, Marcos y Marcos, Milano 2012].

67 Le due interviste (rispettivamente del 2014 e del 2018) si leggono in appendice.

calibrato quanto un suo libro»,⁶⁸ analizza le inclusioni e le esclusioni, facendole reagire alla luce della poetica sereniana:

Ma proprio le assenze sono, nell'antologia einaudiana, forse ancora più parlanti. [...] L'esclusione della splendida traduzione de *L'adieu* non è comprensibile, invece, se non come autocensura che il traduttore s'impone, temendo di indulgere al registro patetico. [...] e con questa espunzione Sereni censura proprio la "maggiore esistenza" [...] Infine, *La jolie rousse*, altro testo esemplare che Sereni tralascia per evitare la pura e semplice dichiarazione di poetica, la "poesia sulla poesia" di cui ha orrore.⁶⁹

Ma si occupa anche della seriazione che Sereni modifica, rispetto alla disposizione delle liriche nei *corpora* di partenza, marcando e rilevando l'ordine dei testi, fino a creare una composizione ad anello:

la sezione dedicata ad Apollinaire comprende dunque dieci liriche, che il traduttore dispone in una successione non casuale. L'eterogeneità dei toni e delle forme metriche è infatti "corretta" dai numerosi rimandi intertestuali che avvincono le liriche l'una all'altra in concatenazione e saldano poi apertura e chiusa della serie, imprimendole in modo riconoscibile un disegno circolare.⁷⁰

La *dispositio* delle sezioni risponde a una cronologia particolare, anch'essa rilevata e d'autore,⁷¹ quindi, conclude Zoico, Sereni, riprendendo anche la topica montaliana dell'occasionalità e un tono di grande *understatement*, valorizza il suo quaderno, ricorrendo a una forma-canzoniere, intessuta di rimandi:

Ma simili assaggi si possono tentare anche per il *Liber* nel suo insieme: e il sommo "quaderno di traduzioni", che Sereni vuole ricondurre alla modestia e

68 Silvia ZOICO, *Come è fatto il Musicante di Saint-Merry di Vittorio Sereni (369-386)* in *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Tina Matarrese, Marco Praloran e Paolo Trovato, Antenore, Padova 1998, p. 369. Daniela La Penna cita l'articolo di Zoico e aggiunge: «un testo organizzato da Sereni su una nozione di equilibrio tra le parti come un autentico canzoniere», LA PENNA, *Traduttori e traduzioni*, p. 310. [Vittorio SERENI, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1981].

69 Ivi, p. 375.

70 Ivi, p. 377.

71 «Sembra che Sereni abbia scelto di presentare questi testi secondo una cronologia del tutto personale», ivi, p. 383.

all'occasionalità del lavoro su commissione, non tarda a rivelarsi un "canzoniere", dalla trama intertestuale fitta e continua.⁷²

Anche i curatori delle concordanze delle traduzioni di Leopardi, le considerano un unico macrotesto; scelta che il recensore definisce «legittima e proficua», perché le accomuna una strategia coerente.⁷³

Un quaderno di traduzioni può essere letto come macrotesto, quindi? La risposta appare molto lasca, quasi scontata: certo dipende dal quaderno di traduzioni, ma forse ancor più da quali tratti vengono pertinentizzati fra quelli attorno cui ruota il dibattito, ovvero quanto è stringente l'indicazione di macrotestualità. Nelle prossime pagine, dopo aver illustrato la struttura del quaderno di traduzioni erbiani, proverò a saggiarne criticamente la tenuta macrotestuale, anche alla luce di quanto esposto.

Tenendo presente – e anzi, usandola come correttivo – una certa tendenza a “comporre i frammenti”, secondo istanze unificanti:

Dietro a questa esigenza del Libro convergono probabilmente più motivazioni: i principi gestaltici della Buona Forma e dell'ordine simmetrico; il paradigma classico dell'unitarietà, della misura, dei limiti, della *variatio*; la coerenza come valore, la tendenza a dar forma – in veste di ritratto, bilancio, o addirittura d'inveramento – alla propria esperienza nel mondo e al suo costitutivo frantumarsi; e soprattutto le ragioni (in cui si radunano gran parte delle precedenti) di quella che Genette ha definito “retorica unificante”.⁷⁴

Aggiungendo un'altra cautela, nonostante l'accuratezza e la suggestione di certe dichiarazioni, quasi un richiamo alla “Realpolitik”: non sempre si traduce solo per empatia o fascinazione, ma anche per opportunità o commissione e, quindi, le elezioni per

⁷² Ivi, p. 379.

⁷³ Giuseppe SAVOCA, Novella PRIMO, *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi. Concordanza, lista di frequenza, indici*, Olschki, Firenze 2003: «Le Traduzioni poetiche di Leopardi non hanno una storia editoriale unitaria. [...] Noi abbiamo scelto di considerare come un unico macrotesto tutte le traduzioni poetiche di Leopardi, ad eccezione di quelle appartenenti a diversi *corpora* poetici (cioè le esercitazioni scolastiche dei *Puerili*, le due traduzioni da Simonide e l'*Imitazione* da Arnault inserite fra i *Canti*)», p. IX e cfr. Dario TOMASELLO, recensione a SAVOCA, PRIMO, *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi*, “Sinestesie”, II, 2, 2004, pp. 173-174: «La scelta di considerare come un unico macrotesto tutte le traduzioni poetiche di Leopardi si rivela legittima e proficua, dal momento che per il poeta non ci sono contraddizioni fra le direzioni apparentemente eterogenee del proprio lavoro di traduttore e, soprattutto, esso si modula all'insegna di una strategia coerente», p. 173.

⁷⁴ TESTA, *L'esigenza del libro*, p. 107.

consonanti corde d'animo, vanno motivate, accertate sul testo o nell'epitesto, senza limitarsi a dedurle dall'accostamento dei due nomi.⁷⁵

Fra le "avvertenze" anche la ripresa di un discorso aperto e non chiuso: ho citato un'affermazione per cui l'auto-antologia (categoria che comprende a buon diritto, io credo, anche le auto-antologie traduttive) dialoga da vicino con la "forma chiusa":

Non può però sovrapporsi interamente ad ess[a]. E questo perché spesso l'autoantologia non adotta una progressione di discorso di stampo narrativo e non approda a nessuna totalità, ma anzi, interviene dinamicamente sul suo simulacro con effetti di dissonanza e di asimmetria. [...] possa assumere ad un tempo la veste dell'autoritratto in versi e quella del reperto monumentale, l'aspetto dell'immagine autobiografica e quello dell'oggetto da museo perduto in una fredda lontananza: esemplare *compte rendu* che guarda al futuro o ultima scena dove si recita la cerimonia degli addii.⁷⁶

75 È anche vero che si parla comunque di un passaggio ulteriore: l'inserimento in una scelta personale, ristretta. Certo è che anche nelle geometrie dei quaderni potranno esserci altre concause non solo "empatiche", ma legate al prestigio o all'esotismo del nome, a ragioni di bilanciamenti, o infoltimenti, o spazio: contemperare dunque al "rispecchiamento" anche una certa concretezza, contingente. Vittorio SERENI, *Il mio lavoro su Char (XXV-XXVIII)*, Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria, 6, Monselice 1977: «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», p. XXVI. Ma Gianfranco CONTINI, *Bacchelli traduttore (281-301)* in ID. *Varianti e altra linguistica*: «Innanzi a simile dialettica non c'è occasione editoriale, tentazione allotria, capriccio estemporaneo, poi rispettato per scommessa, che tenga: ogni cosa rientra nell'affinità elettiva, fosse magari per antifrasi e purgazione», p. 282.

76 TESTA, *Autoantologie poetiche*, p. 54.

Traduzione e bricolage

Un convegno, due cartelline

«Penso che chi si occupa di teoria della traduzione non sappia,
il più delle volte, di cosa sta parlando, e proprio per questo riesca a parlarne
con tanta disinvoltura, competenza e precisione».
Raboni

La prefazione autoriale che apre i *Cristalli naturali* prende le mosse da un intervento pronunciato da Erba qualche anno prima, nel 1988, all'Università di Bergamo, in occasione di un convegno sulla traduzione del testo poetico, organizzato da Franco Buffoni.⁷⁷ In una lettera a lui indirizzata, del dicembre '87, Erba scrive:

Quanto al convegno di Bergamo, sono atterrito dal numero di partecipanti, se il programma va in porto sarà un vero e proprio festival della traduzione poetica. Ragion per cui, ultimo arrivato, ti do il titolo della mia comunicazione e al tempo stesso licenza di non tenerne conto se, per ragioni organizzative che capirei benissimo, sarete costretti a crudeli decimazioni. Questo non vuol dire che non prendo sul serio la cosa, anzi... Ho tardato a darti il titolo perché sono molto impegnato, specie dall'inizio dei corsi, alla Cattolica, dove sono finalmente approdato a Lettere. Dunque, il titolo è il seguente: Traduzione e bricolage un po' riduttivo, o autoriduttivo, ma ho visto che gli osmotici abbondano.⁷⁸

⁷⁷ Usciranno due versioni degli atti, nell'89 per Guerini e nel 2004 per Marcos y Marcos, con inserzioni di più giovani poeti-traduttori. Nell'archivio privato Erba si conserva una cartellina *Traduzione* con trascrizione della discussione e appunti più o meno magmatici, avantesto dell'intervento e una cartellina *Dei cristalli naturali*, con le bozze del libro, il contratto, altre lettere. Si conserva anche registrazione integrale del convegno presso il centro manoscritti, fondo Buffoni, in moltissime musicassette. I nastri vennero sbobinati da giovani allievi dell'Università, cui sono imputati fraintendimenti e refusi: «Caro Erba, ecco finalmente la trascrizione del tuo intervento al Convegno di marzo così come le ragazze me la hanno consegnata: perdonerai gli errori, spero», Lettera di Buffoni, carta intestata Istituto Universitario di Bergamo, 5 luglio 1988, cartellina *Traduzione*.

⁷⁸ Lettera di Erba a Buffoni, carta intestata Luciano Erba, Valmadrera, 29 dicembre 1987, conservata presso il fondo Buffoni, centro manoscritti di Pavia.

Traduzione e bricolage, riduttivo o autoriduttivo, ma a ragion veduta, anzi, quasi per controbilanciare l'abbondanza dei traduttori "osmotici", categoria che lo stesso Buffoni aiuta a parafrasare:

Deve sapere che due erano le categorie, nell'ambito della traduzione, che lo indisponavano. I teorizzatori, e lo sappiamo: li aborrisce, ritenendo la disciplina non teorizzabile [...] Ma ce l'aveva anche con gli osmotici, sì, quelli che traducono "per osmosi", per affinità elettiva, per afflato. Come a dire, gli ermetici, i post-ermetici, Luzi, anche: questa fiorentinità e post-fiorentinità. Lui si voleva *bricoleur*, uno che "fa il suo compitino", diceva. E lo faceva benissimo, c'è da riconoscerglielo, con, per di più, lo dicevamo, l'altissima dignità della sintesi.⁷⁹

Le tre giornate di Bergamo sono davvero ricche di relatori: oltre agli "osmotici", abbondano i teorizzatori. Ciò, forse, motiva l'attacco dell'intervento erbiano, con una netta, ma di fatto piuttosto cauta, scelta di campo:

Quello che sto per dire è antitraduttologico e meno teorico possibile, non perché abbia una qualche ragione di risentimento o di perplessità di fronte al tentativo di formalizzare teoricamente i tanti problemi della traduzione, quanto perché ne sono costituzionalmente incapace. Non sono un teorico, non sono un filosofo, non so fare un discorso di questo genere, però non arrivo al punto di dire che discorsi di questo genere siano vani e logorroici.⁸⁰

Nella prefazione ai *Cristalli naturali* lo ribadirà, ma schierandosi ben più polemicamente, nel tentativo di difendersi «dall'invasione dei linguisti a una sola marcia»,⁸¹ Erba si

79 Mia intervista a Franco Buffoni, riportata in appendice.

80 Trascrivo dal testo sbobinato dell'intervento, in archivio privato. Cfr. le parallele cautele di Erba nei confronti di una analisi tecnica, "critica", dei propri testi poetici, cui si sottrae Giacinto SPAGNOLETTI, *La poesia che parla di sé. Voci del Novecento*, Rispostes, Salerno-Roma 1996, Erba: «Formule a parte, il fatto è che parlando di poesia esito a oltrepassare una determinata soglia, a scavare, con gli strumenti che mi sono propri, il territorio che mi appartiene. L'inconveniente di questo genere di scavi è che a furia di insistere si finisce per trovare ciò che non si cercava: una formula, per esempio, nascosta sotto un sistema di immagini, un introito tanto poco poetico, nemico di qualsiasi freschezza, di ogni futura autenticità», p. 166.

81 «dei linguisti una sola marcia» corregge un più smaccato «quelli con una marcia in meno». Cfr. lettera di Erba a Jaccottet, Milano 1982: «Je t'envoie mes traductions: tu y trouveras la lettre, mais quant au signifiant, à la production de sens, au méta-langage, à toute la fourbille qui seule compte pour le mécanos de la poétique, pour la bande de bulgares; c'est à toi, qui sans faire recours au lait caillé et danonique des différents todorov, kristéva and company, sauras, si tu en as envie et trouves que cela en vaut la peine,

concederà «il lusso di una totale insensibilità di fronte a eventuali pruriti scientifici e di un'altrettanto assoluta sordità dinanzi a possibili tentazioni metodologiche».

“Pruriti”, termine che condensa tutta la condanna di ogni tentativo (o desiderio), bollato come velleitario, di applicare scientificità (metodi, termini, procedure) a qualcosa che si pensa del tutto alieno, refrattario. E in questo, Erba non è il solo:

Gli studi sulla traduzione, fin dal loro lontano esordio nella cultura occidentale, sono stati connotati da alcuni paradossi. Il primo, il più vistoso, è stato quello di chiedersi (mentre si traduceva) se tradurre fosse possibile, ovvero continuare a delegittimare il concetto di traducibilità. Il secondo, non meno interessante paradosso, delineatosi in tempi più recenti (ormai nel XX secolo), è stato quello di mettere in dubbio, oltre alla traducibilità, anche la legittimità dello studio “scientifico” della traduzione, ovvero di negare la possibilità stessa che la ricerca scientifica potesse dare spiegazioni sempre più esaurienti sui processi traduttivi umani.⁸²

Negare la traducibilità, in astratto, come possibilità estrema, limite del pensiero, è cosa da filosofi del linguaggio. Negare la legittimità dell'indagine scientifica dei processi, di solito, è appannaggio dei “letterati”, i poeti-traduttori.

sono infatti molti gli insofferenti alle mire scientifiche della più agguerrita linguistica degli anni Cinquanta-Sessanta tese a formulare una “precettistica”, una regola del tradurre oggettivo contro il quale molti poeti rivendicarono (con parziali eccezioni) un'idea radicalmente empirica e asistemica dell'atto traduttivo: fra questi ci sono Luzi, il *bricoleur* Erba, Parronchi, Sereni e altri, accomunati non dal rifiuto di un discorso teorico e tecnico sui problemi della traduzione [...] ma avversi a un'espropriazione nelle strategie del tradurre della

réactiver en français ce qui a été jugé assez doué de “langue” en italien, vu le prix Viareggio qu'ils m'ont donné, bien que je vive dans un isolement littéraire presque totale».

82 Laura SALMON, *Sulla gestione inconscia del processo traduttivo umano: cosa sappiamo fare senza sapere come* (71-99) in *I saperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti*, a cura di Clara Montella, Giancarlo Marchesini, FrancoAngeli, Milano 2007, p. 71. Cfr. anche Franco BUFFONI, *La traduzione del testo* (9-12) in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Marcos y Marcos, 2004 (seconda edizione): «Il termine “traduttologia” non è ancora uscito dal gergo specialistico in Italia, mentre sono d'uso corrente *Translation Studies* nel mondo di lingua inglese, *traductologie* in Francia e *Übersetzung Wissenschaft* in Germania. La reticenza ad accettare il termine è la spia in Italia di un rifiuto più grave e radicale: quello che si possa concepire l'esistenza di una scienza della traduzione», p. 11.

priorità degli strumenti del poeta a favore di quelli del filosofo del linguaggio o del critico-filologo.⁸³

«Il semble y avoir, par la pratique traductive, une sorte de brèche (ou de scandale) dans l'application nécessaire des instruments linguistiques à la littérature»,⁸⁴ *brèche* che si può solo auspicare di superare.⁸⁵ La traduzione letteraria, in quanto letteraria, non può essere oggetto di discipline che medino i loro strumenti dalla scienza e che Erba irride come scimmiettamenti: «la scarsa credibilità di quei loro diagrammi, grafici e simboli in concorrenza con le lavagne di un fisico nucleare», mostrando irritazione per l'aggressività delle loro posizioni⁸⁶ o per «la qualità del loro discorso, di grandi pretese scientifiche, ma in fatto di stile, non tanto di basso quanto di nessun profilo».⁸⁷

Forse non estranea a certe prese di posizioni “letterate” è l'autorevole asserzione di Steiner, che nel '75 in *Dopo Babele* sbarra il campo: non possono esistere teorie scientifiche della traduzione, perché la traduzione non ha e non può avere statuto scientifico, possono esserci solo racconti, metafore di lavoro, notazioni esperienziali:

Certamente, con buona pace dei nostri attuali *maîtres à penser* in bizantinismo, non esistono teorie della traduzione. Abbiamo invece descrizioni ragionate di

83 MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, pp. 13-14. E Georges MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 1965: «La traduzione letteraria non è un'operazione linguistica: è un'operazione letteraria», p. 63.

84 Jean-Charles VEGLIANTE, *Quelle théorie, pour quelle traduction?* (39-62) in *D'écrire la traduction*, a cura di Jean-Charles Vegliante, Presse de la Sorbonne, Paris 1996, p. 39.

85 «Negli anni Ottanta del secolo scorso, si è avuta un'esponenziale produzione di studi sulla traduzione nell'ambito di due discipline parallele: una è d'impianto più letterario e storiografico, oggi propriamente “teoria della traduzione”, l'altra specificamente mirata agli studi linguistico-formali, oggi definita “traduttologia” [...] Per riuscire a ottimizzare una coesione di teoria ed esperienza, di approccio dall'alto e dal basso, si può solo auspicare di superare, con la prossima generazione, la scissione tra scuola linguistica e scuola letteraria, senza dimenticare che linguisti e letterati, se non sono traduttori, parlano della traduzione solo dal punto di vista di storici e privilegiati lettori/fruitori», SALMON, *Teoria della traduzione*, pp. 26-27.

86 «Agosti: che cosa pensi dell'attuale tendenza, per così dire, scientifica della critica letteraria (strutturalismo-formalismo, ecc.)? Erba: Anche qui, *est modus in rebus*. Irritazione per [...] quanto ha di aggressivo. Moda. Ma questa è una reazione solo epidermica. Più sotto c'è il disagio di veder scomposto quel bel giocattolo che è la poesia. Come letterato mi interessa, come poeta mi fa paura. Ti confesso che non so come uscirne», Stefano AGOSTI, *Intervista a Luciano Erba per la rubrica “Incontro con l'autore” della Televisione della Svizzera italiana*, cito da una trascrizione dell'intervento (Agosti fornisce con anticipo le domande a Erba, che prepara un brogliaccio più o meno rifinito per le varie risposte) conservata nell'archivio.

87 ERBA, *Dei cristalli naturali*: «(ma lo stile non è forse garante della verità e vitalità delle idee che sono esposte? addirittura, diceva il Cecchi, parte intrinseca di quella verità e vitalità?)», pp. 7-8. Cfr. inoltre ERBA, *Per una nuova edizione delle Lettere di Cyrano de Bergerac* (526-547), “Aevum”, 38, 5/6, sett.-dic. 1964: «In realtà per Cyrano, come per ogni vero scrittore, lo stile mantiene il suo primato. In particolare quello di Cyrano è uno di quei casi in cui lo stile si pone chiaramente come strumento di conoscenza», p. 547.

procedimenti. Nei migliori dei casi, troviamo e cerchiamo di articolare, in alternanza, delle narrazioni di esperienza vissuta, delle notazioni euristiche o illustrative di un lavoro *in fieri*. [...] Queste cose non hanno uno statuto “scientifico”. I nostri strumenti di percezione non sono teorie o ipotesi di lavoro in un senso scientifico che sarebbe verificabile o refutabile, bensì quelle che chiamo metafore di lavoro. Le migliori traduzioni non possono guadagnare niente dai diagrammi e grafici computerizzati e (matematicamente) puerili proposti da aspiranti teorici.⁸⁸

E le «metafore di lavoro» fioriscono, in effetti, negli scritti dei traduttori. Il solco è quello del confronto con l'altro, fino alla colluttazione, alla violenza: «la traduzione è il sangue della letteratura, e noi traduttori siamo i suoi vampiri»,⁸⁹ tratteggiando un «traduttore-cannibale» o che, del testo, «scioglie i nodi con i denti».⁹⁰

Se ne ha persino, talvolta, il senso di una crudele scarnificazione, o lo sgomento di vedere troppo da vicino quel corpo che è il testo, perché questo è in fondo una proiezione del *corpus vivens* di colui che lo ha scritto. Comunque, nel passaggio da una lingua all'altra si produce una specie di gioco del domino, o di rovesciamento di birilli.⁹¹

Un gioco o uno scontro: «la biblica lotta di Giacobbe con l'angelo, lotta in cui nessuno vince o (anche questo può accadere) vincono entrambi»;⁹² «una sconfitta, un duello a cui ci

88 STEINER, *Dopo Babele*, pp. 16-17. Cfr. *Poesia della traduzione*, a cura di Alberto Bertoni e Alberto Cappi, Sometti, Mantova 2003: «Certo *transfere*, dal greco *metaphèrein*, è lemma pertinente tanto all'attività del tradurre quanto a quella del creare metafore», p. 6. Cfr. SALMON, *Teoria della traduzione* [su Steiner]: «La principale ragione di questo scetticismo teoretico era per lui (e resta oggi per qualcuno) una malcelata diffidenza generale per la linguistica e il conseguente desiderio di lasciarla fuori da un ambito, quello della traduzione che si vorrebbe relegato al solo campo umanistico», p. 42.

89 Charles WRIGHT, *To Giacomo Leopardi in the Sky* (11-16) in *Giacomo Leopardi. Poeta e filosofo*, a cura di Alessandro Carrera, Cadmo, Fiesole 1999, p. 15.

90 Susan BASSNETT, *La traduzione. Teorie e pratica*, Bompiani, Milano 1993, p. 5: «egli divora il testo di partenza in un rituale il cui fine è la creazione di qualcosa di completamente nuovo». Franco NASI, *Introduzione. Sisifo, la vita e il gioco* (9-38) in ID., *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*, medusa, Milano 2004, p. 18: «il traduttore letterario interviene nella struttura del tessuto, studia i modi in cui i fili sono intrecciati. [...] La sua operazione non è mai neutra. Il traduttore scioglie i nodi con i denti». Cfr. Benvenuto TERRACINI, *Conflitti di lingue e di culture*, Neri Pozza, Venezia 1957: «la traduzione è una matassa piuttosto arruffata», p. 50.

91 Andrea ZANZOTTO, *Conversazione sottovoce sul tradurre e sull'essere tradotti* (127-137) in *La traduzione del testo poetico* (2014), p. 136.

92 Francesco TENTORI MOLTALTO, *Esperienze di un poeta traduttore* (257-260) in *La traduzione del testo poetico*, p. 258.

si costringe sapendo che perderemo».⁹³ Ma anche «un impulsivo atto d'amore»⁹⁴, un «peccato di gola»⁹⁵, addirittura «paradigma dell'esistenza».⁹⁶ Una «fatica da sterratore», nella quale serve la minuzia di una formica e l'impeto di un cavallo.⁹⁷

Che il raccontare quanto pensato e operato, nel confronto reale col testo, sia però l'unica via praticabile di “analisi” della prassi traduttoria è visto come un enorme limite dai linguisti e dai traduttologi, da chi pensa che si possa articolare ben di più di un «aneddotismo individualista»⁹⁸ o di uno «spontaneismo pericoloso e ripetitivo»:

Certamente esistono molte teorie che condanno per la loro astrattezza, ma le teorie intese come momento di consapevolezza, non solo del traduttore, ma del traduttore, sono ineliminabili, come la poetica per il poeta. [...] dopo questa giusta crisi del formalismo, non si deve rifiutare la dimensione teorica e tornare a uno spontaneismo molto pericoloso e ripetitivo.⁹⁹

93 Francesca SANVITALE, *Racconto di un traduttore d'occasione* (137-158) in Raymond RADIGUET, *Il diavolo in corpo*, Einaudi, Torino 1989, p. 158.

94 Giorgio CAPRONI, *Problemi di traduzione* (29-32), “il verri”, 26, gennaio-febbraio 1968, p. 29. Nino BRIAMONTE, *Tradizione, traduzione, traducibilità* (20-41), “Paragone”, XXXIV, 396, febbraio 1983: «Non si traduce mai per sfida, sempre per amore», p. 35. «C'è, in questa alchimia, qualcosa che somiglia all'esperienza d'amore, o almeno alla sua tensione», PRETE, *All'ombra dell'altra lingua*, p. 11.

95 Giorgio CAPRONI, *Il Valéry di Tutino* (47-49) in ID., *La scatola nera*, Garzanti, Milano 1996: «Ho commesso anch'io parecchi peccati come traduttore. Peccati che vorrei chiamare di gola, o meglio di desiderio: un desiderar la roba d'altri, in fondo», p. 47.

96 PRETE, *I fiori di Baudelaire*: «l'atto del tradurre si mostra come paradigma dell'esistenza», p. 148.

97 Luciano BIANCIARDI, *Il lavoro del traduttore* (873-876) in ID., *L'antimeridiano. Opere complete*, II, *Scritti giornalistici*, isbn editore, Milano 2008: «tradurre è oltre tutto una fatica fisica e psicologica da sterratore», p. 873. E anche Natalia GINZBURG, *Nota a Madame Bovary* (100-102) in EAD., *Non possiamo saperlo*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino 2001: «Essere formica e cavallo insieme [...] Figurarsi se, avendo a lottare giornalmente con una simile contraddizione, lo scrittore può anche trascinarsi dietro il peso della propria persona, l'ingombro del proprio stile», p. 102.

98 Roger T. BELL, *Translation and Translating. Theory and Practice*, Longman, New York 1997, p. XV [tradotto in Salmon]. Anche perché non sempre riusciamo a essere consapevoli dei processi che attuiamo, cfr. SALMON, *Sulla gestione inconscia del processo traduttivo umano: cosa sappiamo fare senza sapere come* e Giovanni RABONI, *Prefazione V-X* [1986] in Charles BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*. Nuova edizione interamente riveduta, a cura di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino 1992: «nel tradurre poesia come nello scriverla, l'orecchio e la mano sono spesso più veloci della ragione e hanno inoltre una certa tendenza a mimetizzarsi, ovvero a occultarsi alla sua vista», p. VII. Laura SALMON, *Teoria della traduzione. Una riflessione critica dalle premesse teoriche alla pratica concreta*, Antonio Vallardi, Milano 2003: «La soggettività dell'esperienza, tuttavia, non pregiudica la serietà del metodo: al contrario [...] è proprio nella consapevolezza della propria soggettività e delle conseguente responsabilità di fronte alle proprie scelte che si rinviene una possibilità di rigore», p. 35.

99 MATTIOLI, *La traduzione del testo poetico* [2004], pp. 445-446. Che è fra l'altro, quanto replicato dallo stesso in un primo momento di dibattito seguito all'intervento di Erba, cfr. p. 161. Henri MESCHONNIC, *Proposizioni per una poetica della traduzione* (265-281) in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano 1995, p. 277: «Una teoria linguistica è necessaria perché la traduzione cessi di continuare a essere un artigianato empirico che disconosce il suo lavoro e il suo statuto». Altrove si parla di fornire di un'aura scientifica processi millenari: Josiane PODEUR, *Introduction. Pour une traductologie pragmatique* (XI-XVI) in EAD. *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, Liguori editore, Napoli 2008: «Il s'agit de fournir des instruments créés à partir de l'observation systématique d'un savoir-faire millénaire, de donner une aura scientifique à un champ

Anche nelle parole di Mattioli, allievo di Anceschi, fenomenologo, teorico, risuona una crisi del formalismo e delle sue punte di astrattezza, da risolvere anche grazie al superamento di alcune antinomie, all'«abbandono della tendenza alla dualizzazione, tipica degli apprendisti scienziati».¹⁰⁰ Liberandosi quindi delle «tradizionali coppie oppositive fedeltà / libertà, traduzione straniante / addomesticante, equivalenza formale / dinamica, traduzione semantica / comunicativa, metodi illusionistici / antillusionistici»,¹⁰¹ e da parametri laschi, difficili da ancorare, veri e propri «ganci appesi al cielo»¹⁰², «pseudo-termini»:

Come in altre discipline, numerosi termini utilizzati nella teoria della traduzione sono in realtà parole della lingua standard che non rispondono a definizioni chiare, ma ai postulati ideologico-metafisici che hanno connotato la genesi della disciplina. “Fedeltà”, “originale”, “libertà”, “arte”, “talento”, “spirito”, “ispirazione”, “poesia”, “verità”, “senso”, per fare solo alcuni esempi, sono pseudo-termini, utilizzati di continuo come se fossero termini chiari e univoci, utilizzabili nella comunicazione scientifica.¹⁰³

Il fossato fra «theoriciens» e «praticiens»¹⁰⁴ – che con grande probabilità coincide per buona parte del tracciato con quello fra letterati e linguisti – si assottiglia qui incredibilmente: entrambi vorrebbero depurare il dibattito da parole e concetti sentiti come ormai inservibili, chi per lanciare più avvertite, più fondate, anche, scientificamente, nella terminologia, teorie traduttive e chi, forse passando per l'etimo che richiama la contemplazione e la condizione di spettatori,¹⁰⁵ colpire definitivamente la teoresi,

d'étude qui était depuis des siècles lié aux commentaires riches mais empiriques des traducteurs sur leur “art”», pp. XI-XII.

100 ERBA, *Dei cristalli*, p. 8.

101 Massimiliano MORINI, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*, Sironi, Milano 2007, p. 77. Emilio MATTIOLI, *La traduzione letteraria* (7-14), in “Testo a fronte”, 1, ottobre 1989: «Un'altra fonte di luoghi comuni, di stereotipi ripetuti noiosamente di cui la traduttologia si sta liberando è data dalle coppie antinomiche di aggettivi che si usano comunemente per qualificare una traduzione. [...] veicolano una serie di equivoci e banalità», p. 10.

102 Daniel DENNETT, *L'idea pericolosa di Darwin*, Bollati e Boringhieri, Torino 1993, p. 93. [*Darwin's dangerous idea*, Simon & Schuster, New York 1995].

103 SALMON, *Teoria della traduzione*, p. 32.

104 Jean-René LADMIRAL, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris 1979: «En matière de traduction – on l'a assez dit – l'articulation de la théorie à la pratique se fait problème ; il existe un fossé entre théoriciens et praticiens», p. 7.

105 Hans-Georg GADAMER, *Elogio della teoria*, Guerini, Milano 1989, pp. 30-31: «La parola significa l'osservare, ad esempio le costellazioni astrali, o l'essere spettatore di uno spettacolo, o partecipante di

screditandola («Erba era molto *dismissing*: *la teoria non serve a niente*, anzi, lo diceva in milanese: *serv' a nagotta*. Naturalmente lo diceva come provocazione, però»¹⁰⁶) e proponendo come unico correttivo l'ancoraggio alla prassi.

La traduzione, in sé, come categoria, come processo modellizzabile, come *metodo*, non esiste.¹⁰⁷ Esistono piuttosto traduzioni, ciascuna con le proprie asperità, cui ci si avvicina, cui Erba si avvicina, adottando «il metodo del non metodo o, fuor di rigiro, per l'*odòs* in luogo del *methodos*»¹⁰⁸: etimologicamente un cammino, di volta in volta nuovo, lungo il quale trovare ostacoli, e soluzioni, differenti («la traduzione non è l'opera, ma un cammino verso l'opera»¹⁰⁹).

Il Gadamer presente nella biblioteca d'autore è postillato solo nell'introduzione di Vattimo, in particolare quando si glossano le intenzioni del testo: reagire al tentativo di ridefinire metodo e verità secondo i criteri delle scienze naturali, snaturando epistemologicamente e ontologicamente le scienze morali o scienze dello spirito.¹¹⁰

una delegazione solenne. [...] La *theoria* non è tanto il singolo atto momentaneo quanto piuttosto un atteggiamento, uno stato e una condizione in cui si mantiene. [...] Così la parola teoria ci insegna già qualcosa della cosa stessa, sul concetto: la vicinanza della teoria al puro gioco, alla pura contemplazione e al puro ammirare, lontano da ogni necessità e utilità e da ogni faccenda seria». E anche ID., *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983: «*Theoros*, come si sa, è colui che prende parte a una delegazione inviata a una festa. Chi partecipa a una delegazione di questo genere non ha altra qualificazione e funzione che di assistervi. Il *theoros* è dunque lo spettatore nel senso autentico della parola. La *theoria* non va pensata però anzitutto come un modo di determinarsi del soggetto, ma va vista anzitutto in riferimento a ciò che il soggetto contempla. La *theoria* è partecipazione reale, non un fare ma un patire (*pathos*), cioè l'essere preso e come rapito dalla contemplazione», p. 157 e anche: «Nell'uso moderno il concetto di teorico è quasi un concetto privativo. Qualcosa è solo teorico quando non possiede la perentorietà determinante degli scopi pratici», p. 520. [*Wahrheit und Methode*, Mohr, Tubingen 1960].

106 Mia intervista a Buffoni, del 2014, qui in appendice.

107 «Probabilmente non esiste affatto la traduzione in astratto. Vi è una mole di *praxis* così vasta e differenziata da opporsi a ogni tentativo di inclusione in uno schema unitario», STEINER, *Dopo Babele*, p. 311.

108 ERBA, *Dei cristalli naturali*, p. 8. Cfr. *Gadamer a confronto*, a cura di Marina Filipponi, FrancoAngeli, Milano 2002, p. 41: «Diverso a seconda della forma diversa è appunto il *meth-odos* che conduce attraverso il sentiero che è diverso perché il percorso è diverso». Cfr. GADAMER, *Verità e metodo*: «Perciò non può esservi un'interpretazione giusta "in sé", proprio perché in ogni interpretazione è in gioco il testo stesso. La vita storica della tradizione consiste proprio in questo bisogno che essa ha di sempre nuove appropriazioni e interpretazioni. Una interpretazione giusta in sé sarebbe un ideale vuoto che misconoscerebbe l'essenza stessa della tradizione. Ogni interpretazione deve adattarsi alla situazione ermeneutica alla quale appartiene», p. 457. Jacqueline RISSET, *L'enjeu musaique*, (5-9), "Revue de la Bibliothèque Nationale de France", 38, 2011: «Toutefois, malgré la théorie, malgré les efforts de la traductologie, le traducteur se retrouve toujours seul, sans appui. Il lui faudrait une théorie par texte», p. 8.

109 José ORTEGA Y GASSET, *La missione del bibliotecario e Miseria e splendore della traduzione*, Milano, Sugarco edizioni, 1984, p. 98 [*Miseria y esplendor de la traducción*, "La Nación de Buenos Aires", 1937].

110 Gianni VATTIMO, *L'ontologia ermeneutica nella filosofia contemporanea* (I-XLII): «Il "metodo" che compare nel titolo dell'opera di Gadamer è dunque introdotto dall'autore in un senso fondamentalmente polemico: nella mentalità filosofica moderna, metodo è lo strumento con cui un soggetto, concepito originariamente come contrapposto al suo «oggetto», si assicura la possibilità di disporre di quest'ultimo. [...] La nozione di metodo, che anche le cosiddette scienze dello spirito hanno preso a modello quando hanno cominciato a riflettere sui propri limiti e sulle proprie possibilità, è improntata alle esperienze che il

Può apparire un modo un po' elusivo per sottrarmi alla questione ma credo che sia vero parlare di un "metodo del non metodo". E in questo non-metodo direi vi è una certa tendenza sperimentale: lo sperimentalista non ha un metodo, fa degli esperimenti, obbedisce a una deontologia e si serve di più metodi, ma in definitiva va a caso, e magari scopre delle cose che se avesse seguito l'insegnamento della scuola non avrebbe trovato.¹¹¹

Smarcarsi dalle scuole significa anche prendere le distanze dal mito a lungo inseguito di una traduzione meccanica, una macchina per tradurre, ribadendo, difendendo una separatezza, un'irripetibilità, un'autorialità fortissima: qualcosa che non possa essere imbrigliato, qualcosa di ineffabile, mutevole, talento o *techne*. Erba si professa *bricoleur*, un termine che pare incongruo, ma che ha risponderne ed echi nelle voci di altri poeti-traduttori attorno a lui.

Mi si concedano alcuni necessari distinguo: il *bricoleur* non va confuso col dilettante né, ancor meno, col professionista; non è un praticante e non sarà mai un maestro; nessuna loggia o confraternita ne vorrebbe sapere e inversamente; ama oggetti e utensili che il più delle volte tratta e adopera in vista di scopi diversi da quelli cui cose e attrezzi erano destinati.¹¹²

Sereni, in primo luogo: «nessuno più di un poeta è adatto a dire cose concrete sulla poesia. Per contro, nessuno è meno adatto di lui a enunciare verità che escano da un ordine affatto personale ed entro certi limiti utili solo a lui e a lui solo necessarie»¹¹³; Ceronetti pronto a dichiararsi «specialista in diletterantismo»;¹¹⁴ Caproni privo degli strumenti per teorizzare

pensiero scientifico ha fatto a partire dal XVII secolo. [...] a partire dalla seconda metà dell'ottocento, una larga corrente del pensiero europeo è stata proprio occupata nello sforzo di applicare la nozione di metodo elaborata dalle scienze della natura a quelle che da allora si chiamano *moral sciences* o *Geisteswissenschaften*, le scienze morali o scienze dello spirito. Il risultato di questi sforzi, però, è stato finora solo quello di trasferire in modo meccanico la nozione di metodo propria delle scienze della natura alle scienze dello spirito, con la conseguenza di perdere di vista la specifica verità che caratterizza questi tipi di conoscenza», pp. IV-V.

111 Salvatore RITROVATO, *Il poeta, il bricoleur* [intervista a Luciano Erba], "Profili letterari", anno IV, giugno 1994, p. 52.

112 ERBA, *Dei cristalli naturali*, p. 8.

113 Vittorio SERENI, *Esperienza della poesia* (22-26), in ID., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Il Saggiatore, Milano 1962 [cito dalla terza edizione, 2013], p. 22.

114 Guido CERONETTI, *Specialista in diletterantismo* (XXV-XXIX), *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria*, 4, Monselice 1975: «Insomma, posso dirmi uno specialista in diletterantismo, il quale, confessando vuoti e limiti, e mettendo in guardia contro i suoi risultati, spera di non essere, se non per gioco, tra gente avvertita, un impostore. [...] L'avventura diletterantesca mi procura un piacere insolito:

alcunché («non ho nessun laboratorio mentale attrezzato allo scopo, e mi trovo quindi nella mortificante condizione di dover deludere con la mia impossibilità non solo di esporre e tantomeno proporre teorie, ma di sciorinare una qualsiasi cultura professionale sulla cosiddetta “arte del tradurre”»);¹¹⁵ Luzi, che parla di empiria:

Non ho mai pensato davvero di poter io teorizzare un oggetto eminentemente empirico come, gira e rigira, ha sempre finito di apparirmi la traduzione. [...] I testi raccolti in questo libro non potranno che dimostrare con la varietà di modi e di temi, con le differenze nel grado di appropriazione o di estraneamento morale o linguistico, l'*empiria* che presiede, per me, all'operazione del tradurre.¹¹⁶

L'*empiria*, un fare nelle cose, etimologicamente ‘dentro l’esperienza’, antidoto alla teoria cui Erba preferisce un termine più casalingo, più dimesso, legato alla sua «odiosamata condizione piccoloborghese»:

Empirismo? *Bricolage*? dò [sic] la preferenza a quest'ultimo termine, volutamente riduttivo, che mi riporta a una comune odiosamata condizione piccoloborghese che nulla ha a che vedere, beninteso, con l'uso che se n'era fatto ai tempi della *nouvelle critique*, tra un'alzata d'ingegno e l'altra.¹¹⁷

Non senza una stoccata in clausola alla *nouvelle critique* e alle sue alzate d'ingegno sul *bricolage*, inserita nel solco di questo *furor* antiteorico. I bersagli? Probabilmente Lévi-Strauss, che nel *Pensiero selvaggio* delinea i paradigmi differenti di scienza e magia nell'appropriarsi del mondo e all'interno della «scienza del concreto», con i suoi

lavorare liberamente in luoghi sprangati dalla gelosia specialistica, mettendo ordine e disordine, da invisibile, in stanze oscure e segrete. [...] Il dilettantismo non è una malattia ripugnante [...] è anzi un'arte di vivere che dovrebbe essere più diffusa, meno temuta, più amata. Essenzialmente, si tratta di fare dell'educazione di sentimenti la nostra principale cura e di lasciare libera la propria curiosità, senza mai avvirla con l'obbligo di una direzione», pp. XXV-XXVI.

115 Giorgio CAPRONI, *L'arte del tradurre* (121-126) in *La traduzione del testo poetico*, poi CAPRONI, *La scatola nera*, pp. 59-60.

116 Mario LUZI, *Premessa o confidenza* (V-XII) in ID., *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1983, pp. V-VI.

117 ERBA, *Introduzione*, p. 7. “Odiosamata condizione piccoloborghese”, con l'aggettivo oggetto di ripensamenti, richiama una – talvolta proposta dalla critica – ascendenza di Gadda. Cfr. Luciano ERBA, *Provincialismo e ideologia, i peccati degli intellettuali*: «Quanto ai narratori, punto anzitutto su Gadda, anche se mi rendo conto che in futuro ci vorranno molte note a piè di pagina per comprendere i suoi testi»; cfr. CHIODETTI, *Incontro con il poeta Luciano Erba, un amico perduto*: «Linati e Gadda gli ultimi grandi lombardi». Un'influenza di Gadda ipotizzata anche da Giorgio LUZZI, *La poesia di Luciano Erba da Il male minore a Il prato più verde* (83-96), “Paragone”, 340, giugno 1978].

addentellati di pensiero magico e racconto mitico, parla del *bricolage* come residuo persistente, legame con quella scienza «primaria», non primitiva, ancestrale, diversa ma non meno valida dell'ingegneristica scienza moderna.¹¹⁸ Il testo viene tradotto nel '64 in Italia e il traduttore si rammarica di non trovare un termine adeguato in italiano per sostituire *bricolage*, mentre Lévi-Strauss risale all'etimologia del procedere non lineare, dello scarto dalla retta, del rimbalzo inaspettato per delineare come *bricoleur* chi questo scarto lo compie nei mezzi, usando strumenti anomali, sorprendentemente efficaci.¹¹⁹

Nel suo antico significato, il verbo *bricoler* si applica al gioco della palla o del biliardo, alla caccia o all'equitazione, ma sempre per evocare un movimento incidente: quello della palla che rimbalza, del cane che si distrae, del cavallo che scarta dalla linea per evitare un ostacolo. Oggi per *bricoleur* s'intende chi esegue un lavoro con le proprie mani, utilizzando mezzi diversi rispetto a quelli usati dall'uomo del mestiere.¹²⁰

E in un'accezione non dissimile anche Genette, nel '66, in un saggio sullo strutturalismo e la critica, delinea questo anti-ingegnere che non ha strumenti *ad hoc*, ma li raccatta in giro, arrangiandosi, assemblando residui, riciclandoli ineditamente:

Le propre du bricoleur est en effet d'exercer son activité à partir d'ensembles instrumentaux qui n'ont pas été, comme ceux de l'ingénieur, par exemple constitués en vue de cette activité. La règle du bricolage est 'de toujours s'arranger avec les moyens du bord' et d'investir dans une structure nouvelle des résidus désaffectés de structures anciennes.¹²¹

118 Claude LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, traduzione di Paolo Caruso, Il saggiaiore, Milano 1964 [*La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962], soprattutto il cap. 1 *La scienza del concreto* 13-47: «D'altronde, sopravvive fra noi una forma di attività che, sul piano tecnico, ci consente di renderci conto abbastanza bene delle caratteristiche, sul piano speculativo, di una scienza che preferiamo chiamare primaria anziché primitiva: questa forma è di solito designata col termine di *bricolage*», p. 29.

119 Ivi, nota del traduttore: «Purtroppo manca in italiano un termine che corrisponda adeguatamente a questo. Il significato di *bricolage*, comunque, viene chiarito dallo stesso Lévi-Strauss. Va solo aggiunto che nella lingua francese è usatissimo per designare le piccole attività domestiche a cui si dedica il capofamiglia nei momenti di libertà: per esempio, la riparazione di un utensile o di un impianto, o la costruzione con le proprie mani di un oggetto qualsiasi. Così il *bricolage* può essere un *hobby*, come la pesca o la collezione di francobolli», p. 46.

120 Ivi, p. 29.

121 Gérard GENETTE, *Structuralisme et critique littéraire* (145-170) in ID., *Figures I*, Seuil, Paris 1966, p. 145. Gérard Genette sostiene che sia stata proprio la teorizzazione di Lévi-Strauss a nobilitare il termine e a "sdoganarlo", tanto che egli lo reimpiega nella sua teorizzazione (cfr. Gérard GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997: «L'ipertestualità è, a suo modo, una forma di *bricolage*. È un termine dalle connotazioni generalmente negative, ma a cui certe analisi di Lévi-Strauss

Evidente la suggestione mediata da Strauss, con quella regola del fare con quel che si ha, quel che si trova, del tenere strumenti in virtù di ipotetici usi futuri, quei “può sempre servire” di (piccoloborghese o meno) comune memoria:

Il *bricoleur* è capace di eseguire un gran numero di compiti differenziati, ma, diversamente dall’ingegnere, egli non li subordina al possesso di materie prime e di arnesi, concepiti e procurati espressamente per la realizzazione del suo progetto: il suo universo strumentale è chiuso, e, per lui, la regola del gioco consiste nell’adattarsi sempre all’equipaggiamento di cui dispone, cioè a un insieme via via finito di arnesi e di materiali, peraltro eteroclitici, [...] risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare o di arricchire lo *stock* o di conservarlo con i residui di costruzioni o di distruzioni antecedenti. [...] L’insieme dei mezzi del *bricoleur* non è qualcosa di definibile in base a un progetto [...]; esso si definisce solamente in base alla sua strumentalità, cioè, detto in altre parole e adoperando lo stesso linguaggio del *bricoleur*, perché gli elementi sono raccolti o conservati in virtù del principio che possono sempre servire.¹²²

Forse mi sfugge la precisa natura del distinguo,¹²³ ma – leggendo Erba – mi pare di ritrovare nella definizione quei tratti di genuinità un po’ alla buona, che procede per approssimazioni, senza gli strumenti deputati comuni a Strauss e Genette:

Tiene tutto da parte senza pertanto essere avaro, non sa quasi mai quello che finirà per fare, procede per tentativi, intende e fraintende, ripara, riadatta, non senza qualche *méprise*. Per tutto questo, per il fatto di non buttare via niente, di credere che tal pezzo potrà sempre servire, dà segno di un implicito riconoscimento della letterarietà, rende il migliore degli omaggi alla letteratura¹²⁴

hanno conferito un tocco di nobiltà», p. 468) [*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982].

122 LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, p. 30.

123 Non è evidente in cosa, infatti, si distingue questo *bricoler* da quelli tratteggiati dalla *nouvelle critique*, se non una certa resistenza di Erba alla *nouvelle critique* che mal sopporterebbe l’ipotesi di un’annessione o, addirittura, una filiazione.

124 ERBA, *Dei cristalli*, p. 9. Quel *méprise* corsivo cita *L’Art poétique* di Verlaine, manifesto simbolista in *Jadis et naguère*: «Il faut aussi que tu n’aïlles point / Choisir tes mots sans quelque méprise: / Rien de plus cher que la chanson grise / où l’Indécis au Précis se joint», cfr. Albert SCHNEIDER, *L’Art poétique de Paul Verlaine* (107-116), “Mémoires”, 146, 5, 1967: «Il y conseille de ne pas choisir ses mots sans quelque méprise, c’est-à-dire sans quelque erreur volontairement, bien sûr. Au mot propre, juste, précis, le

Un autoritratto coevo, per l'Almanacco della Cometa, emerge dall'epistolario erbiano e dettaglia, dando consistenza a quegli strumenti non consoni, superati, approssimativi, goffi a loro modo, quest'attitudine *make-it-your-self*:

Mi vedo molto out e per di più ci prendo gusto. Non senza problemi. Col fatto di vivere in un tempo (la chiamano epoca) di “usa e getta”, ma anche di “riusa e getta di nuovo”, succede ogni tanto che involontariamente, come se avessi aperto una cassaforte manovrando a caso la combinazione, mi venga a trovare in sintonia con l'attualità, addirittura in. Il fatto mi allarma, vedo in pericolo il mio genio incompreso. Non sarò per caso uno snob? [...] diciamo, sono un mondano incerto. Ma sul lavoro? Un po' *bricoleur*; o “fai da te” che sia, quindi molte note, appunti, di quelli che al momento buono non si trovano mai; e poi vecchi arnesi, dizionari di famiglia, manuali e grammatiche obsolete, atlanti dove la Turchia arriva in mezzo ai Balcani, orari ferroviari dove Fidenza si chiama ancora Borgo San Donnino; tanti scritti iniziati, quasi nessuno finito; la convinzione, a volte, che quello che viene prima potrebbe venire dopo; che non si sa se sia l'ammalato ad aver bisogno del medico o il medico dell'ammalato; che scrivere una poesia è sempre un ricominciare da capo; l'ambizione, ma solo l'ambizione, che il primo verso di una poesia non sia la stessa cosa dell'ultimo. Invece... ¹²⁵

Un «mondano incerto», che si compiace di star fuori da giochi, o dice di, che se si trova, per caso, come gli orologi rotti esatti almeno due volte in un giorno, in sintonia con l'attualità si allarma, con sprezzatura. D'altronde, il successo non lo insegue, o dice di: perde gli appunti come i *gaffeur*, eredita dizionari da attempati cugini, si fidasse dei suoi atlanti si perderebbe. Erba dovrebbe parlare di sé, nella consegna dell'almanacco e si ritrae come un *naij*, che non ha rimari, classificatori o quelli che dovrebbero essere (ma quali dovrebbero essere, poi?) gli strumenti di un poeta “serio”, patentato, un poeta “professionista”:

nel *bricoleur* vi è l'amore delle cose, l'amore del recupero di quello che si dovrebbe mettere da parte, e soprattutto il destinare un oggetto, un meccanismo,

poète préfère le mot impropre, imprécis, volontairement mal choisi [...] Une sèche et exacte précision coupe les ailes à l'imagination et conduit à la prose. Le mot impropre et imprécis donne au contraire le branle à l'imagination du lecteur et lui permet de rêver», p. 148.

125 L'Almanacco della Cometa, 1988.

un congegno o altro a una funzione ben diversa da quella per cui questo oggetto o questo meccanismo era stato concepito. Ricorda quella scultura di Picasso, *La chèvre, La capra?* La capra è fatta con una bicicletta da corsa, il sellino della bicicletta è il muso della capra, il manubrio sono le corna e via dicendo. Insomma, Picasso ha adoperato la bicicletta per fare un'altra cosa. Sì, è una trovata felice, e non è solo una trovata, perché è artisticamente valida. Il vero professionista avrebbe dei cassetti dove ci sono viti, chiodi, leve, chiavi, ferri eccetera, se si parla di lavori meccanici, o, se è un poeta, classificatori, rimari e cose del genere. Nel *bricolage* si ha invece una libertà, una casualità, e anche una certa "avarizia" nel riciclare le cose, nel riprenderle, nel ridar loro un altro valore.¹²⁶

Mi pare interessante, questo insistere sul non essere "attrezzato", sul giocare con le lacune,¹²⁷ in un riscatto creativo dell'imperfezione iniziale, tanto più pensando che Erba è, negli ultimi anni ottanta un poeta e un francesista con tutte le patenti, i riconoscimenti, gli "strumenti".¹²⁸ Ma forse tradurre è diverso, è radicalmente altro, è il vertice più scoperto della sua attività.¹²⁹ Tradurre è un assemblaggio, un rappresentare impiegando materiali straniati, come nelle sculture di Picasso.¹³⁰ Nel contingente, Erba confonde due sculture

126 RITROVATO, *Il poeta, il bricoleur*, p. 76.

127 Yves BONNEFOY, *La traduzione della poesia (71-79)*, a cura di Marisa Ferrarini, "Testo a fronte", n. 13, 1995: «Giocavamo d'astuzia, con le lacune della nostra lingua, facevamo del bricolage come si ama dire oggi, eccoci adesso rivivere il limite dell'altro, ascoltare quanto egli ha potuto apprendere: che bisogna esistere prima di scrivere», p. 78.

128 La metafora è impiegata anche per quanto riguarda la prassi della poesia in proprio, si vedano Samuele FIORAVANTI, *La piroga scavata da Luciano Erba. Per un'analisi dei titoli di negli spazi intermedi (121-129)*, "Autografo", 53, 1 2015: «Sull'ultima carta del plico delle bozze, Erba scrive *Bricolage* includendo una fotocopia con interventi in biro nera con cui stabilisce l'ordine delle poesie», p. 125. Luciano Erba, *Intervista per "Uomini e libri"* [dall'archivio privato, senza riferimenti]: «Sono certo che scriverò altri versi, che recupererò altri *juvenilia*, che ritornerò su certe poesie. Il mio ideale è un po' quello dei cataloghi di alcune serie ditte, di prima del '14, che mettevano sempre a disposizione della clientela i loro vecchi articoli, e magari anche i ricambi (importantissimi!), non senza ignorare, con giudizio, i necessari aggiornamenti».

129 Pier Vincenzo MENGALDO, *Orelli traduttore di Goethe (245-253)* in ID., *La tradizione del Novecento*, quinta serie, Carocci, Bologna 2017: «dunque egli ripete quella triangolazione poeta-traduttore-critico che è tipica della poesia italiana del Novecento, coi relativi riversamenti e sulla base di ciò che potremmo chiamare, largamente, un atteggiamento metapoetico», p. 245. Stante che «il rapporto di dare e avere tra tradotto e traduttore ha frecce direzionali intrecciate» [Maria Antonietta GRIGNANI, *A play of iridescent colour (303-325)*, in William Henry HUDSON, *La vita della foresta*, traduzione di Eugenio Montale, Einaudi, Torino 1987, p. 309], servirà dunque moltiplicare le frecce tra lo studiato, lo scritto e il tradotto

130 Cfr. Francesco POLI, *Introduzione* in *La scultura del Novecento. Forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. V: «Scultura è un termine che oggi viene abitualmente utilizzato nell'ambito dell'arte contemporanea non solo per le opere realizzate con materiali e tecniche tradizionali (intaglio e modellato) ma anche, in un'accezione ben più vasta, per ogni altro tipo di lavoro con caratteristiche tridimensionali effettive, dalle costruzioni e assemblaggi agli oggetti, dalle installazioni spaziali agli ambienti». William TUCKER, *The Language of Sculpture*, Thames and Hudson, London 1974, pp. 59-60 [tradotto in Poli]: «È solo grazie a Picasso, e in particolare alle opere in

celebri dell'artista, fondendole in una: descrive le parti che compongono *Testa di toro*, del 1942,¹³¹ citandola però come la *Capra*, scultura del '50, assemblaggio ma ben più articolato, più "realistico", in cui molti pezzi provenienti da cassonetti e robivecchi, vengono montati grazie a un'armatura in gesso: grazie a un calco la Capra verrà poi fusa in bronzo: dell'accozzaglia di scarti resterà solo la plasticità dei volumi.¹³²

Il tradurre erbio si sente affine ai tentativi di «liberare il linguaggio della scultura dalla teatralità rappresentativa [...] per ritrovare i valori di un'essenzialità plastica sintetica, carica di energia estetica primaria»¹³³ – e già Lévi-Strauss accosterà il *bricolage* dell'affabulazione mitica proprio all'*art brut*¹³⁴ – cercando raffigurazioni, emblemi in zone eterodosse e spesso misconosciute dell'arte, quasi, per i più, artigianato "nobilitato".¹³⁵

questione, che è diventato possibile, per la prima volta nella storia, letteralmente fabbricare un pezzo di scultura, vale a dire costruirlo come un assemblaggio di parti, come fa un artigiano con un tavolo o una sedia».

131 *Testa di toro*, Parigi, primavera 1952; cuoio e metallo, Musée Picasso, Parigi. «In quegli anni Picasso si divertì a fabbricare giocattoli per la figlia Maia, riprendendo confidenza con l'assemblaggio di materiali che già l'aveva affascinato negli anni Trenta. Questa testa di toro ne è il risultato: l'artista trovò un sellino di bicicletta e un manubrio e con formidabile colpo d'occhio li mise assieme», Giorgio CORTENOVA, *Pablo Picasso. La vita e le l'opera*, Mondadori, Milano 2001, p. 242. «Un giorno trovai in un mucchio di rottami un vecchio sellino di bicicletta e proprio lì accanto il manubrio arrugginito... Istantaneamente i due pezzi si combinarono nella mia immaginazione: l'idea della testa di toro nacque senza che io ci rifletessi sopra... dovetti soltanto saldarli insieme», dichiarazione di Picasso in Ingo WALTHER, *Picasso. Il genio del secolo*, Taschen, Koln 2003, p. 48.

132 *La capra*, 1959, bronzo, The Museum of Modern Art, New York. «La capra è modellata con oggetti e materiali di scarto, recuperati nel deposito dei rifiuti di Vallauris: una foglia di palma funge da schiena dell'animale, il ventre è costituito da un panierino di vimini [...] legno e ferri vecchi costituiscono gli arti, barattoli di latta la sterno e vasi di terracotta le mammelle. Tutti gli oggetti sono nascosti dal calco in gesso realizzato successivamente. Nella versione in bronzo l'assemblaggio perde il fascino che conserva nel gesso originale», cfr. *Picasso (1915-1973)*, a cura di Franco Russoli, Skira/Rizzoli, Milano 2004, p. 148. Cfr. WALTHER, *Picasso*: «Françoise Giroit, la sua compagna d'allora racconta: Prima Pablo ebbe l'idea di fare la scultura di una capra, soltanto dopo cercò gli oggetti da poter utilizzare a questo scopo. Ogni giorno andava a cercare al rottamaio e prima di arrivare lì rovistava in tutti i bidoni delle immondizie che trovava lungo la strada. Io camminavo accanto a lui spingendo una vecchia carrozzina su cui caricava tutti la roba vecchia che gli sembrava utilizzabile», p. 49.

133 POLI, *La scultura del Novecento*, pp. 25-26.

134 Cfr. LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*: «Ora, la peculiarità del pensiero mitico sta proprio nell'esprimersi attraverso un repertorio dalla composizione eteroclita che, per quanto esteso, resta tuttavia limitato: eppure di questo repertorio non può fare a meno di servirsi, perché non ha nient'altro per le mani. [...] Il pensiero mitico appare così una sorta di *bricolage* intellettuale, il che spiega le relazioni che si riscontrano tra i due. Come il *bricolage* sul piano tecnico, la riflessione può ottenere sul piano intellettuale risultati veramente pregevoli e imprevedibili; reciprocamente è stato spesso osservato il carattere mitopoietico del *bricolage*, sia sul piano dell'*art brut* o *naïf*, cioè dell'arte spontanea, sia nell'architettura fantastica della villa del postino Cheval», pp. 29-30.

135 Peter NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi. Teoria e pratica di un lavoro difficile e di incompresa responsabilità*, Garzanti, Milano 1988: «In secondo luogo, il traduttore, essendo un artigiano, deve conoscere la lingua straniera in modo così approfondito da essere in grado di valutare fino a che punto il testo si discosti da una norma linguistica solitamente adottata per quell'argomento in quella situazione», p. 42. Massimo BOCCHIOLA, *Presentazione (9-12)* in *Echi da Babele. La voce del traduttore nel mondo editoriale*, edizioni Santa Caterina, Pavia 2016: «Se e quanto la pratica di tradurre letteratura si possa dire un'arte è una questione veramente oziosa. [...] Se tuttavia, volendo etichettarla, decidiamo per comodità di classificarla come artigianato, resta un artigianato sfaccettato e complesso, le cui modalità

L'idea di un metodo non universale ma dipendente dalle caratteristiche del testo richiama anche i presupposti della *Skopostheorie* che – considerando la traduzione un atto situato,¹³⁶ storicamente, linguisticamente – si prefigge di superare le secche di una critica valutativa per giungere alla «valutazione della solidità di un progetto e della coerente selezione delle strategie e delle congetture in base ai postulati di partenza».¹³⁷ Ma questa consonanza è destinata a evaporare presto, se, come afferma Buffoni, a quelli che parlavano di progetto, Erba rispondeva «i progetti potreste lasciarli fare agli ingegneri del Politecnico... a quelli prima del '68, però!».¹³⁸

Ma la *pars destruens* deve, anche nei più accaniti antiteorici, dotarsi di una *costruens* e, dunque, proporre una visione, un'ipotesi interpretativa:

Perché tutto non si riduca nuovamente a una formula vaga, generica come la costruzione di una città ideale, ad una ricetta del tipo: tradurre è riprodurre in un'altra lingua l'originale senza cadere in un discorso piatto spoglio e di azzerato livello, ripieghiamo su una conclusione, meno elusiva e defilata di quanto appaia, per dire che una traduzione di poesia è sempre destinata a essere un'altra cosa; è altra dal testo originale che si traduce, è altra da qualsiasi poesia che il poeta traduttore avesse a comporre di prima mano; è *tertium* (infine *datur!*) che potrebbe anche essere un *primum*.¹³⁹

Coerentemente con l'auspicio del superamento delle dualizzazioni, Erba cerca una terza via, un'alterità, «l'esigenza goethiana-benjaminiana di un *tertium*, di una traduzione che sia

possono essere tanto varie da stupire non solo chi fruisce dei suoi manufatti, ma anche chi li produce», p. 9.

136 *Sui vincoli del tradurre*, a cura di Giuseppe Palumbo, officina edizioni, Roma 2010: «Tradurre è sempre un atto situato. La collocazione di chi traduce (collocazione temporale, geografica, sociale e ideologica) finisce sempre, inevitabilmente, per influenzare le soluzioni adottate», p. 147. E Friedmar APEL, *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriella Rovagnati, Guerini e Associati, Milano 1993: «Ogni interpretazione, come ogni traduzione, va dunque determinata sulla base della costellazione storica e individuale di volta in volta in causa», p. 43 [*Literarische Übersetzung*, Metzler, Stuttgart 1983].

137 SALMON, *Teoria della traduzione*, p. 21. Reimar KLEIN, *Considerazioni inattuali sulla traduzione* (47-54) in *La traduzione del testo poetico*: «Siccome, però, un metodo di traduzione deve rispondere alla natura dell'oggetto a cui viene applicato, la pretesa di basarlo su principi scientifici si rivela, nella fattispecie, illusoria», p. 48.

138 Intervista a Buffoni (2018), in appendice.

139 ERBA, *Dei cristalli*, p. 9. Cfr. MORINI, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*: «il terzo elemento rappresenta lo sforzo di conciliare, superandoli, i due elementi in opposizione. [...] La "terza via" è in genere una mera fantasia di fuga, la cui stessa esistenza riflette la dominanza del modello dualistico della traduzione. In realtà, i metodi e le procedure di traduzione sono molti più di due, in un certo senso tanti quanti sono i traduttori e i testi da tradurre», p. 77.

al tempo stesso sovrapponibile all'originale e in tutto autonoma da esso».¹⁴⁰ Dettagliando variamente i motivi delle inserzioni (in bozze si legge che tradusse «per simpatia, per antipatia, per caso o su commissione») giustifica – sempre in bozze – l'assenza di Jaccottet «che a sua volta ebbe la bontà di tradurmi (e prendo così le distanze dal malvezzo delle traduzioni “incrociate” parallelo a quello delle recensioni reciproche e degli scambi di visiting professors)», vittima incolpevole di un sistema di “contraccambi”.¹⁴¹ La seconda assenza, quella di Saint-John Perse, viene spiegata con una «giovanile ammirazione»,¹⁴² cassato per «passione», che ridurrà ogni tentativo traduttorio a balbettii. Della poesia di Perse, del tutto diversa, Erba dirà in un'intervista: «proprio la diversità a volte è alla base di un richiamo: si è attirati da quello che non si è e si vorrebbe essere, e si sa a priori che non si sarà mai».¹⁴³

Direi Saint-John Perse. Mi ha colpito questo senso di spettacolo del mondo, l'ho scritto anche più volte. Discordando dall'opinione prevalente, secondo cui si traducono gli scrittori che si amano, io mi trovo meglio a tradurre i poeti che non

140 Maria Vittoria TIRINATO, *Larvatus prodeus. Franco Fortini e la traduzione poetica* (11-43) in Franco FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Quodlibet, Macerata 2011, p. 21. «Goethe parte dal presupposto che ogni letteratura deve attraversare tre fasi di traduzione. Ma poiché queste fasi sono ricorrenti, si può scoprire che esse hanno luogo simultaneamente nella stessa letteratura, anche se in rapporto a generi o a lingue diverse. Il primo ordine di traduzione ci fa conoscere le culture tramite un trasferimento 'nel nostro senso'. [...] Il secondo modo è l'appropriazione per sostituzione. [...] Il modo ultimo e più alto cercherà di raggiungere un'identità assoluta tra il testo originale e quello della traduzione. Tale identità significa che il nuovo testo non esiste “invece dell'altro ma al suo posto” [...] Questo terzo modo esige che il traduttore abbandoni il genio specifico della propria nazione, e produca un nuovo *tertium datur*. Il risultato è che questo tipo di traduzione incontrerà grosse resistenze da parte del pubblico in generale», STEINER, *Dopo Babele*, p. 311.

141 Cfr. Luciano ERBA, *Poesia, la grande assente. Un j'accuse non in versi* (76-84), “Vita e Pensiero”, 1, 2003: «veri salotti letterari, se mai ne sono esistiti, non ne esistono più. [...] si è creata una situazione che potrebbe dirsi di stagnazione: i recensori delle raccolte di poesia altrui sono al tempo stesso autori di raccolte di poesia in proprio; la struttura che ne segue rischia di cadere e sempre più scade a un sistema di recensioni incrociate, con un suo codice di regole del gioco che comporta una passiva remissività di fronte a pressioni editoriali o addirittura politiche, inclusioni, preclusioni, esclusioni, sino ad arrivare a un vero e proprio “silenzio stampa” e a significative rimozioni nei confronti dei più scomodi *outsider*. [...] In realtà è venuta meno la figura del critico, tutto d'un pezzo, che non scrive versi, ma solo giudica», pp. 78-79.

142 Cesare CAVALIERI, *Saint-John Perse, cent'anni di poesia* (181-187) [intervista a Luciano Erba], “Studi cattolici”, 313, 1987: «Risale a molti anni fa, ben prima della risonanza che venne al poeta per l'assegnazione del Nobel nel 1960. Per me Saint-John Perse divenne importante fin dal mio primo accostarmi alla poesia francese. Non era il solo: mi interessavo a Reverdy, a Jouve, e in Saint-John Perse trovavo certi motivi, certi temi che corrispondevano alla mia richiesta di un certo tipo di poesia. È stato dunque amore, se non proprio di gioventù, degli anni della prima maturità, e non è mai venuto meno anche se il tempo divora molte cose e, purtroppo, non ho più con l'opera di Saint-John Perse quel colloquio, quel rapporto ravvicinatissimo che avevo allora», p. 182. Il ripensamento su “giovanile ammirazione”, oltre a risultare forse sminuente, è probabilmente indotto dal “giovanile errore” di poche righe prima, per cui si tradusse Cendrars.

143 *Ibidem*.

amo perché manca loro qualcosa e quindi la mia traduzione viene ad essere più vivace. Con Saint-John Perse, invece, non posso fare nulla perché è talmente più bravo di me che la mia traduzione rimarrebbe una fotocopia.¹⁴⁴

Forse qui, più che in ascendenze goethiane, si spiega l'esigenza di postulare un *tertium*: nell'idea di creare, rinunciando se pare di non riuscire, qualcosa che sopravanzi il testo di partenza, da cui ci si emancipa non perché opprima con il suo primato, ma proprio per, in piena *aemulatio*, tentare di scalzarlo. «Vi sono originali che non guardiamo più perché la traduzione è di grandezza superiore. [...] Questo paradosso del tradire per accrescimento».¹⁴⁵

Il che va contro a quella che è la “vulgata” – «il traduttore sa che il risultato del suo lavoro sarà comunque, rispetto all'originale, qualcosa di meno o di diverso» – la ragionevole e un po' dolente idea che «non bisogna essere troppo presuntuosi: una traduzione di poesia è pur sempre una operazione che altera e diminuisce l'originale su cui si compie e, anche nella migliore delle ipotesi, va accolta come una specie di “male minore”».¹⁴⁶ Addirittura, Raboni sostiene che un traduttore debba farsi autore soltanto della propria subordinazione, del proprio annientamento.¹⁴⁷

Questa soggezione rovesciata, questo anomalo punto di vista traduttivo è lo stesso che fa dire al Magalotti, traduttore lui stesso – e Erba qui lo cita – che l'impiego di citazioni non deve essere inteso in funzione nobilitante, impreziosente, perché quelle tessere sono

144 Intervista di Erba, conservata in archivio privato.

145 STEINER, *Dopo Babele*, p. 361 e p. 17: «Se dovessi riscrivere il libro adesso, vorrei insistere più a lungo sui problemi morali che pongono l'appropriazione tramite la traduzione e ciò che indico con la parola “trasfigurazione” (quando la densità e la luminosità intrinseche della traduzione eclissano quelle della fonte)». NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi*: «Una traduzione comunicativa può essere migliore perché il testo può compensare la perdita di contenuto semantico con l'efficacia e la chiarezza. Nella traduzione comunicativa il traduttore cerca di scrivere nella propria lingua un po' meglio dell'originale», p. 85.

146 Giovanni GIUDICI, *Da un'officina di traduzioni* (20-33) in ID., *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Garzanti, Milano 1996, p. 26 e p. 29.

147 Giovanni RABONI, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura* (111-119) in *Proust oggi*, a cura di Luciano De Maria, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1990: «Lo scrittore che traduce deve sentirsi autore solo della propria subordinazione, del proprio annientamento; chi, in modo premeditato o colposo, appone il proprio marchio d'autore al testo della traduzione, tradisce, prima che l'autore tradotto, se stesso in quanto autore dell'unica opera creativa che, in quel momento e in quell'ambito, gli compete, cioè, appunto, l'opera (il testo) del proprio annientamento», p. 114. Cfr. Pietro BENZONI, *Raboni e Proust. Una perpetua Recherche* (109-134) in ID., *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Franco Cesati editore, Firenze 2018: «Perché il traduttore “come autore del proprio annientamento” è una bella formula, ma i modi attraverso cui la sua scomparsa può avvenire sono molteplici, e tutti destinati a lasciare un segno», p. 117.

concetti espressi «non dico meglio, ma egualmente bene» dai citati, dai maestri, lasciati patenti, scaglie evidentissime:

Son d'opinione che se mi sarà riuscito di dire una tal cosa felicemente di mia testa e se, dopo averla letta, mi sovrerà di poterla dire, non dico meglio, ma egualmente bene con una maniera tolta da un maestro, cancellerò sempre il mio modo di dirla e vi metterò quello del maestro, e quanto più mi verrà fatto di lasciarvelo riconoscibile, tanto meglio crederò di fare.¹⁴⁸

Perché non osmotico, non teorico, non volto ad accertare un progetto traduttivo, un traduttore non può tanto meno essere avanguardista, immemore dei classici, «senza lettere»:

Un traduttore «senza lettere», *naïf* di suo o per eccentrica scelta, una traduzione selvaggia, immemore dei classici, poni caso avanguardistica, non sono pensabili. La traduzione è soprattutto una grande operazione di riciclaggio di materiali forniti dalla tradizione. Echi, risonanze, intarsi ne sono la contropartita; o addirittura plagi.¹⁴⁹

Un riciclaggio di materiali forniti dalla tradizione è quanto di più vicino a un *bricolage* linguistico-letterario nel tempo, un riconnettere tessere in nuovi coacervi:

Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire : n'est-ce pas toujours le cas ? Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence : toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire. [...] Bricoleur, l'auteur fait avec ce qu'il trouve, il monte en épingle, il ajuste ; c'est une petite main. Il entreprend, tel Robinson échoué sur

148 Lettera di Magalotti al cardinale Francesco Maria de' Medici datata 1684, che ora si legge in Lorenzo MAGALOTTI, *Lettere familiari*, a cura di Giuseppe Marchetti, SugarCo, Carnago 1993.

149 Il nodo teorico che lega traduzione e tradizione è centrale: «sarebbe interessante domandarsi sui nessi esistenti fra il verbo *tradere* e il verbo *traducere*, cercare insomma quel che lega la tradizione alla traduzione, l'atto del trasmettere un sapere, una cultura, un rituale e l'atto del trasferire la sapienza di un testo nella vita di un'altra lingua: operazione, questa, che certo ha a che fare con la preservazione e trasmissione e custodia, e persino con la rivitalizzazione, di ciò che è appunto *tràdito*, tramandato», PRETE, *All'ombra dell'altra lingua*, pp. 56-57.

son île, d'en prendre possession en reconstruisant sur les débris d'un naufrage ou d'une culture.¹⁵⁰

C'è persino una punta d'orgoglio, in Erba, quando un intervistatore si complimenta per il magistrale controllo delle fonti, nella sua poesia, rare, eccentriche e profondamente vocabolarizzate, cioè fatte sue, acclimatate nei suoi versi:

Se è così, come mi auguro, devo darne un po' merito alla mia scelta di un modo appartato di lavoro e di vita [...] L'illusione (altro non può essere, mica sono Mosé), di essere il primo scopritore di una fonte, il solo a ritrovare il sentiero nascosto, favorisce produzioni che hanno molto del fai da te. Ora gli oggetti frutto di *bricolage* ci stancano forse un po' meno degli altri.¹⁵¹

150 Antoine COMPAGNON, *Le seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979, p. 32. [Compagnon media il concetto di bricoleur da Lévi-Strauss, che cita].

151 Giorgio LUZZI, *Intervista a Luciano Erba*, "Poesia", II, 6, giugno 1989, p. 73. Vocabolarizzazione che convive con certe presenze "sature", come il Virgilio più usato o tessere di latino liturgico cfr., fra gli altri, Giorgio LUZZI, *Il male minore di Luciano Erba*, ivi, p. 68 «Ma ecco le figure della letterarietà farsi segno inconfondibile, a partire dalla citazione di fonti plurime che, comune all'area di appartenenza operativa a questa generazione (ma nel lavoro di Erba è particolarmente accentuato il processo di eccentricità di queste provenienze: si pensi, per tutti, all'uso particolare di un latino immesso in funzione iconoclastica e caricaturale), funziona da richiamo interno e contemporaneamente da regolatore autoironico» e PRANDI, *Uno sguardo «nei dintorni del nulla»*: «Tale procedimento, enfatizzando il carattere "antologico" della citazione letteraria, il suo proporsi come "materiale saturo", ne rimarca la distanza rispetto al testo citante, ne ridimensiona il potenziale euristico: va considerato dunque un'ulteriore forma di reticenza», p. XIV.

Bricolage in atto

«Non credo alla partenogenesi dell'arte.
Ognuno è composto di cose che ha assimilato».
Seferis

E le fonti sono davvero vocabolarizzate tanto da passare del tutto inosservate. Nell'intervento di Bergamo c'è un passaggio – ripreso, riformulato, nella prefazione ai *Cristalli* – che non desta nessun sussulto nel lettore:

Il traduttore così come non è un dilettante non è nemmeno uno sprovveduto; anzi lavora come il migliore dei classicisti, il suo scopo è quello di superare l'ostacolo. Il traduttore ha a che fare con una materia difficile, aliena, impervia, lontana e cerca di farla sua, di domarla in qualche modo, di ridare a una sostanza che ha per le mani quella forma che è sfuggita perché si vale di una lingua diversa. Quindi uno specifico letterario è sempre inerente al lavoro del traduttore.

Avendo a disposizione i materiali preparatori, si trovano anche gli appunti, titolati *Bergamo 88*, che verosimilmente Erba leggeva: traccia scarna ma efficace del testo presentato.

Tuttavia il traduttore non è un dilettante ma un umanista, crede alla letterarietà nel tradurre c'è sempre una vena di classicismo
La poetica del trad. è la + tradizionale possibile: ostacolo superato, difficoltà vinta, dominio di una materia aliena e refrattaria da parte della forma.

Insieme a questi appunti, scanditi, numerati, la cui scaletta rispecchia fedelmente l'intervento che sarà poi agli atti abbiamo anche una paginetta più organica, in cui compaiono diversi spunti, poi tralasciati nel montaggio. Tuttavia, il rapporto è evidente. Pare un collettore di idee, poi diversamente raccolte nella stesura definitiva.

Parafrasando un detto di Fed. Schlegel, «si può dire che» traduzione è poesia della poesia. Ma il tr. non è solo il poeta della poesia, è anche un umanista, crede alla letterarietà, nel trad. c'è sempre una vena di classicismo. Sul piano

psicologico, il tr. resta un classico. La sua poetica è la + tradizionale possibile: quella dell'ostacolo superato, della difficoltà vinta, del dominio di una materia aliena e refrattaria da parte della forma

È però cercando la citazione esatta di quello Schlegel che mi imbatto in questo testo di Poggioli, tradotto e antologizzato in Italia solo nel 2015, circolante in inglese in una prestigiosa antologia edita dall'Università di Harvard (1959) e poi in una raccolta postuma di saggi del 1966:

ciò che Friedrich Schlegel chiamò *Poesie der Poesie* [...] Il traduttore è sempre un umanista, un devoto della tradizione, un credente nei valori eterni delle arti e delle lettere. In ogni traduzione c'è sempre una vena di classicismo, anche se nascosta o sepolta. Tutta la poetica della traduzione potrebbe essere risolta a un unico principio, quello della *difficulté vaincue*, che comporta la libera accettazione, o meglio la scelta deliberata, di un materiale resistente e persino refrattario, e dall'altra il meritato trionfo di chi riesce a riplasmarla e rimodellarla nello schema ordinato dell'arte.¹⁵²

In sé, tanto più che la materia è da millenni dibattutissima, la coincidenza non è stringente, ma basta allargare lo sguardo agli appunti più organici di Erba per accorgersi che la co-occorrenze di temi iniziano a diventare francamente troppe per pensare a una casuale eterogenesi delle intuizioni. (Cito prima gli appunti erbiani e poi Poggioli):

≠ pittore che fa una copia (esercizio accademico)

attore (è di più mentre chi traduce dà una nuova veste e un corpo)

quasi = direttore d'orchestra, musicista, che decifra lo spartito, lo trascrive

152 Renato POGGIOLI, *L'artefice aggiunto* (217-225) in *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, Longo editore, Ravenna 2015 [«Per gentile concessione degli eredi. Traduzione italiana di Silvia Loffredo. Il testo che proponiamo in questa antologia per la prima volta tradotto in italiano da Silvia Loffredo», p. 216], da Renato POGGIOLI, *The Added Artificer* (137-147) in *On Translation*, edited by Reuben Arthur Brower, Harvard University Press, Cambridge 1959 (poi 1966) e poi in Renato POGGIOLI, *The Spirit of the Letter* (335-366) in ID., *Essays in European Literature*, Harvard University Press, Cambridge 1965. Cfr. Laura ALCINI, *Renato Poggioli: il traduttore come filologo "alchimista"* (116-120), "Gentes", I (1), 2014, p. 116: «in fondo sembra quasi che ci sia una sottile affinità tra lo stato di esule di Renato Poggioli e il suo essere da sempre appassionato traduttore [...] questa condizione d'esistenza sospesa e divisa, com'egli diceva, "tra due sponde"».

È un impulso più o meno uguale a quello che spinge un pittore o uno scultore a fare una copia? Se anche il movente fosse lo stesso, il risultato sarebbe comunque diverso, perché una traduzione è più che un semplice studio o un modesto esercizio formale. È forse più corretto supporre che l'attività di traduzione non sia troppo diversa da interpretazioni come la recitazione teatrale [...]? Dobbiamo allora estendere la precedente analogia a un'altra categoria di arti interpretative e suggerire che la traduzione sia l'equivalente letterario della direzione d'orchestra e dell'esecuzione musicale? [...] Il parallelo sembrerà meno fuorviante se terremo a mente che la complessità delle tecniche di esecuzione musicale impone al musicista di decifrare e ritrascrivere l'intera partitura.

ma soprattutto il traduttore è il solo, paradossalmente, ad usare un mezzo identico e un mezzo diverso dall'originale. Attore usa lo stesso mezzo, scenografo e musicista opera su una materia diversa.

Egli è l'unico artista dell'interpretazione il cui mezzo espressivo è al tempo stesso uguale e diverso rispetto all'originale che sta per rappresentare con parole sue. [...] La prima categoria è quella dell'artista dello spettacolo, attore, cantante o strumentista, che utilizza come proprio mezzo il materiale espressivo da cui è formata la materia estetica dell'originale che interpreta. La seconda è [...] rappresentata dallo scenografo, dal compositore di musiche d'accompagnamento o per il balletto, dal mimo e dal ballerino [...] utilizzano un mezzo espressivo diverso

Le belle traduzioni sono sempre infedeli. D. G. Rossetti. Mia legge della traduzione è non rendere brutta una poesia bella! [...] Novalis: le grandi traduzioni sono sempre metamorfiche, non letterali.

Dopotutto, in ogni occupazione artistica la bellezza rappresenta il grado più alto di fedeltà, e la bruttezza è solo slealtà: non c'è altro genere letterario in cui l'immoralità è meno malvista della traduzione. La sua immoralità va vista solo quando viola il precetto di Dante Gabriel Rossetti, secondo il quale una bella poesia non dovrebbe mai essere trasformata in una brutta. [...] Novalis aveva ragione nel sostenere che una traduzione efficace può essere solo verändernde, o metamorfica, non letterale.

Ars est celare artem. Guai a voler competere con l'originale! Per tr. combinazione di modestia e orgoglio.

Ars est celare artem. [...] L'*ethos* del traduttore è una miscela perfetta di umiltà e orgoglio.

E così via. Plausibilmente Erba legge l'intervento in inglese (in quegli anni insegna negli Stati Uniti, alla Rutgers prima e a Seattle poi),¹⁵³ prende appunti traducendo per sé e poi li rielabora, li riassume, fa del *bricolage*. Rileggo allora gli appunti preparatori, disorganici e mi accorgo di altre riprese:

≠ traduzioni di opere teatrali dove vi è meno arbitrio, meno incertezza su chi sia vittima o carnefice, l'autore o il traduttore. In teatro vi è un testimone che non perdona, il palcoscenico: inesattezze, omissioni, etc. si pagano con vuoti scenici, buchi. Il palcoscenico registra come un sismografo le variazioni d'energia del linguaggio, poiché la parola drammaturgica è parola-azione

Tra autonomia e fedeltà ci sono spostamenti di forza e di potere dall'uno all'altro scrittore. Alla fine, a operazione felicemente conclusa, non si saprà mai qual è stata la vittima e quale il carnefice. [...] C'è dunque nella traduzione di poesia lirica, se non altro in teoria, un margine d'arbitrio che il lavoro di traduzione di testi poetici teatrali riduce al minimo. Qui la contesa non è sorda e appartata. C'è un testimone che funge da pietra di paragone [...] registra come un sismografo le variazioni d'energia del linguaggio confermando fisicamente la natura peculiare della parola drammaturgica che è, appunto, parola-azione.¹⁵⁴

Talvolta riportando la fonte:

E paradossalmente il Pierhal afferma che la traduzione, ammessa la parità di altitudini espressive, è migliore dell'originale perché il minor sforzo creativo è compensato dal maggior sforzo stilistico.

¹⁵³ Entrambe le biblioteche universitarie hanno copia dei testi di Poggioli in questione.

¹⁵⁴ Mario LUZI, *Circostanze di traduzione: il teatro* (61-62) in *Atti del III convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica. Premio di città di Monselice per una traduzione letteraria e scientifica*, a cura di Gianfelice Peron, Monselice 1973, pp. 61-62.

Quant à la difficulté de la tâche qui se pose au traducteur littéraire, j'ai plusieurs fois soutenu la thèse suivante, malgré son aperçu de paradoxe : quand une œuvre traduite est une œuvre d'art, elle est supérieure à l'original.¹⁵⁵

Specie quando è “inaggrabile”, ineludibile, come il Dante del «legame musaico» o il Leopardi di un celebre *Zibaldone*:

Dante nel Convivio cita Omero e Salterio come esempi della impossibilità del tradur poesia. Croce parla di impossibilità di travasare un'espressione in un'altra. Esempio: liquido da un vaso in un altro di diversa forma. Logica → Logica. Estetica¹⁵⁶

Leopardi

L'italiano si presta moltissimi [*sic*] al tradurre e un autore resta “tutt'insieme forestiero e italiano. La traduzione ideale è quella che fa sì che un autore resti greco nella sua lingua e in italiano e in tedesco.¹⁵⁷

La cartellina *Traduzione*, dove queste minuscole *fiches de lecture* sono conservate, sembra davvero una cassetta degli attrezzi concettuale, un calderone in cui fondere vari spunti per trarne manufatti-interventi. L'altro nodo del discorso di Erba a Bergamo viene mediato dal *De doctrina christiana* di Sant'Agostino:

Cito l'aneddoto dei Settanta, in realtà erano settantadue, dice S. Agostino, rinchiusi dal Philadelpho di Alessandria nella isola di Faro in settantadue celle una diversa dall'altra, ciascuno col suo numero di pagine da tradurre giorno per

155 Armand PIERHAL, *Réponse* (97-98) in *La Qualité en matière de traduction. Actes du 3è Congres de la Fédération Internationale des Traducteurs*, édité par Edmon Cary, Pergamon Press, Oxford 1959, p. 97.

156 Cfr. Dante ALIGHIERI, *Convivio*, I, VII 14-15: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altre transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come le altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che i versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia: ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno», edizione a cura di Domenico De Robertis e Cesare Vasoli, Ricciardi, Milano 1995, pp. 47-49. Cfr. Benedetto CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, Sandron, Palermo 1902, poi Laterza, Bari 1965: «in quanto abbiano la pretesa di effettuare il travasamento di un'espressione in un'altra, come d'un liquido da un vaso in un altro di diversa forma. Non possiamo elaborare logicamente ciò che prima abbiamo elaborato solo in forma estetica; ma non possiamo, ciò che ha già avuto la sua forma estetica ridurre ad altra forma, anche estetica», p. 76.

157 Il richiamo è a *Zibaldone* 1950 (19 ottobre 1821): «Laddove la lingua italiana, che in ciò chiamo unica tra le vive, può nel tradurre, conservare il carattere di ciascun autore in modo ch'egli sia tutto insieme forestiero e italiano» *et passim*.

giorno per settantadue giorni, i numeri volutamente magici per aumentare il tono leggendario del racconto. Questo racconto ha una sua verità perché alla fine, dice S. Agostino, si ebbe questa traduzione della Scrittura che era in qualche modo ispirata dallo Spirito Santo. Babele per un attimo non è più esistita e si ebbe la meravigliosa e fedele traduzione greca della Sacra Scrittura. Questa ambizione c'è, questa colluttazione di una lingua con l'altra è il desiderio, certamente irraggiungibile, l'ambizione a creare una nuova lingua per cui non sarà più Hölderlin e..., ma sarà una lingua diversa che è fatta di tedesco, italiano, di tutto il passato di Contini e Traverso, è una cosa nuova, che poi sia meglio di quello che è il testo tedesco o italiano non è detto, è una cosa diversa dalle due posizioni di partenza.¹⁵⁸

È possibile che la lettura sia diretta¹⁵⁹ e quindi si rifaccia al libro II, 15, 22:

A proposito di questi traduttori [i *Settanta*] presso le Chiese più competenti si dice che abbiano tradotto in virtù di tale e tanta presenza dello Spirito Santo che una sia stata la voce di quegli uomini, pur essendo così numerosi. Si dice anche – e sono molti e non immeritevoli di fiducia quelli che lo affermano – che abbiano tradotto separati, ciascuno nella sua propria cella; eppure nel codice di nessuno di loro si trovò cosa che non si trovasse negli altri, espressa con le stesse parole e la stessa successione [di parole]. Chi oserebbe, non dico preferire, ma anche paragonare qualche altra versione ad una così autorevole?¹⁶⁰

Tuttavia per alcuni particolari e per le movenze del racconto, pare innegabile l'influenza, magari la concomitanza, di Citati:

In un luogo del *De doctrina christiana*, sant'Agostino racconta che nel terzo secolo avanti Cristo settantadue sapienti dottori, sei per ogni tribù d'Israele, furono chiamati ad Alessandria da Tolomeo II Filadelfo, per tradurre in greco le Sacre Scritture. [...] Nelle settantadue piccole celle dell'isola di Faro, nel corso

158 Cfr. ERBA, *Traduzione come bricolage*, p. 160.

159 Cfr. Giulio BROTTI, *Torniamo a leggere Sant'Agostino*, [intervista a Luciano Erba], "L'eco di Bergamo", 10 marzo 2006, p. 33 o Pierangelo GIOVANETTI, *Poesia, porta verso l'Assoluto*, "Avvenire" 7 ottobre 2005: «Sul tavolo, una vecchia edizione consunta delle *Confessioni* di Sant'Agostino "è lì, nei grandi padri della chiesa che dobbiamo trovare la strada [...] una ricerca dura, faticosa, che abbisogna di silenzio e ascolto. Non di grande masse acclamanti. Ma del deserto"».

160 Cito dalla traduzione di Vincenzo Tarulli, in *La dottrina cristiana*, Città Nuova editrice, Roma 1992, p. 87.

di quei settantadue laboriosissimi giorni e di quelle lunghe notti di veglia, Dio aveva dunque posto fine alla confusione delle lingue. La tragedia di Babele era stata dimenticata. [...] Ma il miracolo di Faro non si era mai più ripetuto [...] Leggiamo le versioni di Hölderlin da Pindaro. Oppure quella sublime traduzione da un originale greco scomparso che è il terzo atto del secondo Faust, con quegli arcaici, incatenati trimetri giambici e le libere strofe del coro. Quale lingua è mai questa? Tedesco? Hölderliniano? Goethiano? Il greco e il tedesco si abbracciano a metà strada [...] Come quando i settantadue vegliardi della leggenda furono visitati dallo spirito del Signore, così anche quella volta due poeti, due lingue parlano “con una bocca sola”.¹⁶¹

E ritroviamo in clausola all'intervento di Erba la massima di Rossetti ricordata da Poggioli, celato in perifrasi, a suggellare un proponimento minimale, scopo limitativo di un'etica traduttiva antiteorica: «come dice quel poeta inglese “perché di una bella poesia non fate una brutta”, questo dovrebbe essere almeno in modo limitativo lo scopo del traduttore».

In una pagina e mezzo, dunque, gran copia di apporti (convocati con eccessiva disinvoltura, mi pare): contaminazioni, ascendenze o plagi, «maniere tolte da maestri», come scriveva Magalotti.

L'intervento di Erba a Bergamo, solleva – anche per affermazioni in larga parte non passate a stampa, tagliate da Erba sulle trascrizioni ricevute – molte polemiche, in particolare fra i traduttologi “puri”, come Mattioli o Sansone.¹⁶² E, seppur rifratta negli appunti degli allievi, e quindi potenzialmente travisata nel filtro, la sua (anche qui, piuttosto recisa e piuttosto disinvolta) definizione di traduttologia, in una dispensa del '94-'95, avrebbe senz'altro riaperto lo scontro:

TRADUTTOLOGIA: è il campo della ricerca sulla traduzione e consiste nello studio tecnico di questa: come un capolavoro è stato tradotto in varie lingue e come si articola: – traduzione – modulazione – forme miste

Il traduttore deve essere una figura letteraria: la traduzione non dev'essere meccanica e ha una sua dignità teorica.

Sorgono “problemi di fedeltà al testo”: non esiste un idioma totalmente equivalente all'altro. La fedeltà della traduzione è quindi quasi irraggiungibile: è

161 Pietro CITATI, *Traduzioni sacre e profane* (37-41), in ID., *Il tè del Cappellaio matto*, Adelphi, Milano 2012 [l'articolo è del 1965].

162 Qualche battuta, sebbene talvolta un po' pencilante su un prima sottratto alla nostra lettura, si legge in coda all'intervento di Erba negli atti (pp. 160-162).

importante invece saper riconoscere il tono. Ex: espressioni idiomatiche difficili da rendere.

È importante la modulazione, cioè passare da un registro all'altro (ingl > it) rispettando il tono. A volte la traduzione è meglio dell'originale: *Le mie prigioni* di Pellico in francese.¹⁶³

Erba ammette lo studio tecnico del tradotto (non di meccanismi astratti di traduzione),¹⁶⁴ concentrato tuttavia sulla resa e ricezione di capolavori. Il traduttore non può che essere una figura letteraria – rifiutando ogni professionismo, ogni specializzazione – attento, più che alla fedeltà, al “tono” del testo, alla sua modulazione. La traduzione, in piena *aemulatio*, può superare l'originale. Un Erba didattico, meno schermato, lontano dagli affollati convegni-festival, forse perciò un Erba più attendibile.

¹⁶³ Dispensa del corso 1995-96 sulla *Foresta*, con appunti mss. di altre mani, archivio privato.

¹⁶⁴ Cfr. *La traduzione del testo poetico*, Erba: «Il traduttore ha ragione e dignità e funzione fondamentale in quanto critico del già tradotto», pp. 160-161.

La struttura dei *Cristalli*

In tram verso i Cristalli

«Ho visto i treni silenziosi, i neri treni che tornavano
dall'Estremo Oriente, passando come fantasmi,
e il mio occhio, come il fanale di coda
è ancora in corsa dietro quei treni».
Cendrars

La copertina è color carta da zucchero, opaca, la stampa elegantissima. Non si conservano documenti sugli accordi, ma è Vanni Scheiwiller a far fiorire il primo nucleo del quaderno di traduzioni erbiane: un «quadernetto», appendice o contraltare al *Tranviere metafisico*.¹ Dieci inediti, otto traduzioni (da Sponde, Cendrars, Reverdy, Michaux, Frénaud e Gunn) e poi, *in limine*, dopo i ragguagli bibliografici, un autoritratto, in corsivo. La struttura, equilibrata, con la forte contiguità e continuità (anche tematica) dei testi, con questo *autoritratto* quasi a sommare i due fili intrecciati, le traduzioni senza testo a fronte (con massima “appropriazione” poetico-stilistica, dunque) danno, ai recensori e non solo, una forte impressione di compattezza. Sottolineano la «franca libertà» con cui Erba si muove, scegliendo «cose a lui congeniali», allestendo un «armonico volumetto» con la «consueta parsimonia» e ne esaltano la «potenza creativa e ri-creativa».²

-
- 1 Così annunciato nel Programma editoriale Scheiwiller 1987: «4. Luciano Erba, *Il tranviere metafisico*. Le nuove poesie di un protagonista della “quarta generazione” della poesia italiana, con la giunta di un taccuino di traduzioni».
 - 2 Antonio MANFREDI, recensione a *Il tranviere metafisico*, “Eros”, 26 settembre 1987: «Fa bene leggere delle poesie come queste [...] Nel libro è pure contenuto un quadernetto di traduzioni, che confermano l'affabilità, la franca libertà che caratterizza Luciano Erba, quando si volge alla poesia». Cfr. Giorgio ORELLI, Radio della Svizzera italiana, Lugano, Rete 2, “Pagina culturale” del 3 luglio 1987 – ore 13.00: «Delle traduzioni, comprese in questa *plaque*, basti qui dire che sono certamente utili alla comprensione della poesia in proprio, giacché Erba trascoglie, diversamente da Sereni nei riguardi di Char, in campo soprattutto francese, cose a lui congeniali». Franco TOMASO, *Poesia. Un ritmo lungo di Erba*, “Alto Adige”, 27 novembre 1987: «Sono dieci brevi liriche seguite da una scelta di sue traduzioni da poeti francesi (Erba è francesista) e inglesi. Alla fine, addirittura dopo i riferimenti bibliografici quando il lettore crederebbe concluso il messaggio del libro, appare stampata in corsivo l'undicesima poesia, fuori campo, interrogativa. È come una dimenticanza di parole importante che si ha appena il tempo di recuperare. È l'annuncio di un seguito dopo un corpo già deciso, insomma trasforma in una sola poesia, con il dovere d'incertezza, tutto l'armonico volumetto». Liana DE LUCA, *Poesie di Luciano Erba. Il tranviere metafisico*, “L'eco di Bergamo”, 12 agosto 1987: «Con la consueta parsimonia, conferma del senso di rispetto per la poesia e signorile pudore, [...] la grande padronanza della tecnica e la vivace potenza creativa e ri-creativa di Luciano Erba – che oltre a essere uno dei maggiori rappresentanti della *linea lombarda* ha fama di serio francesista – sono provate dalle traduzioni che costituiscono la seconda parte del volume e propongono testi di Jean de Sponde, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Henry Michaux, Francis Ponge, André Frénaud, Thom Gunn».

In effetti, gli interrogativi di *Ponte e città*, lirica d'apertura, sembrano trovare risposta nell'*Autoritratto* di chiusura, chiudendo ad anello la *quête* identitaria, mentre i suoi paesaggi-spazi intermedi («sponda [...] di città / di sobborgo, non landa né steppa», fra pioggia e serrande abbassate) tramano la piccola raccolta (cfr. *Viaggiatori*, «è un prato un po' fuori città / tra cose in uso e in disuso [...] / e un margine di ferrovia»; o «disperso su tronchi secondari di ferrovia / [...] davanti a tetti umidi di pioggia», *Autoritratto*). L'ispirazione amorosa (cfr. *Nuvole* «Ma oggi è un giorno al duale / amo, dunque io sono, io e te siamo»; *Arcimboldi* «i tuoi occhi sono prugne del nord / i tuoi denti mandorle amare / [...] il mio cuore è un'anguria emiliana») è declinata anche, come tradizionalmente, nelle assenze, che, in tre liriche a fila si modulano contingenti (*La mantellina* «Se tu sapessi come si allarma / senza ragione il cuore / quando scendi di corsa le scale di casa / avvolta nella tua mantellina nera e grigia / [...] sarà perché ricordo che ai miei tempi / la mantellina era un capo di viaggio»); quasi metafisiche, in un bianco scialbato che mina il gremito pittorico arcimboldiano (*Filo di ferro* «una parete dove il suo profilo / non si modella più, non si delineano / alla luce serale della lampada / la sua fronte il suo mento le sue labbra / una parete bianca») ed empatico-comunicative, nel perdere il contatto, nel sonno, con la possibilità di capirla, ma anche di accedere a colloqui con l'averno, con ciò che è invisibile.

Seguivo il tuo viaggio
provavo le tue impressioni
pensavo i tuoi pensieri
meglio del simulatore di un centro spaziale
[...] finché scese le ombre sopra i tetti
te addormentata, perso ogni contatto
caddi di quota, riabitai un mio baratro
tra voci inascoltate e la spezzata
illusione di un filo che legasse
non solo a te ma a ogni cosa sperata
ai grandi assenti, a eterni *invisibilia*.

Nel testo successivo, *il tranviere metafisico*, che vede Erba in sogno guidare un tram senza rotaie, portando i suoi morti fra campi di patate e fichi verdi, è come se il filo restasse spezzato: Erba si chiede se in fondo la vita non sia un povero monologo di domande e

risposte fatte in casa, mentre una voce (altrui, forse), controbatte con un «già ma allora?», eco piuttosto dimessa di potenze superne.

Il dubbio che le nuvole che i due innamorati guardavano “al duale” da punti distanti della città non fossero che nuvole, sfrangiate, è quello della chiusa dell'*ippopotamo*, che ci dice che qualsiasi tracciato, qualsiasi varco aperto fra le fronde,³ «altro non sono / che eventi privi d'ombra e di riflesso / soltanto un segno che segna se stesso». Tutto sembra tenersi, persino il *divertissement* di *La vida es...*, scena minuta sul trasporto pubblico, trasfigurata da sguardo reazionario, in corsa, sotto gli ippocastani. Anzi, il suo tono smaccatamente arcaicizzante (fra il «piè non dubitante» e «il crin canuto», il *verdaastro*, l'*irsuto*, il *cretonne*) è forse il miglior ponte verso il “falso antico” della traduzione da Jean de Sponde, che segue («Chi dall'alto del ciel chinasse il guardo, / Su l'ampia sfera dell'aereo elemento / Colui vedrebbe il Tutto farsi un punto, / Un esil punto, pur che nube no'l veli»).

Anche qui, però, un Amore maiuscolo e una spinta celeste. Il fantasma della morte che popola *Passano l'acque*, altra versione da Sponde, richiama quella di *Filo di ferro*, con echi però evangelici («E che il Ladro nel sonno non ti colga»), mentre il ritratto che Cendrars fa di sé in *Costruzione*, assemblandosi o scomponendosi cubisticamente alla Léger, non può non richiamare il *pendant* di Arcimboldi, certo con gran scarto artistico, ma con una certa affinità concettuale. Il *Natale a Parigi* di Pierre Reverdy è un natale di miracoli e veglioni, tutto orchestrato fra discromie (neve su passanti tutti vestiti di scuro o anche «la strada è nera il cielo è bianchissimo») e contrasti (fra veglie e ristoranti di lusso).

Lo scacco del forestiero, respinto e quasi annichilito dal suolo vulcanico e dalle impervie altezze della *Cordillera de los Andes* di Michaux, precede lo scacco di Ponge, nel dire una capra abbarbicata su rocce altrettanto impervie. Sembra che anche le tessere verbali inizino a tornare quasi ossessivamente: la *Nevicata* di Thom Gunn (con la gente «guardinga verso il bianco: / taglienti sagome vestite di scuro [...] L'elemento è abbagliante, totale, / il suolo che si preme luminoso» quasi come in Reverdy) riprende in pochi versi («sotto durissime

3 REGAZZONI, *Erba poeta segreto* : «Ecco: vorrei trovare una chiave, una smagliatura, un varco che porti alla verità. Vorrei essere Clemente Rebora, vorrei essere Jarry. Vorrei riuscire a essere sincero con me stesso. E ci riesco soltanto quando sono ambiguo». Un varco, una smagliatura, un anello che non tiene. Cfr. Stefano VERDINO, *Intervista a Erba* (120-128), in ID., *Questioni di teoria critica*, Guida, Napoli 2007: «Ora la mia “cosa” – ma non solo per me, si capisce – è certamente la ricerca del varco [...] il varco, l'apertura la trovo di più nell'uniformità, nel quotidiano, nel convenzionale, addirittura nel conformistico», pp. 123-124. E anche AMAN, TAIOLI, *Il cerchio aperto*: «la mia incapacità di conoscere, unitamente alla mia non rinuncia a conoscere [...], è alla base di una ricerca continua, però sotto il segno della sperimentazione. Nessuna disperazione. [...] ho sempre avuto una certa riserva: qualsiasi cosa avessi incontrata, mi valeva per istituire questo distacco, ma col sottinteso che non mi sarei fermato, sarei andato avanti: il varco è sempre rinviato», p. 610.

lastre / [...] attraverso il nero suolo, / s'infiltrano, perforano la terra che mi regge / con gallerie di sonno») le «lastre tombali» dei *Navigli* appena precedenti, di Frénaud; il «suolo nero, senza gioia» di Michaux; la «galleria che si apre / nel folto» l'*Ippopotamo* e il sonno che spezza il contatto di *Seguivo il tuo viaggio*.⁴

Un libro di poesie di Luciano Erba rischia di diventare sempre un avvenimento, tanto radi sono i suoi ritmi di apparizione, per lo più in volumetti con pochi componimenti. Come questo edito da Scheiwiller, *Il tranviere metafisico*. Undici poesie e otto traduzioni. (Resterebbe da dire delle traduzioni. Che paiono scelte quasi in continuazione o complementarità alle altre. Si correrebbe anzi il rischio, prive di testo a fronte, di scambiarle per sue).⁵

Questo «misuratissimo diario interiore»,⁶ composto di poesie e traduzioni complementari o complanari, simili anche, pare, nelle ascendenze,⁷ fa sì che si evidenzino i rapporti di dare-e-avere, frecce bidirezionali che legano i traduttori e i tradotti. Se Cavalieri, infatti, sottolinea come Erba si giovi della poesia altrui («Il libro è completato da un *Quadernetto di traduzioni* che rende conto non solo dell'attività di francesista di Luciano Erba [...], ma

4 E ancora: «trovo un'assenza di profili» di *Nevicata* richiama *Filo di ferro* «una parete dove il suo profilo / non si modella più»; il «gesto antico delle lavandaie» nel testo di Frénaud, il «bucato sui fili / più altri segnali femminili» di *Viaggiatori*; «si sentono sguazzare passi sull'acqua», Reverdy e «nell'acqua sudicia sguazzano i monelli / come giovani iddii», Frénaud.

5 Folco PORTINARI, *C'è un poeta che ha un cuore d'anguria*, "Tuttolibri" ("La stampa"), 14 novembre 1987.

6 Paolo RUFFILLI, *Un'annata in versi. Le novità della poesia*, "Il Resto del Carlino", 26 ottobre 1987: «Luciano Erba ha raccolto le sue nuove poesie nel volumetto *Il tranviere metafisico*, aggiungendovi un *Quadernetto delle traduzioni*, con versioni da Blaise Cendrars, da Pierre Reverdy, da Henry Michaux, da Francis Ponge, da André Frénaud e da Thom Gunn. Ancora sulla linea di una poesia che traduce l'ineffabile in stile oggettivo, Erba disegna il suo misuratissimo diario interiore».

7 Renzo CRIVELLI, *Il tranviere metafisico e l'ippopotamo inesistente. Le poesie di Erba che hanno ispirato lo spettacolo di Macaro*, "Corriere di Novara", 27 ottobre 1988: «Il pensiero va subito, nell'immagine di questo tram guidato da un personaggio «metafisico», all'omnibus inventato da un grande narratore inglese come Forster («Celestial Omnibus») [...] Un'ultima considerazione riguarda, infine, «L'ippopotamo»: una poesia dominata dal tentativo di dare forme e riflesso a un «segno che segna se stesso». Qui l'attrazione di Erba per l'assurdo si fa sentire con tutta la sua forza ed ironia (ci viene in mente l'Ippopotamo di Thomas S. Eliot, citazione forse non astrusa, visto che il poeta milanese conosce e traduce la poesia inglese del Novecento). [...] Una specie di «Pensiero-Ippopotamo» che richiama una famosa poesia di Ted Hughes, collega e amico di quel Thom Gunn che Erba ha tradotto in italiano per Guanda nel 1979». E Giorgio ORELLI, Radio della Svizzera italiana: «Anche se non si volta, il ponte di cui parla Luciano Erba nella prima poesia della nuova raccolta *Il tranviere metafisico* seguito da *Quadernetto di traduzioni* nei libri Scheiwiller è abbastanza "caricato", come si dice respirando aria di allegoria, da far pensare a Kafka, a un suo racconto del 1917 intitolato "Il Ponte". Ma insistere sul confronto non serve o serve a dare a Erba quel che è di Erba, la sua poesia fra lo svagato e l'onirico, l'allarmato, toccato di domande, sì come in Kafka, che con apparente leggerezza, scuotono le fondamenta dell'io, lo iscrivono in una temporalità confusa, paurosa».

anche dell'irrobustimento che la frequentazione con la poesia altrui produce nei poeti)),⁸ Ramat, di contro, rimarca come i poeti in traduzione vengano pervasi dal tocco di questo «realista di sogni urgenti»:

È ormai costume di Luciano Erba – forse il più comunicativo dei «piccoli maestri» della generazione che annovera, fra gli altri Zanzotto e Pasolini – predisporre per «assaggi» quantitativamente esigui a quello che sarà poi il libro vero e proprio. [...] adesso, con gli undici inediti de *Il tranviere metafisico* [...] Erba ci confessa di aver riabitato, un giorno, «un suo baratro», trovatosi in condizioni di disorientamento da cui trasse esca una allucinata visionarietà. È questa una forte contropartita alla strategia frenante (ironica e auto-ironica) di cui Erba ha fornito prove indimenticabili; contropartita che nel *Tranviere metafisico* costituisce una ricchezza di densità per ora incalcolabile. E probabilmente giustifica nella *plaquette* la presenza fra i testi altrui dati in versione italiana, di pezzi (celeberrimi) come *La capra* di Ponge e *La cordillera de Los Andes* di Michaux; di *Natale a Parigi* di Reverdy e *Navigli a Milano* di Frénaud. Giacché, ciascuno nella propria sagoma specificamente restaurata, sono pervasi tutti quanti da un'arcana discorsività, in bilico fra prosa e stupefazione, una dote che o hanno in essi o ricevono dal tocco di quel realista di sogni urgenti che Luciano Erba è, man mano, diventato.⁹

La scelta di accostare poesie e traduzione contraddistinguerà, da questo momento in poi, numerose pubblicazioni erbiane: speculare al *tranviere* e calibratissima nelle scelte è la Strenna Franci del 1996, *Capodanno a Milano*,¹⁰ in cui nove testi inediti sono seguiti da nove poesie di Erba tradotte in varie lingue, da prestigiosi traduttori (Robert Fitzgerald, Walter de Rachewiltz, Philippe Jaccottet, Bernard Simeone...).

8 Cesare CAVALLERI, *Dove vai tranviere metafisico?*, "Avvenire", 14 agosto 1987.

9 Silvio RAMAT, *Il realismo del sogno*, "Corriere del Ticino", 5 settembre 1987.

10 Luciano ERBA, *Capodanno a Milano*, disegni di Carlo Nangeroni, Scheiwiller, Strenna per gli amici di Paola e Paolo Franci, Milano 1996. Molte lettere di ringraziamento, qualche ritaglio di stampa e le comunicazioni con Franci sono conservate in una cartellina nell'archivio privato (cfr. appendice). [Così Luigi Picchi: «Mi piace pensare ad un Erba complice di Pessoa, Cioran, Celan, Schopenhauer, Kafka e Borges. Ma non mi dispiacerebbe nemmeno associarla a Orazio, quello più pensoso e "esistenzialista"».]

Mentre saranno le traduzioni da Villon, già edite in una preziosa ma rarissima edizione d'arte per il Langello di Asti a chiudere *Nella terra di mezzo*,¹¹ con un contrasto quasi straniante:

Molte, in quest'ultimo libro, le traduzioni da Villon. Erba ha insegnato a lungo letteratura francese all'università di Verona e queste sono traduzioni "su commissione". Tuttavia Villon l'ha interessato per il suo particolare modo di essere "obstrusivo", parola che, spiega Erba, per gli inglesi sta per chi usa parole triviali, per chi parla di ciò che è proibito. Ha tradotto cercando di capire come Villon, che ha avuto una vita tormentata, realmente tormentata, affondi in un realismo deciso. Villon – dice – si giustifica in una mia *full immersion* nel realismo con un pregiudizio antirealista. Ho cercato di capire come si possa arrivare a questa obstrusività in modo puro e anche ingenuo. Mentre l'obstrusività di Testori, Rossellini e dei neorealisti è soltanto ideologica.¹²

Ma il cimento con questa "obstrusività", via ingenua (?) al realismo, non dev'essere così peregrino nemmeno negli esiti se le stesse traduzioni (e le varianti si addensano nel passaggio dall'edizione d'artista, uniformemente villoniana e quindi profondamente arcaica, a quelle organiche, con testi erbiani, ammodernandone il dettato)¹³ vengano accolte in *Poesie*,¹⁴ validate e "monumentalizzate" dall'operazione consuntiva dell'Oscar mondadoriano.

Nel 2005 esce *Un po' di repubblica* – «è un po' di quella roba che avanza sul banco in salumeria, si entrava un tempo e si chiedeva *un po' di repubblica*, me lo diceva la mia

11 Luciano ERBA, *Nella terra di mezzo*, Mondadori, Milano 2000 (Lo Specchio), cfr. «offre inoltre la sorpresa di un capitolo finale di singolare pregio, quello delle traduzioni da François Villon, che per le tinte forti e per l'asprezza del linguaggio parrebbe ben lontano da Erba. Ma il cimento creativo con il poeta francese si è risolto per lui in un esito che dà ulteriore bellezza al libro, perché ci regala versioni splendide di un grande del passato e ci permette di approfondire le ragioni di un maestro della nostra poesia contemporanea». (Quarta di copertina)

12 Pierangela ROSSI, *Erba: la mia Cina dell'anima*, "Agorà", 2 luglio 2000.

13 Erba possiede due esemplari dell'edizione di pregio del Langello che presentano entrambi varianti manoscritte a matita (i volumi sono diversamente annotati: è molto difficile stabilire una cronologia interna fra le correzioni sui due supporti – probabilmente la campata correttoria è molto ravvicinata, se non assolutamente coeva). Questo indica senz'altro un superamento, un'insoddisfazione e un ripensamento: ingenerati probabilmente dall'inserzione dei testi nella *Terra di mezzo* e poi nell'Oscar Mondadori, ovvero dalla necessità di un adeguamento al dettato di una raccolta poetica in proprio.

14 ERBA, *Poesie 1951-2001*. Meeten NASR, *Il timbro delicato di Luciano Erba*, "La mosca di Milano", 9, marzo 2003, pp. 41-49: «un pregevole Oscar che riunisce di fatto tutte le poesie da lui pubblicate, altre inedite e sparse e anche le belle traduzioni di Villon [...] che già si trovavano in appendice alla raccolta precedente», p. 41.

mamma, *va' e prendi un po' di repubblica*»¹⁵ – in occasione dell'edizione inaugurale del «primo festival italiano di poesia civile». Erba vince un premio e, per l'occasione, offre inediti e una sua «lontana ma sempre attuale traduzione di forte impegno civile», la *Prosa della Transiberiana*, di Blaise Cendrars:

L'impegno “civile” di Blaise Cendrars [...] si profila in un contesto di solitudine (cfr. *Pasqua a New York*) e di pietà (cfr. *Prosa della Transiberiana...*) sotto il segno di quell'*esprit nouveau* partecipato da tanti scrittori e artisti sbarcati a Parigi da ogni angolo della provincia e dalle più diverse parti del mondo nel primo decennio del nuovo secolo. [...] In questa vorace e spregiudicata presa di possesso del mondo intero non v'è gran posto per l'indugio sentimentale, la solitudine cessa di essere un lusso poetico, la pietà si risveglia per cancellare un io troppo esclusivo e vede affermarsi una più sana consapevolezza della condizione umana.¹⁶

Si instaura giocoforza un parallelismo fra i due e quando Erba scrive nell'introduzione al testo di Cendrars «insomma, gran bella cosa la poesia civile tra virgolette o senza, purché abbia per autore un poeta per davvero», in un libro stampato in occasione di un premio alla sua poesia civile, l'annessione a questa possibilità corretta e rara di impegno è evidente. D'altro canto, troviamo nei testi precedenti degli svogliati strali, mezze allusioni («vuoto / come una pagina di giornale / o stupido come un corteo», *Kaspar*; «per sfuggire al chiasso, alla piazza, ai comizi / ai più irritanti aspetti del nulla, / mi rivolgo a cose senza significato», *Lotta col nulla*) in polemica contro altri tentativi di impegno. Erba preferisce proseguire per la strada in cui Cendrars dice di impantanarsi: «Ero già sì cattivo poeta / Al punto da non sapere andare fino in fondo alle cose», *Prosa della Transiberiana*).

15 Buffoni 2014, in appendice, parafrasando Erba, *Verso la “Repubblica ideale” (Vico)*: «Quando andavo a comprare la mostarda / mia madre mi diceva: già che ci vai / fatti dare un po' di repubblica, / intendeva gli avanzi quali che fossero / rimasti sul banco del salumiere», Luciano ERBA, *Un po' di Repubblica*, con una traduzione da Blaise Cendrars, interlinea, Novara 2005, p. 9.

16 Ivi, p. 23.

Le Soglie dei Cristalli

«Une zone non seulement de transition,
mais de transaction».
Genette

Quante cose un libro ci dice prima della sua prima riga? Lo studio dei messaggi e delle intenzioni comunicative di quel territorio liminale di prossimità estrema al testo, il *paratesto*, può essere rivelatore per la natura ibrida, in parte condizionata, in parte disomogenea rispetto al testo, dei messaggi che vi si possono intuire, talvolta all'altro, talvolta generici, propri del genere («*para* est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance»).¹⁷ Tecnicamente somma di *peritesto* (i dintorni all'interno del volume) ed *epitesto* (dintorni più laschi: dichiarazioni, interviste, presentazioni d'autore)¹⁸ funge da ineludibile «cornice» e talvolta prezioso «commento»:

Il secondo tipo di transtestualità è costituito dalla relazione, generalmente meno esplicita e più distante, che nell'insieme propriamente formato dall'opera letteraria il testo propriamente detto intrattiene con il *paratesto*: titolo, sottotitolo, intertitoli, prefazioni, postfazioni, avvertenze, premesse, ecc.; note a margine, a piè di pagine, note finali; epigrafi; illustrazioni; *prière d'insérer*, fascetta, sovraccoperta, e molti altri tipi di segnali accessori, autografi e allografi, che procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento, ufficiale o ufficioso.¹⁹

L'editore dei *Cristalli naturali* è un editore tecnico, piuttosto defilato, Guerini e associati, di Milano: stampa prima gli atti del convegno di Bergamo e poi la rivista "Testo a fronte", ideata da Buffoni nell'89 per proseguirne idealmente il dibattito. Il buon successo

17 Joseph Hillis MILLER, *The Critic as Host in Deconstruction and Criticism*, The Seabury Press, New York 1979, p. 219

18 Gérard GENETTE, *Introduction* (7-20) in ID. *Seuils*: «Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un emplacement, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme le titres de chapitres ou certaines notes : j'appellerai pérítex-te [...] Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, építex-te [...] paratexte = pérítex-te + építex-te», pp. 10-11.

19 GENETTE, *Palimpsesti*, p. 5.

commerciale, aiutato anche da una *bustina di Minerva* di Eco, permette di affiancare a questa la stampa di alcuni volumi, i “Testi” (e i “Saggi”, poi) di “Testo a fronte”: «la collana I TESTI, l’ultima nata dall’editore Guerini: “diretta e redatta da poeti” come recita lo slogan di lancio, la collana ha le sue radici nella rivista Testo a fronte, semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria, diretto da Franco Buffoni».²⁰

La rivista è ricordata dal simbolo, quasi il suo “logo”, in una fascetta rossa, di due profili affiancati, che disegnano un calice in negativo a evidenziare il carattere bifronte del tradurre e le sue molte ambiguità teoriche. Verde, la copertina, essenziale, con un’immagine delle fondamenta della Tour Eiffel, tratta dall’“*Illustration française*”.²¹

«L’ha scelta il caporedattore di Guerini, Giuliano Donati. La trovo riuscitissima, estremamente azzeccata. È una Tour Eiffel in costruzione, che lega il richiamo alla Francia, perché francesi sono l’80% dei tradotti, e il francese la lingua d’elezione di Erba, all’idea della costruzione, dell’*in fieri*»,²² dell’assemblaggio, anche se non proprio *en bricolant*.

Dei cristalli naturali, in copertina, senza nessuna didascalia che permetta di situare l’oggetto-libro, mentre in terza pagina si legge un’aggiunta chiarificatrice «e altri versi tradotti (1950-1990)», a indicare il cosa e il quando (con questa campata temporale ampia, in cui ‘90, in un testo che esce nel 1991, vale semplicemente per un “finora”, mentre ‘50 se non coincide precisamente con la data di nessuno dei testi implicati, segnala il decennio dei primi tentativi, *pendant* pulito, per l’ampiezza validante della cifra tonda).²³

Di solito la chiave interpretativa di una raccolta di liriche [...] va rintracciata nella lirica proemiale, o nella conclusiva, o in quella che intitola di sé l’intero

20 Giuliano DONATI, *Abitare la poesia*, “L’informazione libraria”, 5, maggio 1991. E anche: «La rivista nasce nel 1989, in seguito al convegno *La traduzione del testo poetico* tenutosi all’Università di Bergamo nell’88. Si festeggiano i venticinque anni della pubblicazione, senza mai sfiorare il passivo, anche grazie a una *bustina di Minerva* di Eco dedicata alla traduzione che citava la rivista, di cui erano usciti i primi due numeri: questo fuoco pubblicistico portò quattrocento abbonamenti e questo mi permise di proporre all’editore – che allora era Guerini e Associati, e adesso è Marcos y Marcos – di inaugurare due collane, una di saggistica, i “Saggi di Testo a fronte”, e l’altra di letteratura creativa, diciamo così, i “Testi di Testo a fronte”, che nel corso di questi anni ha pubblicato quaderni di traduzione di maestri, come nel caso appunto di Luciano Erba, o di Nelo Risi», Buffoni 2014.

21 Lo scatto è di Louis-Emile Durandelle, del gennaio 1888, pubblicato su un opuscolo, foglio volante, forse pubblicitario con il titolo *Exposition Universelle de 1889, état d’avancement des travaux de la Tour*. La stampa originale, all’album d’argento, è conservata al J. P. Getty Museum. Quello che compare in copertina è però uno scatto rielaborato, “corretto”, probabilmente una litografia molto precisa tratta dalla foto, con l’inserzione anche di figurine, passanti per rendere più imponenti le proporzioni della torre.

22 Intervista a Franco Buffoni, 2018, appendice.

23 Il primo testo edito, i sonetti da Jean de Sponde, è del ‘58, sul “verri” di Anceschi. Ma i primi testi tradotti devono essere precedenti: nel ‘54 sul terzo programma radiofonico viene letta una piccola antologia poetica di Rodenbach, tradotta da Erba e nel ‘56 proprio i sonetti da Sponde.

libro. Con la *callida simplicitas* che gli è tipica, quel misto di infantile candore e di smalzata riflessività ironica, e con la discrezione che sempre informa il suo dettato, Erba costringe il lettore a frugare tra i versi alla ricerca dell'indizio.²⁴

La lirica di Ponge che intitola di sé l'intero libro ha una posizione centrale, un po' giocoforza, stante la cronologia progressiva degli autori, un po' perché viene anteposta agli altri testi di Ponge antologizzati, pur cronologicamente precedenti, probabilmente per porla in particolare rilievo. Ma che sia chiave interpretativa della raccolta sembra negarlo l'indecisione erbiana fra varie alternative, poeticamente molto distanti:

Poli: L'origine del titolo? La sua motivazione?

Buffoni: L'ha voluto lui, avevamo fatto diverse ipotesi

Poli: Le ricorda?

Buffoni: C'era *La capra*, di Ponge, che gli avevo proposto. "No, me pias no, me pias no, la capra", diceva lui. Poi c'era *Tatto*, di Thom Gunn, interessante perché può avere una lettura polisemica. Ma non gli andava. C'era Machado che funzionava e gli piaceva però voleva rimanere sui francesi, "non posso mettere un titolo d'un autore spagnolo, ho tradotto poco lo spagnolo". Hanno vinto *i cristalli naturali*, e mi sembra bello, mi sembra un titolo che lo rappresenta.²⁵

Tuttavia, forse col rischio di sovrainterpretare, i *Cristalli naturali* di Ponge si prestano a numerose letture metapoetiche: una purezza strutturata, solida, (cesellata per l'eterno?) ma naturalmente aggregatasi («ars est celare artem»), nei meravigliosi limiti, molto lodati per il rigore che impongono, delle crepe del reale in cui si sviluppano:

Le propre des cristaux réside dans une forme de perfection atteinte par l'expansion d'un agencement premier d'éléments qui en détermine la formule (au sens des mathématiques ou de la physique, aussi bien). C'est là un modèle pour les ouvrages de l'esprit, qui, «tout comme ceux de la nature, croissent à la façon de cristaux» [...] les «merveilleuses limites» des cristaux doivent leurs

24 Pietro GIBELLINI, *L'Adda ha buona voce. Studi di letteratura lombarda dal Sette al Novecento*, Bulzoni, Roma 1984, p. 310. E Giorgio LUZZI, *Rimozione del senso e indizi di direzione nella poesia di Luciano Erba* (452-460), "Cenobio", 42-43, 1993: «non è un caso che proprio la titolistica proposta riassorba in enunciati essenziali le istanze ideologiche più pressanti, intrattenendo con i testi una schermaglia di senso che funziona in direzione retrospettiva: [...] la visione di sintesi viene «posticipata» nella virtù esegetica dei titoli», p. 454.

25 Buffoni, intervista del 2014, in appendice.

caractère exceptionnel à la coïncidence entre limites spécifiques, imposées par la plénitude de la forme, et la limitation physique externe qui contient leur croissance. [...] Contre le risque de dilution guettant la poésie sous couvert d'une «prétendue liberté» qui n'est qu'un vrai renoncement, c'est un éloge de la rigueur qui s'écrit dans «Des cristaux naturels», sous le paradoxal patronage de Rimbaud, dont le mythe fait une figure de l'excès.²⁶

Veck sottolinea quanto sia nodale nella poetica pongiana, un testo con tali rivendicazioni: forse perciò si è tentati di credere che l'elezione sia una validazione nel merito,²⁷ un'adesione a quest'idea di rigore contro la pretesa libertà del senza limite, nel misuratissimo Erba:

Poli: È anche un testo pregnante a livello di poetica, almeno pongiana, Lei pensa che questo abbia influito? Che possa essere anche una centralità poetica, di metodo, di ispirazione?

Buffoni: Assolutamente sì, Erba ha insistito. Penso che possa pensarla così.²⁸

Un altro elemento di fascino di questo titolo è, come nota Buffoni, l'ambiguità di quel “des” partitivo e, insieme, complemento d'argomento: certo cercata dallo stesso Ponge, la cui ispirazione dall'oratoria classica ha come fine la rifondazione di un dizionario e, al contempo, la creazione di un poema didascalico-cosmogonico, un *De rerum natura* onnicomprensivo.²⁹

26 Bernard VECK, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Mardage, Liège 1993, pp. 136-137. [Il testo di Ponge ha un'epigrafe da *Après le déluge* di Rimbaud].

27 I *Cristalli naturali* possono essere pensati come una “poesia di poetica”? «Nelle poesie di poetica l'esercizio della scrittura sembra rallentare per riferirsi, in maniera più o meno esplicita, alle sue impalcature, al suo procedere e, talvolta, al suo etimo ideologico e psicologico. [...] Questo particolare genere di poesie determina il piano della coerenza testuale “a mente fredda”, dà indicazioni al lettore sulle strade che percorrono le isotopie semantiche e stabilisce, in certa misura, il centro “razionale” del libro», TESTA, *Il libro di poesia*, pp. 96-97.

28 Buffoni 2014. Cfr. Renato TURCI, Gabriele ZANI, *Lettura e attraversamenti della poesia di Luciano Erba* (27-43), “Il lettore di provincia”, 74, XXI, aprile 1969: «la poesia di Erba, dopo avergli chiesto il più delle volte una lenta elaborazione, ci si presenta come una cosa che si è fatta da sé, pulita e perfetta in un certo senso come lo sono gli oggetti in natura, un sasso, un legno, un fiore o i manufatti dell'uomo quando nella loro perfezione diventano eterni come il sapone, per esempio, o il pane o una bicicletta e nel dire questo non siamo lontani dal pensiero di Ponge, che Erba ama di tanto in tanto tradurre», p. 33. E della giovane poesia erbiana, Mario COSTANZO, *Il cavaliere del Garbo* (130-137), “Letteratura”, V, 25-26, gennaio-aprile 1957: «certi giochi verbali che davvero paion cristalli lavorati alla punta d'una lucerna, che solo toccati, per non dire veduti, si spezzano?», p. 130.

29 Cfr. Francis PONGE, *Œuvres complètes*, sous la direction de Bernard Beugnot, Gallimard, Paris 1999, p. 208: «Je voudrais écrire une sorte de *De rerum natura*. On voit bien la différence avec les poètes contemporains: ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie».

«Caro Erba, mi scuso anzitutto per l'insistenza per il titolo, ma era indispensabile per procedere con il catalogo. Ho lasciato "Dei cristalli naturali" che, a ripensarci, mi sembra perfetto con il gioco ambiguo del partitivo e del complemento d'argomento. Poi dà proprio l'idea di qualcosa che si trova già lì, sul percorso, intatta».³⁰

Ma Erba non deve esserne convinto, nella cartellina delle bozze troviamo un frontespizio artigianale, in pastello blu in cui sotto a «Dei cristalli naturali – quaderno di traduzioni» Erba aggiunge a matita «(titolo provvisorio)».³¹

Procedendo concentricamente verso il "bordo" del testo troviamo, ad aprire l'introduzione polemica e antitraduttologica un'epigrafe sereniana³²:

Un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un frammento, 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. Vittorio Sereni

«Citation par excellence»,³³ secondo Compagnon, l'epigrafe può avere, secondo Genette, principalmente due funzioni: «une fonction de commentaire, parfois décisif – d'éclaircissement [...] elle précise ou souligne indirectement la signification», indizio

Jacqueline RISSET, *De varietate rerum, o l'allegria materialista* (IV-XI), in Francis PONGE, *Il partito preso delle cose*, Einaudi, Torino 1979: «Il progetto, quindi, è di scrivere un nuovo *De natura rerum*, o piuttosto un nuovo *De varietate rerum* il cui metodo viene così enunciato: "Il miglior partito è di considerare ogni cosa del tutto sconosciuta, e di passeggiare o di sdraiarsi nel sottobosco o sull'erba, e di riprendere tutto all'inizio". Una fenomenologia poetica, certo, ma una fenomenologia materialista, non esistenzialista, per la disperazione di Sartre», p. VII. E anche Julie GIOVACCHINI, *Lucrece et Francis Ponge: d'une modernité à l'autre* (39-51) in *Colloque International sur Lucrece au XX siècle* (4-5 février), Créteil, Colin, Créteil 2013.

30 Lettera di Buffoni a Erba del 22 gennaio 1991, conservata insieme alle bozze della raccolta, archivio privato.

31 Cade anche il sottotitolo definitorio "quaderno di traduzioni", riassorbito nell'aggiunta di quell'«e altri versi tradotti» con quella «negligenza della formula (... "e altro")» che secondo Scaffai, in quel caso per la *Bufera* montaliana «ben si adatta a una conformazione meno simmetrica e più duttile in confronto a quella dei libri precedenti», SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro*, p. 201.

32 GENETTE, *Seuils*: «Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre o de partie d'œuvre ; en exergue signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre [...] D'où ce métonymie aujourd'hui fréquent : exergue pour épigraphe, qui ne me semble pas très heureux, puisqu'il confond la chose et la place», p. 147.

33 COMPAGNON, *Le seconde main*, p. 30.

privilegiato, chiave, per la comprensione oppure può essere un omaggio in funzione (auto)validante, «mot de passe d'intellectualité»:

Cette fonction évasive, plus affective qu'intellectuelle et parfois plus décorative qu'affective, peut bien être assignée à la plupart des épigraphes de type, disons pour aller vite, romantique. [...] De même, dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur [...] le sacre et l'onction d'une filiation prestigieuse. L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité.³⁴

L'epigrafe di Sereni potrebbe assommarle entrambe: da un lato orientando l'operazione del tradurre e annettendo il quaderno erbiano a una galassia quaderni di poeti-traduttori, con scelte e convinzioni omogenee, un comune sentire anche "procedurale"; dall'altro ponendosi sotto quest'egida come un magistero, amicale o protettivo, poetico o etico.

L'epigrafe è tratta da *Il mio lavoro su Char*, il discorso che Sereni pronuncia nel '76 quando riceve il Premio Città di Monselice per la sua traduzione di *Ritorno Sopramonte* e resta, nel tempo, un cardine dei vari commentari o luoghi prefatori sereniani, citata anche nella *Premessa* al *Musicante*: non per forza ci si cimenta con poeti affini, anzi, spesso sono varie forme di distanza ad attrarre, ma una scheggia di questi, assorbita dal traduttore, permette un riconoscimento, retroattivo, repentino che nell'agnizione colma il testo.³⁵

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. [...] Esiste poi, o almeno è esistito per me, un momento ulteriore in cui non si traduce più, semplicemente, un testo, bensì si traduce l'eco, la ripercussione che quel titolo ha avuto in noi. Può darsi che sia un effetto concomitante e illusorio, ma so anche che senza questa sorta di infatuazione,

34 GENETTE, *Seuils*, pp. 159-160 e pp. 161-163. Quest'ultima funzione, di filiazione prestigiosa, ricorda, anche se diluita, quella della dedica, cfr.: «Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle apporte, *volens nolens*, un peu de son soutien, et donc de sa participation», p. 139.

35 Vittorio SERENI, *Il mio lavoro su Char* (XXV-XXVIII), *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, 6, Monselice 1977, p. XXVII e anche *René Char: il termine sparso*, lettura radiofonica (1976) ora in SERENI, *Poesie e prose*, pp. 1041-1042. Cfr. anche, ivi, dal *Sabato tedesco*: «che la bellezza, posto che esista e abbia un senso il suo nome, non sta di casa in nessuna parte specifica [...] salvo rintracciarla nella forza di coesione, nel vischio istantaneo e presto deperibile che a volte lega ingredienti di per sé insignificanti, disseminati un po' ovunque», p. 768.

senza questa svolta squisitamente soggettiva, tradurre mi sarebbe stato impossibile, o mi avrebbe annoiato.³⁶

L'allestimento di una silloge implica quindi che «la scelta antologica non premi tanto l'impegno materiale del traduttore [...] quanto l'investimento emotivo riversato sui testi», il cortocircuito che produce la spinta a tradurli e insieme l'eco di questi che rimane nel quotidiano del traduttore, che lo accompagna.³⁷

Erba pone l'epigrafe sereniana in apertura a una prefazione in cui non lascia intravedere grandi spinte emotive, forse perché la chiave dell'operazione è l'appropriazione, libera, in Erba liberissima, un vero e proprio «metabolismo» della parola altrui, cui questo avvampare di scaglia, questa significazione ulteriore è via per l'accesso e la presa di possesso:

La rielaborazione creativa di Sereni nella sua palese, quasi sfrontata violazione dell'originale non può in alcun modo stupire o scandalizzare, in quanto trova la sua ragion d'essere in una sorta di metabolismo della parola poetica altrui del quale la traduzione è solo un momento, necessariamente esterno e manifesto complementare però ad un'instancabile e mai conclusa assimilazione interiore. [...] Questi meccanismi di appropriazione, se consentono talora di sistematizzare nel ricordo ferite ancora irrisolte, permettono d'altro canto di ripercorrere esperienze vissute in prima persona, tracciando una vita che potremmo definire “di riflesso”, parallela a quella reale.³⁸

36 Vittorio SERENI, *Premessa* (XXIX-XXXIV) in ID., *Il musicante di Saint-Merry*, p. XXXIV.

37 ZOICO, *Come è fatto il Musicante di Saint-Merry di Vittorio Sereni*, p. 384. Cfr. SERENI, *Premessa*: «Nessuna decisione preventiva, nessun disegno organico, nessuna ricognizione preliminare a supporto di chissà quali progettazioni è alla base della mia attività, determinata più dall'emotività che dal gusto», p. VI e Pier Vincenzo MENGALDO, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)* 193-207, in ID., *La tradizione del Novecento*: «Come per altri poeti-traduttori anche nel caso del *Quaderno il prius* delle scelte non andrà in linea di metodo ravvisato in un giudizio d'eccellenza sui singoli testi, quanto nel corto-circuito che ha prodotto la spinta a tradurli – e nella valutazione della realizzabilità dell'impresa: perciò in qualcosa che, trattandosi di Montale, non possiamo chiamare altrimenti che *occasione*, coi suoi predicati di alea e gratuità», p. 192. Cfr. Erba, qualche anno dopo, parlando di Manzoni: «di un romanzo, basta a volte un particolare, un'immagine, una frase che si presenti casualmente alla memoria perché tutto un passo della vicenda d'improvviso si animi e torni a svolgersi nella mente», Luciano ERBA, *Dalla parte degli oggetti* (27-31) in *Una pagina di Manzoni* (serata presieduta da Vigorelli, Centro culturale San Carlo, 2 dicembre 1985), archivio privato.

38 Luisa PREVITERA, *Tradurre assimilando: Sereni e Apollinaire* (29-40), “Otto-Novecento”, XI, 5/6, sett-dicembre 1987, pp. 36-37. Cfr. Suzanne JILL LEVINE, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, Lengua y Estudios Literarios, México 1998: «Con frecuencia buscamos en lo extraño aquello que nos atrae – quizá sin saberlo – en lo conocido», p. 11. Non a caso Sereni cita più volte nei suoi discorsi questa frase di Sergio SOLMI, *Del tradurre in Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1956: «L'altro modo di tradurre non si insegna. La traduzione nasce, a contatto col testo straniero, con la forza, l'irresistibilità dell'ispirazione originale. Alla

«Un esiguo intero che ora trema»

«Il fascino di una collezione sta in quel tanto
che rivela e in quel tanto che nasconde».
Calvino

Un altro punto di vista da cui riguardare il lavoro di Sereni al *Musicante* sarebbe ovviamente quello di misurare e valutare in che modo, dagli “insiemi” e dagli episodi della sua attività di traduttore come complesso, egli ha trascelto gli individui o le parti destinati a questo “compendio”. Ma questa è un’impresa molto difficile o addirittura impossibile, [...] perché certo alla scelta e alle proporzioni interne hanno concorso più fattori, magari contraddittori – e dunque bisognosi di temperamento.³⁹

Per tentare di validare l’ipotesi che un quaderno di traduzioni sia un macrotesto Mengaldo ci invita a guardare non solo quel che è incluso in esso, ma anche quel che ne è stato escluso per, in questo confronto, carpirne la *ratio*: le inclusioni rivelatrici quanto le esclusioni. Tuttavia, sostiene che sia un compito particolarmente complesso, perché oltre all’elezione soggettiva (del testo di partenza o della propria resa?), oltre a scaglie retroattivamente caricate di senso e emotività, influiranno tanti altri motivi sottesi, anche pratici, temperandosi. Quanto al quaderno erbiano Buffoni sottolinea i limiti contingenti, editoriali, alla pubblicazione che si innestano però su una misura, una parsimonia erbiana quasi proverbiale:

Questo quaderno di traduzioni l’abbiamo costruito insieme, a casa sua. L’editore ci aveva dato un numero di pagine assai preciso. Allora i criteri editoriali erano diversi, era l’epoca in cui la pagina era composta da un compositore, un operaio, [...] avevamo un numero limitato di pagine. Ora un libro che abbia cento o centotrenta pagine non cambia nulla, invece allora bisognava comporre tutto, e

sua nascita presiede qualcosa come un moto d’invidia, un rimpianto d’aver perduta l’occasione lirica irrimediabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello d’altra lingua. [...] La traduzione, in questo caso, potrà rassomigliare poco o molto all’originale: la cosa non ha importanza. La poesia fa ormai parte del mondo del traduttore, si materia di tutta la sua esperienza artistica e vitale, diventa fiore della sua parola, del suo respiro profondo. È l’imitazione poetica che ben conobbero gli scrittori del passato, e di cui anzi si onorarono, specie lavorando su modelli antichi e illustri», p. 5.

39 Pier Vincenzo MENGALDO, *Sereni traduttore di poesia (V-XXVII)* in SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, p. V.

ciò comportava costi diversi. Quindi *Dei cristalli naturali*, risente proprio della fatica di scegliere, trascegliere il meglio, e devo dire se c'è una cosa in cui Erba è stato maestro è proprio la parsimonia, la sua capacità di selezione. Altri scrivono di più e poi bisogna fare l'antologia, invece Erba ha scritto dei libretti molto piccoli e sono tutti dalla prima all'ultima parola importanti. E lo stesso vale per le sue traduzioni: questo quaderno di traduzioni è perfetto.⁴⁰

Erba era davvero “una parola in meno piuttosto che una in più”: attento, distillato, pieno di riserbo e rigore. Ammiravo il suo essere sempre estremamente contenuto, anche umanamente. [...] quest'idea di presentare schegge soltanto, perle, lavoratissime, è la cosa che più mi colpisce: una misura interna, personale e letteraria.⁴¹

Le sezioni sono nove, come gli autori tradotti, i testi trentatré (da raddoppiarsi, con il testo a fronte): numeri simbolici, cristologici, quasi? Certo Erba confessa un «amore per il numero nove» e calibra molto spesso i suoi libri in proprio con sezioni simmetriche.⁴²

Esiste un documento sul lavoro di allestimento del *corpus*, ma in gran parte reso inservibile dai sottintesi della corrispondenza («per le ragioni che sappiamo», «secondo le istruzioni di quella sera»), a riprova del fatto che la costruzione del quaderno avvenne *in praesentia*, discutendo col curatore («l'abbiamo costruito insieme, a casa sua»):

Come d'accordo, ecco le bozze del tuo libro che manderemo a prendere appena tornerai. √Siamo ormai coi tempi strettissimi√ Ho dunque tolto il povero Reverdy e lasciato Machado per le ragioni che sappiamo. A Gunn ho aggiunto il brano *Dryads* dal *Misanthropo* e quello della *Fanciulla di Marmo*. Idem per Cendrars ho tolto (cose già fatte comporre) e fatto aggiungere secondo le istruzioni di quella sera. Così per Rodenbach e per Jean de Sponde. Di quest'ultimo ci sono cinque sonetti (ho fatto saltare il *Deh, se la mano...*, come

40 Intervista a Buffoni, 2014, appendice.

41 Intervista a Buffoni, 2018, appendice.

42 Cfr. ERBA, *Françoise*: «Le affettuose premure di alcuni amici bresciani mi hanno animato a trarre dai cassetti questi scritti di trenta e quarant'anni fa per affidarli a meno oscura ventura. l'amore del numero nove, ma soprattutto la considerazione dei lettori mi hanno indotto a scegliere, appunto e appena, nove prose, fra le più brevi, le meno incompiute, le meno sperimentali», p. 96. E nove sono i testi di *soltanto segni*, mentre tre blocchi per diciotto testi scandiranno *Il male minore* [cfr. Luciano ERBA, *soltanto segni*, con tre disegni di Enrico Della Torre, Rotary, Milano 1992].

mi avevi detto tu). Ho poi composto bibliografia e indice secondo le tue indicazioni. Mi sembra proprio un libro bellissimo⁴³

La caduta di Reverdy non può essere imputata solo al numero di pagine blindato, quanto a un gioco di contrappesi, di sostituzioni che investe i *Cristalli* fino in bozze (i testi sono già composti, le modifiche sono operate *in extremis*). Se pure sarà arduo capire il perché, possiamo toccare con mano l'imponente sfoltimento attuato da Erba su un'ipotesi di indice a pochi mesi dalla stampa⁴⁴: su fogli di riuso, come di consueto, Erba batte a macchina quello che pensa di inserire, in un indice ufficiale, con intestazione [«Luciano Erba, Dei cristalli naturali (quaderno di traduzioni), Indice»]: ci sono sei sonetti da Sponde (con il *Deh se la mano...* che cadrà); Saint-Amant con l'*Estate romana*; tre testi in più per Rodenbach (*Vieux quais, La pluie e Douceur du soir*); Machado con *La plaza y los naranjos*; sette testi in più per Cendrars (*Contraste, 1 - Portrait, 2 - Atelier, Dernière heure, Bombay express, Fiat, Fantômas*); Reverdy con *Paris-Noël*; Michaux con *La cordillera de los Andes*; Frénaud con *Canaux de Milan*; dieci testi in più per Ponge (*Le pain, De la modification des choses..., La Métamorphose, Justification nihiliste de l'art, Natare piscem doces, L'aigle commun, L'imparfait..., Le monde muet..., Ebauche d'un poisson, Première ébauche d'une main*) e ben ventisei da Gunn (diciassette sono le sottopartizioni del *Mysanthropos* ma sono riportate anche *The goddess, The kiss in Bayreuth, Berlin in ruins, Bravery, Confessions..., No speech..., The vigil..., In the tank, Pierce Street*).⁴⁵

Per un totale di 6+1+8+1+13+1+1+1+15+32=79 (x 2) testi: forse la parsimonia di Erba non è proprio così naturale, in questo caso. Oltre alle molte espunzioni, al ridimensionamento, di cui si leggono i segni sull'indice (con punti di domanda a lato e no, talvolta esclamativi e perentori) ci sono anche spostamenti nella seriazione: Frénaud, inserito dopo Michaux e prima di Ponge, viene cassato e riscritto a penna fra Ponge e Gunn. Agisce, in questa correzione, il criterio della cronologia: in un bigliettino incollato all'interno della cartellina – che è fatta di cartoncino di riuso, ricavata da una busta della Philip Morris indirizzata a Mimia, con timbro postale del 12 maggio '89 – sono elencate le date e i luoghi di nascita di

43 Lettera di Buffoni a Erba del 2 aprile 1991, cartelletta *Dei cristalli naturali*, archivio privato.

44 I fogli di riuso forniscono indizi per la datazione: l'invito a un convegno su Henri Bachau, dell'Università di Bologna è datato 22 gennaio 1991, mentre una lettera di accompagnamento di un libro di Spaziani, per il premio Camaiore di cui Erba è giurato, è del 26 febbraio 1991.

45 Addirittura i trentadue testi di Gunn sono tutti quelli che compongono *Tatto*, il libro di Gunn che Erba traduce nel '79: il *bricoleur* "avaro" pensa in un primo momento di far confluire interamente il libro dell'angloamericano nel suo quaderno: a pastello rosso marca poi delle espunzioni (*Berlino in rovine*, in cui sventola una svastica) e alcuni dubbi (la romantica *Un bacio a Bayreuth*, la crudele ed esatta *Nessun discorso dal patibolo e Pierce Street*, meditativa e asfittica).

Cendrars, Frénaud, Rodenbach, Saint-Amant e Sponde. Sul verso del foglietto, per quanto è possibile leggere ci sono piccoli promemoria imperativi: su Reverdy («controllare testo di Noël xché mi sembra sia un po' diverso da Scheiwiller»); Michaux e Ponge («giorno mese e anno di nascita») – i due sono nati infatti entrambi nel 1899. Ma quest'acribia nel determinare la temporalità esatta lascia comunque Michaux, nato in maggio, prima di Ponge, nato in marzo (e Reverdy, prima di essere espunto, a loro anteposto, nato nel '99, ma in settembre).

Al di là delle minuzie, però, non è l'ordine dei testi a stampa (originali o tradotti) a importare, né un percorso creato per temi o associazioni, ma una direttrice storico-biografica, da storia della letteratura⁴⁶: «l'ordine degli autori è sempre stato cronologico, non si è mai pensato ad altre seriazioni? No. Erba ce l'ha presentato così, ci pareva criterio di buon senso».⁴⁷ Se leggiamo le note a margine di altri quaderni troviamo Giudici, «ossequiosamente ordinato sulla cronologia»:

Curioso destino, com'è fatto questo libro, ossequiosamente ordinato sulla cronologia: comincia con un metafisico (il tipo di poeta che, per pura suggestione dell'epiteto, mi sarebbe piaciuto essere allora) e chiude con un romantico (il tipo di poeta che, a questo punto senza più suggestioni, rimpiangerò di non poter diventare).⁴⁸

Ma dando un'occhiata ai testi ci si rende conto che è la cronologia degli incontri di Giudici coi testi, l'ordine temporale di un rapporto, non la successione dei genetliaci.

Uno degli elementi impiegati da Zoico nel determinare la natura macrotestuale del quaderno di traduzioni di Sereni è proprio l'ordine "rilevato", marcato, degli autori, considerato indizio di composizione più forte: Char in effetti è spezzato in due sezioni, *Réné Char e (ancora da) René Char*. L'indizio pare molto calzante, ma, ricostruendo le vicende compositive, in realtà ci si accorge che anche gli autori di Sereni, con lievissime

46 Forse mediata dalla didattica universitaria o dall'educazione filologica continiana. Ma la *Storia della letteratura francese* allestita con Bonfantini pur riportando sempre, anche nell'antologia, date di nascita e morte degli autori, segue un'impostazione di correnti-scuole, generazionale ma privilegiando la poetica degli antologizzati.

47 Intervista a Buffoni, 2018, appendice.

48 Giovanni GIUDICI, *Per passione e su commissione* (V-XI) in ID., *Addio, proibito piangere*, Einaudi, Torino 1982, p. VII. John Donne (1572-1631) il primo e Coleridge (1772-1834), tradotti nel '55 e nel 1980, rispettivamente. La *Nota bibliografica* spiega l'occasione di traduzione per ciascun poeta incluso e la commenta brevemente. Ad esempio: «Frost. Quando, nel 1962 o 1963, per il tramite e su indicazione di Franco Fortini, l'editore Einaudi, mi affidò la traduzione di una scelta di poesie di Robert Frost, ignoravo quasi tutto di questo Poeta», p. XIV.

infrazioni, sono esemplati sulla cronologia interna dei momenti di traduzione.⁴⁹ Quei due pezzetti di Char sono due incontri, per due motivi, col poeta:

Il mio lavoro su Char che ha avuto due momenti distinti, l'uno, sui *Feuillets d'Hypnos*, l'altro sui testi per cui mi viene dato oggi questo riconoscimento. [...] A questo quel tanto che va assegnato al caso e a volte persino a circostanze pratiche, debbo riportare il mio *perché* nei confronti di Char essenzialmente a due ragioni. La prima è che [...] ero stato prigioniero di guerra negli stessi anni, avevo fatto un'esperienza passiva e quindi mi attraeva l'esperienza opposta, a me ignota, quella del «maquis». [...] L'altra ragione è più complessa [...] tentavo ogni volta di leggerlo a fondo e ogni volta venivo respinto, [...] se volevo continuare a leggere quel poeta che mi indicava territori sconosciuti in un'aria non più asfittica, non c'era che un modo: tradurlo.⁵⁰

Luzi ordina, come Erba, progressivamente i poeti per nascita, ponendo in coda, però, Racine, perché di altro genere, e Guillén, perché spurio, spagnolo in un libro di soli francesi⁵¹: «ciò a cui essi hanno dato luogo non è per nulla il mio libro ideale di poesia francese, ma semplicemente il grafico di certi punti di accensione spontanea o provocata. [...] Questo è davvero un quaderno, un registro fedele e senza progetto».⁵²

Talvolta si riesce persino a intravedere nelle scelte di un poeta traduttore una categoria che comprenda le scelte e le accomuni: come in Caproni, le cui traduzioni, non diversamente dalla sua ricerca in proprio, muovono su una «direttrice non simbolista»⁵³; talvolta l'ansia di

49 «Resta la, utilissima per il lettore, disposizione grosso modo cronologica degli “esercizi”», MENGALDO, *Sereni traduttore di poesia*, p. VI.

50 SERENI, *Il mio lavoro su Char*, pp. XXV-XXVII.

51 Come nota Giunta, spesso quel che non è considerato organico, di altra natura per vari motivi viene postposto. Cfr. Claudio GIUNTA, *Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna (445-457)* in «*Liber*»...: «Se dunque questa calcolata struttura con finale “in rilievo” è tipica dei canzonieri come quello di Pascoli, l'opposto avviene nei libri di poesia organizzati secondo temi, o generi, o metri. Essi tendono a chiudersi, infatti, sui testi meno importanti e meno impegnativi: quello che resta una volta finite le cose serie. In concreto, ad essere adoperati come finali sono generalmente: 1. testi di corrispondenza [...] 2. traduzioni dai classici o dai moderni [...] 3. *light verses* di varia natura. [...] La divisione tra un corpus di liriche “normali” [...] e un resto composto da testi di genere rivela così quella che è una delle caratteristiche più notevoli della poetica postromantica. Con una nettezza prima impensabile, essa separa la poesia dettata dall'ispirazione, che illustra i sentimenti e le vicende dell'io lirico [...]: i *light verses* non coronano né integrano la produzione dell'autore ma, situandosi su un altro piano, prendono ironicamente le distanze da quella cosa serissima e intimamente personale – non più attività sociale suddivisa in quelle specialità che sono i generi poetici – che dopo il romanticismo è diventata la lirica», pp. 452-457.

52 LUZI, *Premessa o confidenza*, p. VIII.

53 Vittorio COLETTI, *Note su Caproni traduttore (187-202)* in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 1982: «Sarebbe invece da sottolineare, per affidarla poi al critico caproniano, l'insistenza pressoché esclusiva del Nostro sulla

glossare l'occasione di incontro e cimento con il tradotto prende tanto spazio quanto il testo, creando veri e propri conglomerati ibridi:

Poli: Ho letto recentemente *Del maestro in bottega*, mi ha molto colpito per la struttura: da un lato i testi, dall'altra le occasioni, quasi “razos”, glosse o inserti.

Buffoni: Un caso ibrido, se vuole, non quaderno di traduzioni, non libro di poesia: bipartito, da un lato i testi, editi e inediti, divisi in sezioni, dall'altro le occasioni di traduzione, glosse, commenti. Mi venne l'idea quando Donatella Attanasio mi propose di fare un libro per Empiria. Perché teoria e “empiria” non sono in contrasto, anzi.⁵⁴

Tornando all'ipotesi di Zoico su Sereni: è necessario che l'ordine sia marcato, rilevato, costruito per poter pensare a un macrotesto? E se fosse marcato “copertamente”, operando all'interno delle sezioni autoriali – come accade per altro in Erba – agendo sulla cronologia interna dei testi, quindi sul loro ordine relativo, o lavorando molto sull'omogeneizzazione mediante inclusioni ed esclusioni opportune? – In fondo, vale per i testi tradotti una dialettica *sui generis* fra vincolo e libertà, stante il condizionamento del modello e la licenza del rifacimento. È necessario che si riscontri una chiave interpretativa d'insieme, anche lata? Una ravvisabile strategia di inclusione o, *a contrario*, una di esclusione?⁵⁵ Non

poesia francese, scelta o tagliata secondo direttrici non-simboliste [...] e che sembra affiancare l'attività in proprio, sempre un po' appartata e fuori scuola, del Caproni poeta», p. 187-188.

54 Intervista a Buffoni, 2018.

55 Per quanto riguarda Ponge, si potrebbero ipotizzare alcune strategie di espunzione: cadono i testi più sperimentali, più “avanguardistici” o “oulipiani”, come *Abbozzo di un pesce* o *L'imperfetto o i pesci volanti*, le cui accortezze tipografiche delineano una sorta di visionaria, molto colta poesia visiva; cadono i testi in cui Ponge cita più apertamente vari eminenti numi tutelari, vere e proprie *auctoritates*, come ad esempio in *Natare piscem doces* («penso qui ad ARISTOTELE. Indubbiamente in fatto di metafisica e morale le mie preferenze, si sa, vanno piuttosto a PIRRONE o a MONTAIGNE»); vengono espunti infine i testi dal tono più magniloquente e asseverativo, come *Il mondo muto è la nostra unica patria* («ABOLIREMO IMMEDIATAMENTE I VALORI, in ogni opera (e in ogni tecnica), NEL MOMENTO STESSO IN CUI LI SCOPRIAMO»), senz'altro distanti dalla sensibilità poetica reticente e riservata di Erba.

basta l'apporto unificante forte della voce autoriale-traduttiva?⁵⁶ (Tuttavia, se così fosse, qualsiasi elemento potrebbe essere legato, di fatto, dal timbro peculiare del rinunciatore?). Giunta, in uno studio sui canzonieri moderni, individua quattro possibili criteri d'ordine (nessuno, estrinseco, intrinseco e narrativo), in questa progressione:

Il libro di poesia può dunque:

1. non rispecchiare alcun criterio d'ordine, i testi [...] succedendosi senza alcuna regola;
2. essere organizzato sulla base di un criterio per così dire estrinseco: l'ordine alfabetico [...]; l'ordine cronologico di composizione [...];
3. essere organizzato sulla base criterio per così dire intrinseco, cioè concernente la forma o il contenuto dei testi: il metro [...]; il tema [...]; la forma retorica [...]; il registro [...];
4. essere strutturato secondo una linea narrativa o ideale la quale faccia sì che, come suona la definizione canonica del canzoniere d'autore, l'intero significhi più della somma delle singole parti.⁵⁷

I quaderni di traduzione superano di certo la numero uno (più limite teorico che condizione di agile esemplificazione), per attestarsi variamente fra la seconda e la terza condizione: alcuni accomunati da una lingua, condizione interna; altri da una successione temporale (biografica, di tradotti o traduttori; tipografica, di originali o traduzioni). Le cesellature, le microinfrazioni che pure possono riscontrarsi nel criterio (la seriazione mutata dei testi di Ponge; Racine postposto perché testo teatrale; Char in due tronconi...) valgono a “sovertirlo”?

O meglio, più precisamente: riescono, questi ordini più o meno liberamente interpretati, a raccontare una storia? Potrebbero con inclusioni diverse o successioni differenti?

56 Cfr. Giò FERRI, *Scelti da*, “L'informatore librario”, 7, luglio 1991, p. 43: «Un quaderno di traduzioni-interpretazioni che tocca molte sponde della letteratura, sperimentando la praticabilità di altrettante lingue ed epoche. Da Machado a Gunn, da Sponde a Michaux, da Ponge a Cendrars, Luciano Erba disegna un prisma essenzialmente poetico in cui si connettono voci e paesaggi discontinui unificati dall'autorevole forza interpretativa»; Giovanna VIZZARI, *Il metodo del non metodo*, “L'umanità”, 5 novembre 1991: «Erba si è attenuto fedelmente alla premessa allestendo un'officina laboriosa dove il lavoro del testo non rimanda né echi preponderanti né ermetismi di ritorno ma la lapidarietà di un ego prepotentemente imperativo che, in alcuni incisi, espleta un *reditum ad uterum suum* in perfetta sintonia con la proposta originaria» e Roberto CICALA, *I cristalli di Luciano Erba*, “La Provincia” (Como), 24 novembre 1991: «*I cristalli* sono la letteratura. È una ragione in più perché le traduzioni di Erba vadano godute, anche come occasioni per incontrare, sotto mentite spoglie, frammenti dello stesso poeta milanese traduttore e del suo stile che è garanzia di vitalità letteraria e di valore innovativo».

57 GIUNTA, *Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna*, pp. 446-447.

Potrebbero raccontare una storia altrui? (ma allora, forse, lo farebbero meglio gli interessati, senza interposizioni, senza antologie). O, al limite, possono raccontare la loro storia, di poeti, intellettuali, critici, lettori, uomini e traduttori? Se un quaderno di traduzioni è un macrotesto, può esserlo solo se ombelicale? A focalizzazione interna? Documento, diario, solipsismo?⁵⁸

La categoria nasce per un insieme di racconti che, in qualche modo, creavano una cornice “interna” – in mancanza di una esterna, decameroniana – nel tornare di elementi e personaggi; rinsaldando lettura e comprensione, con progressione del discorso. Più complesso, già, è accertarsi di una narrazione poetica: forse è improprio chiedere di adempiere i medesimi scopi a qualcosa di così diverso (anche se apparentemente sovrapponibile) come può esserlo una traduzione poetica?

Il quaderno di traduzioni erbiano raccoglie consensi anche perché mette in luce parti della tradizione letteraria misconosciute o quasi dimenticate,⁵⁹ e in questo valorizzare l’eterodosso contribuisce senz’altro l’esigenza concomitante di definire parti di sé,⁶⁰ ma è possibile tracciare un percorso, dalla fede tormentata di Sponde alle provocazioni molto colte di Gunn?

Questi gli autori “liminali”, a loro modo, pur distanti quattro secoli, affini: dalle sensibilità tormentate, eruditi, con un gusto per il metafisico, il mitologico, e scelte complesse da compiere (Sponde si converte al cattolicesimo in anni di guerre di religione e cadrà perciò in disgrazia, Gunn dichiara e vive apertamente la propria omosessualità nell’accademia degli anni ‘60). Tuttavia, l’affiancamento è illusorio: non si possono estendere queste

58 Pierre-Daniel HUET, *Il modo migliore di tradurre* (17-24), “Testo a fronte”, marzo 1997: «Nient’altro, del resto, è la traduzione se non un’immagine o un ritratto dell’autore», p. 20.

59 «Nel volume *Dei cristalli naturali* (Edizioni Guerini, Milano) – preceduto da preziose riflessioni di poetica della traduzione – si possono leggere riunite le traduzioni che dagli anni Cinquanta hanno via via e in diverse sedi accompagnato l’attività letteraria di Luciano Erba. Tali traduzioni, che sono il risultato di una scelta spontanea intimamente legata alle ricerche poetiche di Erba, denotano non soltanto un notevole rigore di fedeltà testuale, ma soprattutto una non comune capacità di trasferire senza danni esperienze ideologiche e stilistiche che non hanno trovato risponde nella nostra cultura. Particolare rilievo, in questo senso, ha la traduzione di alcuni sonetti di Jean de Sponde, per i quali Erba è riuscito a ideare, nella forma strofica del sonetto, soluzioni che aderiscono compiutamente alle dense stilizzazioni tardo-cinquecentesche richieste dai severi precetti delle poetiche calviniste», *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica. Relazione della giuria e interventi dei vincitori. Atti del XIX convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica “l’autore e il traduttore”*, Monselice 1991, p. 18

60 ZOPPI, *Né attore né spettatore. Intervista col poeta Luciano Erba*: «Per molti di noi la letteratura francese è stata una cultura alternativa, come poteva essere il latino nell’età umanistica, col vantaggio di essere cultura moderna che ci ha permesso di mettere a fuoco fatti ed episodi della nostra biografia che forse non saremmo riusciti a puntualizzare». Joyce LUSSU, *Tradurre poesia*, Biblioteca del Vascello, Roma 1994: «Tradurre poesia non è arido esercizio accademico e filologico sulle complicazioni grammaticali e sintattiche di una lingua. È sforzo per comprenderla, è quasi riviverla. Basta solo (ma è indispensabile) avere col poeta il denominatore comune della posizione dell’uomo nei confronti della vita», p. 7.

ipotesi al vitalismo irriflessivo di Cendrars, alla stilizzata solarità machadiana o alle malinconie di Fiandra di Rodenbach.

Certo, le soglie sono suggestive. Dove un tempo stava l'invocazione alla musa, Erba pone un sonetto di Sponde volto a celebrare l'incredibile possanza dell'Amor celeste, spirituale, come a dire l'invincibilità della fede.

Il segnale d'inizio svolge una funzione cataforica. Rinvia ai nuclei tematici dominanti nelle poesie a venire, ci guida ad essi con un meccanismo che è tanto più significativo quanto più frequentemente rimane deluso, sconvolgendo le attese e sollecitando una risistemazione del modello formatosi nella percezione del testo.⁶¹

E, in effetti, la deissi cataforica viene disattesa: solo Sponde intrattiene un serrato e complesso dialogo con Dio, meditando di Morte e Corpo e Anima, l'interrogazione metafisico-teologica scompare per riemergere soltanto in un *poème élastique* di Cendrars, *Giornale*, che si apre proprio con un vocativo a Cristo («Gesù / È più di un anno che non penso a Te / Da quando ho scritto la penultima poesia Pasqua / La mia vita è molto mutata da allora / Ma sono sempre lo stesso / Ho perfino voluto fare il pittore / Ecco i quadri che ho dipinto e che stasera pendono ai muri / Mi svelano strane prospettive su me stesso che mi fanno pensare a Te»)⁶².

Ma il quaderno non è un itinerario spirituale e si conclude – con un certo ammiccare – con un testo intitolato *Di ritorno alla vita*, di Gunn.⁶³ Il poeta, solo «come un guardiano di ronda», cammina in un parco, all'imbrunire, osservando gli altri «a loro agio / quasi si fossero appena svegliati a un mondo / che non hanno recuperato»: li accomunano gesti simili (guardare le vetrine o gli alberi), in una percezione che cerca di «prendere parte attraverso ogni senso». Via via, il poeta si rende conto che li accomuna molto di più, «saldamente cresciuti da un solo ramo»:

61 TESTA, *Il libro di poesia*, p. 79, cfr. *ibidem*: «Da essi, deriva in primo luogo, al lettore un'informazione di tipo vocativo della sorta di “o tu che entri”, “o tu che esci”, che presuppone, per questi *finis* così evidenti, la formazione di uno spazio macrotestuale, dato dalla sua fisicità di attraversamenti, rinvii e percorsi». Italo CALVINO, *Appendice. Cominciare e finire* (137-156) in ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Mondadori, Milano 1993: «Studiare le zone di confine dell'opera letteraria è osservare i modi in cui l'operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura ma che solo la letteratura può esprimere», pp. 138-139.

62 ERBA, *Dei cristalli*, p. 49.

63 Bisogna tener presente che si chiude così anche *Touch*, Erba “media” la suggestività di questo congedo.

Se fosse tutto!
Il ramo su cui cresciamo
non si ricorda facilmente, al buio,
né v'è memoria di trasparenza quando non fa più luce:
semmai una reminiscenza
puramente mentale – su un parco spezzato dalla pioggia
conservata per mera convinzione
nel gelo e nell'infelicità, l'orologio battendo l'una.

Splende ancora il lampione.
Si spostano un po' le foglie pallide,
ora in luce, ora in ombra, e il loro moto
assunto un attimo dopo dal piccolo ramo,
perfino dalla linfa che lo percorre:
un esiguo intero che ora trema attraverso
come se ogni foglia fosse, così, più pronta
a cader presto o tardi a separarsi.⁶⁴

Di ritorno alla vita è un commiato, una meditazione sul commiato, sull'universalità dei crepuscoli e dei trapassi. È una chiusa efficace, in quanto chiusa, ma ancora: chiusa di quale storia? Perfino le fedi più salde tremano al pensiero di staccarsi dal ramo?

La crescita d'interesse per i problemi relativi alla morfologia dei libri di poesia ha portato con sé una comprensibile tendenza ad interpretare ogni raccolta poetica come canzoniere, cioè ad attribuire sempre e comunque un senso alla successione dei testi anche laddove questa non sembra obbedire ad alcuna regola [...] Il fatto è, in primo luogo, che quella di un ordinamento dotato di senso, obbediente ad una logica non ovvia ma che può essere trovata, è un'ipotesi troppo seducente perché il critico possa rinunciarvi a cuor leggero.⁶⁵

Credo che sia piuttosto, come afferma Giunta, un'ipotesi troppo seducente, quella di trovare un senso agli elementi dati, come una sciarada, e che «un nuovo metodo finisce per creare i

⁶⁴ Ivi, pp. 112-113.

⁶⁵ GIUNTA, *Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna*, pp. 447-448.

suoi propri oggetti, e ciò, se da un lato consente alla ricerca di progredire e di rinnovarsi, dall'altro espone al rischio di generalizzazioni indebite». ⁶⁶

Pur ammettendo che in taluni casi sia elevato il grado di strutturazione, che alcuni quaderni di traduzioni possano avere una compattezza interna (confermata dall'esclusione di versioni "dissonanti" al tono o ai temi generi), nel pur fluido *continuum* verso il macrotesto;⁶⁷ si ritiene che traslare una categoria a forte ancoraggio narrativo all'oggetto "quaderno di traduzione" sia indebito, quasi una fallacia interpretativa.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ TESTA, *Il libro di poesia*, p. 134: «non è sempre facile determinare la "soglia" che divide un macrotesto da una semplice raccolta: sono certo numerosi i casi che occupano posizioni mediane nell'arco tipologico che si estende tra il "libro" e la serie non-organica di poesie, [...] raccolta che raduna poesie suggerite da più occasioni e da più motivi, e accompagnata spesso da dichiarazioni programmatiche all'insegna della varietà».

Un omaggio, una ripresa

«Il nostro destino si schiera dalla nostra parte,
perché abbiamo cessato da tempo di rapportarlo a noi».
Benjamin

Poli: A questo proposito, c'eravamo incontrati a margine di un convegno pavese in onore di Sanesi e, a proposito di questa riedizione mi aveva detto che avrebbe voluto ristampare i *Cristalli* così com'erano, e aggiungere testi solo in appendice. In realtà, sono inseriti organicamente: mi spiega perché?

Buffoni: (Ride). Perché non me l'hanno fatto fare. C'è stato, ma lei lo sa, un cambio di editore, da Guerini a Interlinea. [...] Abbiamo trovato un *gentlemen agreement*, con Cicala. In fondo, come Erba l'ha voluto, l'ha stampato. Esiste, è agli atti, è stato diffuso, letto, recensito. Questa non è una ristampa filologica, ma un'operazione di altro segno.⁶⁸

Erba non smette di tradurre col '91: continuerà fino agli ultimi anni di vita, traducendo da Villon alle tragedie di Racine, con Gautier, May Swenson, Jacob, Hugo... Questo "secondo tempo", questa ancora ricca stagione traduttiva è testimoniata nei *Miei poeti tradotti*, silloge di traduzioni che segue di quattro anni la morte del poeta, curata dallo stesso Buffoni, da Lucia Erba, figlia del poeta, e Anna Longoni, filologa di formazione pavese. *I miei poeti* si pone come omaggio a Erba, nonché come sistematizzazione dei risultati, raccolta di testi d'occasione, editi in antologie tematiche o in riviste specialistiche, al fine di evitarne la dispersione. Essa è dunque un'edizione accresciuta (il canone degli autori antologizzati raddoppia), un'operazione non filologica ma «di altro segno».⁶⁹ *Poeti tradotti* sposta il *focus*: sono tutti, la totalità della vicenda – ricostruita a posteriori – con taglio quasi enciclopedico. All'interno del volume compare un sottotitolo assai pregnante (*I miei poeti*

68 Buffoni, intervista 2018. Cfr. nel 2014: «Sono molto fiero di questo *quaderno* e spero che possa presto essere ristampato, perché è andato esaurito. Magari con qualche altra traduzione, però tenute distinte. Più che i testi successivi, traduzioni pubblicate solo in rivista e non più riprese. Sarei dell'avviso che si potrebbe ristampare il quaderno di traduzioni così com'era, più un'appendice, con gli altri testi. Poli: Proprio per salvaguardare in qualche modo anche l'unità che Erba aveva voluto dare? Buffoni: Sì, assolutamente».

69 Tuttavia operando alcune scelte che potrebbero offuscarne alcune autoriali, distruggendole quasi per iper-correttismo, per soverchio scrupolo. Si pensi alle seriazioni dei testi di Sponde o di Ponge che vengono riportate alla progressione degli originali francesi, facendo saltare la composizione erbiana. L'ordine viene invertito da Erba per leggerezza, per sbaglio o per scelta? E se lo spostamento in posizione forte, incipitaria di sezione, centrale nella silloge, del testo che dà il titolo alla raccolta avesse un significato specifico? Qual è, in questo caso, il margine di discrezionalità dei curatori?

tradotti. Il quaderno di traduzioni di Luciano Erba): l’inserimento in un insieme (se non un genere) ben definito; un aggiornamento, dunque, o un compimento del *quaderno di traduzioni* di Erba.

La presentazione del volume, in Cattolica, ha davvero il tono di un omaggio, un riconoscimento. Cicala spiega che «quel *miei* vuole sottolineare le scelte personalissime, profondamente originali, tenendo sempre a mente che la poesia tradotta è poesia vera».⁷⁰ Da editore aggiunge: «ho sempre pensato che i veri cataloghi si facciano con i no, Erba ne diceva tanti: era un selezionatore, un critico, sempre a levare. Questa nuova edizione invece aggiunge, riprende le “disperse”»⁷¹.

Langella sottolinea il fatto che permanga, anche sottesa, l’impressione o il pregiudizio che «la traduzione sia quasi “un’opera minore”, intrapresa per passatempo, o esercizio. Queste, quelle erbiane, hanno esiti quasi superiori a quelle di partenza». E Buffoni, quasi glossando l’introduzione Erba:

Bisogna tenere presente che sono lecite entrambe le possibilità: la traduzione e l’*aemulatio*. Erba ne era ben consapevole. Ha scelto, ha ricreato Frénaud. A volte compie questo, un contendere col testo, altre no, come nella resa di Reverdy, *Natale a Parigi*, o anche in quella di Gunn. In fondo, è lecito tutto, purché abbia valore estetico.⁷²

70 Luciano ERBA, *I miei poeti tradotti*, interlinea, Novara 2014 dalla presentazione ufficiale, 17 Settembre 2014, presso la libreria Vita e Pensiero dell’Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano (trascrizioni mie degli interventi).

71 Sempre Cicala. «Poli: Luciano sceglieva di tradurre solo autori conosciuti, amici, o che lo affascinavano particolarmente? Sceglieva quindi sempre lui? Sain: No, no, glieli chiedevano. Certo, lui diceva spesso di no. Perché, tutto sommato, se la cavava, ce la cavavamo, con lo stipendio della cattedra. Poli: Quindi, di fatto, sceglieva comunque. Sain: Sì, in effetti», colloquio con la moglie di Erba, nel 2014.

72 Franco MANZONI, *Ricordando Luciano Erba*, “Corriere della Sera”, 16 settembre 2014: «Si distinse nell’ardua missione del tradurre, ossia di tradire l’originale. A chi scrive Erba confessò umilmente di lavorare come un tranviere metafisico, che deve consegnare al mittente un messaggio affascinante e fresco, spinto lungo la strada dell’istinto. Sorretti dall’*aemulatio* latina, pochissimi traduttori giungono all’altezza dell’autore di partenza o magari a superarlo, riuscendo a dare vita a un testo autonomo. In tale ristretta categoria c’è Erba quando ridà luce a Jean de Sponde come Rilke nella versione di Giaime Pintor o *Le Bucoliche* riproposte da Valéry».

(Purché di una poesia bella non ne facciate una brutta). Ma, aggiunge Buffoni, il *certamen* è fondato perché risultato della contesa sono delle vere e proprie *traductions-texte*,⁷³ destinate a entrare nel canone del poeta traduttore, fra le poesie in proprio.

73 Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique II: épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris 1972, p. 354. Cfr. Anna TRAVAGLIATI, *Un atto creativo, non imitativo. La traduzione poetica secondo Franco Buffoni (75-82)* in *Echi da Babele*: «Se il traduttore fa un'operazione dello stesso segno rispetto al poeta, se c'è rispetto reciproco, allora si instaura un rapporto paritario. Avviene un incontro tra due poetiche che produce un testo che ha in sé una valenza estetica autonoma. [...] Occorre dare alla trasposizione meritevole la stessa dignità estetica della composizione. Meschonnic parla addirittura di traduzioni che diventano testi canonici. Questo è l'obiettivo a cui dovrebbe mirare un traduttore», p. 77. Cfr. Bianca GARAVELLI, *Erba. La poesia del bricoleur*, "L'avvenire", 16 settembre 2014: «come avviene per le grandi traduzioni d'autore, alcuni di questi testi rinascono nella trasposizione in lingua italiana, assumendo una nuova vita autonoma. È l'effetto che il curatore definisce "traduzioni-testo", e che avviene raramente, ma che quando si realizza fa assistere alla nascita di un nuovo libro d'autore»; cfr. Luigi MASCHERONI, *Luciano Erba, l'arte poetica di tradurre i grandi poeti*, "Il Giornale", 17 settembre 2014: «Poeta italianissimo che sapeva dialogare con il mondo, traduttore fedele al "metodo del non metodo" e quindi infedelissimo – e perciò sopravvissuto al passare del tempo e delle edizioni» .

Jean de Sponde o del tradurre «falso antico»

«La pensée moderne s'est peut-être inventé le baroque
comme on s'offre un miroir».
Genette

Le vicende del canone sono imperscrutabili: sommerso per secoli in uno spesso oblio, Jean de Sponde viene “disseppellito” dall’entusiasmo di uno studioso, Alan Boase, che lo legge su una cinquecentina piuttosto scorretta e ne scrive su “Criterion”, rivista diretta da Eliot, nel 1931.¹

La storia di questa “esumazione” non è colorita da quegli incredibili episodi che circondano molte scoperte; nessun volume sfuggito alla censura e ritrovato misteriosamente in Russia come il famoso tomo dell’Enciclopedia, nessun manoscritto ripescato tra le casse di un notaio di provincia.²

Un nuovo intervento di Boase, nel 1939, per “Mesures” di Paulhan,³ renderà effettiva la “riappropriazione” anche da parte delle lettere francesi: «il poeta Jean de Sponde è un

1 Alan M. BOASE, *Then Malherbe came* (287-306), “The Criterion”, October 1930-July 1931. Cfr. Alan BOASE, *Étude sur les poésies de Jean de Sponde* (85-151) in François RUCHON et Alan BOASE, *La vie et l'œuvre de Jean de Sponde*, Pierre Cailler éditeur, Genève 1949 : «De cette découverte je suis en effet responsable. Il y a près de vingt ans, quand je lus pour la première fois les poèmes que nous éditons aujourd’hui, je m’enthousiasmai pour Sponde, et dès 1930 j’ai publié sur lui et sur quelques poètes de la même époque une étude que T. S. Eliot a donnée dans la revue qu’il dirigeait alors en Angleterre», pp. 85-86. Cfr. Marcel RAYMOND, *Avant-propos* (V-VIII) in Jean DE SPONDE, *Œuvres littéraires. Suivies d’Écrits apologétiques avec des Juvénilia*, édités avec une introduction et des notes par Alan Boase, Droz, Genève 1978: «Cet avant-propos voudrait être d’abord un témoignage de reconnaissance. En 1934, à l’occasion de l’exposition des *Peintres de la réalité*, on s’est aperçut que les tableaux de Georges de la Tour, jusque-là dispersés dans les musées de province, formaient, une fois réunis, une des œuvres majeures de la peinture française du XVII^e siècle. En 1931, Alan Boase avait publié dans la revue de T. S. Eliot, “The Criterion”, sous le titre de *Then Malherbe came*, son premier article sur Jean de Sponde. Il rendait ainsi à la littérature française, après plus de trois siècles d’oubli, un des plus grands et aussi un des plus singuliers poètes de la Renaissance tardive», p. V.

2 Giovanni MACCHIA, *Jean de Sponde e il problema della poesia barocca in Francia* (4-14), “Letteratura”, 1, 1953, p. 4.

3 «L’article de *Criterion* ne trouva aucun écho. C’est en 1939 seulement que les lecteurs de la revue *Mesures* purent prendre connaissance des *Sonnets de la mort*», RAYMOND, *Avant-propos*, p. V. Cfr. Alan BOASE, *Jean de Sponde: un poète inconnu* (129-135), “Mesures”, 4, 15 octobre 1939: «L’oubli est le plus souvent relatif. En matière de littérature on trouve d’habitude au cours des siècles quelque page de tel érudit qui suffit à prouver que le nom et les qualités de n’importe quel écrivain de seconde ou même de troisième ordre ne sont pas restés complètement inconnus. Mais avec Jean de Sponde [...] j’ai l’impression que nous opérons un véritable désenterrement», p. 129.

acquistato recente per le lettere francesi [...] in poco più che un decennio, rimesso alla luce e pubblicato più volte, divenendo quasi uno scrittore alla moda».⁴

Lo studioso inglese cerca raffronti, un contraltare cui paragonare il fiorire della cosiddetta poesia metafisica inglese («where are the French Metaphysical poets?»)⁵: trova Sponde commensurabile al fenomeno, tanto da definirlo «con formula presto divenuta banale, “il Donne della poesia francese”».⁶ Metafisico, manierista,⁷ barocco⁸: la selva dei distinguo proposti per identificarlo («écriture maniériste ou métaphysique, gongorisme, préciosité, euphuisme et baroque...»)⁹ origina probabilmente dalla ricchezza del ‘personaggio’ Sponde, dalla sua complessità:

Sponde, come tale Narciso, avverte la propria condanna alla frantumazione dell’immagine: egli può essere di volta in volta solo una parte di essa: protestante, calvinista, cattolico; entusiasta, malinconico; mistico, arrivista, alchimista, come è stato nei diversi momenti della sua vita.¹⁰

Ha una vicenda biografica con tratti romanzeschi che la critica scandaglia per indagarne l’opera; stante una presupposta «relazione di identità tra il “je” narrante e l’autore Jean de Sponde».¹¹

4 Giovanni MACCHIA, *Il dramma di Sponde* (21-42) in ID., *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Einaudi, Torino 1965, p. 21 e «Sta di fatto che i contemporanei considerarono invecchiato un poeta che oggi è considerato da alcuni accesi esaltatori quasi un precursore», p. 23.

5 Ivi, p. 287.

6 Luciano ERBA, *Jean de Sponde*, (131-138), “il verri”, II, 2, agosto 1958, p. 131.

7 HOCHE, *Il manierismo nella letteratura*: «Un metaforismo raffinatamente domato è la caratteristica anche dei preziosi francesi. La metafora serve sia a celare che a sottilizzare, specialmente nei decenni dal 1580 al 1630. [...] La ricerca dell’eleganza, della grazia, è un modo specifico di ricostruzione del mondo nelle epoche di crisi. [...] Tuttavia, di fronte al puro gioco di società linguistico dei preziosi, sono assai più interessanti alcuni poeti preclassici francesi, quale soprattutto Jean de Sponde. In questi manieristi “saturnini”, incontriamo elementi che si spingono molto oltre la *préciosité*, aspetti di un *ductus* del gesto espressivo manieristico, che non è solo frivolo gioco di società», p. 104.

8 *Storia europea della letteratura francese. I. Dalle origini al Seicento*, a cura di Lionello Sozzi, Einaudi, Torino 2013: «Ma la voce più alta della stagione barocca è oggi considerata quella di Jean de Sponde (1557-1595), poeta riscoperto in anni non lontani: i suoi versi, spesso mirabili, si caratterizzano come emblematici delle contraddizioni barocche», p. 218.

9 Jean DE SPONDE, *D’amour et de mort. Poésies complètes*, présentées par James Sacré, La Différence, Paris 1989, p. 12.

10 Corrado PELIGRA, *Jean de Sponde. La maniera dell’essere* (65-70), “Poesia”, 7, 1995, p. 65.

11 Sergio CAPPELLO, *La critica letteraria di fronte ai Sonnets de la mort di Jean de Sponde* (87-97), “Francofonia”, 1981, pp. 90-91. «Eppure i sonetti di Sponde vengono definiti, proprio per la loro complessità ed estrema elaborazione, “manieristi”. E l’arte manierista [...] è arte “antinaturalistica” che rende “autonome le forme”», p. 91.

Nacque nel 1557 in territorio basco, madrelingua *euskara*, da famiglia influente e calvinista, forse d'origine spagnola,¹² nel tormentato periodo delle guerre di religione;¹³ grazie alla protezione dei sovrani di Navarra poté studiare a lungo in sedi prestigiose – Basilea, Ginevra – e durante la sua formazione universitaria, s'impadronì dei classici: tradusse Omero in latino, poi l'*Organon* e frammenti politici di Aristotele, lesse con passione i dialoghi di Luciano, Platone, i neoplatonici.¹⁴ La sua voracità intellettuale lo portò ad avvicinarsi ai circoli rosacroci, all'alchimia, saperi iniziatici e tentativi di crisopea.¹⁵ S'innamorò e scrisse poesie d'amore, non è chiaro se per la moglie, Anna, da cui ebbe tre figli. Uomo di corte, luogotenente, polemista, fu imprigionato, probabilmente per il suo credo religioso: i biografi scrivono che leggeva i classici della patristica, in cella. L'atto nodale della sua esistenza fu la conversione al cattolicesimo (nel 1593) – anno in cui anche Enrico IV, il suo sovrano, si convertì – scelta che gli attirò accuse di opportunismo e lo circondò di riprovazione.¹⁶ Allontanato da corte, la morte lo colse qualche anno dopo, caduto in disgrazia e ridotto in estrema povertà.

Restano, oltre alle opere erudite firmate 'Spondanus' e ai testi polemici, teologici o d'occasione, testi poetici di grande compattezza, riconducibili a due nuclei tematici universali, Amore e Morte:

12 Alan BOASE, *Vie de Jean de Sponde*, Droz, Genève 1977: «Les Sponde ou Desponde sont de Mauléon en Soule [...] une des vallées de la Basse Navarre où, jusqu'au début du XXe siècle, l'on parlait encore une forme très pure de l'euskara. Donc Jean parle le basque comme enfant», p. 8 *et passim*. François RUCHON, *Essai sur la vie de Jean de Sponde (13-81)* in RUCHON, BOASE, *La vie et l'œuvre de Jean de Sponde*: «Le milieu devait être quelque peu austère – Inigo et Salvata étaient d'ardents calvinistes [...] – mais certainement cultivé», p. 15 *et passim*.

13 Cfr. Mario RICHTER, *Il processo spirituale e stilistico nella poesia di Jean de Sponde (284-318)*, "Aevum", 13, 1962, p. 285: «Lotte di religione, rovesciamenti di troni, tradimenti, eccidi e vendette filtrano, è vero, nella poesia di Sponde; ma tradotti in meditazione più intellettuale che emotiva, in idee condensate, in simboli, in drammi interiori».

14 MACCHIA, *Il dramma di Sponde*: «Da altra fonte [...] si sa che egli, fervente protestante, attraversava periodi di grande scetticismo. Un libero umanesimo contrastava con la sua profonda educazione religiosa. Si direbbe che in una mano stringesse le Sacre Scritture e dall'altra i dialoghi di Luciano», p. 27. Mario RICHTER, *La poesia lirica in Francia nel secolo XVI*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1983: «Il platonismo di Sponde, al contrario, si fonda su un'esigenza filosofica di sistemazione morale; e quest'esigenza del Principio, questo anelito al trascendente di contro all'incostanza dell'immanente, è il vero significato di tutta la poesia spondiana», p. 49.

15 Cfr. Enea BALMAS, *Per una lettura di Jean de Sponde (542-564)*, "Cenobio", VIII, 11-12, novembre-dicembre 1959: «Sponde, l'alchimista; Sponde, il protestante convertito [...] il Poeta ha accarezzato il sogno della pietra filosofale [...] ha seguito un cammino iniziatico: prima di essere poeta egli è stato – ha sognato di essere – mago», pp. 542-543.

16 PELIGRA, *Jean de Sponde*, p. 65: «fu facile vedere come segno di uno sfacciato opportunismo la sua conversione al cattolicesimo, che seguì quella del re, avvenuta nel luglio 1593». Alan BOASE, *La révolte de Sponde (609-631)* in *Actes du colloque L'Amiral de Coligny et son temps (Paris, 24-28 octobre 1972)*, Société de l'Histoire du Protestantisme Français, Paris 1974: «Ce changement des confessions qu'on appelait alors des "conversions" étaient ordinairement des décisions motivées par des syllogismes ou des citations patristiques. Chez Sponde on a bien l'impression d'une crise plus profonde», p. 629.

affronta due temi soltanto, i due grandi temi della poesia lirica di ogni tempo: l'Amore e la Morte. E perché non sorgano dubbi sull'altezza della sua ispirazione così da non venir confuso con i cortigiani poeti d'amore, [...] innalza il proprio sentimento ad una solitaria purezza.¹⁷

Erba è molto ricettivo nel raccogliere i frutti del dibattito francese: negli anni '50 escono infatti un contributo di Macchia, il primo in Italia, nel 1953, e uno di Natoli, nel 1956¹⁸: quasi contemporaneamente viene letta alla radio un'antologia di testi di Sponde, selezionati e tradotti da Erba;¹⁹ preparata, verosimilmente, nei momenti in cui, scrive a Giudici nel '55: «pianto lì i libri per il concorso, e mi rimetto agli studi superiori, alla ricerca “scientifica” [...] studio certi poeti e scrittori franco-barocchi molto molto interessanti».²⁰ Questi testi letti al terzo programma – o forse solo alcuni? – troveranno poi degna collocazione nel numero “barocco” del “verri”, dell'agosto 1958.²¹

Poeta metafisico, è stato detto a ragione di Sponde, per la sua singolarità di poesia che lo avvicina ai metafisici inglesi, Donne, ma anche Crashaw and Vaughan: con questi ha in comune lo stile “parlato”, vario di ritmo, incline alle parentesi e al cosiddetto *enjambement*, ricco di quelle ingegnose metafore in cui il termine minore, il più delle volte destituito di ogni alone fantastico, collima in un campo limitatissimo col termine maggiore; ne risulta un'abolizione di sentimenti, un'eversione del pittoresco a vantaggio di una maggiore tensione e concentrazione del verso. [...] E sono i campi più diversi, l'alchimia e l'astrologia, la fisica e la Sacra Scrittura, la filosofia e la storia romana, quelli

17 MACCHIA, *Il dramma di Sponde*, p. 33 e anche, p. 35: «Alcuni poeti della Pléiade erano stati poeti oraziani, epicurei. Sponde è un poeta eleatico». Marcel ARLAND, *Un poète baroque. Jean de Sponde (125-132)* in ID., *Le promeneur*, éditions du Pavois, Paris 1944: «deux couleurs seulement: un noir de ténèbres et l'or même du soleil; deux divinités: l'amour et la mort, mais farouches, implacables et mêlant ou opposant leur puissance», p. 131.

18 MACCHIA, *Jean de Sponde e il problema della poesia barocca in Francia* e Glauco NATOLI, *La poesia amorosa e religiosa di Jean de Sponde (83-115)* in ID., *Figure e problemi della cultura francese*, D'anna, Messina/Firenze 1956.

19 Cfr. “Radiocorriere”, n. 15, 14 aprile 1956, p. 44: terzo programma, h. 21.20 *Piccola antologia poetica*. Jean de Sponde, a cura di Luciano Erba. Non ne esistono registrazioni.

20 A Giudici, cartolina postale, Milano 12 dicembre [*'55], conservata al centro Apice di Milano.

21 Non abbiamo dati per stabilire l'esatta consistenza di questa antologia poetica radiofonica. Da una lettera di Anceschi ad Erba, del 12 agosto 1957, conservata al fondo manoscritti, sappiamo che inizialmente il progetto doveva essere un altro: «Caro Erba, stiamo raccogliendo il materiale per il numero barocco del Verri; ed io ti sarei veramente obbligato se vincendo remore, complessi, vizi letterari, timori accademici, epistolografia napoletana ecc., vorrai darci una buona volta il contributo manzoniano da tempo promesso. Sono certo che lo avrai condotto finalmente a termine, a quest'ora»: un contributo manzoniano di cui non c'è alcuna traccia.

che mettono a disposizione dell'autore delle *Amours* e dei *Sonnets de la Mort* tutto un materiale emblematico, ricco di risonanza e suggestione. Poesia metafisica e preziosa, dunque, o barocca, d'un barocco aspro, condensato, di non dubbia esemplarità.²²

In un appunto manoscritto, non datato, conservato in un collettore di idee, cartellina di spunti e brevi testi con l'impegnativo titolo di "letteratura", Erba rivendica questo suo particolare fiuto:

Credo si tratti di una mia particolare abilità e capacità di intuizione, di fiuto (che nessuno ha quanto me) quando mi trovo a dirigere le mie preferenze verso X o Y andando contro la corrente generale che li ignora, oppure scegliendo K, ben visto dai più ma sottovalutato dalle persone "intelligenti" con cui sono in polemica. Non mi rendo conto che la stessa scelta fanno gli altri attorno a me.²³

La ricerca di voci eterodosse coincide con la voglia di pensarsi contro, coi tentativi di distinguersi dal culturame,²⁴ magari persino con una voglia di identificazione, un certo riconoscimento, misura autobiografica di appropriazione:

Nello svogliato secolo del N. si afferma l'abitudine del tradurre come ozio letterario. Per molti che confessavano il loro esotismo nelle fogge del vestire e del vivere quotidiano veniva ad esaurirsi ogni stimolo di viaggio e di fuga in traduzione di testi: si avvicinavano ai testi d'Oltralpe con la stessa ansia di ricerca e di arricchimento che aveva spinto alcuni secoli prima i nostri umanisti alla riscoperta dei classici, quando nel tradurli non si mirasse anche a una misura autobiografica, stilistica - Sponde St. Amant – grande stile²⁵

22 ERBA, *Jean de Sponde*, p. 131.

23 Archivio privato. Cfr. Stefano AGOSTI, *Intervista a Luciano Erba per la rubrica "Incontro con l'autore"*: «SA: Le tre sezioni secondo cui si divide *Il male minore* si fregiano di citazioni squisite. Anche il tuo lavoro di studioso si svolge, mi pare, in una direzione di "rarietà" [...] l'elemento raro non è sentito come tale? LE: Gli autori minori, o rari che siano, mi danno la felicità della scoperta, il gusto della libertà non condizionata da mode v̄critiche v̄ o opprimenti canoni di lettura. Pur col rigore dei ns studi».

24 Stefano VERDINO, *Intervista a Erba*: «Cattolico apostolico è un po' uno sbarramento, un paletto e al tempo stesso un trampolino che nasce dal desiderio di essere "contro"; siccome vivo in un mondo laico dove la religione è considerata una forma di superstizione, sento il bisogno di dire che non sono parimenti omologato», p. 127. LUZZI, *Il male minore di Luciano Erba*, [intervista a Erba]: «le speranze deluse aprono gli occhi (e il piacere di distinguersi dal culturame dove lo lasci?)», p. 73.

25 Appunto erbiano, siglato Bergamo, marzo '88, nella cartellina *Traduzione*, archivio privato.

Forse le ascendenze si creano, forse si cercano: certo Erba, quando gli si domanda delle sue influenze e ispirazioni traccia una linea che congiunge «Montale, Eliot, metafisici inglesi e barocchi».²⁶ Erba traduce per il “verri” sei testi: i sonetti III, V, VI dagli *Amours* e i sonetti X, XI, XII dai *Sonnets de la Mort*²⁷: si può ipotizzare un progetto di traduzione più organica, poiché sulla bandella del *Prete di Ratanà* (1959, Scheiwiller) si annunciano «in preparazione: Jean de Sponde, *Sonetti* (versioni). Fascicoli del Verri, Scheiwiller, Milano».²⁸

È presente anche una prova di copertina, forse per un progetto già evoluto: il frontespizio del *Tumulus Joannis Spondani* (1595) precede infatti un elenco di potenziali “costituenti”: la presentazione di Sponde scritta da Erba sul “verri” e le sue traduzioni qui stampate, un accenno a traduzioni dalle *Stanze della morte*, affiancate da un saggio di Giuseppe Guglielmi su Théodore Agrippa d’Aubigné e dalle sue traduzioni di d’Aubigné, a partire dal nucleo sul “verri” («Scritte *au pied de la lettre*, queste traduzioni non vogliono essere che una breve illustrazione del grande poeta barocco»)²⁹. Questo libretto “mortuario”, quasi cimiteriale, sfuma, ma Scheiwiller torna all’attacco immaginando un progetto dal sapore “devoto”: «Luciano Erba, *Rorate coeli* e altre poesie per il settembre 1964» è l’instestazione di una busta, contenente indici e testi.³⁰ Una *microplaquette* che Scheiwiller spera di implementare, incentrata sulla distanza: tutti i testi erbiani aggettano su qualcosa di perduto,

26 Cfr. intervista di Stefano Agosti. E anche Adriano BON, *Il nastro di Moebius*, “Gazzetta di Parma”, 21 agosto 1980: «Così la sua preferenza di studioso per alcuni secentisti francesi vicini ai metafisici inglesi – Donne, Marvell, Vaughan o Herbert – è sintomatica di un modo di porsi rispetto a una civiltà». E anche Nicoletta BORTOLOTTI, *L’ultimo Erba* (87-98), “Testo”, 27, gennaio-giugno 1994: «forse non a torto, qualcuno, [...] ha ravvisato nella poesia di Erba alcuni elementi neobarocchi (non si dimentichi che il nostro autore è un attento studioso e traduttore di Sponde, Cyrano de Bergerac)», p. 87.

27 Erba cita nei *Cristalli* l’edizione Boase 1978 come riferimento. Per le traduzioni sul “verri” – stampate senza testo a fronte – molto probabilmente farà testo l’edizione congiunta Ruchon-Boase del ‘49: SPONDE, *Poésies*, par François Ruchon et Alan Boase, éditions Pierre Cailler, Genève 1949.

28 «Nel primo numero del 1958 [...] fa una breve comparsa la casa editrice All’insegna del pesce d’oro, ma già dal numero successivo (agosto 1958) la rivista passa agli editori Rusconi e Paolazzi», portale circe, Università di Trento [<https://r.unitn.it/it/lett/circe/il-verri-prima-serie>]. Cfr. Gian Carlo FERRETTI, *Vanni Scheiwiller. Uomo, intellettuale, editore*, Libri Scheiwiller, Milano 2009, p. 43: «“Avrò più collane che libri nel mio catalogo”, scrive quasi scherzosamente Vanni in varie occasioni. [...] collane specifiche di questo o di quell’autore, genere o disciplina (“opere di”, poeti, prosatori, narratori, carteggi, pittura, scultura, architettura, musica, fotografia, egittologia); collane periodizzate (arte classica e moderna, letteratura italiana o straniera contemporanea, poeti della quarta generazione); collane di tendenza (fascicoli del verri, poesia novissima, collana di Munari)».

29 Cfr. Théodore-Agrippa D’AUBIGNÉ, tradotto da Giuseppe Guglielmi, “il verri”, 2, agosto 1958, pp. 106-107.

30 Questo l’indice manoscritto da Scheiwiller, in cui poesie nuove indica le tanto inaspettate, promesse ma mai inviate, ultime creazioni erbiane. «ERBA Poesie nuove, 1. Rorate coeli (ant. disegni e parole), 2. Gli anni quaranta (Segnacolo), 3. Mongolfiera (Elogio Olimpico), 4. Maria Teresa (Almanacco Pesce), 5. La stiratrice (Il Caffè) Appendice di J. de Sponde, [sul verso] La chiocciola 1/8/1963». Cfr. POLI, «LIBRI LIBRI LIBRI e grane».

da cui l'invocazione, quel *Rorate coeli*, introito delle domeniche d'avvento, versetto da Isaia (45, 8), preghiera del popolo nel deserto perché venga la pioggia e con essa la salvezza: un'invocazione a una distanza, forse alla più inattingibile delle realtà distanti; un'invocazione che si porta addosso il passato, anche nella sua realtà fonetica. A suggello, l'appendice da Sponde e il suo colloquio col trascendente.

Anche questo progetto non arriverà a compimento, ma l'approfondimento dei testi del poeta basco continua, lo testimoniano da materiali didattici conservati nell'archivio Erba: dispense, fotocopie di testi in lingua originale, elenchi dei corsi.³¹ Una cartellina, ad esempio, che raccoglie i materiali di un convegno torinese sul manierismo,³² fa riemergere un brano dell'*élégie* da *Les amours*,³³ glossato con attenzione al testo, a richiami intertestuali e tematici.³⁴ Questa lunga consuetudine gli permette di accennare a uno «specifico letterario»³⁵ dei testi barocchi, di difficile resa stante lo scarto temporale e culturale: nel dibattito che segue il suo intervento al convegno di Bergamo, nel 1988, si

31 Testi da Sponde sono conservati nelle cartelline *Poeti XVI-XVII e Scelte di testi poetici del Rinascimento e del Seicento francese*. Il corso dell'anno accademico '86-'87 è sui poeti barocchi, dal Cinquecento al Seicento. [Cfr. elenchi in appendice].

32 Cartellina grigia, con cartiglio ms: *MANIERISMO Convegno internazionale Manierismo e letteratura, Torino, 12-15 ottobre 1983*. L'intervento Erba: *Modi e tecniche di materializzazione dell'interiorità in alcuni autori del primo Seicento francese*, non sarà poi stampato negli atti [*Manierismo e letteratura. Atti del convegno internazionale (Torino, 12-15 ottobre 1983)*, a cura di Gabriella Bosco e Grazia Zardini Lana, Meynier, Torino 1986].

33 Sono riportati i vv. 59-70: «L'orage de mes maux, qui me va repoussant / Du bien tant désiré dont je me trouve absent / (Tant s'en faut que son coup m'esbranle ou me renverse), / Que je le romps luy-mesme et, d'une humeur diverse / A ces esprits qui vont d'onde en onde sautant, / Je prends plus de racine, et mon cœur si constant / Change en un naturel si bien ceste coutume / Que tous ces monts de flots il les couvre d'escume, / Et sentiront tosjours, s'ils veulent m'approcher, / Qu'ils sont mols comme une eau, moy dur comme un rocher. / Mourez, mes vers, mourez, puis que c'est vostre envie. / Ce qui vous sert de mort me servira de vie», cfr. DE SPONDE, *Œuvres littéraires*, pp. 76-77.

34 «Si noti nel testo riportato un ritocco che io ritengo giustificato ed essenziale per la sua buona lettura: al v. 61 ho isolato l'intero verso in parentesi, così come è per il sonetto d'amore II, p. 50 v. 6: (Après l'orage enflé de tant afflictions). L'orage di cui parla il sonetto è preparazione del nuovo "orage de mes maux" dell'elegia, la quale è tutta intessuta di motivi presi dai sonetti, a partire dal tema dell'assenza. Di quel tema questa sinfonica elegia è una continua variazione. Vi ritroviamo la presenza della Bella assente (il mio gioco di parole è necessario). E qui c'è anche il ricordo dei baci, pure se mai direttamente nominati, ma per me sottintesi nei... traits (tratti e dardi) qui m'avoient navré (ferito) de mille sortes / Dont elle-mesme encore à l'envy se blessa, / Et pour gage certain d'Amour me les laissa (vv. 98-100).^vOltre alla macrostruttura e allegoria dell'"orage" qui esplicitata^v nell'elegia troviamo (o ritroviamo) il fuoco, la neve e l'acqua, l'aria; col fuoco il fumo, con l'acqua il mare e la terra», testo dattiloscritto, cartellina *manierismo*, archivio privato.

35 «Dei poeti barocchi, qui Sponde e Saint-Amant, mi sono occupato per lunghi anni e proprio per questo posso dire che, meno per mio difetto che per quello del nostro tempo, è stato quasi impossibile restituire, di tali poeti, l'eccezionale specifico letterario», ERBA, *Dei cristalli*, p. 10. E anche: «Non c'entra con la traduzione, ma quando mi sono occupato del barocco, ad un certo punto non ne potevo più. Ad un certo punto si è un po' automatizzati e dialetticamente ripetitivi», dalle bozze con la trascrizione degli interventi del convegno di Bergamo.

serve della sua resa di un sonetto di Sponde – interessante ma perfino sopravvalutato, dice³⁶ – per mostrare una modalità del suo *bricoler*, il tradurre «falso antico»:

Il *bricolage* che ho fatto qui non ha una linea ben precisa, ma ho voluto fare un po' di falso antico, cioè ricreare alla meglio quella lingua di fine cinquecento. Non è una parodia, anche se il rischio è quello di fare un'imitazione che poi diventi addirittura caricaturale. Io credo che dovendo restaurare, restauriamo com'era in passato: Notre Dame come si pensa che fosse stata al tempo dei Gotici, il Castello Sforzesco com'era a suo tempo, anche se daremo fastidio ai puritani e a quanti vorrebbero che i ruderi rimanessero tali. Io credo di più all'*Aida* di Verdi con gli elefanti e le danzatrici egiziane, che alle Aida date dai registi moderni; o all'*Amleto* in cui i soldati abbiano la maschera antigas. Non ci credo, mi paiono cose da registi di provincia e preferisco Zeffirelli, anche se la cosa mi sconcerta, a Luca Ronconi.³⁷

Lo stesso esempio – l'*Aida* di Zeffirelli, quella di Ronconi – ricorre in un appunto, conservato nel magma preparatorio della cartellina traduzione: «BRICOLAGE: manufatti impropri, Robinson. Io aspiro a tanto ma faccio afferm del Viollet-le-Duc, del Beltrami. Zeffirelli ≠ Ronconi. Aida etc». Erba vorrebbe essere Robinson, naufrago con incredibile capacità di arrangiarsi con ciò che recupera, o inventa, maestro dei “manufatti impropri”, ma si ritrova a citare due figure cardine della storia del restauro, anche se discusse. Le Duc propugnò il restauro stilistico, con lo scopo di ristabilire un edificio in stato d'integrità, di uniformità, inseguendo talvolta una forma ideale, perché non attestata o scrostando – letteralmente – quanto aggiunto successivamente, nell'evoluzione dell'edificio: il che diede luogo anche ad arbitri, che Beltrami tentò di limitare, introducendo, nel restauro storico, il correttivo dell'attestazione documentaria: non era possibile integrare-ripristinare uno stadio

36 Condivide con Macchia l'idea di un'attenzione perfino eccessiva tributata al poeta “riscoperto”: «Un'altra traduzione è quella di Sponde poeta barocco della fine del Cinquecento, scoperto e rivalutato da qualche decennio, molto interessante ma direi addirittura sopravvalutato», *ivi*.

37 Zeffirelli mise in scena, nel '62 a Verona e nel '63 alla Scala, un'*Aida* sfarzosa e tradizionale: «elefanti, maestose scene di massa, templi e palazzi magniloquenti» mentre Ronconi, negli anni '80, creò «un Egitto fantastico», Enrico GIRARDI, *Un destino da Kolossal*, “Corriere della Sera”, 25 aprile 2006. Cfr. *Intervista a Ronconi*, “Corriere della Sera”, 7 dicembre 1985: «Per me tradurre l'Ottocento in linguaggio odierno [...] significa rispettare la tradizione per meglio interpretare la storia [...] riscrivendo l'epoca verdiana con modi dell'ultima generazione del cinema di scoperta e di avventura». Cfr. per il riferimento ad *Amleto*, si legga Camilla CEDERNA, *Il mio Novecento*, Bur, Milano 2011, che ricorda, in data 15 luglio 1959, un allestimento della compagnia Old Vic: «La compagnia recita in abiti moderni [...] il padre di *Amleto* porta in testa l'elmetto della Grande Guerra, ha lo zaino sulle spalle e sul petto la maschera antigas», p. 43.

dell'opera, se esso non trovava riscontro in progetti o documenti.³⁸ Entrambe le teorie sono ottocentesche, ora abbandonate per lo più per tentativi più conservativi, più rispettosi della distanza, preservata anche nella sua evidenza, senza integrazioni che rischiano di falsare l'insieme. Il parallelismo può essere spostato anche al testo, col rischio, nel misurarsi con una lingua non contemporanea, di restaurarla calcando troppo le tinte, parodisti o imitatori involontari:

A queste difficoltà in un certo senso orizzontali (sincroniche), poste dal passaggio da una lingua all'altra, si aggiunge per le opere antiche una difficoltà verticale, o diacronica, che dipende dall'evoluzione delle lingue stesse [...] Tradurre in francese moderno significa annullare la distanza data dalla storicità linguistica, e significa rinunciare a mettere il lettore in una situazione paragonabile a quella del lettore italiano o inglese dell'originale. Tradurre in francese d'epoca vuol dire ridursi all'arcaismo artificiale, a quell'esercizio difficile e pericoloso che Mario Roques chiamava la *traduzione-pastiche*.³⁹

Il dilemma si presenta a qualsiasi traduttore. Che fare, dunque: annullare o marcare la distanza? Questa la risposta di Erba:

Qui seroit dans le cieux, et baisseroit sa veuë
 Sur le large pourpris de ce sec element,
 Il ne croiroit le Tout rien qu'un point seulement,
 Un point encor caché du voile d'une nuë:

Chi dall'alto del Ciel chinasse il guardo
 Su l'ampia sfera dell'aereo elemento
 Colui vedrebbe il Tutto farsi un punto,
 Un esil punto, pur che nube no'l veli.

Mais s'il contemple apres ceste courtine bluë,
 Ce cercle de cristal, ce doré firmament,

Ma contempli oltre il cerulo velario,
 L'alto cristallo, la stellata volta:

38 Roberto LUCIANI, *Il restauro. Storia. Teoria. Tecniche. Protagonisti*, Fratelli Palombi, Roma 1988, pp. 26-27: «il restauro "stilistico" è anche mimetico. Per Viollet-le-Duc [1814/1879], massimo cultore del "medievalismo", restaurare un edificio significa ristabilirlo in uno stato d'integrità che può non essere mai esistito. Di qui la sostanziale liceità di ricondurre l'opera d'arte a una presunta unità formale che era l'unità stilistica, o meglio una forma ideale [...] si arriva quindi a legittimare rifacimenti, ricostruzioni, aggiunte basate solo sopra analogie tipologiche e di stile. [...] In nome del concetto di "stile unitario", gli architetti francesi "liberano" monumenti medievali dalle aggiunte rinascimentali, barocche e neoclassiche [...] avallando un gran numero di falsi artistici» e p. 30: «Il restauro storico legato alla figura di Luca Beltrami [1854-1933] il quale considera il monumento come documento le cui fasi edilizie devono essere riconosciute con fatti documentati. Al "restauratore-ricreatore" avallato dal restauro stilistico, si sostituisce il "restauratore-storico-archivista" che giustifica il proprio operato esclusivamente con documenti d'archivio».

39 GENETTE, *Palinsesti*, p. 251. Il riferimento è a Mario ROQUES, *Marco Polo. La description du Monde* (399-408), "Romania", 303, 1955: «j'ai déjà dit plus d'une fois ici même combien ce système de traduction pastiche était difficile et dangereux», p. 407.

Il jeuge que son tour est grand infiniment
Et que cette grandeur nous est toute incognü.

Ainsi de ce grand ciel, où l'amour m'à guidé,
De ce grand ciel d'Amour où mon oeil est bandé,
Si je relasche un peu la pointe aiguë au reste,

Au reste des amours, je vois sous une nuit
Le monde d'Epicure en atomes réduit,
Leur amour tout de terre, et le mien tout celeste.

A lui dove più illimiti orizzonti?
Dove immenso più immenso, dove più ignoto?

Così ad un cielo m'ha portato Amore,
A un amoroso cielo ove bendati
Stan gli occhi miei: ma se la vista sforzo

Verso altri amori, sotto oscura notte
Il mondo io vedo d'Epicuro e gli atomi,
Il loro amor terreno, e il mio celeste.

Il testo che Erba legge e glossa non è quello stampato sul “verri”, ma quello inserito nel quadernetto di traduzioni in coda al *Tranviere metafisico*, dell’87, poi ripreso senza variazioni nei *Cristalli*: si evince dalla variante dell’ultimo verso (che nella traduzione del ‘58 suonava «il loro amor terrestre, e il mio di cielo»).⁴⁰

Contini sostiene che per una certa «tendenza glossematica», quasi didattica, naturale nella traduzione, si approdi necessariamente a un testo «lievemente più barocco dell’originale»,⁴¹ ma quello di Erba appare molto concentrato e non particolarmente didascalico.

Il testo appartiene ai *Sonnets d'Amour* che Natoli propone di ribattezzare *Sonnets pour Constance*,⁴² congetturando che nel concetto che trama la raccolta spondiana si celi, dissimulato, il *senhal* dell’amata. Tuttavia, ribatte Richter rigettando l’ipotesi: «la costanza di cui Sponde si fa celebratore non ha assolutamente i connotati di una donna reale: è

40 Ipotizzabile ma funambolica un’attrazione dal *sonetto 33* di Shakespeare tradotto da Montale, che, in clausola riporta: «Pur non ne ho sdegno: bene può un terrestre / sole abbuiarsi, se è così il celeste», cfr. Eugenio MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 732. Nell’archivio privato, le bozze dei *Cristalli* sono formate da fotocopie dal “verri” per la maggior parte dei testi, a eccezione dei due inclusi nel *Tranviere* (*Chi dall’alto del ciel... e Passano le acque...*).

41 Gianfranco CONTINI, *Di un modo di tradurre* (372-379) in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974: «la maggiore attenzione dei moderni ai contenuti [...] una sottolineatura di compenso, per via della soluzione del ritmo. Non è esagerato considerarla come un acceso manifesto d’invito all’originale; come una tendenza fortemente interpretativa e glossematica. [...] Poiché è presente uno squilibrio a beneficio dei cosiddetti valori di segno, ogni autore sembrerà lievemente più barocco dell’originale», pp. 374-375.

42 NATOLI, *La poesia amorosa e religiosa di Jean de Sponde*: «i modi stessi adottati da Sponde rendono a prima vista difficile la riconduzione del canzoniere a un nome di donna. [...] possiamo anche congetturare che questo, come ogni classico canzoniere, possiede la sua cifra: che il ricorrere, ad esempio, di un termine apparentemente astratto riveli l’adombrata presenza della Donna amata. Non *Sonnets d'Amour*, ma *Sonnets pour Constance*», p. 90.

un'idea, un'esigenza di Assoluto». ⁴³ Questo «breve, ma significativo “canzoniere”» – di cui più volte si è discussa la seriazione ⁴⁴ – sembra dunque voler celebrare più che l'amata, stilizzata all'inesistenza, l'eccezionalità dell'amato e del suo tenace sentimento. ⁴⁵

Sbalzato a distanza 'sovrumana', in un luogo immaginario – i modi verbali sono ipotetici – e poi costretto di nuovo a Terra, a tentare di valicare la volta che gli preclude la vista, il poeta si addentra nella dicotomia platonica, poi calviniana, del Tutto, del suo amore maiuscolo e del nulla di quelli terreni e 'epicurei'. ⁴⁶

La poesia colta e concentrata di Sponde raccoglie moltissime suggestioni, classiche e contemporanee, ⁴⁷ Erba stesso trama la sua traduzione di rimandi a una *koinè* linguistico-stilistica ben precisa:

Ad esempio le sue traduzioni di Sponde, ch'è un poeta pre-barocco, risentono del petrarchismo europeo, diventano quasi testi di Della Casa. Il linguaggio retrodatato si storicizza e le strutture, anche, sono adeguate: dittologie e antitesi. Si legga *Chi dall'alto del ciel*: si accentua il fenomeno di “straniamento”.

43 RICHTER, *La poesia lirica in Francia nel secolo XVI*, p. 49. Cfr. Eurialo DE MICHELIS, *Profilo di Sponde* (5-30), “Rivista di letterature moderne e comparate”, I, 1971: «Nemmeno s'incontrano, nei sonetti di Sponde, gli amori al plurale che il titolo annunzia, e starei per dire, nemmeno propriamente l'amore: unico tema l'immagine, in cui il poeta si rafforza, della propria “constance”», p. 24. Jean DE SPONDE, *Meditazioni sui salmi e poesie*, a cura di Mario Richter, traduzioni e note di Mario Richter, Manuela Gemma, Paolo Focardi, San Paolo, Milano 1998, p. 19: «Al di là o insieme a una donna effettiva, Sponde insiste nel celebrare un valore che appartiene soltanto all'innamorato: la costanza».

44 Cfr. i già citati Natoli, Richter e Macchia e Gilbert SCHRENCK, *La structure délicate des Sonnets d'amour de Jean de Sponde (255-265)* in *Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson*, Honoré Champion, Paris 1993.

45 Mario RICHTER, *Jean de Sponde e la lingua poetica dei protestanti nel cinquecento*, Goliardica, Milano 1973: «Sponde persegue insorgenze del tutto private, limitate a un dramma che non evade dalla vicenda puramente interiore, disinteressate a ogni rappresentazione del mondo esterno. Questa preoccupazione introspettiva e, si direbbe, esistenziale conferisce alla sua poesia un'apparente difficoltà, un risultato di tormentata ricerca stilistica, che si definisce, spesso, in rotta musicalità, in asimmetrici procedimenti di ritmo», p. 7.

46 RICHTER, *La poesia lirica in Francia nel secolo XVI*, p. 364: «La ‘corrispondenza’ organizzata nelle terzine rovescia ancora i rapporti: adesso la realtà presente, la realtà posseduta è le grand ciel, il vero Tutto, nel quale Amore (l'ultimo furor dell'elevazione platonica) ha condotto il poeta; il resto, il mondo degli amori terrestri e sensibili, è oscuro, privo d'unità, è il mondo atomico del ‘materialismo’ epicureo. Nello ‘stemma’ antitetico dell'ultimo verso si giunge al rapporto di fondo, alla visione dualistica e antinomica che governa, attraverso Platone, il sistema teologico calviniano e che, del resto, è già annunciata da un non casuale accostamento in cesura, nel secondo verso, di *Tout e rien*».

47 Cfr. MACCHIA, *Jean de Sponde e il problema della poesia barocca in Francia*, p. 34: «si va dai classici, con il *Timeo* e la *Repubblica* platonici, Pitagora e la dottrina delle sfere celesti e il celebre *Somnium Scipionis* ai contemporanei poeti cosmogonici del Cinquecento, in particolare Grévin e il *Microcosme* di Maurice Scève, nonché, forse, alla suggestione di alcuni versi danteschi: si legga ad esempio il canto XXII del *Paradiso* («Col viso ritornai per tutte quante / Le sette spere, e vidi questo globo / Tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante», vv. 133-135)».

Solitamente il traduttore tenta di avvicinare a sé, qui recupera un'impronta culturale ben precisa.⁴⁸

«“Chi dall'alto dei cieli chinasse il guardo”, qui ho reso “sa vue”, la vista, gli occhi, usando “guardo” come nell'*Adone* di Marino, nel Tasso e nei poeti del tempo»,⁴⁹ continua Erba nell'incontro bergamasco. Accentuare lo “straniamento”, evidenziare la distanza è, ancora una volta, sottolineare, porre, una certa alterità:

Marino anche per essere controcorrente [...] ci si è accorti che è un grande poeta e la sua civiltà letteraria degna di essere riconsiderata. Lo sento molto vicino anche per questa sua nostalgia di valori che Marino si rende conto non essere più attuabili, praticabili. Marino guarda a sua volta al Petrarca, ma è più terreno: c'è la lascivia, non l'amore, c'è il successo e non la fama ma soprattutto il senso del tempo, della precarietà, la nostalgia di un mondo che non è più, come Don Chisciotte che rimpiange la cavalleria.⁵⁰

«“Sull'ampia sfera dell'aereo elemento colui vedrebbe il tutto, un esil punto pur che nube no'l veli”. Mi è costato molto scrivere questa soppressione di “non lo” ma in questo modo il verso torna e non è zoppicante»⁵¹: gli *alexandrins* francesi vengono resi con endecasillabi, solo talvolta con versi lievemente ipermetri, da ciò la necessità di una gran parsimonia verbale.⁵² «“Ma contempi” è diventato un esortativo, mentre in francese significava

48 Dalla presentazione ufficiale di ERBA, *I miei poeti tradotti*, 17 Settembre 2014, presso la libreria Vita e Pensiero dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, mia trascrizione.

49 Cfr. MARINO, *L'Adone*, ottava 50: «Meglio in esso drizzando il guardo fiso / vide le lette, ch'avea scritte intorno» o 78: «Aguzza il guardo pur, se pur da tante / Luci esser può, che non languisce offeso» o anche, per *chinare il guardo*, RVF, CXXIII, v. 12: «Chinava a terra il bel guardo gentile, / et tacendo dicea»; Bernardo TASSO, *I tre libri degli amori*, 40, *Per la viceregina di Napoli*, v. 4: «chinare il guardo acceso di pietate / al basso stato mio, chiara mia stella» o BOIARDO, *Amorum libri*, 25, *Chorus Unisonus*, v. 1: «Deh, non chinare quel gentil guardo a terra, / lume del mondo e specchio de li Dei». Così come, del resto, *ampia sfera* (MARINO, *Adone, Le bellezze*, XI, stanza 28: «Quasi ampia sfera il bel chiarore s'apriva, / nel cui centro il garzon fissò la vista»), o *amor terreno* (cfr. Bernardo GIAMBULLARI, *Rime spirituali*, VI, [Preghiera] «Leva da me ogni voglia bramata / e ogni amor terreno e sensuale»; MARINO, *La galeria, Maddalena di Tiziano*: «...altrui lusinga amor terreno»; Torquato TASSO, *Gerusalemme conquistata*, XX: «Quinci il terreno amor d'augusta lode»).

50 Cfr. “L'aquilone”, *Poeti in gara* (Luciano Erba e Andrea Zanzotto), Raiuno, 15 dicembre 1989 (mia la trascrizione).

51 Dalla trascrizione dell'intervento di Erba al convegno di Bergamo, archivio privato.

52 L'impianto rimico viene alluso e riproposto da compensi fonici (cfr. *elemento* : *punto* – e poi *orizzonti*; *guardo* : *velario*; *bendati* : *àto(mi)*); talvolta al mezzo: *Amori* : *amore*; o con riprese identiche: *immenso* : *immenso*; *dove* : *dove* : *ove...*). Cfr. ERBA, *On tradition and discovery*: «Rhyme, meter. For the above reasons, a sought-for rhyme is differently, but not less, poetic than a spontaneous “given” rhyme. We can even say that the unconscious, whether private or collective, and never entirely repressed, the intended in that case, the progressive deepening or lightening of the theme, the renouncing and enriching of the dictated, come into play and selective elements passing through the enchanted mesh of rhyme, assonance,

“qualora contemplasse” ed era circostanziale. “Voglia contemplare oltre il ceruleo velario l’altro altro, la stellata volta”, qui salta il verbo e si risolve in domanda: “a lui dove più illimiti orizzonti, dove più immenso, dove più ignoto?”. Vi è la parentesi culturale universitaria, il gioco del microcosmo e macrocosmo, il cosmo ha il suo perfetto riflesso nel microcosmo del sentimento del poeta»⁵³ con riferimenti a principi alchemici: la rispondenza, l’intimo equilibrio fra l’ordine superiore e quello minimo, interiore, concetti approfonditi da Sponde negli anni di formazione e da Erba nello studio del retroterra culturale, anche magico, di Cyrano.⁵⁴

«D’un cielo m’ha portato amore a un amoroso cielo ove bendati stan gli occhi miei”, l’occhio ha una benda; “ma se la vista sforzo” cioè se esco da questo accecamento d’amore, “verso altri amori” cioè amori celesti, “sotto scura notte mondi io vedo d’Epicuro e gli atomi, il loro amor terreno e il mio celeste”».⁵⁵

Le strategie traduttive di Erba sono improntate a una certa rastremazione, ottenuta per condensazione («encore caché du voile d’une nuë» > «purché nube no’l veli»; «d’Amour» > «amoroso»); ellissi, spesso verbale («qui seroit dans les cieux» > «chi dall’alto del ciel»; «en atomes réduit» > «e gli atomi»), fino a vere e proprie riformulazioni, nominalizzando: («il juge que son tour est grand infiniment, / et que cette grandeur nous est toute incognuë» > «a lui dove più illimiti orizzonti / dove immenso più immenso, dove più ignoto?»), ma anche sfoltimento di avverbi («un poinct seulement» > «un punto»; «tout de terre et le mien tout celeste» > «il loro amor terreno e il mio celeste») o soppressione di aggettivi («ce

of the traditional metrical structures. It’s above all the project, when present, that cannot escape the games of chance», pp. 261-262.

53 Dalla trascrizione dell’intervento di Erba al convegno di Bergamo, archivio privato.

54 Cfr. FULCANELLI, *Il mistero delle cattedrali*, Edizioni Mediterranee, Roma 2005, p. 67: «Il nostro microcosmo non è che una particella infima, animata e pensante, più o meno imperfetta, del macrocosmo». Julius COHEN, *14 lezioni di alchimia*, editrice Kemi, Milano 1980: «si tratta, in altri termini, di risalire dal creato al Creatore [...] la tavola smeraldina, che si ritiene dovuta alla saggezza di Ermete Trismegisto [...] riporta il dogma dell’unità del creato ed anche ovviamente unità del creato con il suo creatore [...] prosegue poi la tavola smeraldina: ciò che è in basso e come ciò che è in alto e ciò che è in alto è come ciò che è in basso, per la meraviglia di una cosa unica. E siccome tutte le cose che provengono dall’uno, così tutte le cose sono nate da questa cosa unica per adattamento». pp. 35-38. Per quanto riguarda Erba, si leggano *L’incidenza della magia nell’opera di Cyrano de Bergerac* (1-74), in *Contributi del Seminario di Filologia Moderna*, Vita e Pensiero, Milano 1959 poi in *Magia e invenzione* [21-101] e *Per una rilettura di Cyrano de Bergerac* (369-379), “Aevum”, 30, luglio-agosto 1956, poi ivi, 3-19: «*L’Autre Monde*, insomma, sarebbe uno scritto in chiave cabalistica, destinato a una piccola cerchia di iniziati, non si sa poi a quale arte: alchimia? Astrologia? Magia *tout court?*», p. 18.

55 Dalla trascrizione dell’intervento di Erba al convegno di Bergamo, archivio privato. Cfr. GENETTE, *Hyperboles* (245-252) in ID., *Figures I*: «Sur vingt-six sonnets, onze contiennent une comparaison cosmique, huit une comparaison historique, et toute l’invention poétique de ce cycle tient à l’espèce de violence dans le jeu métaphorique avec laquelle Sponde rapporte à son amour, comme un monomaniacque, des objets qui a priori semblent en être aussi éloignés, et que rien apparemment ne destinait à entrer avec lui dans quelque consonance que ce soit», p. 245.

grand ciel» > «a un cielo»; «de ce grand ciel d'Amour» > «a un amoroso cielo»). Riassorbe inoltre le duplicazioni sintattiche («au reste [...] au reste des Amours» > «verso altri amori»). Cadono con frequenza dimostrativi e possessivi («sa veuë» > «il guardo»; «ce sec element» > «dell'aereo elemento»; «apres ceste courtine bluë» > «oltre il cerulo velario»; «ce cercle de cristal» > «l'alto cristallo»...) in una sistematica evaporazione della deissi.⁵⁶

Tanti anche gli slittamenti semantici: 'pourpris', che varrebbe per 'recinto', attraverso l'accezione del chiudere, l'avvolgere, diviene 'sfera' probabilmente anche assorbendo l'idea di circolarità che cade nel passaggio da «ce cercle de cristal» a «l'alto cristallo»; «sec element», la terra, secca, emersa, diviene, un po' incongruamente, «aereo elemento» e poi «firmament» passa a «volta»: si perde la teatralità del mostrare, ma si accentua la spazialità, con un influsso cosmogonico, forte: le parole disegnano la forma del mondo, la plasmano, la costruiscono. Anche il passaggio da «croiroit» a «vedrebbe» s'inserisce in questo dire lo spazio con suggestione, teatralità: disegnare un universo che si possa vedere; infoltendo il già molto ribattuto campo semantico della visione (guardo, contempli, occhi, vista, vedo...).

Je meurs, et les soucis qui sortent du martyre
 Que me donne l'absence, et les jours et les nuicts
 Font tant, qu'a tous momens je ne sçay que je suis,
 Si l'empire tout ou bien si je respire.

Martirio dell'assenza, acerbo affanno
 Dei giorni e delle notti, a tanto estremo
 Ch'io non so che sono, che divengo,
 Se morte m'è vicina, se respiro.⁵⁷

L'attacco del sonetto successivo mostra strategie simili, ricalibrando con estrema disinvoltura i costituenti: l'*incipit* molto enfatico («Je meurs») cade; un verso, con ben due relative («et les soucis qui sortent du martyre / que me donne l'absence») viene concentrato in un «martirio dell'assenza» che, per non sbilanciare del tutto l'arcata della quartina, va dunque consolidato con l'inserito di «acerbo affanno», dittologico ma irrelato nell'originale. Cadono anche il verbo successivo («font tant»), il cui parossismo è reso con «a tanto estremo», e la locuzione avverbiale «a tous momens»: la contrazione è tale che, nuovamente, Erba deve duplicare in lieve *variatio* un elemento, per salvare l'impianto di verso altrimenti troppo esile: «ch'io più non so che sono, che divengo».

⁵⁶ Ma anche «un point» > «un esil punto».

⁵⁷ DE SPONDE, *Œuvres littéraires*, p. 53: i manoscritti riportano anche la variante «si j'expire», per attrazione dal «Je meurs» iniziale.

Mon Dieu, que je voudrais que ma main fust oisive,
Que ma bouche et mes yeux reprissent leur devoir!
Ecrire est peu: c'est plus de parler et de voir,
De ces deux oeuvres l'une est morte et l'autre vive.

Deh, se la mano stesse alfine oziosa,
Se occhi e bocca tornassero al dovere!
Scrivere è poco: ma parlare e vedere
Conta ben più, è opra viva, non morta.

Anche il terzo sonetto, poi espunto, presenta gran copia di ellissi, seppur in parte imputabili al passaggio da alessandrini a endecasillabi: cadono sistematicamente, ad esempio, tutti i possessivi nei primi due versi; la formula ottativa «que je voudrais» viene compressa in un «se». Ma non mancano le licenze: il «Mon Dieu» iniziale, invocazione così spondiana, così “propria” di questa poesia tormentata e fedele, quasi confessionale, viene barattato per un «Deh», riempitivo e convenzionale. E strategie non dissimili sono attuate nella traduzione dei *Sonnets de la Mort*, da cui Erba trae gli altri tre testi, considerati il capolavoro di Jean de Sponde:

Le parole di Du Bartas: «En Dieu gist l'unité, en Satan le binaire», si adattano perfettamente al pensiero religioso di Sponde. [...] Già Calvino aveva parlato diffusamente, nell'*Institution Chrétienne*, del conflitto fra i due “combattenti”, la Carne e lo Spirito, come di una lotta fra due forze che si contendono, dilaniandolo, l'io del cristiano e, più generalmente, dell'uomo. Per lui, tuttavia, si trattava di una lotta dall'esito scontato: lo Spirito non poteva veramente soccombere. [...] Nella coscienza di Sponde, gli stessi termini rischiano di capovolgersi. Lo Spirito è continuamente esitante di fronte agli assalti del suo antagonista: facile preda dello smarrimento o del sonno catalettico dell'indifferenza. [...] la Carne si identifica con i sensi, lo Spirito con l'anima, e la distanza fra questi due poli è assolutamente incolmabile. Solo Sponde percorre drammaticamente, per così dire, lo spazio intermedio, superando la rigidità dello schema.⁵⁸

Erba attua ristrutturazioni del verso, cassando duplicazioni per poi reimpiantarle: X, «Laisse dormir ce corps, mon Ame, et quant à toy / Veille, veille, et le tien alerte à tout effroy» > «Dormi il corpo, Alma mia, tua sia la veglia, / Tu vigilante a sorprese, a sgomenti»; le cadute, in un testo sempre condensatissimo in Erba, sono spesso funzionali a

⁵⁸ Alessandra GINZBURG, *Prefazione* (V-XII) in Jean DE SPONDE, *Stanze e sonetti della morte*, Einaudi, Torino 1970, p. X.

una strutturazione della strofa con perizia formale, in calchi strutturali martellanti. Si veda l'attacco del sonetto XII:

Tout s'enfle contre moy, tout m'assaut, tout me tente,	E tutto m'è minaccia, guerra, lusinga,
Et le Monde et la Chair, et l'Ange révolté,	Il Mondo, la Carne, il Ribelle,
Dont l'onde, dont l'effort, dont le charme inventé	Ah! il flutto, l'assalto, i sortilegi,
Et m'abysme, Seigneur, et m'esbranle, et m'encante.	L'aperto abisso, il danno, l'incantesimo.

Anche in Sponde la triplicazione è portante, ma Erba la raccoglie e stilizza all'estremo facendo cadere quasi sistematicamente verbi, congiunzioni, preposizioni e condensando in un asindeto minimale. Il vocativo, Signore, dalla prima quartina passa alla seconda, anch'essa fortemente ricalibrata:

Quelle nef, quel appuy, quelle oreille dormante,	Qual vascello darai, quale scudo, Signore,
Sans péril, sans tomber, et sans estre enchanté,	quale orecchio impassibile? Il Tempio tuo
Me donras-tu? Ton Temple où vit ta Saincteté,	Dimora di Salute, la tua mano invitta,
Ton invincible main et ta voix si constante.	La voce tua assidua, tenace?

Il secondo verso (senza pericolo, senza cadere, senza restare invischiati nei sortilegi), scompare e gli ultimi due si fanno interrogativi. Si nota una certa tendenza alla "drammatizzazione" nelle rese di Erba, immettendo frasi esclamative o interrogative: cfr. «Garde que ce Larron ne te trouve endormie:», sonetto X > «E che il Ladro nel sonno non ti colga!». L'"interlocuzione", o impressione di, è acuita anche dall'introduzione di soggetti cui rivolgersi, i dibattutissimi tu falsoveri dei poeti, personalizzando in tal senso l'originale: cfr. X, «Mais si mon foible corps, qui comme l'eau s'escoule / (Et s'affermit encore plus long temps qu'un plus fort)» > «Passano l'acque e passi tu mia spoglia / Si frale e pur d'altre più salda», con slittamento, fra l'altro, del secondo verso che perde la sfumatura "volontaristica" molto cara al tormentato Sponde, legata alla perseveranza individuale della lotta, spinta costante necessaria maggiormente rispetto a chi è già, naturalmente, più forte. Sempre nel decimo sonetto si coglie anche un sigillo montaliano: «Faut-il pas resveiller cette Ame qui s'endort, / De peur qu'avec le corps la Tempeste la foule?» > «Non desterò quest'anima assopita / Prima che ugual bufera non la schianti?».⁵⁹

⁵⁹ Con la ripresa anche di schianti («e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere») e dell'idea di soglia, di addio, di trapasso (cfr. in Sponde «vers le seuil de la mort»; cfr. «Come quando / ti rivolgesti con la mano,

sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, / mi salutasti – per entrare nel buio».

Saint-Amant e la profondità della superficie

«L'oiseau et le poisson vivent dans une volume,
alors que nous ne vivons que sur une surface».

Bachelard

Il mengaldiano triangolo poeta-traduttore-critico sembra, nel caso dell'incontro di Erba con la figura di Saint-Amant, estremamente sbilanciato verso il vertice studioso, accademico: emergono dall'archivio numerosi materiali incentrati sulla figura del *goinfre*¹ libertino (*fiches* di lettura, ritagli, cronologie, bozze di saggi, una dispensa dattilografata di un corso monografico).²

A differenza di Sponde, la fortuna critica di Saint-Amant non conosce bruschi salti, si mantiene circoscritta ma costante, senza mai varcare davvero i confini nazionali o specialistici: citato in numerosi saggi generali o talvolta monografici, non viene praticamente tradotto in italiano.³ All'interno di una generale rivalutazione della poesia barocca negli anni Cinquanta e Sessanta la figura del poeta libertino viene riconosciuta e la «pluralità dei contributi ne ha reso più complessa la figura, sottratta agli epiteti tradizionali di burlesco e prezioso, o dilatata oltre questi». Come spesso accade agli autori che sono anche “personaggi letterari”, si creano luoghi comuni che diventano motivi stereotipici sganciati dall'aderenza al dato e vere e proprie narrazioni che stingono nel leggendario:

Parmi tous les poètes du XVII^e siècle que notre époque s'efforce de remettre à leur vraie place, Saint-Amant reste un de ceux dont la vie est la plus mal connue. Il s'est en effet formé autour de lui une sorte de Légende dorée, dont personne jusqu'à présent n'a sérieusement songé à le débarrasser. [...] il faut le prendre

- 1 Carlo DEL BALZO, *L'Italia nella letteratura francese dalla morte di Enrico IV alla Rivoluzione*, Slatkine Reprints, Genève 1970: «Saint-Amant era il presidente dei *goinfres*, dei mangioni, ma non volgari, di coloro che, invece, mangiando e bevendo, avevano dello spirito e del coraggio», p. 111. Robert SABATIER, *Saint-Amant le joyeux* (96-104) in *La Poésie du XVII^e siècle*, Albin Michel, Paris 1976: «Il est gros, gourmand. On l'appelle l'Anacréon des goinfres. Il est un des plus étonnants buveurs de son temps», p. 97.
- 2 Due cartelline e una busta dedicate, nonché molti accenni in vari materiali preparatori per convegni (*Intérieur-extérieur, Manierismo, Tubinga...*) e una dispensa conservata insieme ad altri materiali dedicati a Saint-John Perse, Madame de Staël, Gautier, Flaubert... Nella cartellina dove sono raccolte le dispense è riportata la data '68-'69, ma non è detto che si riferisca al corso su Saint-Amant, anzi, sembra organica alle pagine dedicate a Saint-John Perse.
- 3 Salvo brani nei saggi relativi, e a eccezione della traduzione di Erba, risulta tradotta solo la *Roma contraffatta*, ovvero la *Rome ridicule*, stampata lo stesso anno della pubblicazione francese (1643) anche in edizione bilingue.

comme il fut: ni gentilhomme, ni diplomate, ni même, sans doute, vraiment soldat – simplement, à l’occasion, spectateur, à la suite d’un de ses protecteurs.⁴

Una ridefinizione della figura storica di Saint-Amant investe necessariamente anche una convenzionale suddivisione di resa e temperamento nella bipartizione, in effetti un po’ schematica, delle sue opere e ascendenze⁵:

Ci è sempre parsa fondata su dati soltanto esteriori la distinzione tra il primo Saint-Amant, prezioso e *maître* del proprio temperamento impetuoso (e, in fatto di italianismo, imitatore del Marino) e il successivo Saint-Amant, decisamente burlesco (e imitatore o seguace del Berni e del Tassoni).⁶

Macchia lo anetterà ai «poeti dell’incostanza»,⁷ *fantaisistes*, libertini, irregolari e diseguali, anche nei risultati:

4 Jean LAGNY, *Avant-propos* (7-10) in ID., *Le poète Saint-Amant*, pp. 7-8. «Saint-Amant, nato in Normandia nel 1594 da famiglia protestante, convertitosi poi al Cattolicesimo, ebbe una vita avventurosa. Dalle sue stesse poesie si riceve che egli avrebbe compiuto viaggi non solo in Europa, ma anche in America e nella lontana India. Conduce, soprattutto a Parigi, un’esistenza scapigliata», cito dalla dispensa. Non è chiaro se si tratti della trascrizione di allievi o di materiali preparati da Erba: lo stile è generalmente poco sorvegliato. Ci sono sottolineature e appunti, di più mani. Cfr. anche Giovanni MACCHIA, *Théophile. Saint-Amant* (583-610) in ID., *La letteratura francese. Volume primo. Dal Medioevo al Settecento*, Mondadori, Milano 1987: «Antoine Girard nacque a Quevilly, vicino Rouen, il 30 settembre 1594, di famiglia protestante. Terminati gli studi nel collegio di La Marche, a Parigi, si fece apprezzare dai nobili del tempo per le sue qualità di brillante conversatore, di piacevole commensale e poeta, e fu amico di Théophile de Viau e di Bois-Robert. Nel 1617 fu al seguito del duca di Retz nel suo dominio di Belle-Isle. Si legò poi al conte di Harcourt, che accompagnò in diverse missioni diplomatiche e spedizioni militari. Nel 1633 fu in Italia con il maresciallo di Créquì [...] Convertitosi al cattolicesimo, passò l’ultimo periodo della sua vita lontano dalle agitazioni e dalle dissolutezze di un tempo. Morì il 29 dicembre 1661, assistito dal suo amico l’abbé de Marolles», p. 600.

5 Léon VÉRANE, *Préface* (II-XX) in SAINT-AMANT, *Œuvres Poétiques*, Garnier, Paris 1930 (posseduto e postillato da Erba): «Pendant toute sa vie, entre les bons repas et les nuits d’amour, Saint-Amant n’avait guère cessé de faire des vers. Son œuvre se divise très nettement en deux parties: la partie grave et la partie paillard. D’un côté nous avons un Saint-Amant austère, accessible aux plus beaux sentiments du monde; de l’autre nous avons purement et simplement le Bon Gros, chanteur gastronomique, bachique et polisson», p. IX.

6 ERBA, *Realismo e italianismo*, p. 214.

7 Giovanni MACCHIA, *Libertà e ragione* (9-38) in ID., *Il paradiso della ragione. Studi letterari sulla Francia*, Laterza, Bari 1960: «questa posizione, spinta fino alle estreme conseguenze, alimenta i poeti capricciosi, *fantaisistes*, i *bohémiens*, gli irregolari e i libertini che popolano il Seicento, malgrado Malherbe e Boileau. Saint-Amant, ad esempio, poeta di fantasie macabre e di allucinazioni; descrittore di ambienti sordidi e fumosi, caricatura verso il triviale di certi personaggi che erano apparsi da tempo nella letteratura francese; autore di quel *Contemplateur* che viene qualche volta citato dai retori come esempio di disordinata composizione; ingenuo, felice poeta di spettacoli naturali che lo inebriano, quale il rumore della pioggia sulle foglie verdi (e lo stesso suono sommerso abbiano i suoi versi!) [...] Sono i poeti dell’incostanza, e il tema è sentito ancor più leggermente che nella Pléiade. Al punto opposto, i poeti protestanti (Sponde in testa): i poeti della costanza, dell’immobilità dell’essere: i poeti eleatici», p. 29.

L'œuvre de Saint-Amant pose évidemment la question de son unité. Celle-ci n'étant ni générique, ni formelle, ni thématique, et moins encore allégorique ou didactique, il est fort difficile de définir une perspective générale qui puisse rendre compte des composantes de la diversité tout en les inscrivant dans un système de pensée et d'écriture cohérent et qui ne soit pas une projection moderne.⁸

E, nelle sue lezioni, anche Erba cercherà di dar conto della polimorfa ispirazione del *bon gros*, traducendo vari testi, con traduzioni di servizio. A rappresentare l'esistenza scapigliata, riporta *Les goinfres*, «un quadro fedele, anche se le linee sono calcate alla luce del grottesco, alla luce di una Musa che ama certe colorazioni eccessive e che è tipica della poetica barocca»⁹.

Dormire in tre nelle stesse lenzuola, senza fuoco né luce di candela,
nel tempo più profondo dell'inverno, nella legnaia,
dove i gatti, ruminanti la lingua dei Goti (tedesco),
ci fanno luce senza posa girando le pupille:

Alzare il nostro capezzale con uno sgabello,
restare due anni digiuni come le lumache,
fantasticare, facendo delle smorfie come le scimmie,
che, sbadigliando al sole, si grattano sotto l'ascella.¹⁰

Questo è fra gli aspetti più conosciuti di Saint-Amant, il poeta bacchico e dissipatore, prodigo quando si tratta della «goinfre: sorte de débauche qui consume tout ce qu'il a du bien».¹¹

8 Guillaume PEUREUX, *Le rendez-vous des Enfants sans soucy. La poétique de Saint-Amant*, Honoré Champion, Paris 2002, p. 16.

9 Dalla dispensa del corso universitario, archivio privato.

10 Dispensa, p. 1. Cfr. SAINT-AMANT, *Œuvres*, II [*Suite des œuvres* (1631), *Seconde partie des œuvres* (1643)], éd. critique par Jean Lagny, Didier, Paris 1967, pp. 84-85: « Coucher trois dans un drap, sans feu ny sans chandelle / Au profond de l'Hyver dans la Sale aux fagots, / Où les Chats ruminans le langage des Gots, / Nous esclairent sans cesse, en roüant la prunelle. // Hausser notre chevet avec une Escabelle, / Estre deux ans à jeun comme les Escargots, / Resver en grimassant ainsi que des Magots, / Qui bâillans au Soleil se grattent sous l'aisselle».

11 *Ibidem*.

Les Goinfres sono i ghiottoni, coloro che sperperano il loro patrimonio nei festini, nei vizi, soprattutto quello della gola. Questo sonetto ci offre il quadro del mondo libertino cui appartiene Saint-Amant. [...] è del libertino l'atteggiamento di chi contesta l'autorità politica, religiosa, filosofica e culturale alla luce di un pensiero critico e corrosivo. [...] Non si chiede loro un pensiero sistematico, una teoresi [...] nei libertini la *pars costruens* non esiste, perché essi sono divorati dal loro atteggiamento di contestazione che li porta a distruggere. [...] I libertini sono uno spirito dilettantesco, giocano con le idee, sono sedotti da idee più brillanti, ma non hanno la stoffa del filosofo. Essi sono immersi nell'attualità. Accanto a un "libertinage" di carattere filosofico-polemico esiste un "libertinage" minore di carattere morale [...] si compiacciono dei loro costumi e di distinguersi dal mondo del conformismo.¹²

Contestatore, libero, eversivo, eccessivo, Saint-Amant esprime il suo disincanto senza plasmare alternative o diversi epiloghi: essendo la speranza non poi così diversa dal fumo.¹³

Assis sur un fagot, une pipe à la main,
Tristement accoudé contre une cheminée,
Les yeux fixes vers terre, et l'ame mutinée,
Je songe aux cruautez de mon sort inhumain.

Seduto su una fascina, con una pipa in mano, (1)
tristemente con i gomiti appoggiati contro un camino,
con gli occhi fissi verso terra e con l'anima inquieta,
io penso alla crudeltà della mia sorte inumana.

L'espoir qui me remet du jour au lendemain,
Essaye à gagner temps sur ma peine obstinée,
Et me venant promettre une autre destinée,
Me fait monter plus haut qu'un Empereur Romain.

La speranza che mi rinvia dall'oggi al domani,
cerca di guadagnare tempo sulla mia pena ostinata,
e, promettendo un destino diverso,
mi fa salire più in alto di un imperatore romano.

Mais à peine cette herbe est-elle mise en cendre
Qu'en mon premier estat il me convient descendre,

Ma appena questa erba (il tabacco) è diventato cenere,
mi conviene ritornare al mio stato primitivo

¹² Dispensa, p. 2.

¹³ SABATIER, *Saint-Amant le joyeux*: «Il appartient bien à la lignée des Grotesques [...] prototype de ces poètes réalistes, libertins, fantaisistes, extravagants, qui n'hésitent pas à glisser dans leurs poèmes toute la matière de leur vie, ses dérèglements, en ajoutant des exagérations et une ardeur cynique», pp. 98-99. Cfr. Ferdinand BRUNETIÈRE, *Histoire de la littérature française classique*, Delagrave, Paris 1917: «les grotesques ou les burlesques vont être remis tout naturellement à leur place; on ne va plus s'aviser de chercher de penseurs sous le masque de Silène du bon Saint-Amant, ou des idées sous les hâbleries de Cyrano de Bergerac», p. 247, posseduto e postillato. Théophile GAUTIER, *Saint-Amant* (236-286) in ID., *Les grotesques*, Desessart, Paris 1844: «était un viveur dans la force du terme; – ivrogne de science et de passion [...] d'une façon toute gauloise et rabelaisienne. [...] Il comprend que le génie n'est que l'ivresse de la raison, et il s'enivre plus souvent qu'il peut» (sottolineato e segnato a margine), pp. 243-5.

Et passer mes ennuis à redire souvent,	e passare la mia noia ripetendo spesso:
Non, je ne trouve point beaucoup de difference	No, non trovo che vi sia molta differenza
De prendre de tabac, à vivre d'esperance,	tra consumare tabacco e vivere di speranza,
Car l'un n'est que fumée, et l'autre n'est que vent.	perché l'uno è soltanto fumo, e l'altro è soltanto vento. ¹⁴

L'indice rimanda a una nota di Erba, per cui «(1) è una pipa di gesso, come quella dei quadri di Rembrandt. [...] Questo sonetto è stato giustamente paragonato a quei quadretti di genere che le scuole fiamminghe o la scuola veneziana del '700 hanno prodotto. Si potrebbe intitolare "Il Fumatore"». Che Saint-Amant sia un pittore in versi è un altro *leitmotiv* della critica, che lo accosta ai fiamminghi per la minuzia dei particolari e per il nitore e la suggestione degli interni, o ai bamboccianti per le scene di genere.¹⁵

Proverbiale è anche la *grossièreté* del poeta, la sua trivialità – «on ne peut jamais tout citer de Saint-Amant, disse giustamente il Saint-Beuve» – tanto che Erba taglia la traduzione del *mauvais logement*, segnalando una strofa greve, espunta per eccesso di realismo.¹⁶

Fra tante scomodità
 conto tutte le ore del campanile,
 e, come una piccola oca allo spiedo, (oisou = diminutivo di oca)
 mi rigiro da ogni lato.
 Una sudicia coperta,
 avanzo di sporcizia,
 mio malgrado si offre per baciarmi
 ma, se io le proibisco di toccare la mia bocca,
 non sarei in grado di impedirle
 di toccare le mie gambe.¹⁷

14 SAINT-AMANT, *Œuvres*, I, par Jacques Bailbé, Didier, Paris 1971 pp. 279-280 e p. 5 della dispensa.

15 Léon VÉRANE, *Préface* (VII-XX): «Avec tous ses défauts d'inégalité, de facilité, de grossièreté, Saint-Amant reste peut-être le plus grand poète bachique de tous les temps; peintre en vers, il est le plus habile de nos petits-mâtres, le Teniers de notre littérature», p. XX. GAUTIER, *Saint-Amant*: «comme les figures grimaçantes de Bamboche», p. 274.

16 ERBA, *Realismo e italianismo*, p. 217. Cfr. Giovanni MACCHIA, *Théophile. Saint-Amant* (583-610) in ID., *La letteratura francese. Volume primo. Dal Medioevo al Settecento*, Mondadori, Milano 1987, pp. 600-601: «il poeta "crotté", "piliers de cabarets", immerso nella *débauche* che egli ama con una compiacenza in cui fermenta l'amore dello scandalo, descrittore di ambienti sordidi e fumosi, caricature verso il triviale di certi personaggi ed ambienti che erano apparsi da tempo nella letteratura francese, da Jean Bodel a François Villon».

17 SAINT-AMANT, *Œuvres*, I, pp. 144-149. [«Parmi tant d'incommoditez / Je conte tous les coups de Cloche; / Et comme un Oyson à la broche / je me tourne de tous costez: / Une vilaine Couverture, / Relique de la pourriture, / Malgré moy s'offre à me baiser; / Mais, si je luy deffens ma bouche, / Je ne sçaurois luy

Il *topos* del «malo alloggio» denuncia l'ascendenza bernesca,¹⁸ quella componente fortemente realistica, carica, mai sopita in Saint-Amant, che mitiga l'influenza del Marino,¹⁹ pur consistente. È questa la tesi di un saggio erbio del '63: *Realismo e italianismo in Saint-Amant*.²⁰ Da un lato, non lo annette, per questa mimesi del concreto fino alla trivialità, ad una meccanica imitazione del Marino; dall'altro, rivendicando l'influenza della maniera preziosa, marca, «in opposizione al cliché del poeta dalla vena capricciosa ed estemporanea, più amico della taverna che dei libri, tutta la parte che ha la cultura nella sua opera: una cultura che non ignora i classici e tiene in massimo conto, tra i moderni, gli esempi italiani».²¹

refuser / Qu'à mes jambes elle ne touche»].

- 18 Cfr. Gianfranco CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Rizzoli, Milano 2013, a proposito di una lettera del Boccaccio: «la caricaturale rappresentazione di un soggiorno a Napoli [...] s'inserisce con festevolezza narrativa, benché mossa da ira autentica, nel repertorio letterario del malo alloggio, che in capo ha il sermo oraziano sul viaggio a Brindisi e sarà ripreso della satira cinquecentesca, come il capitolo del Berni a Fracastoro», p. 89. Cfr. Richard A. MAZZARA, *A case of creative imitation in Saint-Amant* (27-34), "French Review", 31, 1957.
- 19 Nella dispensa si legge a proposito: «è il periodo della grande fortuna del Marino, il quale ha abbandonato Napoli, Torino, sede del tutto inospitale, e si è recato a Parigi esercitando grande autorità nella società letteraria parigina. Non bisogna pensare ad una società letteraria così ramificata e complessa com'è la contemporanea o quella del secolo scorso [...] ma bisogna pensare a una società letteraria piuttosto chiusa, legata a pochissimi centri di incontro e di conversazione. In queste società letterarie il Marino si è imposto e Saint-Amant non è rimasto insensibile al fascino e alla suggestione della poesia marinista o preziosa che dir si voglia. Pur tuttavia in Saint-Amant vi è un'istintiva vocazione realista che anche negli anni del suo artigianato prezioso o marinista si fa sentire. [...] In un secondo tempo la vena realista di Saint-Amant ha il sopravvento», p. 4.
- 20 Luciano ERBA, *Realismo e italianismo in Saint-Amant* (285-297) in "Aevum", 37, 1963. Ora in Luciano ERBA, *Magia e invenzione. Studi su Cyrano de Bergerac e il primo Seicento francese*, Vita e Pensiero, Milano 2000, da cui cito, pp. 209-223. Anche se in realtà già nel '56 Saint-Amant è protagonista, insieme a Richeome, Théophile de Viau e a Cyrano, del saggio *Visione miope e secentismo* (495-504), "Aevum" 30, settembre-dicembre 1956 ora in *Magia e invenzione*, pp. 185-195.
- 21 La questione, in realtà, è molto dibattuta: si leggano André BEAUNIER, *Un grand poète Louis XIII: Saint-Amant* (210-221), "Revue littéraire", 43, gennaio 1918: «Non que Saint-Amant fût un doctrinaire. Il n'était point un savant non plus; et le pédantisme n'est pas son travers. Il se moque de "ceux qui ne pensent point vivre, s'ils n'ont pas le nez dans quelque livre"», p. 216; SABATIER, *Saint-Amant le joyeux*: «Il eut une éducation négligée: pas de grec, pas de latin, mais plutôt que de s'en plaindre, il s'en vanta, car il se voulait moderne. [...] Curieux d'esprit, intelligent, il sut former son goût dans la fréquentation des gens cultivés autant que des francs buveurs», p. 96; Jacques BAILBÉ, *Introduction* (XI-XXX) in SAINT-AMANT, *Œuvres*, I: «Ne le croyons pas toutefois si ignorant qu'il le laisse entendre dans son Avertissement: "Ny mon grec ny mon latin ne me feront jamais passer pour pédant... mais une personne n'en est pas moins estimable pour cela"», p. XI; Jean LAGNY, *Le poète Saint-Amant (1594-1661). Essai sur sa Vie et ses Œuvres*, Nizet, Paris 1964: «malgré les retouches qu'a subies à juste titre la physionomie du « Bon Gros », et qui permettent de voir en lui autre chose qu'un simple "biberon", mieux vaut ne pas essayer de le transformer en rat de bibliothèque, ce qui serait trahir la réalité», p. 181.

Il mondo di Saint-Amant è gremito, fino allo scandalo, di oggetti chiamati col proprio nome,²² che affollano il campo riempiendolo e segmentandolo, spezzando la visione d'insieme in inquadrature molto a fuoco:

Quanti hanno studiato negli ultimi tempi la poesia di Saint-Amant, di Théophile de Viau, de Tristan L'Hermite, concordano nel rilevare un tipico procedimento nel rappresentare il reale: essi non descrivono compiutamente un paesaggio, ma procedendo secondo una sorta di tecnica "pointilliste" frammentano la visione che loro si offre in tanti particolari e una volta isolati li analizzano.²³

Rifacendosi a un saggio di Mourgues, che parla di «myopic and disconnected vision», Erba individua nella categoria quasi gnoseologica di percezione, la cifra stilistica della scrittura di quegli scrittori che concentrano i loro sforzi, percettivi e retorici, in porzioni determinate, vicine, singole del reale:

Se è vero che miopia significa l'incapacità di distinguere gli oggetti posti lontano dall'occhio, *vulgo* cortezza di vista, per scrittore "miope" sembra a noi che possa intendersi, fuori d'ogni traslato, lo scritto di preferenza portato a rappresentare quanto cade entro il più breve raggio visivo: pertanto più oggetti piccoli che grandi, o linee, strutture, toni più particolari che generali. Lo stile di questo scrittore non mancherà di darci l'impressione di un'estrema precisione [...] quasi che la sua vista, applicandosi a un'esigua porzione di reale, vi spenda la stessa somma di potere percettivo richiesta per scrutare entro campi visivi più vasti o vastissimi.²⁴

Questa selettività non può che unirsi a una certa discontinuità, una percezione frammentaria, che rinunci a interpretazioni globali, all'organicità dell'insieme, per farsi, appunto «disconnected», parziale, desultoria.²⁵ Questa modalità d'inventario cesellato senza

22 MACCHIA, *Théophile. Saint-Amant*: «I poeti precedenti eccellevano nel vago, nell'espressione indistinta [...] Qui si assiste al formarsi di una poesia fin troppo ricca di oggetti, carica di cose, di animali, di piante, di frutta, tutte chiamate con il loro nome. Il suo è un mondo gremito quanto quello di un romanziere. [...] Credo per comprendere questo mondo sia utile chiedere aiuto alle arti figurative: Callot, Rubens, e qualche fiammingo», pp. 604-605.

23 ERBA, *Visione miope e secentismo*, p. 186.

24 Ivi, p. 185. Cfr. Odette DE MOURGUES, *Metaphysical, baroque and précieux poetry*, Clarendon Press, Oxford 1953, pp. 93-99.

25 «I due caratteri di miopia e discontinuità sono in qualche modo complementari: infatti un paesaggio, trattato per piccole zone, non in rapporto fra loro, esige teoricamente una visione più ravvicinata di quanto non richieda lo stesso paesaggio descritto a grandi linee, o comunque a linee, piani, forme che cospirino *amiche* a una qualsiasi unità», ERBA, *Visione miope e secentismo*, p. 188.

ambizione conoscitiva, questa scelta consapevole di alcuni segmenti di reale, unita all'amore per il concreto, all'esattezza anche nomenclatoria, valida l'ipotesi che Erba possa essere annesso alla categoria di poeti miopi:

Per la cosciente incapacità [...] di stringere in unità il reale, Erba, lungi dal celebrare l'*harmonia mundi*, estraee frammenti (oggetti, *petits faits vrais*, fantasie [...]) che allinea senza che il rapporto di vicinanza diventi organismo. [...] la rinuncia a uno schema interpretativo del reale costringe Erba a scrutare attentamente i suoi campioni di inventario.²⁶

Agisce nei suoi testi una duplice restrizione-amplificazione di sguardo, una deformazione quasi per eccesso d'esattezza, come negli interni di Saint-Amant.²⁷

Quando leggiamo, nel suo saggio sulla "visione miope" nella lirica secentesca francese, di «un universo visto per rapide notazioni, per appunti accostati uno all'altro, ad ugual livello, senza alcun contrappunto ritmico o tonale» e che «nell'indulgere alla raffigurazione delle più piccole parvenze, o alla raffigurazione riduttiva delle più grandi, si accompagna infatti, con la disposizione scherzosa, un fermo rifiuto del dramma, o un raffinato senso di noia e d'incomprensione per il dramma» [...] è difficile sottrarsi alla tentazione di decifrare, in quelle parole, lucide notazioni, un autoritratto trascendentale o, almeno, la pratica rivelazione di *Kunstwollen*.²⁸

26 Arnaldo DI BENEDETTO, *Stile e linguaggio. Saggi di analisi letteraria*, Bonacci, Roma 1974, pp. 368-369. Cfr. *Il poeta e la poesia. Atti del convegno di Roma, Università La Sapienza 8-10 febbraio 1982*, a cura di Nicola Merola, Liguori, Napoli 1986, pp. 86-87 [Erba]: «in ogni poesia, almeno a me capita questo, vi è una situazione un po' a imbuto: delle cose che premono e che devono passare attraverso uno spiraglio abbastanza sottile e raffinato, e talvolta una poesia stoppa, è un po' un lombardismo, cioè chiude, o chiude le altre perché perfezionisticamente si vorrebbe che questa poesia dicesse tutto e fosse "la poesia", e questa poesia non la si scrive. A un certo momento ci si rende anche un po' conto dell'ingombro che questa poesia ha, e allora, un po' come certi giochi di carte, uno più svelto di noi chiude e restiamo con tutte le carte in mano. È un po' questo che nel far poesia succede, almeno a me succede, ma penso non sia soltanto mio, questo, che talvolta il meglio è nemico del bene, la poesia con la P maiuscola che si vorrebbe scrivere non si riesce a scrivere, proprio perché ha tutto questo massimo coinvolgimento».

27 CACCIAVILLANI, *La civiltà letteraria francese*: «Più complessa è la gamma di orchestrazioni anticlassiche di Saint-Amant [...] Lo sguardo, per eccesso di intensità ipnotica, può trapassare dalla percezione esatta – alla Callot – dell'oggetto, della natura morta, del fenomeno in generale, all'estatica auscultazione di una più intima deformazione», p. 44. E cfr. Giuseppe LIMONE, *La poesia di Luciano Erba fra il Nulla e la luce* (1-16) in ERBA, *Poesie e immagini*: «Luciano Erba è poeta sobrio, intenso, raffinato. Errerebbe chi pensasse al suo mondo poetico collocandolo nel puro universo stilistico del minimalismo. Errerebbe perché gli sfuggirebbe, in realtà, un momento essenziale di questa poesia, consistente nella "riduzione" raffinata di ogni indice [...] a un preciso fine: quello mirante a realizzare un simmetrico e urgente ingigantimento di sguardo», p. 15.

D'imbattersi in un «autoritratto trascendentale» si può ipotizzare anche leggendo l'analisi condotta a partire dal *Melon* di Saint-Amant, idea che prende le mosse da un nucleo concettuale presentato a un seminario del '81 a Tubinga, poi sviluppata e stampata in *Grimaces et Melon*, nell'88.²⁹

Partendo dall'osservazione di Paul Valéry: “La vraie profondeur de l'homme est sa peau”, il relatore si propone di dimostrare che l'interesse dei poeti barocchi per il reale passa attraverso uno studio minuzioso attento esaustivo dell'aspetto esteriore. L'ambizione a penetrare l'intima essenza dell'oggetto, a coglierne la ragione segreta, si risolve e appaga nella descrizione “totale” del tessuto superficiale della realtà sensibile. L'analisi formale di alcuni testi di Saint-Amant e Théophile de Viau consente di precisare e verificare l'assunto.³⁰

Saint-Amant scrive che la Natura incide piacevolezze sulla scorza del melone, indizi d'Amore, per rendere evidente a chiunque il valore del frutto, che mantiene le sue virtù serrate all'interno, al contrario di chi se ne riveste. Ma il poeta lo schiude e vi penetra, descrivendolo come fosse dipinto:

28 Valter PUCETTI, *Tensione d'idillio nell'Ippopotamo di Luciano Erba* (194-222), “Filologia e critica”, XVIII, II, maggio-agosto 1993, p. 195. Adriano BON, articolo per “Quinta generazione”, settembre 1979, archivio privato: «non meraviglia che le preferenze critiche di Erba vanno ad autori del Seicento francese in cui molto forte si avverte l'ansia, di fronte alle nuove leggi del cosmo e degli uomini, di una verità metafisica». Folco PORTINARI, *Verne e Kafka scrissero insieme una poesia...*, “L'Unità”, 7 gennaio 1984: «La ricetta sembra stia nel mescolare Verne e Kafka. Mica facile. Rischi ne correva fin da allora, ma all'energia e all'idillio sapeva fare lo sgambetto, sul più bello li mandava a pezzi, lasciando al lettore il compito di svelarsi il mistero provocato da quelle particole sparse, da quei nomi che spalancavano romanzi, da quegli oggetti residuati. Era questo l'intrigo, la storia accesa e lasciata lì; un vero e proprio alone o l'eco di cui rintracciare l'origine (davvero necessaria?), sbattuti, come in certe narrazioni utopiche sei-settecentesche (non è un caso che Erba sia studioso di Cirano), in un territorio fascinoso dove le cose non sono diverse da noi eppure riconoscibili».

29 Luciano ERBA, *Grimaces et melon* (147-150) in *Ouverture et dialogue. Mélanges offerts à Wolfgang Ieiner*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1988, poi in *Magia e invenzione* (235-239).

30 Cfr. una cartellina avorio (vecchia busta Università di Verona), intitolata *conferenza Tubinga Intérieur-Exterieur* [1981]. Carta intestata “Istituto di lingue straniere”, Università di Padova, sede distaccata di Verona. Verona, 13 novembre 1981. Argomento relazione prof. Luciano ERBA: «La relazione che il sottoscritto terrà nel prossimo mese di dicembre presso il Seminario di Letterature Romanze dell'Università di Tubinga (Germania), nel quadro di un convegno internazionale sulla Poesia Barocca Francese, s'intitola: *L'extérieur: la vraie profondeur*». Segue poi l'abstract citato. Per quanto riguarda la citazione da Valéry si veda Paul VALÉRY, *L'idea fissa*, a cura di Valerio Magrelli, Theoria, Roma 1985: «“forse esistono delle profondità *accessibili* (ma per quello che ci si trova non vale la pena di scendervi) e delle profondità *insondabili*” [...] “A proposito di superficie, è vero quanto lei ha detto o scritto: *ciò che vi è di più profondo nell'uomo è la pelle?*” “è vero [...] ero irritato. *Profondo e profondità* mi esasperavano. [...] Abbiamo un bel darci da fare per scavare, Dottore; siamo sempre... ectoderma [...] ci spingiamo fin nelle viscere... Ma, da questo lato non possediamo apparecchi abbastanza perfezionati, tutto è grossolano. Brutale», pp. 58-59.

pour déchiffrer les signes inscrits sur l'écorce de ce fruit qui se veut "total", il faudra s'aventurer dans le secret de son intérieur [...] nous pénétrons avec Saint-Amant dans le ventre de ce fruit: ventre, oui, mais en fait de figuration, émergeant à l'évidence du perceptible par les sens, comme n'importe quelle peau, quelle enveloppe, quelle surface: en effet «Qui vit jamais un si beau teint ! / D'un jaune sanguin il se peint».³¹

Ed è questo il cortocircuito: le pennellate più ruvide dei semi, la loro luce dorata, il sottile lembo della scorza, quell'interno solido diventa una superficie visiva, pittorica, resa da aggettivi-campiture, appiattita sulla pagina – quell'interno non è che uno dei tanti esterni, gli unici con cui riusciamo a entrare in contatto. «Affranchissant l'image de tout lien qui pouvait la retenir dans une profondeur insondable, produit, en dernière analyse, l'émergence totale de l'objet à la seule surface qui lui est propre, celle de la page».

Le ci-devant intérieur sera désormais un extérieur comme les autres: il n'a été évoquée que pour mieux souligner l'évidence du sensible à mesure qu'on avance dans la découverte du réel. [...] Comme ces tableaux d'Andy Warhol à propos desquels le peintre affirmait, quelques jours avant sa mort : «Inutile que vous vous donniez la peine de chercher. Je suis tout en surface. Derrière mes tableaux il n'y a rien. Derrière moi il n'y a rien. Il n'y a ce que vous voyez».³²

Una superficialità rivendicata come modo per significare – «io sono tutto in superficie» è un grido di poetica – scegliere per traslato che la scorza delle cose dica la profondità dell'io, dragare l'intimismo, non lasciare che segni che segnino se stessi.³³

31 ERBA, *Grimaces et melon*, p. 238.

32 Ivi, pp. 237 e 238. Cfr. a raffronto una cartellina nera, che riporta come intestazione *EXTÉRIEUR INTÉRIEUR BAROCCO 1988 Mélanges Leiner 88*: incollato sul verso di una lettera datata 20 marzo 1987, un ritaglio di giornale, con una foto di Warhol e Minelli, con didascalia: «New York, Andy Warhol con Liza Minelli: *Io sono tutto in superficie. Dietro i miei quadri non c'è niente*».

33 Cfr. dispensa monografica: «Da alcuni avvicinato al Romanticismo. [...] No, in Saint-Amant vi è una connotazione grottesca, una sostanziale superficialità, esteriorità; Saint-Amant non si sofferma tanto sugli aspetti interiori e sulle motivazioni della malinconia, della sua noia quanto invece su quelli che ne sono gli aspetti esteriori e pittoreschi. Non ci dice perché è malinconico, ma ci dice come essendo malinconico, si trova a passare la sua giornata». Cfr. ERBA, *Poesie, L'ippopotamo*: «Forse la galleria che si apre / l'ippopotamo nel folto della giungla / [...] / forse il varco tra alberi e liane / gli ostacoli divelti, le improvvise / irruzioni d'azzurro nelle tenebre / su un umido scempio di orchidee [...] / o un canale di Marte, altro non sono / che eventi privi d'ombra e di riflesso / soltanto un segno che segna se stesso».

Objective correlative. T. S. Eliot, of course. Objects are expressive of what the “I” cannot say or does not know how to say about itself; they reroute, they “dribble” the grammatical “I”. An invariability is established, then, between a thing and its contrary, an equivalence between choice and renunciation of choice, between word and silence, between a form and a content which exchange roles. Poetry can in this way be reversed like a glove: it’s unidimensional. The sign refers back to itself, like Alice’s playing cards on the canvases of Warhol: behind them there is nothing, but precisely because I don’t want to say nothing, I say something.³⁴

La poesia può essere rivoltata come un guanto, si stabiliscono equilibri fra le istanze in contrasto: il pieno, un sovrabbondante pieno di campioni d’inventario, e il vuoto di senso, forse altrettanto pieno, perché, come nella parafrasi di Warhol, precisamente per il mio non dire nulla, sto dicendo qualcosa.

Tanta ossessione per le superfici apparenti non può non denunciare un implicito *horror vacui*, una percezione acuta e poeticamente produttiva del vuoto; e qui andrebbe ricordato l’Erba studioso di poesia barocca, teorico di un’insorgenza del dettaglio (offerta da una «visione miope») che sottende la perdita di un centro e di una chiave unitaria di significazione del reale.³⁵

L’81 del seminario di Tubinga in cui Erba interviene con una relazione intitolata *L’extérieur: la vraie profondeur* è di fatto poco successivo all’uscita del *Nastro di Moëbius*, superficie per eccellenza non orientata in cui, all’infinito e ancor più paradossalmente del melone barocco, l’interno e l’esterno si confondono e sono percorribili, reversibili, confusi e assimilati.

Il nastro di Möebius [...] è infatti una delle attuazioni meccaniche della topologia e realizza quella che si definisce una superficie non orientabile, cioè predisposta all’inversione dei piani e tale da negare la premessa-promessa

34 ERBA, *On tradition and discovery*, p. 260.

35 Stefano PRANDI, *Uno sguardo «nei dintorni del nulla»: la poesia di Luciano Erba (V-XIII)* in ERBA, *Poesie 1951-2001*, pp. VI-VII. Cfr. Arnaldo DI BENEDETTO, *Luciano Erba (197-208)*, in *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, a cura di Gianni Grana, Marzorati, Milano 1988: «Erba è anche autore di studi di letteratura francese [...] ai quali si farebbe ovviamente torto se li si volesse giudicare pura e indiretta manifestazione di una poetica personale [...] Naturalmente, però, non può apparire affatto casuale a chi conosce la sua poesia che le indagini vertano su autori di un particolare Seicento francese o di una modernità “controcorrente”», p. 198.

rettilinea e unidirezionale. [...] interno e esterno vengono cancellati nella loro accezione antinomica dalla energia stessa dell'appropriazione percettiva che ci guida ad essi, parte dell'amarezza dovuta a una concezione della vita come un incessante ritornare su se stessa verrebbe riscattata nel punto di liberazione rappresentato dalla infinità di occasioni di accertamento sensibile del reale: l'uguale si converte all'inesauribile.³⁶

Questo patrimonio di asserzioni critiche e colti approfondimenti avvolge anche la traduzione che Erba fa di un sonetto di Saint-Amant: inserendolo come omaggio in un nutrito volume, stampato per celebrare la carriera e il valore di Giovanni Macchia, insigne francesista: «il senso ultimo della lezione di Macchia non sarà solamente quello di una maestria critica e specialistica fra le più sperimentate [...]; ma di farne, a sua volta, [...], una forma da leggersi di là dalle sue tante suggestioni e scoperte, come invenzione artistica in sé, come scrittura».³⁷ Saint-Amant fu uno degli autori studiati da Macchia e il sonetto in questione, *L'été de Rome*, è citato nel capitolo di una diffusa e autorevole storia della letteratura francese del 1970:

ha valore autobiografico: è un'irritata relazione, centuno *dizains*, di un viaggio che Saint-Amant compì a Roma nell'estate del 1633 a seguito del duca di Créqui. È immaginabile che, escluso dai grandi palazzi cardinalizi e principeschi, il poeta dovè rimanere a gozzovigliare tristemente nelle sporche taverne o a passeggiare sotto un sole micidiale (ci resta di lui anche un sonetto significativo sull'estate romana).³⁸

36 Giorgio LUZZI, *Rimozione del senso e indizi di direzione nella poesia di Luciano Erba*, pp. 457-458. Cfr. Gérard GENETTE, *L'univers réversible* (9-20) in ID., *Figures*, p. 17: «A travers la métaphore oiseau-poisson c'est donc un thème beaucoup plus vaste qui se propose, celui de la réversibilité de l'univers et de l'existence thème familier à l'imagination baroque».

37 Marco FORTI, *Giovanni Macchia dal saggismo letterario alla narrazione critica* (14-26) in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Mondadori, Milano 1983: «Anche in un paese come il nostro, in cui la critica ha generalmente [...] posto l'accento su una sua energica base filologica e di tecnica letteraria (o figurativa), non sono infine mancate fra i maestri e, comunque, fra i maggiori, figure ugualmente primarie capaci di far parlare di critici scrittori e, più particolarmente, di critici saggisti e, persino, narratori», pp. 25 e 14. Angelo Maria RIPELLINO, *Il critico monta sul battello per Citera* (62-64), ivi, p. 64: «Fra tanta ciurmaglia di gelide carte di critici, che non hanno nemmeno il sospetto di cosa sia la sincronia e la convergenza delle arti, è un diletto proseguire nelle sue *rêveries* questo regista che raccorda e intesse frammenti di poesie, di pitture, di teatro, come un orefice che raduni in un prezioso mosaico le limature dell'oro».

38 Giovanni MACCHIA, *Théophile, Saint-Amant* (66-87) in *La letteratura francese, tomo II, dal Rinascimento al Classicismo*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1970, p. 80. Cfr. Jacqueline RISSET, *Ombre progetti frammenti* (9-18) in EAD. *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano 1991: «Istituendo la diversificazione degli spazi, delle scene, la critica di Macchia sostituisce ai rapporti dualistici e di elementare parallelismo, rapporti dialettici, plurali,

L'omaggio di Erba s'inserisce idealmente nel saggio di Macchia, quasi in approfondimento e integrazione, riattivando il dialogo con il maestro.³⁹

Anche di questo testo possediamo un commento erbiano, dalla trascrizione della discussione che seguì il suo intervento, al convegno traduttologico di Bergamo. È però meno puntuale linguisticamente, più volto a delineare il contesto culturale:

Il "corrusco" mi lasciava perplesso, quanto poi alla polemica antiromana, questa è un po' superata. Du Bellay a Roma aveva sofferto la corruzione ed era stato vittima di manovre di più scaltri cortigiani italiani. Lui, francese, non capiva, vedeva solo che gli portavano via i soldi e poi si prese anche un male venereo. Saint-Amant è più sveglio, ha girato il mondo e a Roma non si lascia far fesso, quindi è in grado di antagonizzare la realtà. Il poema che poi scriverà su Roma è una satira abbastanza feroce di Roma, che gli è stata rimproverata perché Purcell era a quei tempi a Roma ed era tutto a favore della bellezza romana. Invece Saint-Amant volutamente la riduce a un foro, ad un mercato di buoi.

I riferimenti sono a Joachim du Bellay, membro della Pléiade, umanista, classicista, cui l'impatto con la decadenza e la corruzione romana provocò una grave disillusione⁴⁰ e a

reciproci, che non hanno più luogo tra vita (come biografia) e opera (come prodotto), oppure tra opera e società, tra opera e opera ma tra vita (vita anche come morte) / testo / mondo / e testi, senza parallelismi, al di là dello schema causa-effetto. [...] La vita non si definisce più come semplice luogo depositario delle ragioni dell'opera. [...] La vita – il mondo – non spiegano il testo (non lo racchiudono): la critica ha quindi per funzione di indicare i rapporti non depositati ma trasversali, attraversanti, attivi. Il testo (la scena illuminata) scopre il suo reale contesto, assai vasto e differenziato», p. 12.

39 Cfr. in una cartellina grigia con cartiglio ms. *Saint-Amant*, un elenco di invii di estratti di Erba su Saint-Amant: Macchia è il primo nome. [«Macchia, De Cesare, Simone, Rizza, Hatzfeld, Pizzorusso, Lugli, Pellegrini, Cordié, Valeri, Leiner»]. Cfr. anche l'epistolario editoriale: una lettera, carta intestata edizioni Theoria, Roma, 27 aprile 1982, di Beniamino Vignola: «Stimato professore, il professor Giovanni Macchia mi ha fatto il suo nome come esperto di Cyrano de Bergerac, del quale prepariamo, per il nostro esordio a ottobre, un'edizione de *L'autre monde*». Si conserva anche, presso il fondo manoscritti pavese, un biglietto di Macchia per Erba.

40 Restò a Roma quattro anni, fra il 1553 e il 1557: ne parla come di un periodo di grandi impegni. Compose molto e stampò al suo ritorno in patria, nel 1558 *Les antiquités de Rome*: contemplando i resti della perduta potenza, Du Bellay spera nel ritorno della grandezza imperiale e *Les Regrets*, testi di rimpianto dell'Angiò natale, ispirato ai *Tristia* ovidiani. Cfr. Paolo BUDINI, *Intorno a Les antiquités de Rome di Joachim du Bellay* (41-57), "Francofonia", 47, autunno 2004. Quanto al riferimento venereo, si legge, nella dispensa didattica, in margine al *Lamento per la morte di Silvia* di Saint-Amant, questa glossa: «vérolle: è una malattia venerea, la sifilide, che si era diffusa nel '500 e nel '600 in seguito ai rapporti che avevano avuto i pionieri e la popolazione del Nuovo Mondo. Provocò delle tare di Follia e fu all'origine letale. Si propagò per generazioni, tanto che alcuni studiosi hanno voluto vedere la stramberia barocca al diffondersi di questa malattia venerea e delle sue conseguenze, in particolare della follia. Nella storia del Croce, nei primi capitoli dove egli esamina le varie teorie del barocco, si troverà anche un accenno a questa teoria di cui naturalmente il Croce ride. È certo che molti degli artisti, dei pittori, dei poeti sono stati colpiti da questa malattia che attacca le cellule cerebrali. [...] La teoria ha qualcosa di vero, non tutto

Nicolas Poussin (la trascrizione va emendata), che, raggiunta Roma all'età di trent'anni, vi passò tutta la vita, rapito dal fascino della città eterna.⁴¹

Questo fervore sconfessa, o dovrebbe sconfessare, la pesante satira che Saint-Amant fa di quel che rimane dei fasti di Roma, nella *Rome ridicule*: opera che ebbe immediatamente un grande successo, come emerge dal numero di edizioni e imitazioni, e che solo secoli più tardi subì la reprimenda di alcuni critici.⁴² D'altronde, «Roma riempiva tutta la Corte, Roma si imponeva, Roma entusiasmava tutti quanti [...] non reca, quindi, sorpresa il vedere una certa reazione manifestarsi contro questa specie di moda».⁴³

La satira della classicità, con punte che non risparmiano la nuova romanità uscita dalla Controriforma, è alla base del poemetto della *Rome Ridicule* [...] robusto realismo, intenzionalmente iconoclasta e dissacratore: l'oro è tramutato in piombo, le pietre più auguste in cocci, il Tevere in sozzo rigagnolo. Roma e l'Italia, terre di *mauvais logement*, sentine di vizi, teatro di costruzioni fatiscenti, spettacolo di pittoresca corruzione, si prestano sin troppo felicemente al ben noto repertorio dell'autore. [...] Il motivo antiromano non era certo inedito: ed è proprio Saint-Amant a ricordarci che Petrarca e Du Bellay hanno scritto prima di lui contro la città augusta.⁴⁴

da ridere come fa il Croce dall'alto della sua cattedra idealista e storicista», pp. 14-15.

41 La trascrizione va corretta: Henry Purcell (1658-1695), compositore inglese ha solo tre anni quando Saint-Amant muore, né risiedette a lungo a Roma, conquistato dal suo fascino. Nicolas Poussin (1594-1665) invece giunse a Roma nel 1624, mantenendo vivi rapporti con la corte francese, e vi rimase tutta la vita, venendo persino sepolto a Roma, nella basilica di San Lorenzo in Lucina. LAGNY, *Le poète Saint-Amant (1594-1661)*: «[Nicolas Poussin] Le peintre était normand comme le poète, presque exactement son contemporain [...] et ce furent peut-être occasions de rapprochement entre eux», p. 187. LAGNY, *Introduction (IX-XXVIII)* in SAINT-AMANT, *Œuvres*, II: «il fréquent des hommes auprès desquels il enrichit son esprit et élargit ses connaissances: Jean-Jacques Bouchard [...], l'archéologue Claude Ménétrier [...], Pietro della Valle, Nicolas Poussin, le philosophe Campanella, et Galilée surtout [...] De ce séjour, il rapporte la *Rome ridicule*; si l'on se donne la peine de chercher au-delà des apparences satiriques, on y devine une curiosité sans cesse en éveil, un intérêt de chaque instant pour les divers aspects de la Ville éternelle», p. XI Cfr. anche Richard A. SAYCE, *Saint-Amant and Poussin. Ut pictura poesis* (241-251), "French Studies", 1, 1947.

42 Jean LAGNY, *Introduction (VII-XXV)* in SAINT-AMANT, *Œuvres*, III [*Rome ridicule* (1643), *Caprice épistre heroï-comique* (1644), *Troisième partie des œuvres* (1649), *L'albion*], Didier, Paris 1969: «Le succès de la *Rome ridicule* fut très vif; il est attesté par le nombre des éditions [...] et par les imitations qui en furent faites. Il a fallu attendre le XIX^e siècle pour voir les critiques, avec un ensemble presque parfait, vitupérer le "sacrilège"», p. XIII

43 DEL BALZO, *L'Italia nella letteratura francese dalla morte di Enrico IV alla Rivoluzione*, p. 111.

44 ERBA, *Realismo e italianismo*, pp. 218-219. LAGNY, *Le poète Saint-Amant (1594-1661)*: «[*Rome ridicule*] Sous une apparence indignée, et parfois scandalisée, c'est une œuvre de bonne humeur. On l'a parfois comparée aux *Regrets* de Du Bellay. [...] L'inspiration, chez Saint-Amant, ne pouvait être assurément la même que chez son devancier. Il n'a passé que quelques mois à Rome, sans obligations astreignantes, dans une position tout juste assez officielle pour en tirer certains avantages sans en souffrir d'inconvénients. [...] Outre cela, peut-on imaginer deux hommes plus différents?», p. 191

Imbarcatosi nel maggio 1633 a Marsiglia, Saint-Amant, arriverà a Roma in giugno, ripartendo sei mesi più tardi: la cornice è una sontuosa – poiché vitale – missione diplomatica.⁴⁵ Nei roventi mesi estivi, comporrà *L'estate di Roma* e, verosimilmente, il ciclo delle quattro stagioni, ognuna ambientata in un luogo differente:

In questo caso mantiene un suo rigore e non vi è una malevole intenzione, tutte le stagioni di Saint-Amant sono positive. Guardiamo la macrostruttura: questa estate fa parte di un ciclo di quattro stagioni; sia la primavera alle Canarie, che l'estate a Roma, che l'autunno a Parigi e l'inverno sulle Alpi sono un'esaltazione del reale e anche in questo suo aspetto apparentemente ostico, che è la calura. Ma vi è amore per questa calura, per la nobiltà, la tragicità che la calura stessa mette in atto fino a una distruzione quasi ostica del Tevere.⁴⁶

È la forma-sonetto che serve a Erba all'argomentazione: la complessità di confrontarsi con il vincolo metrico chiuso in tempi di eversione metrica è l'ostacolo da superarsi, nella sua personale, classicista, idea di *bricolage*.

un sonetto, che è il massimo che un poeta possa riuscire a fare, perché richiede tempo e lavoro, prove e riprove, varianti su varianti, si tratta di stare alle regole di un certo gioco e di seguire un codice rigorosissimo, altrimenti tanto vale fare la traduzione, lasciando perdere la struttura del sonetto originale e tradurre

45 LAGNY, *Introduction* (IX-XXVIII) in SAINT-AMANT, *Œuvres*, II : «En mai 1633, le voici qui s'embarque à Marseille sur une galère du roi, à la suite du maréchal de Créquy, ambassadeur extraordinaire auprès du pape Urbain VIII. Il arrive à Rome dans les premiers jours de juin, pour en repartir au bout de six mois. Bref séjour, mais d'une extrême importance, à plus d'un titre», p. XI. LAGNY, *Le poète Saint-Amant (1594-1661)*: «Richelieu avait décidé d'envoyer auprès du pape, alors Urbain VIII, une ambassade extraordinaire, et de la confier au maréchal de Créquy, duc de Lesdiguières. La raison n'était pas, comme on l'a trop souvent répété, le désir d'amener la Curie romaine à se prononcer sur le mariage contracté le 3 janvier 1632 à Nancy, dans le plus grand secret, par Gaston d'Orléans. [...] L'Instruction dressée le 14 février 1633 précisait le but officiel de cette mission extraordinaire : s'acquitter de la cérémonie d'obédience, c'est-à-dire d'hommage pour les fiefs qui relevaient du pape», p. 169.

46 *Bergamo '88* in archivio privato. Forse il secondo "ostica" è un *lapsus* in attrazione dal primo. Si legga anche, ivi: «Sono quattro sonetti di Saint-Amant, poeta francese del primo Seicento. Sono dedicati alle quattro stagioni, topos classico, in quanto anche Vivaldi fece le quattro stagioni ed anche alcuni pittori: abbiamo la primavera sulle Canarie e l'Estate a Roma. Io adesso direi che potete giudicare voi il torto o la ragione di quanto ho detto, perché il traduttore è vulnerabilissimo, tutti possono dire "io avrei fatto così o così". È veramente un ... in pasto non ai malevoli ma ai critici e quindi anche per questo va rispettato», con omissione di parolaccia, censurata con buona probabilità dalla giovane trascrittrice. Altrove, li trova quasi "metafisici": «SA è realista anche se si è esagerato a proposito del suo amore del grottesco, del macabro, del suo *côté goinfre*; un altro centro ispiratore è quello rivelato dai sonetti delle stagioni dove si fa luce un motivo che fa pensare alla poesia metafisica: analogie fra la natura e i metalli, voci scientifiche e mitologiche, entro un compiuto sforzo di idealizzare il quadro-paesaggio (l'hiver, l'été ecc); ma anche qui non si vede la presenza diretta di un'influenza italiana», cfr. *cartellina Saint-Amant*, archivio privato.

liberamente. Ma, ed ecco la poetica classica di cui parlavo, bisogna riuscire a superare certi ostacoli e il fatto che oggi non si scrivono più sonetti, per questo mi è costato un certo sforzo.⁴⁷

Questa volta possiamo affacciarci alle «prove e riprove», perché si conserva l'intero avantesto.⁴⁸ Non c'è, come ci si potrebbe aspettare, una prima traduzione di servizio, di assestamento-comprensione del testo che viene poi lavorata (nulla che contraddistingua le traduzioni a esigenza didattica: né didascalie «la lingua dei Goti (tedesco)», «Ma appena questa erba (il tabacco) è diventato cenere»; rimandi «con una pipa in mano, (1)» o note lessicali: «(oisou = diminutivo di oca)»; né tanto meno espressioni che suonano inconsuete, quasi straniate, denunciando una *translatio* piuttosto brutale: «nel tempo più profondo dell'inverno», «la speranza che mi rinvia dall'oggi al domani», «passare la mia noia ripetendo spesso»). Per tradurre “artisticamente” Erba prova subito alcuni versi, in stesure molto frammentarie. Si nota immediatamente che il *modus operandi* è poco “superativo”: Erba affastella un gran numero di varianti alternative senza cassare il precedente, poiché, in effetti, non vi è ancora una gerarchia fra la porzione “a testo” e, *si parva*, la *varia lectio* che la accompagna nel margine. Quel che Erba decide di raccogliere viene ripreso in una nuova stesura che, ricorsivamente, si troverà a far gemmare – talvolta immediatamente, talvolta in seguito – un nuovo grappolo di varianti, ripescando anche fra le precedenti. Perciò, stante la sostanziale compresenza delle alternative, si è deciso di bipartire l'apparato in due fasce: nella prima gli interventi correttori veri e propri, dove il carattere di ripensamento e sostituzione risulta evidente, e nella seconda il serbatoio delle alternative.

Fra il 1983, data della stampa del volume-omaggio a Macchia e il 1991, inclusione nei *Cristalli*, non ci sono interventi a testo, ma cambia l'edizione di riferimento originale:

47 Ivi. In realtà gli anni ottanta sono teatro di una serie di tentativi “neometrici”, resi possibili dal precedente dell'*Ipersonetto* zanzottiano (si pensi a Raboni, Valduga e poi Frasca...) e, in generale, di un ridefinirsi delle dinamiche di regola ed eversione: «l'avvento del verso libero – la sua *possibilità* – ha condizionato i concetti di artificio (in Eliot, in Montale, in tutti) e di necessarietà. Qualsiasi forma non libera deve, da allora, fare i conti con la sua *libertà possibile*, poiché emanciparsi da essa non è come è stato emanciparsi dalle costrizioni delle forme tradizionali», Giuliano MESA, *Il verso libero e il verso necessario. Ipotesi ed esempi nella poesia contemporanea* (135-148), “il verri”, 20, 2002, p. 138. Si vedano, fra gli altri, a riguardo: Natascia TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, edizioni ets, 2000; Stefano PASTORE, *Il sonetto nel secondo Novecento: presenza e problematiche*, “Studi novecenteschi”, XXIII, 51, 1996 poi in Stefano PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo Novecento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999; Claudio MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento* (189-205), “Metrica”, II, 1981.

48 In una cartellina con intestazione: *Fotocopie testi di passi con mia traduzione x Conferenze* (Ponge, Gunn, St-Amant, Frénaud, Rodenbach..., archivio privato.

passando dalle *Œuvres* curate da Livet nel 1855 all'edizione Bailbé-Lagny per Didier, degli anni sessanta.⁴⁹

Quelle estrange Chaleur nous vient icy brûler?
Sommes-nous transportez sous la Zône-torrive?
Ou quelqu'autre imprudent a-t'il lasché la bride
Aux lumineux Chevaux qu'on voit estinceler?

La Terre en ce Climat, contrainte à panteler,
Sous l'ardeur des rayons, s'entre-fend et se ride,
Et tout le Champ romain n'est plus qu'un sable aride
D'où nulle fresche humeur ne se peut exhaler.

Les furieux regards de l'aspre Canicule
Forcent mesme le Tibre à perir comme Hercule,
Dessous l'ombrage sec des joncs, et des roseaux :

Sa qualité de Dieu ne l'en sçauroit deffendre ;
Et le Vase natal, d'où s'escoulent ses eaux,
Sera l'Urne funeste, où l'on mettra sa cendre.⁵⁰

L'impasto linguistico e l'ortografia sono rilevati, ma, come in Sponde, si tenta di inseguirlo con un restauro falso-antico: «se si ammoderna Saint-Amant, si perde il profumo».⁵¹
Questi i diacritici impiegati, l'apparato sarà il più possibile parlante:

sottolineato: sottolineature nel testo

{ : parentesi graffe nel testo, spesso a racchiudere le varianti alternative

49 Cfr. SAINT-AMANT, *Œuvres complètes*, par Charles-Louis Livet, Jannet, Paris 1855 e SAINT-AMANT, *Œuvres*, éd. critique par Jacques Balbié et Jean Lagny, Didier, Paris 1967-1971.

50 Ivi, II, pp. 122-123.

51 Così Erba nella dispensa sopraccitata. BAILBÉ, *Introduction*: «Le texte original est reproduit le plus fidèlement possible, avec son orthographe fantaisiste, qu'il n'était pas question d'uniformiser», p. XXIX. Émile HENRIOT, *L'admirable Saint-Amant* (106-109), in ID., *Poètes Français*, Landarchet, Lyon 1944: «Le technicien du vers, chez Saint-Amant, est remarquable. Il a [...] l'alexandrin majestueux et débordant, l'amplitude sûre et superbe de la strophe, l'architecture impeccable de la strophe. La langue pleine, riche et succulente, farcie et relevée de locutions et d'expressions populaires, qui rendent le discours vivant», pp. 109-110, posseduto e postillato. Jean Louis LE HIR, *Notes sur la langue et le style du Moïse sauvé de Saint-Amant* (95-108) in "Le Français Moderne", XIX, Avril 1951: «Le vocabulaire de Saint-Amant est en somme un mélange d'archaïsmes, de latinismes, d'éléments précieux, de créations précieuses et personnelles aussi en même temps», p. 101.

∇abc∇ : inserzioni nel testo, spesso nel margine superiore, la seconda a racchiudere la porzione

abc: il grassetto rende le correzioni manoscritte. In tondo le dattiloscritte

abc: eventualmente, il corsivo grassetto rende un altro inchiostro rispetto al prevalente

ab > abc : corretto in rigo

ab | abc : barre presenti nel testo a segnalare varianti alternative

\ : a capo, separazione fra due versi

\\ : suddivisione in strofe

+++ : illeggibile

[] : interventi curatoriali

abc] : in apparato il testo interessato da variante

#: generico per segni specifici di rimando di correzione bozze, richiamati nel margine

1. prime stesure, frammentarie [A]⁵²

[A1]

da qual plaga del cielo questa arsura^a?
o in qual torrida zona proiettati^b?
o nuovamente sfuggiti di mano, a un altro Fetonte
i cavalli del Sole, scintillanti lassù?

in una totale assenza d'acqua, si è ridotta
la camp. rom. a sabbia e polvere

2 scagliati] *precede* siamo stati *cass.*

^a tanta arsura // il caldo che ci brucia

^b scagliati

[A2]

a Da qual plaga del cielo tanta arsura^c
b Tanta arsura, da qual plaga del cielo ci consuma?
o in quale torrida zona esiliati?

1 a e b *uniti a sinistra da una graffa prec. Da 1*

^c dore *soprascritto ad arsura, riutilizzandone l'ar*

52 1 f. interamente ms. in inchiostro nero (sul verso un appunto ms, inchiostro blu: mandare il Prato più verde Prof. Roberto Pappacena casella postale 53 Cortina d'Ampezzo, utile per definire datazione: senz'altro il *post quem* è: febbraio 1977, ovvero la data di uscita del *Prato più verde*, Guanda, Milano 1977, Quaderni della Fenice). In alto, sopra il primo verso, c'è un piccolo disegno, uno schemino che raffigura le sfere celesti (sembra una ghianda che racchiude un mondo stilizzato, reticolo di meridiani e paralleli).

[A3]

Quale cielo c'invia tanta arsura
o in qual torrida zona è il ns esilio
a quale auriga i cavalli del Sole
scintillanti lassù sono sfuggiti?^a

Ansima il suolo, palpita la terra
si screpola si spacca sotto i raggi di fuoco
la campagna romana si è fatta un agro sabbioso^b
nessun vapore + s'alza all'orizzonte

La canicola infuria

^a cavalli, scintillanti cavalli del Sole / a quale auriga siete sfuggiti di mano?

^b sabbia e polvere

B.⁵³

[B1]

Da qual plaga del cielo tanto fuoco? ^a
O in qual torrida zona esilio? ^b
oppure, scintillanti cavalli del Sole, ^c
siete ancora sfuggiti a un nuovo auriga? ^d

Ai raggi cocenti ansima la terra 5
s'inarca il suolo si screpola si sgretola ^e
l'assenza dell'acqua è totale, sabbia ^f
polvere, non è altro la campagna romana ^g

La vampa furiosa della canicola 10
infligge al Tevere il tormento di Ercole
perfino tra l'ombre riarse dei canneti

Il fiume muore pur divino e immortale
e l'anfora da cui nasce la sua linfa
sarà l'urna funeraria del suo cenere

2 esilio] *precede* tanto *cass.*

5 *inserito nel margine sx* (Sotto)

7 *il verso è sottoscritto a un'intera riga cassata a macchina, da cui si legge* l'assenza dell'acqua è totale

9-11 *La strofa è preceduta da una strofa cassata a penna, da cui si legge* Conosce il Tevere la stessa sorte di Ercole / combusto dalla vampa della canicola / perfino all'ombra riarsa dei canneti

^a ***ci arde, ci colpisce***

^b ***siamo banditi, esiliati***

^c o a qual nuovo auriga siete sf. las/

^d cavalli, scintillanti c. del S.?

^e ***si alza***

^f in una totale assenza d'acque, a s./ con ***è deserto*** *soprascritto a* totale assenza

^g e p. si riduce la c. r.

53 Prima stesura organica. 1 foglio con filigrana extrastrong e un giglio, due versioni dattiloscritte, correzioni mss e dss, senza titolo

[B2]

Fuoco, da qual piaga del cielo ci colpisci?
o in qual torrida terra siamo esiliati?
o a qual nuovo auriga siete ancora sfuggiti
lassù, scintillanti cavalli del sole?

Sotto i cocenti raggi ansima la terra ^a 5
si gonfia il suolo, si screpola si sgretola ^b
grande assenza di acque, aspro deserto
di sabbia e polvere è la campagna romana

la vampa furiosa della canicola
infligge al tevere il tormento di ercolme 10
fin tra l'ombre riarse dei canneti

1. la D maiuscola era allineata con la prima stesura, B1, ma Erba cambia idea, prova ad attaccare col vocativo *Fuoco*, lo scrive nel margine e allinea le tre strofe a quello, soprascrivendo a macchina una d minuscola a quella maiuscola

2 terra] soprascritta la e su una a

6 gonfia] soprascritta la f su una d

7 acque, aspro deserto] segue in rigo una cassatura a macchina, da cui si legge acquespero deserto

10 ercolme] sic

^a geme

^b ansima ils si spacca

L'Estate romana

Da qual plaga del cielo, fuoco, ci colpisci?
 Terra, in qual torrida zona ci hai scacciati? ^a
 A qual nuovo auriga siete ancora sfuggiti ^b
 cavalli del Sole, scintillanti di luce lassù? ^c

Sotto i cocenti raggi geme la terra ^d 5
 ansima il suolo, si gonfia, si sgretola ^e
 in grande assenza d'acque, aspro deserto ^f
 di sabbia e polvere è la campagna romana. ^g

La vampa furiosa della canicola ^h
 infligge al Tevere il tormento di Ercole ⁱ 10
 fin tra l'ombre riarse dei canneti. ^l

Fiume, immortale fiume, qui agonizzi
 e l'anfora da cui nasce la tua linfa
 sarà funebre urna del tuo cenere.

^a *discacci* |... terra ...

^b ...sfuggiti ancora lassù

^c ...scintillanti cavalli di luce

^d Sotto i raggi cocenti ansima il suolo

^e la terra si alza si screpola si sgretola

^f la camp. romana *chiuse in una graffa in tanta arsura / disseccata*

^g è un deserto di polvere e di sabbia

^h Non v'è scampo all'occhio furioso della cl

ⁱ la vampa infligge al T. il tormento di E.

^l Nel margine inferiore, altro inchiostro: *Chi ha scampo dall'occhio furioso della canicola / se tra l'ombre riarse dei cann / perfìn al T. è inflitto il tormento di E?*

54 C, stesura organica ds. Estate romana: mezzo foglio senza filigrana, strappato, ds con correzioni mss di tre colori, in tre diverse zone. Si ipotizza che il testo venga battuto a macchina tenendo sott'occhio B, aggiungendo il titolo, segno di consapevolezza di una maggior elaborazione, quasi un primo tentativo di copia in pulito. Il titolo viene ritoccato a penna rossa con l'inserzione nel margine dell'articolo determinativo e contemporaneamente compare la prima variante alternativa al v. 2, sempre in rosso, isolata. Successive riletture provocano un gran numero di ipotesi adiafore affastellate a sinistra (il pennarello nero) e la riscrittura della prima terzina, sotto, a penna nera.

D.⁵⁵

[D1] L'estate romana

Da qual plaga del cielo, fuoco, ci colpisci?
In qual torrida zona, terra, ci hai scacciati? ^a
A qual nuovo auriga siete ancora sfuggiti
cavalli del Sole, scintillanti di luce lassù?

Sotto i raggi cocenti ansima il suolo ^b 5
la terra freme si sgretola l'assenza ^c
d'acqua è totale, la campagna romana ^d
è un deserto di polvere e di sabbia.

Chi scamperà all'occhio furioso della canicola ^e
se infin tra l'ombre riarse dei canneti 10
la vampa infligge al Tevere il tormento di Ercole? ^f

Morrai tu anche, divin fiume immortale?
Diverrà l'anfora da cui sgorgan le tue acque ^g
dunque funebre urna del tuo cenere?

6 si sgretola] segue in rigo si screpola cassato a macchina

^a respinti / esiliati / banditi / spostati

^b Nella gran vampa ansima e freme il s.

^c la t. si alza, si fende, si sgretola

^d arsa e assetata la campagna romana

^e Chi ha scampo dall'occhio....

^f patisce il T. il tormento di E.?

^g: da cui nasce la tua linfa

55 Due stesure organiche, L'estate romana 1 foglio con due versioni dattiloscritte, con numerose varianti alternative, la seconda presenta varianti anche a matita Sul verso, ds:

L'inverno delle alpi:

atomi di fuoco scintillanti sulla neve ^a
lucenti scaglie d'oro d'azzurro e di cristallo ^b

^a luccicanti

^b scintille

Traduzione contemporanea, immagino per la medesima occasione. Sono solo due versi, ma già ds con titolo. Forse i tentativi precedenti, mss, non sono stati conservati, o forse nasce quando la traduzione dell'*Estate* già ben avviata, nel tentativo di dare maggiore consistenza o "simmetria" all'omaggio.

[D2]

L'estate romana

Da qual plaga del cielo, fuoco, ci colpisci? ^a
In qual torrida zona, terra, ci ha scagliati? ^b
A qual nuovo auriga siete ancora sfuggiti
cavalli del Sole, scintillanti di luce lassù?

Nella gran vampa ansima e freme il suolo ^c
la terra si alza si sgretola si fende
la campagna romana arsa e assetata
è un deserto di polvere e di sabbia. ^d

Chi scamperà all'occhio furioso della canicola
se fin tra l'ombre riarse dei canneti
patisce il Tevere il supplizio di Ercole?

Perirai, dunque, divin fiume immortale ^e
e l'anfora da cui sgorgan le tue acque
sarà funebre urna del tuo cenere?

^a ci tormenti ?

^b sbanditi / **sorte**

^c sotto la vampa / **questo / il nostro**

^d l'arsura asseta la campagna romana | fatta deserto di polvere e di sabbia /

scomparsa ogni rugiada *soprascritto su un cassato* **traccia d'umore, V aspro V**
deserto | di sabbia e polvere è la c. r.?

^e morirai dunque

Da qual plaga del cielo, fuoco, ci colpisci?
 In qual torrida zona, sorte, ci hai scagliati?
 A qual nuovo auriga siete ancora sfuggiti
 cavalli del Sole, scintillanti di luce lassù?

Sotto i raggi cocenti ansima il suolo
 La vampa spacca e sgretola la terra,
 si annulla ogni vapore, aspro deserto
 di sabbia e polvere è la campagna romana.

Chi scamperà all'occhio furioso della canicola
 se fin tra l'ombre riarse dei canneti
 patisce il Tevere il supplizio di Ercole?

Se anche tu fiume, dio immortale, morrai
 e se l'anfora donde sgorgan le tue acque
 sarà funebre urna del tuo cenere?

56 Luciano ERBA, *Traduzione di Saint-Amant*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Mondadori, Milano 1983, pp. 953-954 [GM];
 Luciano ERBA, *Dei cristalli naturali*, Guerini e Associati, Milano 1991, pp. 28-29 [CN];
 Luciano ERBA, *I miei poeti tradotti*, a cura di Franco Buffoni, Interlinea, Novara 2014, pp. 100-101 [MPT].

GM = CN = T [= MPT]

MPT innova CN al v. 4 *cavalli del Sole, scintillanti di luce lassù?*: Cavalli del Sole, scintillanti di luce lassù?

Alcune brevi considerazioni: le traduzioni di Erba colpiscono per lo scarto che viene introdotto, che si concede di introdurre il traduttore. Si percepisce molto forte la rivendicazione di un'autorialità altrà, tanto che, pur con il testo a fronte, si stenta a prima vista a rimontare il testo: vi è un'elaborazione, uno strappo, un senso di spaesamento.

Prima di vederne gli abbozzi, pensavo che l'allontanamento si producesse proprio nei tentativi: che si partisse da una traduzione-appropriazione esatta anche se stilisticamente inerte e che il poeta lavorasse via via, sbalzandone e smussandone le forme, con gli strumenti-stilemi tipici del poeta-traduttore.

Ma lo scarto, in realtà, è già presente in principio: «Quelle estrange Chaleur nous vient icy brûler?» prima di diventare «Da qual plaga del cielo, fuoco, ci colpisci?» passa per un «da qual plaga del cielo questa/tanta arsura > questo ardore > questo fuoco che ci brucia > tanto fuoco > Fuoco, da qual plaga?». Le scaglie estranee (plaga del cielo?) si innestano da subito – forse perché citazioni (il sintagma è in Strabone, Sant'Agostino e in Dante) – e non entrano come altre pericopi nel continuo *furor* di adiafore (che investe ad esempio il verbo del verso successivo «Sommes-nous transportez» che passa per scagliati, proiettati, esiliati > è il nostro esilio / è tanto esilio > siamo banditi / esiliati > ci hai scacciati / discacci > respinti esiliati banditi spostati > scagliati, sbanditi).

Un altro fenomeno interessante è la teatralizzazione marcata: s'innestano ben tre vocativi nella prima quartina e uno nell'ultima terzina, mentre le due terzine finali vengono rese con interrogative, non essendolo nel testo di partenza. E i due fenomeni di “enfasi dialettica” avvengono quasi contemporaneamente in bozze: prima un vocativo incipitario, nel primo verso: «Fuoco, dal qual plaga» che poi ne attrae un secondo, al verso successivo «Terra, in qual torrida», entrambi finiranno dislocati a metà verso, ma il secondo muterà, in estremo ripensamento, con scarto semantico rilevato (*terra > sorte*). Ed è nella fase in cui *Terra* fa irruzione aprendo il verso che troviamo un «Fiume, immortale fiume» a rinforzare l'anafora, che – una volta spezzato il modulo ricorsivo nei versi precedenti – troverà collocazione a metà verso, riassorbendo la duplicazione: «divin fiume immortale».

La redazione B1 conserva alcuni tratti di aderenza al testo – anche se incorpora le prime prove di verso di A – ma nell'evoluzione che segue B1 si ha come l'impressione che il legame col testo di partenza si sia definitivamente spezzato e le combinazioni, fra tessere più o meno consolidate, siano ormai influenzate da rapporti solo interni alla traduzione (i vocativi in triplicazione spostati contemporaneamente, le domande inserite parallelamente, *vampa* che cassato nella prima quartina può insediarsi nella seconda...).

Infine: che significa “fare un sonetto”?⁵⁷ I versi sono quasi interamente esorbitanti l’endecasillabo, sono di metro e accenti irregolari, non vi è uno schema rimico riconoscibile, né compensato estensivamente da fenomenici pararimici (si ha solo *scagliati* : *sfuggiti* e *canicola* : *Ercole*, ma solo per l’occhio, che, metricamente dovrebbe valere canico[la]). Qual è dunque il valore di vincolo che Erba conferisce alla forma chiusa? Quale *contrainte*, quali «regole di un certo gioco», «codice rigorosissimo» che, se eluso, «tanto vale fare la traduzione»?

57 Posto che è complesso capire cosa, attualmente, faccia di un sonetto un sonetto: «Numero di versi uguale o maggiore di 14 (e possibilmente il discrimine dei 14 abbia qualche segnale demarcativo di ‘chiusura’ o circolarità su cui una eventuale giunta o coda possa connettersi), ai quali si abbini perlomeno un altro elemento distintivo, che si tratti di schemi rimici perfetti o con chiarezza allusi, di omometria, di suddivisione tipografica nelle tradizionali fronte e sirma a loro volta separate nel mezzo, di marchi sintattici o retorici che le evidenzino o anche del solo titolo metrico che introduca, individuandolo, il testo: forse la sola scheletrica formula metrica che possa rappresentare la attuale poliedricità morfologica del sonetto. Alla quale andrà aggiunta – considerazione evidentemente non metrica – la tendenza pressoché uniforme, e tale fin dalle origini, a sviluppare un unico soggetto-pensiero nel giro dei quattordici versi», cfr. TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, p. 51.

«Persino Rodenbach». Un viaggio poetico nelle Fiandre

«Ci sono state anche molte persone
che sono annegate in uno specchio».
Gómez de la Serna

«I simbolisti, qui Rodenbach, sono quello che sono: piacciono alle donne; a me andava l'idea di un viaggio poetico nelle Fiandre»¹: in una riga Erba liquida l'introduzione al terzo poeta di cui propone versioni e lo fa in maniera riduttiva, quasi sprezzante («traduco i poeti che non amo»)². Eppure, negli appunti preparatori a un intervento sul tradurre, Rodenbach è portato a esempio di quel riconoscimento poetico che fa sì che la traduzione possa essere pensata come una staffetta di voci, un'espressione di sensibilità per interposto poeta:

Del tradurre poesia

Traduttore x scelta o x committenza

Nel 1° caso diverse motivazioni:

1) Un altro ha scritto un testo che sentiamo nostro, che, presuntuosamente, avremmo forse scritto noi, una volta o l'altra. Pudore del proprio mondo poetico, ma, attraverso la traduzione, se ne fa carico un altro in cui ci siamo riconosciuti. Attraverso i suoi-nostri versi sarà possibile dar voce al nostro segreto (mie trad. di Rodenbach. *Règne du silence*)³

Che il tradurre sia il colmare un'occasione mancata che avrebbe potuto esser propria, prendendo in prestito versi altrui, è opinione di tanti poeti traduttori, così come conclamato è l'arricchimento non solo di motivi ma di strumenti, nel contatto: «soprattutto i francesi e i simbolisti in particolare hanno arricchito il mio mondo poetico. Spazi, modi di dire si ritrovano approfondendo culture diverse. Anche i tedeschi, i fiamminghi, meno gli americani, hanno arricchito la mia visione».⁴

1 ERBA, *Dei cristalli*, p. 10.

2 Cfr. «Discordando dall'opinione prevalente, secondo cui si traducono gli scrittori che si amano, io mi trovo meglio a tradurre i poeti che non amo perché manca loro qualcosa e quindi la mia traduzione viene ad essere più vivace», intervista conservata in archivio privato.

3 Dalla cartellina *Traduzione*.

4 *Parola di poeta. Passeggiata a braccetto con Luciano Erba*, "La Sicilia", 6 maggio 1984, (articolo non firmato).

Rodenbach è fiammingo, simbolista, francese d'adozione: «le plus Parisien des écrivains belges»,⁵ nasce a Tournai, si forma a Gand, si laurea in legge, ma abbandona il foro per stabilirsi a Parigi, dove è accolto nei salotti intellettuali, pubblica tutti i suoi libri, è addirittura il primo drammaturgo belga a veder rappresentata una sua opera alla Comédie française.⁶ Ma la sua origine fiamminga pervaderà le osservazioni critiche, spesso nel tentativo di legare il suo stile estenuato e intimista con l'ontologia delle Fiandre, «regione “decadente” per natura»,⁷ come in un determinismo geografico d'aristotelica memoria:

Questi ultimi hanno un carattere di *terroir* che li accomuna (a spezzare un verso di Maeterlinck, uno di Rodenbach, uno di Elskamp, si trova lo stesso sapore dolciastro, la stessa sensazione slavata) e che affonda nel loro decadentismo come in una qualità nazionale, in un tempo spirituale della stirpe. Quindi in essi i *béguinages*, i fiumi sonnolenti, le cattedrali a vetrate, sono non un vezzo di letteratura, ma un'esperienza intima, la propria natura.⁸

Riconoscere carattere “nazionale” alla malinconia è arduo non solo per l'assunto, ma soprattutto per il carattere composito dell'identità belga, frammentata anche linguisticamente, tanto da far ammettere agli studiosi, con una certa franchezza, che una

-
- 5 Paul GORCEIX, *Avant-propos* (11-12) in ID., *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Honoré Champion, Paris 2006: «Ce Belge, Flamand de langue et d'éducation exclusivement françaises, le plus Parisien des écrivains belges [...] a joué un rôle de premier plan dans la vie culturelle, en particulier pendant les dix dernières années de sa vie (de 1888 à 1898) où il s'était fixé définitivement dans la capitale», p. 11. Cfr. Lucio D'AMBRA, *Le opere e gli uomini. Note, figure, medaglioni e saggi*, Roux e Viarengo, Torino/Roma 1904, p. 162: «il Rodenbach era fiammingo di nascita e di anima, francese d'adozione, se non di spirito».
- 6 Il riferimento per la ricostruzione biografica di Rodenbach è Pierre MAES, *Georges Rodenbach*, nouvelle édition refondue et augmentée de nombreux documents inédits, Duculot, Gembloux 1952, cui mi rifaccio.
- 7 François LIVI, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1974: «Si sarebbe tentati di dire che esistono regioni “decadenti” per natura: la Fiandra ne è forse una», p. 45 e quindi «L'originalità di Rodenbach consiste effettivamente nell'aver saputo salvaguardare la sua anima fiamminga in un ambiente totalmente differente, Parigi», p. 46. O anche Giorgio CAPRIN, *La Bibbia fiamminga*, “Il Marzocco”, XV, 24, Firenze 12 giugno 1910, pp. 2-3: «La verità è che Maeterlinck e Verhaeren come Rodenbach non sono né tedeschi né francesi ma intimamente fiamminghi; incarnazione di un'anima vissuta nell'attività della storia, con caratteri propri, unica e individuale come dev'essere un'anima. L'espressione linguistica straniera la attenua ma non la snatura».
- 8 Walter BINNI, *La poetica del decadentismo* (1936), riedito da Il Ponte editore, Firenze 2014, pp. 120-121. Cfr. Francesco CAZZAMINI MUSSI, *Uomini e libri*, Sandron, Palermo/Roma 1927: «Attraverso l'opera del Rodenbach, del Samain, del Maeterlinck riviviamo la vita dell'un di placida Fiandra, comprendiamo il misticismo di un intero popolo, sentiamo la nostalgia di un'esistenza anteriore», p. 203 e Mario BONFANTINI, *Disegno storico della letteratura francese*, La Goliardica, Milano 1956: «La via più facile pei nuovi simbolisti era in sostanza quella indicata dal Laforgue: del ripiegamento su se stessi, della ricerca interiore, e d'un tono elegiaco che prepara o che realizza ciò che in Italia venne chiamato “crepuscolarismo”. [...] tale tendenza sembra essere stata coltivata (forse per una misteriosa influenza dell'ambiente) soprattutto dai poeti fiamminghi o franco-belgi», p. 265.

letteratura belga, di fatto, non esista.⁹ Ma la questione è tutt'altro che piana: vi è chi pensa che il criterio geografico-politico basti alla definizione¹⁰ e chi, addirittura, ritiene vi sia una specificità nei fermenti letterari belgi – in questo caso, nel simbolismo – non meramente assimilabili-riconducibili a quelli della matrice linguistica e culturale francese:

Il simbolismo belga non è un semplice episodio geografico nella storia della letteratura simbolista: se esso ha conseguito quell'alone di autonomia e prestigio letterario che lo circondano, ciò si deve ad un'autentica originalità culturale [...] Il simbolismo belga segna in realtà una svolta nella storia del simbolismo europeo: il venir meno della possente matrice epica di Baudelaire – con la sua dimensione edenica, erotica e demoniaca – e della sua radicalizzazione metafisica in Mallarmé e Rimbaud, e il loro declinare verso un neo-romanticismo che (traendo alimento dalla vena verlainiana di *Sagesse*) si stempera nel sentimento dell'irrealizzabilità della trascendenza poetica, nel malinconico vagare nella serra dei rimpianti, elegante e sentimentali, che si apre alla nuova stagione del crepuscolarismo. Vero luogo storico della crisi dei valori simbolisti, la lirica belga assume a proprio nucleo poetico il sentimento stesso del fallimento della sognata *quête* metafisica, della poesia come conoscenza dell'Assoluto.¹¹

9 Jean MUNO, *Avant-dire* (7-9) in *Littérature française de Belgique*, publié sous la direction de Robert Frickx et Jean Muno, édition Naaman, Québec 1979, p. 7: «La littérature belge n'existe pas. Dans les milieux cultivés de Belgique cette thèse est généralement admise [...] l'expression littérature française de Belgique traduit mieux la réalité». Ivi, Robert FRICKX, *Introduction* (10-15): «Le problème qui se pose à l'historien de notre littérature est donc celui de son origine. Puisque, politiquement, la Belgique n'existe pas avant 1830, il paraît difficile, à première vue, d'inclure dans le patrimoine culturel national d'œuvres nées sur notre sol avant cette date. [...] Le deuxième problème qui se pose aux historiens de la littérature belge est, assez paradoxalement, celui de son existence», pp. 11-12.

10 Gianni MONTAGNA, *Un secolo di poesia belga*, casa editrice Maia, Siena 1958: «Eviteremo la questione preliminare obbligata che si pongono quanti si interessino alle "lettere belghe d'espressione francese": se sia legittimo parlare di letteratura belga o se la si debba considerare come la letteratura di una provincia francese o neerlandese. Esistendo uno stato belga, la cui solidità è confermata da oltre un secolo di vita, adotteremo il criterio politico, intendendo per letteratura belga le creazioni letterarie dovute ai cittadini belgi», p. 8.

11 Sergio CIGADA, *Presentazione* (IX-X) in Marco MODENESI, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Georges Rodenbach*, Vita e Pensiero, Milano 1996, p. IX. «E di questa evoluzione poetica il maggiore artefice è probabilmente Georges Rodenbach che, manipolando fra preziosismi semantici e sofisticata metrica la materia tematica e le forme retoriche della generazione precedente, coscientemente abbandona il maestoso fiume simbolista per la deriva delle tristezze crepuscolari», *ibidem*.

Senza cercare di definire la complessità del fenomeno simbolista,¹² – molti sono stati i tentativi, sia sottolineandone lo scarto innovativo, sia annettendolo alla temperie romantica¹³ – mi limito a attestare che è proprio la matrice belga a fare da modello alla ripresa italiana. Secondo la critica, preferendo una marginalità geografica e un'esilità concettuale, i crepuscolari trovarono semplicemente, nel ventaglio europeo di sperimentazioni, quelle a loro più consone: un simbolismo “epigono”¹⁴ che potesse attecchire nella “provincialità” italiana:

Difficile è distinguere il contributo portato dalla vicinanza dei vari poeti francesi, e più interessante notare come i crepuscolari si siano volti esclusivamente a decadenti provinciali, a decadenti poco complicati intellettualmente, su di una linea fra ingenua, abbandonata e amara, ironica (Jammes, Verlaine, Rodenbach, Maeterlinck, Guérin, Samain, Laforgue, i più lontani cioè da Mallarmé e Rimbaud).¹⁵

12 Sterminata la bibliografia in merito. Si possono ricordare almeno Pierre MARTINO, *Parnasse et symbolisme*, Colin, Paris 1925; Gustave KAHN, *Les origines du symbolisme*, A. Messein, Paris 1936; Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, Nizet, Paris 1966.

13 Mario LUZI, *Introduzione* (5-26) in ID., *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1960, pp. 5-6: «è possibile oggi vedere il simbolismo per quello che è, un acquisto di coscienza del lavoro d'invenzione genialmente riuscito ai poeti anteriori, fino a desumerne un sistema d'idee e un sistema espressivo [...] nella prospettiva più generale del grande moto romantico; considerarlo anzi come la fase centrale dell'avventura, più pertinente e più ardita». Mentre Albert-Marie SCHMIDT, *La letteratura simbolista*, Garzanti, Milano 1956: «Secondo loro, le sensazioni di cui la natura umana senza tregua sollecita l'attenzione umana non sono che i segni, gli arcani di un piccolo numero d'Idee-Madri [...] spetta al poeta di raggruppare fra loro, secondo le affinità, queste sensazioni, per formarne delle sintesi verbali, o simboli», p. 47.

14 Gabriella VIOLATO, *Bibliographie de Georges Rodenbach et Albert Samain en Italie*, Sansoni/Didier, Firenze/Paris 1965, p. 11: «Rodenbach et Samain ne jouissent plus aujourd'hui d'une grande renommée. Après avoir été rangés parmi les épigones du Symbolisme, ils ont été presque oubliés et d'autres poètes leur ont été préférés».

15 *Ibidem*: «Pourtant l'absence presque absolue de tout contenu moral ou philosophique et de tout programme artistique, la facilité et en même temps l'indiscutable maîtrise avec laquelle sont ciselés leurs poèmes, le ton élégiaque et l'atmosphère de langueur dans laquelle baignent leurs vers, on fait de Rodenbach et Samain, au début du XXème siècle, deux maîtres et deux modèles, non seulement pour les jeunes poètes français, mais surtout pour les jeunes poètes italiens qui voyaient réalisées dans leur poésie les exigences le plus profondes de la sensibilité de l'époque». Cfr. Goffredo BELLONCI, *Le poetiche son centomila ma la vera poesia è una sola*, “Il Messaggero”, 25 febbraio 1963: «I minori piuttosto che i maggiori ebbero influssi in Italia appunto perché potevano stimolare i nostri poeti ad esprimere i loro sentimenti di familiare umanità e creare un nuovo linguaggio poetico [...]. Samain, persino Rodenbach, furono certo più conosciuti che non i grandi Baudelaire Mallarmé e Rimbaud».

E se qualche sostenitore cerca di scrollare di dosso a Rodenbach l'etichetta di minore,¹⁶ i più si limitano a lodare il modo in cui sia riuscito a raggiungere una certa perfezione, all'interno del suo ristretto, quasi asfittico, universo:

Non ingiustamente il Rodenbach può essere accusato di monotonia; ma dall'unica corda tesa nella sua lira egli sa trarre la vibrazione più intensa; una vibrazione che ha origine nelle più profonde fibre della sua anima e suscita nei cuori simpatiche risonanze.¹⁷

Questo suo «monde clos» ebbe in effetti una grande fortuna nei primi decenni del secolo, in Italia: serbatoio cui a piene mani attingere stilemi, temi, ambientazioni, con diverse modalità appropriate: Gozzano, copia dall'allora molto diffusa *Poètes d'aujourd'hui* i testi che più ama, fra cui spesso proprio Rodenbach, traducendoli già con tagli e rimaneggiamenti, spesso punto di partenza per successive creazioni in proprio.¹⁸

Govoni esce da una sfera di fascinazione dannunziana e il suo stile vira verso quello del belga, tanto da esser salutato come il Rodenbach italiano: «in *Armonie* l'Italia ha avuto il suo Rodenbach».¹⁹ Corazzini lo legge assiduamente, testimoniando una viva ammirazione:

Ma la piccola biblioteca di Sergio, quella povera incipiente biblioteca, che egli trasferì in ufficio quando ci fu in casa il timore di un sequestro, doveva lasciare

16 «Rodenbach come potrebbe essere considerato l'epigono di un altro poeta, lui che crea ed esaurisce un certo genere di poesia?», LIVI, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, p. 28. *Ibidem*: «Un equivoco – non è probabilmente il più grave – riguarda l'epiteto di minore o di epigono generosamente attribuito da numerosi critici a poeti francesi in rapporto con i crepuscolari. Si esita, legittimamente, a considerare Maeterlinck, o Jammes, o Laforgue un “minore”. Quanto all'etichetta di “epigono”, essa appare ancor più problematica. Di chi mai, del resto?».

17 Roberto PALMABOCCHI, *Letteratura francese contemporanea*, “La voce”, Roma 1928, p. 89. Patrick LAUDE, *Les décors de silence : essai sur la poésie de Georges Rodenbach*, Bruxelles, Éditions Labor, 1990: «On doit s'accorder à reconnaître que l'œuvre de Rodenbach constitue un tour foncièrement limité, répétitif, un monde clos à l'intérieur duquel se développent les multiples variations des mêmes images et des mêmes thèmes», p. 8. J. H. ROSNY, *Georges Rodenbach*, “La nouvelle revue”, 9 avril 1895, p. 926: «a ce nom s'évoque le Silence, l'Immobilité des vies mirées aux reflets des canaux taciturnes Nul n'a dépassé ce poète pour dire les pensées qui stagnent, le chuchotement des intimités infinies, les aspects infinitésimaux d'âmes murées dans le songe et la mélancolie».

18 Adolphe VAN BEVER et Paul LÉAUTAUD, *Poètes d'aujourd'hui: morceaux choisis*, Mercure de France, Paris 1900. Cfr. Giuseppe GUGLIELMI, *In margine a un quaderno inedito di Guido Gozzano* (505-512), “Convivium” XVI, 1947. BINNI, *La poetica del decadentismo*: «la quasi completa trascrizione di poesie dal francese non turba menomamente questa poetica: sono espedienti per la formazione della musica dello sfinimento, decadono anch'esse a pretesti», p. 83

19 Lionello FIUMI, *Ambientazione di Govoni*, “La tempra”, 22 aprile 1916 poi ampliato in ID. *Parnaso amico. Saggi su alcuni poeti del secolo ventesimo*, Degli Orfini, Genova 1942. E cfr. Francesco TARGHETTA, *Corrado Govoni (1903-1907)*, tesi di dottorato, Padova 2008, (156-167).

il posto d'onore ai decadenti, ai simbolisti, ai "crepuscolari" di Francia. Quei pochi libri andarono poi dispersi, venduti probabilmente sulle bancherelle, e l'amorosa ricerca del Donini non ne ha rintracciati che tre: *Le règne du silence*, di Rodenbach, *Shéhérazade* di Klingsor e un Novalis tradotto da Maeterlinck. [...] L'influenza di questi poeti sul Corazzini e l'appassionata conoscenza che egli ne aveva sono variamente testimoniate sia da lui stesso, sia dagli amici.²⁰

Fra le influenze più manifeste senz'altro vi è quella esercitata su Moretti: «Rodenbach rimane comunque la lettura più frequentata da Moretti, che sembra essersi servito di Bruges-la-morte come di un Baedeker poetico»,²¹ sia negli scritti narrativi (*La casa del santo sangue*, *Via Laura*) che nella produzione poetica. E la trafila potrebbe condurre abbastanza pianamente, in ripresa di riprese, a un Erba spesso avvicinato alla sensibilità crepuscolare di piccole cose ironicamente scorciate²² e che, confessa, «avrebbe voluto [...] assomigliare a Gozzano (lui ci faceva, ma se sapessi farci anch'io così, ci farei eccome...)».²³

20 Stefano JACOMUZZI, *Sergio Corazzini*, Mursia, Milano 1963, pp. 40-41.

21 Marino MORETTI, *La casa del santo sangue*, Treves, Milano 1930; *Via Laura. Il libro dei sorprendenti vent'anni*, Treves, Milano 1931 e *Il libro dei miei amici*, Mondadori, Milano 1960. Cfr. Claudia FARINI, *Georges Rodenbach e Marino Moretti: tra simbolismo e crepuscolarismo* (157-168), "Revue des études italiennes", 48, 1-2, janv-juin 2002, p. 160. Marziano GUGLIELMINETTI, *Fiamminghi, devozione e straniamento*, (139-145), ivi; Francesco CASNATI, *Marino Moretti*, Istituto di Propaganda Libreria, Milano 1952: «reminiscenze e imitazioni offerte da diverse parti, dallo stesso *Poema paradisiaco*, forse dal Praga, dal Betteloni, dai poeti della scapigliatura, ma più assai e con più certezza da alcuni poeti d'oltr'alpe, simbolisti o decadenti (ma quanto a torto per alcuni): Jammes, Rodenbach, Verlaine, Coppée... E dal Pascoli, soprattutto», pp. 10-11

22 Renato AYMONE, *Codici simbolico-espressivi nella lirica di Erba* (161-204), in ID. *Per troppi giorni uguali. Poeti italiani del '900*, Edizioni Scientifiche, Napoli: «Circa il repertorio floreale presente in Erba è possibile dedurre un carattere di tipo vivacemente crepuscolare, non certo illustre, ma modesto, e sovente contestualizzato, un po' morettianamente, al paesaggio degli scali ferroviari», p. 200. BORTOLOTTI, *L'ultimo Erba*: «forse non a torto, qualcuno, [...] ha ravvisato nella poesia di Erba alcuni elementi neobarocchi [...], ascrivibili solo in minima parte a un neobarocco di matrice ermetica (dunque lirica, sperimentale, oscura) e ben più a quello di ascendenza crepuscolare (prosastico, ironicamente conservatore)», p. 87.

23 REGAZZONI, *Erba poeta segreto*. Significativi, anche per la loro collocazione, nella cartellina *Poetica*, in archivio privato, i brevi ma densi appunti A proposito di Guido GOZZANO: «L'artificio è la sua sincerità. Non abita la vita (Totò Merumeni). Statuto della stanza, derealizzazione, ironia. Metalinguaggio letterario. Cogito ergo non sum. Le cose sono così vere da sembrare finte oppure così finte da sembrare vere. Incapacità di amore per l'altro. Sostituisce la vita con l'attività cerebrale. La scrittura viene prima del reale. La storia ufficiale destoricizza i movimenti che divengono monumenti». E anche: ERBA, *Provincialismo e ideologia*: «Gozzano, Sbarbaro, Campana, Montale, Sereni, ma anche Reborà, Betocchi e Luzi [...], sono questi, più di altri, i poeti del Novecento italiano che vorrei portare con me».

Tesi e ascendenza che tuttavia sia Agosti che Gatto provarono a scalfire, nel tentativo di «sottrarre questa poesia a un tipo di lettura elegiaca, o idillica, o crepuscolare, o di poetica della memoria, in cui di solito la letteratura critica l'ha confinata».²⁴

Tuttavia, tornando alla ricezione italiana, l'appropriazione crepuscolare, così pervasiva e al contempo così personale, fece sì che le traduzioni di opere poetiche di Rodenbach furono rarissime: non si sentì il bisogno di andare alla fonte, ma si assorbì l'ispirazione rifiuta e ripasmata dalle voci italiane. L'unica eccezione, l'unica opera di Rodenbach ad avere un tradizione continua (seppur esigua), è il suo romanzo più famoso, *Bruges la morta*, tradotto per la prima volta nel 1907 da Fausto Maria Martini, con riedizioni e ritraduzioni fino alla contemporaneità più stringente.²⁵

Ma nel complesso, Rodenbach appare distante, datato, documento di un'epoca, forse, ma ormai superato, declinata la sua fortuna con le atmosfere *fin de siècle*.²⁶ Anche Erba sembra voler ridimensionare il poeta, aggiungendo che, con i simbolisti, vale quello che vale e piace alle donne. Perché i simbolisti dovrebbero aver maggior presa sul pubblico femminile? È una constatazione "sociologica", una provocazione ironica?²⁷ Forse per

24 Stefano AGOSTI, *Consuntivo su Erba* (89-103) in ID., *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, p. 89. Cfr. bandella di Alfonso Gatto per Luciano ERBA, *Il male minore*, Mondadori, Milano 1960: «Egli sfiora per tangente il "prestigio della parola". Pertanto, se di ironia bisogna parlare per lui, crediamo che essa non sia da qualificare né in senso crepuscolare, né, come è stato proposto, in senso metafisico». E vi fu chi rivendicò altresì, nella dimensione di minore appartato scelta da Erba, cantuccio privilegiato per un'originalità "camuffata": «Erba's strategy may have been seen like a minor epigone of Montale's high cultural snobbism, crossed with a quotidian Milanese adaptation of Jules Laforgue's or Guido Gozzano's irony. But, as P. V. Mengaldo has noted, the epigone's self-proclaimed minor status allows for a wide field of divergence and of camouflaged originality», Peter ROBINSON, *The Poetry of Luciano Erba* (1-6) in ERBA, *The greener meadow*.

25 Si vedano Georges RODENBACH, *Bruges la morta*, a cura di Fausto Maria Martini, Enrico Voghera editore, Roma 1907; un adattamento teatrale a cura di Eucardio Momigliano, Facchi, Milano 1920; una traduzione di Piero Bianconi, per Rizzoli, Milano 1955; una di Paola Decina Lombardi, per Mondadori, Milano 1997; una per Fazi, con postfazione di Emanuele Trevi, presentazione di Marco Lodoli e traduzione di Catherine McGilvray, aggiornata al 2016. [Molte le analisi tematiche del romanzo, su tutte Gaston BACHELARD, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, red!, Milano 2006, ripreso poi da Francesca PARABOSCHI, *L'Ophélie de Rimbaud e le Ofelie di Rodenbach* (285-305), "Acme", LVII, I, genn-aprile 2004].

26 Piero BIGONGIARI, Nota (5-7) in Georges RODENBACH, *Bruges la morta*, Rizzoli, Milano 1955: «È un nome, quello di Rodenbach, che oggi pare abbastanza lontano, ma che ai suoi tempi fu assai noto: lo scrittore fiammingo tenne uno dei posti più in vista fra i poeti e i romanzieri di quella *fin de siècle*», p. 5. MONTAGNA, *Un secolo di poesia belga*: «celebratissimo, ed oggi quasi dimenticato, fu Georges Rodenbach che soprattutto contribuì alla moda del crepuscolarismo. [...] I poeti di mezza Europa gli furono debitori di qualche cosa». Marco LODOLI, *Presentazione* (5-7): «Certo, *Bruges-la-morte* si può sempre affrontare come documento letterario di un'epoca, per gusto archeologico o universitario, per studiare da quale brecciolino psicologico ha avuto inizio l'infelicità franante del nostro secolo. Si può sempre cucire un rapporto tra Rodenbach e i nostri crepuscolari, indovinare la stessa stoffa grigia e lisa, le stesse toppe classicheggianti, i risvoltini d'elegante desolazione simbolista», p. 5.

27 Forse velando una certa misoginia? Cfr. Giorgio LUZZI, *Il male minore di Luciano Erba*: «una sottile misoginia (che si manifesta in non poche partiture ironiche [...]) di non improbabile origine edipica si unisce a taluni segnali non trascurabili di rimozione di natura cattolica», p. 68.

l'aspirazione simbolista a idealizzare l'emozione soggettiva fino a toccare un assoluto? Per il suo intimismo, per la delicatezza dei toni? Perché ambientato in interni borghesi o patrizi, che fra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento, erano l'orizzonte più consueto delle esistenze femminili?

O forse, semplicemente, Erba sa che Rodenbach fu tradotto da diverse traduttrici. La prima raccolta di traduzioni poetiche, *Poesie (Il regno del silenzio, Le vite rinchiuse)*, esce nel '24, seguita nel '27 da *Visioni di Fiandra*, nella traduzione di Louise Hamilton Caico.²⁸ Le sue due raccolte restano le più ampie scelte di testi di Rodenbach presentate al pubblico italiano: molto più frequentemente si scelgono pochi testi, quasi sempre gli stessi, da inserire in antologie collettive o quaderni di traduzioni.²⁹ Inaugura, quasi epigrafe, una raccolta di poesie la traduzione di *Le coffret*, inserita come soglia rilevata in *E ancora versi*, della contessa Lara, pseudonimo di Evelina Cattermole, autrice che lavorò spesso anche a cottimo, guadagnandosi da vivere dopo un divorzio che la ridusse in estrema povertà.³⁰

Un altro nome femminile figura nella monumentale antologia *Orfeo*, che si prefigge di raccogliere il meglio della produzione poetica mondiale dagli albori alla contemporaneità, e per l'allestimento della quale i due curatori si pregiano di aver cercato le personalità più adatte a tradurre i singoli autori, spesso commissionando espressamente testi per l'occasione:

L'idea di quest'opera ci nacque, or sono più di quattro anni, nell'immediato dopoguerra. [...] Desiderosa di poter in qualche modo concorrere ormai, se non altro in Italia, a ricostruire nel campo dello spirito (là dove le orribili devastazioni appaiono più vaste e più profonde allo sguardo dell'anima, anche se meno offerte alla vista degli occhi) proprio l'edificio di quei valori dell'anima Volgerci, cioè, intorno. E chiamare a raccolta, per tutta l'Italia, le specifiche

28 Nobile, nata a Nizza nel 1861, trasferitasi in Sicilia a seguito del suo matrimonio con un imprenditore minerario, Caico è autrice in proprio di un *mémoire* sulla vita quotidiana nell'entroterra nisseno a inizio secolo e di un *pamphlet* progressista (*Per un nuovo costume della donna in Sicilia*). Traduce Maeterlinck, Swinburne, Ralph Waldo Trine, alcuni titoli brillanti (*Come essere felici sebbene maritati* e *Quel che la donna di 45 anni deve sapere*), volge una scelta di poesie di Leopardi in francese. Cfr. Georges RODENBACH, *Poesie (Il regno del silenzio. Le vite rinchiuse)*, traduzione di Louise Hamilton Caico, Voghera editore, Roma 1924; Georges RODENBACH, *Visioni di Fiandra*, traduzione di Louise Hamilton Caico, Voghera editore, Roma 1927.

29 Si vedano Francesco MERIANO, *Anime fiamminghe. Antologia della poesia belga contemporanea*, Humanitas, Bari 1915, nove testi fra cui *Dolcezza della sera*; Città, mia sorella; Massimo SPIRITINI, *Poeti di Francia (1400-1900)*, Carabba, Lanciano 1929; Massimo SPIRITINI, *Autori stranieri*, Libreria Dante, Venezia 1947; Vincenzo ERRANTE, *Parnassiani e simbolisti*, Sansoni, Firenze 1953; Massimo SPIRITINI, *Panorama della poesia mondiale*, Bocca, Milano 1955.

30 Contessa Lara, *E ancora versi*, Sersale, Firenze 1886.

energie più adatte a cui ci fu possibile giungere, invitandole sollecitandole orientandole e animandole a concederci, fervida e piena, la loro collaborazione preziosa. [...] Ricercare dunque, e rintracciare i singoli specialisti d'ogni lingua e d'ogni letteratura, trascegliendo solo quelli che ci parvero dotati anche di native qualità poetiche. Assegnar loro i singoli compiti coordinati, procurando di intuire le rispettive capacità e inclinazioni.³¹

Alcune traduzioni da Rodenbach vengono affidate alla penna di Annamaria Avanzini, nome poco noto, che firmerà più tardi traduzioni da Péguy per Nuova Accademia.³² Accanto alle sue si leggono quelle di Beniamino del Fabbro, che ha tradotto Rodenbach per una «farfalla» scheiwilleriana, di formato assai «taschinabile» nel '42, trascegliendo alcuni testi dal *Regno del silenzio* e poi li ha fatti confluire, con l'aggiunta di *Vecchi quais*, nel suo quaderno di traduzioni, del '44, *La sera armoniosa*.³³

In questo panorama s'inserisce il lavoro di Erba, il cui intervento passa non per la carta stampata ma per altri canali, quelli radiofonici: Erba collaborò infatti con la RAI dal '54 all'87, fornendo contenuti per trasmissioni radio, nelle vesti molteplici di poeta, narratore, critico, sceneggiatore, persino opinionista, nonché in quelle di traduttore.³⁴ Il contatto che lo introdusse fu con buona probabilità Mario Costanzo, poeta e critico, che nell'aprile del '54 lo rassicura: «o.k. per la Rai: da cui avrai presto – se non hai già avuto – la migliore risposta possibile: la “lettera-contratto”».³⁵

Il primo incarico che risulta dallo spoglio del Radiocorriere è una «piccola antologia poetica» che raccoglie poesie di Georges Rodenbach, lette il giorno di Natale del 1954.³⁶

31 *Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, a cura di Vincenzo Errante e Emilio Mariano, Sansoni, Firenze 1949 [cito dalla quinta ed., 1961] Vincenzo ERRANTE, Emilio MARIANO, *Presentazione* (XI-XXIII)

32 Anna Maria AVANZINI, *Péguy*, Nuova Accademia, Milano 1959.

33 Georges RODENBACH, *Il regno del silenzio*, traduzione di Beniamino del Fabbro, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1942 (i testi tradotti sono sette). Beniamino DEL FABBRO, *La sera armoniosa*, Rosa e Ballo, Milano 1944.

34 Legge sue poesie, nel 1955; legge *Françoise*, un suo racconto, nel 1957; legge un saggio sulle traduzioni, dal francese, nel 1957; viene invitato come ospite a parlare di Milano, di letteratura o di sé; sceneggia Robinson Crusoe sul lettino di uno psicanalista; ricorda Blaise Cendrars nel trigesimo della morte; nel 1987 ogni domenica, per una decina di settimane, è chiamato a commentare notizie di attualità... [per dettagli si legga in appendice].

35 Costanzo a Erba, cartolina postale, Roma 1 aprile 1954, conservata a Pavia, fondo Erba. Segue poi una lettera, Roma 24 maggio 1954: «Ti farò sapere qualche cosa della Rai appena ci andrò (ma sai che ero convinto – convintissimo – che ti avessero già mandato la lettera-contratto per un determinato lavoro? Se vanno avanti così... I soldi delle sigarette? Ma nemmeno!»).

36 Purtroppo le mie ricerche negli archivi RAI non hanno prodotto alcun esito: i responsabili del servizio teche non ritengono possibile che siano conservati nastri o registrazioni di quell'epoca. Quanto alla rubrica, si legge che si tratta di una «breve trasmissione costituita da una scelta di liriche (in dieci minuti, tenendo conto che ogni scelta è preceduta da una nota introduttiva destinata a orientare l'ascoltatore, si

Quel che si conserva di quella trasmissione radiofonica sul terzo canale sono alcuni frammenti di fogli ingialliti, che riemergono nel faldone delle bozze dei *Cristalli*, supporto per una successiva revisione dei testi.³⁷ Evidente è lo stacco cromatico fra i due strati e pochi sono quelli più “antichi” recuperati: databili con precisione grazie a ciò che troviamo sul verso (dietro la traduzione di *Dimanches* si legge parte della recensione alle poesie di Vittore Fiore mentre sul verso di *En des pays* si trovano alcune righe sulla vittoria di diverse corse a tappe, impresa di Coppi, ancoraggio evidente al periodo in cui Erba ricopre il ruolo di giornalista sportivo).³⁸

Esiste anche una cartellina sottile, ricavata da una busta, con scritto Rodenbach a pennarello, conservata altrove, fra i “semilavorati”: appunti di lettura o prime stesure che possono confluire in conferenze, saggi o lezioni. Pezze d’appoggio bibliografiche, insomma. La cartellina contiene due testi, uno manoscritto e uno dattiloscritto, quello dattiloscritto dipende abbastanza evidentemente da quello manoscritto, un elenco di titoli, qualche appunto tematico.³⁹ Verosimilmente si tratta del cappello introduttivo che Erba legge prima della «piccola antologia poetica», nel ‘54, alla radio.

Georges Rodenbach (cenno critico informativo)

Con la sua vigorosa reazione ai gusti plastici dei parnassiani, ancor più col suo accentuare l’importanza del sogno, il movimento simbolista doveva sedurre in modo particolare le immaginazioni del nord. Non è forse a caso ~~quindi~~ se alcuni tra i poeti che meglio illustrarono il simbolismo siano nati al settentrione della Francia, o addirittura oltrefrontiera, in terra fiamminga: tra questi Charles Van Lerberghe, Verhaeren, Maeterlinck e il poeta di cui presentiamo un piccolo gruppo di liriche, Georges Rodenbach, ben rappresentativo di quella che fu, per i

può leggere un centinaio di versi, poco più o poco meno) di poeti di ogni tempo e paese», *Tornano le “piccole antologie”*, “Radiocorriere”, gennaio 1954.

37 È troppo esiguo il campione perché si possano muovere ipotesi significative. È un peccato che siano per la maggior parte perdute, nonostante la tendenza “archiviomane” di Erba, sommerse forse perché superate, perché conservano traccia di un Erba molto meno “disinvolto” nel tradurre: minori le licenze, minor personalizzazione, forse, appunto, minor fiducia nella propria voce, che resta quindi più aderente all’altri.

38 Il testo è biffato a matita rossa. Il riferimento è a Luciano ERBA, *Ero nato sui mari* (39-40), [recensione a Vittore Fiore], “L’esperienza poetica”, n. 2, aprile-giugno 1954. L’articolo su Coppi invece non è immediatamente databile, consta di poche righe in parte tagliate, ma dovrebbe confermare l’intorno d’anni, al massimo anticipando di poco la datazione.

39 «Tematica: corrispondenze liturgiche – amoroze: “j’entre dans ton amour comme dans une église” Attaccamento quasi morboso al passato, che diviene la propria ombra Simboli: Altare, incenso, angeli, campane, messali, cieli d’autunno, nuvole, cattedrale, interni fiamminghi (Gozzano), uccelli, fontane, chiaro di luna, lacrime, golfi d’acqua, Madonna».

cosiddetti poètes du Nord, una congeniale adesione ai motivi più cari della poetica simbolista: la ricerca di complesse polifonie verbali, il gusto del vago, del sogno, degli ineffabili sortilegi d'una realtà percepita in modi decadenti e crepuscolari.⁴⁰

Al di là dell'evidenza testuale («il poeta di cui presentiamo un piccolo gruppo di liriche»), vi sono altri argomenti a sostegno: di fianco all'elenco di «poesie fra cui limitare la scelta», vi sono dei numeri di pagina che non coincidono con l'edizione in due volumi del *Mercure de France* (1923-1925), né con una più antica edizione belga (*Œuvres choisies*, 1903), ma con *Choix de poèmes*,⁴¹ edizione più maneggevole, del '52. Il che potrebbe parere acribia un po' fine a se stessa, ma permette di notare che gli appunti manoscritti poi fissati nel dattiloscritto introduttivo, altro non sono che una traduzione dei due testi prefatori dell'edizione del '52,⁴² montati insieme e sfrondatai, ma seguiti fedelmente, da Erba:

Anche Diego Rivera, pittore messicano, si è ispirato al paesaggio di Bruges. [...] Frequentava il grenier d'Auteuil (dei Goncourt) e i Mardis de La Rue de Rome (Mallarmé). Mallarmé ha dedicato quartine di circostanza alla moglie di Rodenbach. Una di queste su un ventaglio enorme dove si possono leggere le firme di Whistler, Puvis de Chavannes, di Margherita Moreno, allora ai suoi inizi alla Comédie. [appunti manoscritti]

Je songe à Diego Rivera, Mexicain [...] qui était représenté naguère encore au Musée de Mexico par un paysage de Bruges. [...] Rodenbach était un familier du grenier d'Auteuil – il est cité souvent dans le journal des Goncourt – et des Mardis de la rue de Rome. Mallarmé a dédié a Mme Rodenbach [...] certains quatrains qui appartiennent à la meilleure poésie de circonstance. L'un d'eux orne un extraordinaire éventail qui porte en même temps les signatures de Whistler et de Puvis de Chavannes... Marguerite Moreno, frêle débutante, créant la Voile à la Comédie...[préface de Louis Pierard]⁴³

40 Cartellina Rodenbach ricavata da una busta IULM con timbro postale del 5 ottobre 1984, archivio privato.

41 Georges RODENBACH, *Œuvres*, Mercure de France, Paris 1923-1925; Georges RODENBACH, *Œuvres choisies*, Dechenne, Bruxelles 1903; Georges RODENBACH, *Choix de poésies*, Préface de Louis Pierard. Note biographique de Pierre Maes, Charpentier (Fasquelle) Paris 1952.

42 Louis PIERARD, *Préface* (7-13) et Pierre MAES, *Notice biographique* (15-19). Si notano aggiunte nell'interlinea informazioni biografiche dedotte da Maes, che Erba legge appena dopo, inserite con rimandi nella traduzione da Pierard.

43 Cfr. Camille MAUCLAIR, *Introduction* (V-XXIII) in Georges RODENBACH, *Œuvres*, Slatkine Reprints, Genève 1978 [Réimpression de l'édition de Paris 1923-1925]: «A Paris, Rodenbach fut aimé aussitôt

Erba appronta un testo introduttivo usando un'edizione recente, ben curata, da cui trae le frasi che agglutina nel suo intervento radiofonico. L'elenco di testi selezionati, molto ampio, poi ristretto con numerini e asterischi rossi nel margine sinistro a una decina di testi, ci dà probabilmente anche la consistenza di quanto effettivamente letto da Erba (con maggior certezza la sequenza numerata, poi gli asterischi):

- 1) Vers d'amour – 33
- 2) La ville du Passé – 37
- 3) Charme du Passé – 42
- 4) Collège ancien – 43
- 5) Premiers beaux vers – 47
- 6) Douceur du souvenir – 52
- 7) Seul
- 8) Beguinage Flamand
- *1 9) Vieux Quais
- *2 10) La Pluie
- *3 11) Dolcezza della sera
- *4 12) Dimanches
- 13) Analyse
- 14) Art Pur
- 15) Veillée de Gloire
- 16) Livre de Jésus (I-II-
- 17) Chambres (IV-V)
- *- 18) Règne du silence (V)
- *- 19) Paysages de ville (II-III-VI)
- 20) Les lignes de la main (II) (III)
- 21) Les malades (II)
- 22) Tentation des nuages (V) III- II

qu'accueilli. Il devint un des familiers d'Edmond de Goncourt, l'ami de Stéphane Mallarmé : et ce furent les deux écrivains dont on retrouve l'influence curieusement fondue dans sa propre nature», p. XIII. *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, par François Ruchon, Pierre Cailler, Genève 1949: «Rodenbach aimait Mallarmé parce qu'il sentait que, comme lui, il était non pas seulement "habitué au rêve", mais qu'il lui était littéralement voué», p. 27. Cfr. Camille MAUCLAIR, *L'art en silence: Edgar Poë, Mallarmé, Flaubert lyrique, le symbolisme, Paul Adam, Rodenbach, Besnard, Puvis de Chavannes*, Ollendorff, Paris 1901: «ils s'aimaient beaucoup, c'étaient des âmes très closes et deux fières consciences littéraires de l'ancienne lignée [...] ayant pour idéal le chef-d'œuvre concentré, bref, enfermant toujours la passion dans une forme inaltérable et classique», p. 122 e anche Rosemary LLOYD, *Mallarmé. The Poet and His Circle*, Cornell University Press, Ithaca and London 1999.

- *- 23) Les yeux (V)
- 24) Lampe (IV)
- *- 25) Miroir (V) (VI)
- 26) Reverbères (II-
- 27) Jets d'eau
- 28) Hosties (II)
- 29) Verlaine
- 30) Mallarmé⁴⁴

D'altronde, i testi che troviamo fra le bozze dei *Cristalli naturali* corrispondono in buona parte a quelli contrassegnati da asterisco, come ci si aspetta da un *bricoleur* avaro, pronto a non buttar nulla di già confezionato, ma a valorizzare, riplasmare, riadattare. Le bozze si compongono di due serie di testi (*Rodenbach* e *Rodenbach bis*),⁴⁵ di cui la prima riporta le redazioni testualmente più avanzate, coincidenti con quelle stampate a testo.

Si conservano stesure di *Vieux quais*, *La pluie*, *Dolcezza della sera*, *Dimanches*, *Sinuosità del fumo* (ovvero *Sur l'horizon confus des villes* appuntato come *Paysage de ville VI*), *Sul canale vanno e vengono* (ovvero *Les cygnes blancs vont et viennent*, siglato come *Miroir V*), *So di paesi* (*En des pays*, non presente nella lista, il XIV testo di *Le voyage dans les yeux*, sezione di *Les vies encloses*) e *Città sorella* (*O ville toi, ma soeur*, anch'esso non

44 Sul verso troviamo il testo di *Seul*, da *Soirs de Province*:

Vivre comme en exil, vivre sans voir personne
 Dans l'immense abandon d'une ville qui meurt,
 Où jamais l'on n'entend que la vague rumeur
 D'un orgue qui sanglote ou du Beffroi qui sonne.

Se sentir éloigné des âmes, des cerveaux
 Et de tout ce qui porte au front un diadème ;
 Et, sans rien éclairer, se consumer soi-même
 Tel qu'une lampe vaine au fond de noirs caveaux.

Être comme un vaisseau qui rêvait d'un voyage
 Triomphal et joyeux vers le rouge équateur
 Et qui se heurte à des banquises de froideur
 Et se sent naufrager sans laisser un sillage.

Oh ! vivre ainsi ! tout seul, tout seul ! voir se flétrir
 La blanche floraison de son Âme divine,
 Dans le dédain de tous et sans qu'aucun devine,
 Et seul, seul, toujours seul, se regarder mourir !

che non viene però tradotto o incluso nelle successive raccolte.

45 A matita si legge anche «17 pagine» sotto *Rodenbach*, mentre sotto *Rodenbach bis* (*bis* in rosso) si trova appuntato un «1855», data di nascita di Rodenbach, utile per la scansione cronologica degli autori.

inserito nell'elenco, XV parte di *Paysages de ville* in *Le règne du Silence*).⁴⁶ Di questi, solo cinque sono stampati nei *Cristalli naturali: Domeniche, Città sorella, Sinuosità del fumo, So di paesi e Sul canale vengono e vanno*; i restanti (*Vieux quais, La pluie, Dolcezza*) vengono stampati qualche anno dopo su "Testo a fronte".⁴⁷

Il perché delle esclusioni – che avevo ascritto a ragioni contingenti: i limiti tipografici dell'opera – risulta tutt'altro che consueto. Ma con ordine: analizzando le operazioni traduttive sulle bozze tendevo a verificare strategie simili tanto nei testi inclusi quanto in quelli scartati, nel tentativo di fondare (o smentire) un'omogeneità traduttiva di fondo. Ad esempio, balzava all'occhio una tendenza a marcare gli *incipit*, descrittivi, più neutri in Rodenbach, personalizzandoli fortemente, introducendo un verbo affermativo, una prima persona enunciante: cfr. «En des pays de longs canaux et de marais» > «So di paesi d'acque e di canali», così come «Il est une heure exquise à l'approche des soirs» > «So di un'ora ineffabile, nel punto». Domandandomi per quale ragione ricorsivamente si scegliesse questa costruzione, ho pensato che potesse agire un'influenza di *auctoritas*, che Erba riecheggiasse cioè la voce, con le sue peculiarità, di chi l'aveva preceduto nel rendere Rodenbach.

E sembra soccorrere Del Fabbro, il cui attacco suona «So un'ora delicata, quando il cielo». Non pochi, continuando la collazione, i punti di contatto fra i due testi, talvolta vere e proprie citazioni: «un charme se révèle aux yeux las du songeur» > «una grazia si svela agli occhi stanchi / del sognatore» in Del Fabbro e «una grazia si svela agli occhi stanchi / di chi sogna», nel dattiloscritto in bozze; «Le charme des vieux murs au fond des vieilles rues» > «l'appassita grazia / dei vecchi muri in fondo a vecchie strade», Del Fabbro, e «la grazia delicata / dei vecchi muri in fondo a vecchie strade», in bozze e così via, per molti esempi. Ma ulteriori collazioni, che avrebbero voluto attestare una diffusa "fascinazione" da Del Fabbro, svelano che l'ascendenza esiste, innegabilmente mostrata dai testi, ma agisce su Vincenzo Errante: i testi dattiloscritti da Erba e conservati in bozze sono infatti la trascrizione di tre versioni da Rodenbach inserite in *Parnassiani e simbolisti francesi*, con

46 Le abbreviazioni si sciolgono così: *Sur l'horizon confus des villes, les fumées* è il sesto testo di *Paysages de ville*, sezione di *Le règne du silence*, p. 217 del primo tomo; *Les cygnes blancs vont et viennent sur les canaux* il quinto della sezione *Les cygnes* in *Le miroir du ciel natal*, p. 232 del tomo secondo. Cito da Paris 1923-1925.

47 Georges RODENBACH, *Vieux quais*, tradotto da Luciano Erba, "Testo a fronte", 13 (1995), pp. 138-139; Georges RODENBACH, *La pluie*, tradotto da Luciano Erba, 16 (1997), pp. 160-161; Georges RODENBACH, *Douceur du soir*, tradotto da Luciano Erba, 17 (1997) pp. 198-199. Inoltre *Città sorella* viene anche ristampata con una variante in ERBA, *Poesie e immagini*. Mentre *I miei poeti tradotti* riprenderà tutti i testi a eccezione (sfuggito probabilmente ai curatori) di *Vieux quais*.

testi scelti e tradotti da Errante.⁴⁸ La sezione Rodenbach contiene solo tre testi, proprio *Vieux quais*, *Dolcezza della sera* e *La pioggia*, copiati a macchina e inseriti in *Rodenbach bis*: su questi, talvolta agendo con scolorina su fotocopie o con cancellature, Erba innesta minime varianti. Lette probabilmente alla radio (sono parte “numerata” dell’elenco), non vengono accolte nel quaderno di proprie traduzioni – perché, di fatto, proprie traduzioni non sono – pur essendo conservate nelle ultime bozze: con ripensamento, quindi, piuttosto tardivo; per poi venir stampate, con lievissimi ritocchi, su “Testo a fronte” e da qui recuperate e incluse nei *Miei poeti tradotti*. Si confrontino le prime strofe dell’originale e, rispettivamente, Del Fabbro (1944), Errante (1953) ed Erba (1954/1997):

Vieux quais

Il est une heure exquise à l’approche des soirs
 Quand le ciel est emplì de processions roses
 Qui s’en vont effeuillant des âmes et des roses
 Et balançant dans l’air des parfums d’encensoirs.

 Alors tout s’avivant sous les lueurs décrues
 Du couchant dont s’éteint peu à peu la rougeur,
 Un charme se révèle aux yeux las du songeur :
 Le charme des vieux murs au fond des vieilles rues.

Vecchi quais

So un’ora delicata, quando il cielo
 prossimo a sera a rosee processioni
 ricolmano, sfogliando anime e rose,
 agitando nell’aria effluvi e incensi;
 e ravvivata dalle scarse luci
 del tramonto, ch’estingue il suo rossore,
 una grazia si svela agli occhi stanchi
 del sognatore, l’appassita grazia
 dei vecchi muri in fondo a vecchie strade.

Vecchi quais

So di un’ora ineffabile, nel punto
 in cui, prossimo a sera, il cielo pallido
 si ricolma di rosee processioni,
 che disfogliando vanno anime e rose

Vecchie alzaie

So di un’ora ineffabile, nel punto
 in cui, prossimo a sera, il cielo pallido
 si ricolma di rosee processioni,
 che disfogliando vanno anime e rose

48 Vincenzo ERRANTE, *Parnassiani e simbolisti francesi*, liriche scelte e tradotte da Vincenzo Errante, Sansoni, Firenze 1953. Emilio MARIANO, *Avvertenza XXI*: «L’antologia lirica dei *Parnassiani e Simbolisti francesi* di Vincenzo Errante, esce postuma. Essa nacque, quasi di getto, in pochi mesi del 1948. [...] Vincenzo Errante tenne questo suo lavoro accanto a sé negli ultimi tre anni della Sua vita. Per l’attenzione e per lo scrupolo ininterrotti, gli accadde così di aggiungere o di modificare, via via, qualche linea del disegno originario».

e agitando in turiboli profumi.

nell'agitarsi di un aroma d'incenso.

Tutta avvivata, allora,
sotto le luci blande del tramonto
che attenua a poco a poco i suoi rossori,
una grazia si svela agli occhi stanchi
di chi sogna: la grazia delicata
dei vecchi muri in fondo a vecchie strade.

Tutta avvivata, allora,
sotto le luci blande del tramonto
che attenua a poco a poco i suoi rossori,
una grazia si svela agli occhi stanchi
di chi sogna: la grazia delicata
dei vecchi muri in fondo a vecchie strade.

Particolarmente ironico suona l'appello d'Errante al lettore perché sia indulgente con le sue infedeltà di traduttore, senza pretendere una traslitterazione inerte, ma concedendo ascolto alla ripronuncia, che è opera estremamente soggettiva, personalissima: «Senza amarla, e quindi senza sentirla, non si traduce poesia. Si traslittera soltanto un testo da una lingua in un'altra. [...] La mia antologia è quella che è. Opera anch'essa umana. Anzi, soggettiva. Anzi, personalissima».⁴⁹ Cito la prima strofa della *Pioggia*:

Georges Rodenbach, *La pluie*

Oh! la pluie! oh! la pluie! oh! les lentes traînées
De fils d'eau qu'on dévide aux fuseaux noirs du Temps
Et qui semblent mouillés aux larmes des années,
Oh ! la pluie ! oh ! l'automne et les soirs attristants !
Oh ! la pluie! oh! la pluie ! oh ! les lentes traînées !

Vincenzo Errante, *La pioggia*

Oh, la pioggia! Oh, la pioggia! Oh, quelle strisce lente
dai fusi bui del Tempo lentamente filate,
che del pianto degli anni grondano sonnolente!
Oh, la pioggia! Oh, l'autunno! Le sere sconsolate!
Oh, la pioggia! Oh, la pioggia! Oh, quelle strisce lente!

Luciano Erba, *La pioggia*

⁴⁹ Vincenzo ERRANTE, *Prefazione* (XXVII-XL), XXIX.

Oh, la pioggia! Oh, la pioggia! Oh, quelle strisce lente
dai fusi bui del Tempo lentamente filate,
che del pianto degli anni grondano sonnolente!
Oh, la pioggia! Oh, l'autunno! Le sere sconsolate!
Oh, la pioggia! Oh, la pioggia! Oh, quelle strisce lente!

Nell'intero testo Erba cambia solo due versi: «Comme les pleurs muets des choses disparues, / Comme les pleurs tombant de l'œil fermé des morts» > «siccome il pianto muto dalle defunte cose, / come lagrime zitte dai chiusi occhi dei morti» (Errante); «come lacrime mute [dalle] defunte cose, / come pianto infinito dai chiusi occhi dei morti».⁵⁰ E infine:

Douceur du soir

Douceur du soir ! Douceur de la chambre sans lampe !
Le crépuscule est doux comme une bonne mort
et l'ombre lentement qui s'insinue et rampe
se déroule en fumée au plafond. Tout s'endort.

Comme une bonne mort sourit le crépuscule
et dans le miroir terne, en geste d'adieu,
il semble doucement que soi-même on recule,
qu'on s'en aille plus pâle et qu'on y meure un peu.

Sur les tableaux pendus aux murs, dans la mémoire
où sont les souvenirs en leurs cadres déteints,
paysages de l'âme et paysages peints,
on croit sentir tomber comme une neige noire.

Douceur du soir ! Douceur qui fait qu'on s'habitue
à la sourdine, aux sons de viole assoupis ;
l'amant entend songer l'amante qui s'est tue

⁵⁰ Così in "Testo a fronte", poi *I miei poeti* tradotti reintegra "dalle". Un'altra modifica da Errante è poi che viene sciolta in "per i" (cfr: «È una rete, la pioggia, per i sogni passati»).

et leurs yeux sont ensemble aux dessins du tapis.

Et langoureusement la clarté se retire ;
douceur ! Ne plus se voir distincts ! n'être plus qu'un
silence ! Deux senteurs en un même parfum :
penser la même chose et ne pas se le dire.

Dolcezza della sera ! La stanza senza lampada...
Il crepuscolo è buono, come una buona morte.
E lentamente l'ombra, che s'insinua e che rampa,
Sfuma al soffitto. In sonno svengon le cose, assorte.

Come una buona morte, la penombra acconsente.
Nello specchio velato, in un congedo fioco,
a noi sembra di perderci, così, soavemente,
lontanando più pallidi: e di morire un poco.

Sui quadri alle pareti, sul cuore triste e greve,
dove i ricordi accennano con i colori stinti,
– paesaggi dell'anima, paesaggi dipinti –
par di veder fioccare come una grigia neve.

Dolcezza della sera! Ci abitua la sua pace
alla sordina, al pianto d'un liuto discreto.
L'amante ode sognare l'amata che si tace:
lo sguardo entrambi affiso sui fiori del tappeto.

La luce adesso, languida, par d'un tratto morire.
Dolce, scorgersi a pena, non esser più che uno!
Silenzio! Esser due aromi di un unico profumo.
Pensar la stessa cosa, senza poterla dire.

Dolcezza della sera ! La stanza senza lampada...
Il crepuscolo è **dolce**, come una buona morte.
E lentamente l'ombra, che s'insinua e che **striscia**,
Sfuma al soffitto. **Svaniscono** le cose, assorte.

Come una buona morte, la penombra acconsente.
Nello specchio velato, in un congedo fioco,
a noi sembra di perderci, così, soavemente,
lontanando più pallidi: e di morire un poco.

Sui quadri alle pareti, sul cuore triste e greve,
dove i ricordi accennano con i colori stinti,
– paesaggi dell'anima, paesaggi dipinti –
par di veder fioccare come una grigia neve.

Dolcezza della sera! Ci abitua la sua pace
alla sordina, al pianto d'un liuto discreto.
L'amante ode sognare l'amata che si tace:
lo sguardo entrambi affiso sui fiori del tappeto.

La luce adesso, languida, par d'un tratto morire.
Dolce, scorgersi a pena, non esser più che uno.
Silenzio! Esser due aromi di un unico profumo.
Pensar la stessa cosa, senza poterla dire.

Se si può pensare, per la lettura in radio, anche a contrattempi pratici, ai molti impegni, al non essersi preparato in tempo, all'aver ceduto alla tentazione di testi pronti quando pronti

non se ne avevano, la stampa, quarant'anni dopo, degli stessi testi, con le foglie di fico irrisorie delle varianti, ha un messaggio diverso – stante che *bricolage* non può essere sinonimo versatile di plagio: appropriarsi del linguaggio, dello stile di uno scrittore che già negli anni Cinquanta veniva considerato attardato, linguisticamente desueto, stilisticamente superato, può avere il valore di una scelta di campo, di un'affermazione di inattualità. Scegliere di dirsi, negli anni Novanta inoltrati, con modi che i recensori degli anni Cinquanta avevano snobbato come arrocco conservatore, forse è una provocazione, forse è un'ammissione di separatezza, animata dalla voglia di chiamarsi fuori, smarcarsi dalla contemporaneità dominante, dal linguaggio ambiente. La critica definisce Errante un «umanista profondamente ancorato alla tradizione», i cui ultimi testi sono di fatto propaggine di un gusto precedente, riproposto senza cesure:

La sua collocazione naturale sarebbe insomma piuttosto nel gusto italiano anteriore alle grandi guerre. [...] Il pubblico colto, cui erano rivolte le sue traduzioni, era tutto sommato assai più conservatore dei poeti coevi che oggi noi consideriamo classici moderni, ma che allora ben poco avevano scalfito l'aggiornamento d'annunziano-pascoliano [...] si trattava di un umanista profondamente ancorato alla tradizione delle forme e del gusto italiani, che aveva scelto, come sua missione civile e allo stesso tempo come propria forma specifica di realizzazione letteraria, l'arricchimento di quella tradizione italiana e per converso la sua ulteriore espansione a lande finora poco o niente affatto frequentate.⁵¹

Ma la distanza presa dalla critica e dal *milieu* culturale nei confronti di questo germanista e traduttore nel secondo dopoguerra va ricondotta non tanto alla forma dei suoi scritti, quanto a ragioni politiche: la sua compromissione col regime fascista nei decenni precedenti, che gli era valsa una gran facilità di pubblicazione e la direzione editoriale di alcuni progetti, lo portò, a liberazione avvenuta, a essere sottoposto a una procedura di accertamento, nell'ambito di un'epurazione di studiosi fascisti, in seguito alla quale Errante lasciò

51 Luciano ZAGARI, *Vincenzo Errante traduttore-interprete e il gusto poetico italiano fra le due guerre* (63-83) in *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, a cura di Fausto Cercignani e Emilio Mariano, Cisalpino, Milano 1993. Cfr. anche, ivi, Emanuele KANCEFF, *La poesia francese tradotta da Vincenzo Errante* (33-43).

l'accademia.⁵² Da quel momento si può dire che cadde in culturale disgrazia, una sorta di ostracismo generalizzato, rotto solo dall'iniziativa di qualche suo allievo.⁵³

È difficile muovere ipotesi attorno a un "falso", come l'attribuzione di testi non propri: il rischio è sovrainterpretare una scelta che potrebbe essere, se non fortuita, in parte incidentale. Ma il secondo tempo dell'operazione, la stampa in rivista, con la possibilità (e anzi forse l'opportunità) di inserire varianti più cospicue per cancellare le tracce di un'appropriazione, ci dice se non altro che quel linguaggio, letterario, tradizionale, ermetico, non è sentito da Erba come tanto estraneo da dover essere superato. Si torni a leggere *Douceur du soir*: Erba cambia un reduplicato «buono» in «dolce», forse per amore di *variatio* petrarchesca; un «rampa» in «striscia», scardinando per altro la tramatura fonica, intessuta in alternanza di rime o fenomeni pararimici, in questo caso assonanze, che alludevano all'alternanza regolare in Rodenbach di rime femminili e maschili;⁵⁴ e uno «svaniscono» per «in sonno svengon», eliminando l'apocope, che però resta sistematicamente altrove nel testo («par di veder», «par d'un tratto», «non esser più», «esser due», «pensar»). Non intervenendo oltre Erba avalla gli elementi di *koiné* ermetica che Errante ha introdotto nel suo testo: l'uso del sostantivo assoluto («dolcezza della sera», «paesaggi dell'anima»); l'uso *passe-partout* della preposizione "a" («sfuma al soffitto»); il

52 Roberta ASCARELLI, *Vincenzo Errante*, "Dizionario Biografico degli Italiani", volume 43 (1993), consultabile online [[http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-errante_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-errante_(Dizionario-Biografico)/)]: «L'adesione teorica al fascismo favorì negli anni successivi l'intensa attività dell'E. come organizzatore e promotore di cultura. [...] Nel dopoguerra l'E., sottoposto ad un procedimento conoscitivo della Commissione di epurazione dell'università di Milano, visse una profonda crisi esistenziale, che lo portò a interrompere l'insegnamento e a coltivare interessi sempre più lontani dall'attualità politica [...] malgrado l'eccezionale produttività di questi anni i suoi lavori furono accolti con indifferenza: le traduzioni, concepite dall'E. per i teatri, solo raramente vennero scelte dalle compagnie; le prove di poesia furono invece considerate espressione di un gusto letterario ormai superato. In particolare suscitavano perplessità le libere "interpretazioni" dell'E. e la raffinatezza un po' manierata del suo lessico».

53 E colpisce la procedura di epurazione, perché i procedimenti simili furono pochissimi: «Nel paese dove non s'era trovata più di una dozzina di professori universitari capaci di rifiutare il giuramento di fedeltà al Fascio era assurdo parlare di epurazione dei letterati; che così furono promossi d'ufficio al grado di resistenti», Franco FORTINI, *Verifica dei poteri: scritta di critica e di istituzioni letterarie*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 47. Fra gli allievi il più attivo nel celebrare Errante fu Emilio Mariano, sovrintendente al Vittoriale, ordinario all'Università di Venezia, presidente dell'Accademia salodiana, direttore editoriale di Nuova Accademia. Cfr. Vincenzo ERRANTE, *Testimonianze, con una scelta dalle lettere e dagli inediti*, a cura di Emilio Mariano, Vincenzo Colonnello editore, Milano 1955 e il già citato *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi*, a cura di Fausto Cercignani e Emilio Mariano.

54 Leon DAUDET, *Georges Rodenbach: le voyage dans les yeux*, "La quinzaine littéraire", 15 mars 1893: « Il est fils de Parnasse. Il en a la justesse et la force. Or sa complexité cérébrale, sa subtile recherche se rapprochent plutôt de dissidents». Antonio SAURO, *La lingua poetica in Francia dal romanticismo al simbolismo*, Adriatica, Bari 1954: «Una legge antichissima vuole che esse [le rime] siano alterne, cioè che a finali maschili succedano finali femminili e a femminili maschili. [...] I poeti simbolisti molto indipendenti per indole loro, non ebbero che una gran fretta a sottrarsi a questa schiavitù», p. 265. Adolphe TOBLER, *Le vers français ancien et moderne*, F. Vlnsegg, Paris 1885: «Si la voyelle accentuée est la dernière du mot, la rime est dite masculine; si elle est suivie d'une voyelle atone, laquelle ne peut être en français qu'une e, elle est dite féminine». p. 149.

preziosismo lessicale («lontanando», «affiso»)⁵⁵. D'altronde scandagliando allo stesso modo le traduzioni erbiane di Rodenbach ci si imbatte in: «umidi occhi», «acqua degli occhi»; «alle cui vele si plachino / gli ardori di un tramonto autunnale»; «vetusto», «eguale», «inscritti».

La decisione di rendere con linguaggio spiccatamente ermetico testi simbolisti può essere una scelta ben precisa, radicata nella consapevolezza che «è solo con l'ermetismo che si ha in Italia, come non era avvenuto in precedenza, una vera e propria grammaticalizzazione delle proposte linguistiche del simbolismo»: non è un caso che Mengaldo, nell'elencare gli stilemi caratterizzanti il linguaggio ermetico, si rifaccia espressamente a un saggio di Spitzer sulle innovazioni simboliste.⁵⁶ Annettendo quindi anche i rilievi di Spitzer, possiamo notare il mantenimento di costrutti tipicamente simbolisti – non solo in Errante e in Del Fabbro, ma anche in Erba, che cito – fra cui: le anticipazioni dell'aggettivo, quasi epiteto («taciturne dimore, taciturne lanterne»; «decaduta città»; «umidi occhi»); l'uso “soggettivo” dell'avverbio («mourir un peu» > «morire un poco»);⁵⁷ l'impiego di aggettivi e pronomi indefiniti in gran quantità («Il flotte dans le vent on ne sait quelle angoisse!» > «Angoscia senza nome del vento fra le strade»); i vocativi, spesso con l'enfatico “oh!” («Oh beaux cygnes» > «Cigni» in Erba, ma «Oh! La pluie!» > «Oh, la pioggia!» in Errante-Erba). Addirittura sembra che Erba voglia superare il modello, aumentando l'incidenza di alcuni tratti simbolisti-ermetizzanti: inserisce infatti nominalizzazioni («qui nul trafic n'achalande» > «senza alcun carico»; «qui s'avoue humble» > «umile») e plurali indefiniti («un petit port» > «quasi porti nascosti», con scarto aggettivale, più indeterminato, e avverbio dubitativo; «morne l'après-midi» > «pomeriggi assonnati»; «quelque girouette inconsolable grince» > «stridore di banderuole», con nominalizzazione; «comme un oiseau de fer» > «come uccelli di ferro»). E, se si esaminano le bozze, si nota che gli interventi

55 Seguo le indicazioni di Pier Vincenzo MENGALDO in *Il linguaggio della poesia ermetica* (131-157) in ID., *La tradizione del Novecento*, III serie, Einaudi, Torino 1991, già in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura degli anni Venti e Trenta* (1-25), Vita e Pensiero, Milano 1989. Si noti anche «lo sguardo entrambi affiso sui fiori del tappeto», con accusativo alla greca.

56 Leo SPITZER, *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese* (7-81), datato 1917, in ID., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna. Con un saggio introduttivo di Pietro Citati*, Einaudi, Torino 1959. E d'altronde Mengaldo nel saggio appena citato definisce Orelli ed Erba «epigoni lombardi dell'ermetismo», situati con la loro poesia a quella sorta di «conguaglio fra oggettualità montaliana e aleatorietà sinisgalliana», p. 134. E, volendo, non sono rari gli esempi di questi fenomeni anche nella produzione poetica erbiana coeva: cfr. «con ala lenta», *Pioverà*; «la mano iscurita / si riposa su colpe senza storia», *Mea minima culpa*; «la tua sosta rabbrivida se ancora / fra quest'acque motrici ti trattieni», *Caccia reale*; «D'improvviso / il reclinare del nespolo sul ciglio», *Passeggiata*; cito dalla sezione *Gradus ad* del *Nastro di Moebius*, che raccoglie i testi di *Linea K* (1951).

57 E proprio questo verso di Rodenbach è citato da Spitzer come esempio dell'effetto talvolta comico, quasi paradossale di queste attenuazioni.

tendono a un'accentuazione di stilemi ermetico-simbolisti, con sistematiche soppressioni degli articoli: «incollati alle finestre, i visi delle donne annoiate / i visi smarriti nel vuoto, in infiniti silenzi / i visi e i fiori, avvizziti poveri fiori» evolve in «incollati alle finestre, visi di donne annoiate / visi smarriti nel vuoto, in infiniti silenzi / visi e fiori, avvizziti poveri fiori» e «la noia delle case patrizie!» > «noia delle case patrizie!»; riformulazioni nominali «esiliate sui tetti» > «in esilio sui tetti». ⁵⁸

Si riscontra poi una serie di innovazioni rispetto al testo di partenza: si è già notato che in Del Fabbro e in Errante (e quindi nello pseudo-Erba) agisce una personalizzazione dell'*incipit* che da neutro dato («Il est une heure exquisite») passa a percezione diretta, in prima persona («So un'ora delicata» / «So di un'ora ineffabile»),⁵⁹ ma anche Erba tradurrà «En des pays de longs canaux et de marais» con «So di paesi d'acque e di canali», attuando inoltre con sistematicità modifiche che accentuino l'incidenza della voce lirica («clairs yeux remémorés de Flandre» > «occhi chiari, ricordo, di Fiandra»; «on y perçoit aussi» > «scorgere qui puoi»); inserendo, come già era avvenuto nella resa di Saint-Amant, interrogativi spesso enfatici («O lanternes, gardant le souvenir du feu / [...] / Si tristes dans le vide et le deuil de la rue / qu'elles semblent brûler pour le convoi d'un Dieu!» > «Lanterne custodi di una memoria di fuoco / [...] / chi più triste di voi lungo la strada deserta / voi forse ardenti per le esequie di un dio?»); «C'est parce qu'on les sait ainsi tout éphémères / qu'on les suit dans le ciel avec des yeux meilleurs;» > «Molli fili di fumo! perché effimeri, labili li sappiamo / per questo in cielo con occhi migliori li seguiamo?»); «Ils ont vraiment un plumage qui s'unifie / Et les vêt de blancs et doux / De la couleur du badigeon des sacristies.» > «chi mai vide prodigio di piume / sì dolci e sì compatto / bianche piume del bianco / dei muri di certe sacrestie?»...).

Si notano inoltre *ipallage* (l'aggettivo «heureux», felice, è riferito alla calma della nave [«un seul bateaux / qui s'avoue humble, et que nul trafic n'achalande, / mais dont le calme heureux contribue à polir»] e in Erba alla nave «una nave / senza alcun carico, umile, felice»; oppure «d'un vieux quai, d'un moulin» > «un'alzaia oppure un vecchio mulino»); inserzione di particolari («les reflets d'alentour qui s'y viennent pâler» vengono condensati in un «tramonto» cui si aggiunge «autunnale» o anche «au soleil» > «al sole biondo»); ellissi («de longs canaux» > «di canali») e scarti lessicali («son port amer» > «al vecchio

⁵⁸ Vi sono passaggi dall'articolo determinativo a quello indeterminativo («del tramonto» > «di un tramonto autunnale») ma avviene anche l'inverso («un suono di terra» > «il suono della terra»).

⁵⁹ Potrebbe agire forse una reminiscenza dagli *Ossi montaliani*: «So l'ora in cui la faccia più impassibile / è traversata da una cruda smorfia», MONTALE, *Tutte le poesie*, p. 38.

porto»); *reduplications* inserite («des visages de femme ennuyés sont collés / aux carreaux, contemplant le vide et le silence / et quelques maigres fleurs, dans une somnolence, / achèvent de mourir sur les châssis voilés» > «incollati alle finestre, visi di donna annoiata / visi smarriti nel vuoto, in infiniti silenzi / visi e fiori, avvizziti poveri fiori / anch'essi ai vetri in un sonno di morte») e alcune riassorbite o “traslate” su un altro elemento («o lanternes, gardant le souvenir du feu / le souvenir de la lumière disparue» > «lanterne custodi di una memoria di fuoco, / lanterne custodi di una luce smarrita»).

Spesso le traduzioni di Erba hanno un numero di versi differente rispetto a quelli di Rodenbach (*O ville toi, ma sœur* passa da 16 a 22; *Sur l'horizon confus* da 28 a 32; *En des pays* da 18 a 22); a causa dell'inserzione di *enjambements* («le ciel y réfléchit ses teintes sans durée» > «Qui il cielo / specchia le sue tinte senza durata»; «comme une âme glissant du sommeil dans la mort» > «come un'anima che scivola / dal sonno alla morte»). In *Dimanches* viene rispettata la scansione in quartine; mentre il *Les cygnes*, l'unica composizione tradotta in versi liberi, le strofe, anch'esse non regolari, vengono smontate e riassemblate da Erba: la terza strofa, di cinque versi («Le canal dort, s'enluminant / d'images multiples / comme un vieille Bible. / Les cygnes, un à un, s'isolent, se dispersent, / sans souci des reflets qui, dans l'eau, sont inverses» diviene «S'accendono i riflessi / dorme il canale / di molteplici immagini miniato / come una bibbia antica. // Uno per uno i cigni si disperdono / sono isole bianche e nulla sanno / delle figure a rovescio nell'acqua...»), sconfinando in parte nella quarta strofa).

I testi di Rodenbach sono, ad eccezione dell'ultima raccolta, appunto, metricamente regolari (gli alessandrini sono ben costruiti, le cesure tendenzialmente canoniche, anche se iniziano ad agire le deroghe al parnassianesimo più ortodosso),⁶⁰ mentre le traduzioni di

60 André BARRE, *Le symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*, Jouve, Paris 1911: «Cette ambition l'a gardée de toute originalité rythmique. Son vers est classique, d'une ornementation toujours discrète. Il use de l'alexandrin en l'assouplissant par le jeu des césures et du rejet, jusqu'aux limites tolérables, mais il éprouve rarement le besoin d'en bouleverser la forme traditionnelle», pp. 260-261. Gustave KAHN, *Georges Rodenbach (165-174)* in ID., *Il simbolismo*, OET, Roma 1936: «Catulle Mendès, che eccelle nell'usare l'eufemismo, scrive di Rodenbach (“Rapporto sulla poesia”): “Fu un fedelissimo dell'arte del Parnasse, e con una tenacità che solo poco prima della morte si affievoli”. Vero. Ma intanto Rodenbach era passato al verso libero, e dai simbolisti *vers-libristes* veniva considerato una conquista preziosa; per il Parnasse fu invece uno scacco», p. 173. MAES in *Georges Rodenbach*, scrive di *Jeunesse Blanche*: «vers fermes et fluides à la fois, matériels, sans éclat trop vif. Il marquent un moment d'heureux équilibre entre la rigidité parnassienne et la mollesse excessive des premiers symbolistes. La langue du poète s'est épurée» e poi «il y a un écart énorme entre la *Jeunesse Blanche* et les trois dernières œuvres poétiques de Rodenbach [...] dans *Le règne du silence* e dans les *Vies encloses* Rodenbach est resté fidèle à l'alexandrin classique; les licences qu'il prend quant aux déplacements de la césure sont assez rares. Mais il n'observe pas toujours l'alternance des rimes féminines et masculines, et n'évite ni l'assonance ni l'allitération. [...] Dans *Le miroir du ciel natal* il adopte la technique du vers libre pour un grand nombre des poèmes», p. 253.

Erba sono in versi liberi, senza riproporre, se non sporadicamente con compensi, i legami rimici che tramano i testi di Rodenbach, inclusi quelli con misura versale irregolare.⁶¹

Langella a proposito dice che Erba cerca di portare Verlaine in Rodenbach, sciogliendo il suo verso in musica:

La sua sfida è quasi di rifare il verso simbolista, alla Verlaine. “Sciogliere la poesia in musica”. Erba fa quasi concorrenza a Rodenbach, e a Verlaine. D'altronde, portare l'eco di Verlaine in Rodenbach è un'operazione tutt'altro che consueta. Erba lo afferma, la traduzione è soprattutto «un grande riciclaggio di materiali della tradizione».⁶²

I due nomi sono affiancati anche nella didattica di Erba che, nel '90-'91 tiene alla Cattolica un corso proprio su Rodenbach e Verlaine,⁶³ mentre la critica – Barre nel contingente – riconosce in Rodenbach un verlaniano melancolico, non eccentrico:

parmi les verlainiens deux catégories : la première dans laquelle se rangent ces poètes étreints de langueur, de tristesse et même d'ennui qui va jusqu'à la lassitude, c'est celle de mélancoliques ; la deuxième où se groupent les enfants prodiges de l'art verlainien, tous ceux que tourmente la recherche du rare et qui tournent à la bizarrerie volontaire ou instinctive, c'est celle des excentriques.⁶⁴

La musica in cui Erba scioglie Rodenbach sembra personalissima, quando lo è.

61 Marco con la maiuscola le rime femminili: in *En des pays* lo schema è aaBccBddEffEggHiiH; in *Sur l'horizon confus* AbbAcDDcE//FefGhGh ...; in *Les cygnes* aabcbdecff // eggh // ilmmilnoon...

62 Dalla presentazione di *I miei poeti tradotti*, 2014, trascrizione mia dell'intervento.

63 Erba si sta occupando di Verlaine perché Diana Grange Fiori lo ha contattato, domandandogli un testo per il Meridiano che sta curando. Cfr. Luciano ERBA, *Verlaine in Italia* (XI-XXI) in Paul VERLAINE, *Poesie e prose*, a cura di Diana Grange Fiori, introduzione di Michel Décaudin, Mondadori, Milano 1992: «La relativa disattenzione francese [...] ha certamente un riscontro nell'altrettanto relativa ma pur sempre costante inattualità di Verlaine nel nostro paese. [...] Siamo in un'età di -ismi e non è difficile capire perché l'eredità letteraria di Verlaine sia stata tanto disattesa. [...] La rimozione verlainiana ha qualcosa in comune con l'oscurarsi dell'opera pascoliana cui si assiste, anno più anno meno, nelle stesse prime decadi del Novecento, [...] l'uno e l'altro hanno sì i loro lettori, ma in aree specificamente aculturali. [...] L'attenzione per Verlaine proviene soprattutto da quanti scambiano poesia per sentimentalismo e malinconia, oppure, peggio o meglio che sia, dai cultori di letture erotiche o di aneddoti pittoreschi», pp. XI-XV.

64 BARRE, *Le symbolisme*, p. 241.

Per caso, Machado

«Minima resistenza, le parole».
Sanguineti

Inserito non fra i simbolisti, come penserebbe qualcuno,¹ ma fra i contemporanei, Machado segue Rodenbach nella seriazione dei testi e, nelle scarse motivazioni di traduzione fornite da Erba, la sua è fra le più recise: «per caso», scrive Erba e nient'altro.

In realtà la traduzione gli era stata proposta gentilmente e formalmente in occasione di celebrazioni ufficiali – l'anno machadiano indetto dal Rettore dell'Università di Torino – e la circostanza, e il prestigio, dell'invito contribuirono certo all'accidente.

Al poeta Luciano Erba, Milano

Gentile amico,

in occasione del 50° Anniversario della morte del poeta e pensatore Antonio Machado, il Magnifico Rettore dell'Università di Torino, prof. Mario Umberto Dianzani, ha solennemente proclamato l' "Anno Machadiano". Le manifestazioni si concluderanno con il "Convegno Internazionale Antonio Machado verso l'Europa" che avrà luogo a Torino dal 18 al 22 febbraio 1990. Presiederà il Convegno Cesare Segre, dell'Università di Pavia. [...] In occasione del Convegno verrà pubblicato il volume *Poesie in ricordo di Antonio Machado*. Sarei molto felice se volessi inviarmi una tua poesia inedita da inserire in questa pubblicazione: un testo che possibilmente evochi la figura del poeta o, in caso contrario, un testo inedito.

Ho inoltre il piacere di comunicarti che, sempre in occasione del Convegno, verrà pubblicato il volume *Soledades* di Antonio Machado, tradotto da illustri poeti italiani. Si tratta di una preziosa edizione di 500 esemplari numerati

1 È la tesi, infatti, di José Maria AGUIRRE, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Taurus, Madrid 1982: «La primera conclusión a que debe llegarse de lo dicho en el presente ensaye es afirmar el hecho, indiscutible, de que la lírica de Antonio Machado pertenece por completo a las tendencias poéticas de su tiempo, es decir, las simbolistas y modernistas. [...] Eso dicho, hay que insistir en la alta independencia con que Machado creó su obra respecto a la de su tiempo. La deliberada contención de sus versos, de sus motivos y imágenes, contrasta muy favorablemente con la exhuberancia y la exageración de sus contemporáneos franceses», p. 321. Cfr. Jorge URRUTIA, *Referente y poética en Antonio Machado* (138-148) in *Actas del congreso internacional Antonio Machado hacia Europa*, Visor Libros, Madrid 1993: «No quiero decir que, hasta estos últimos años, la visión simbolista de Antonio Machado no existiera. [...] Podemos por tanto decir [...] que hay un *modus antiquus* de entender la poesía de Antonio Machado», pp. 138-139 e, ivi, Oreste MACRÌ, *Storia del mio Machado* (68-89): «Così riconoscemmo la grande lezione di Machado, che aveva isolato dalla ganga decadentista il filone aureo dell'autentica poesia simbolista», p. 73.

destinata agli scrittori e ai poeti partecipanti al Convegno, e alle Autorità italiane e straniere.

Sarebbe motivo di grande prestigio per l'Anno Machadiano poter contare sulla traduzione dei testi che Ti invio (poesie III, IV [*El entierro de un amigo*] da *Soledades*). Affinché il libro possa uscire per la data del Convegno, Ti prego vivamente di fare in modo che la traduzione mi possa giungere entro la fine di novembre. Sarebbe possibile?

Fiducioso di poter contare sulla Tua generosa collaborazione, Ti prego di accettare i miei più cordiali saluti. Il direttore generale (Pablo Luis Ávila)²

La richiesta di Ávila è duplice: chiede un testo al poeta, inedito o d'occasione,³ e due al traduttore, allegando gli originali. Pare proprio il caso adombrato nelle stesure preparatorie all'intervento di Bergamo, *Traduzione e bricolage*:

C'è anche la committenza che, ad un certo punto della carriera, penso sarà stata chiamata in causa: capita che un antologista proponga di tradurre un poeta che magari non ci ha particolarmente interessato e non si dice di no, non per bisogno di soldi ma così per esserci, per molte ragioni non sempre nobili. Ebbene la committenza, la casualità della traduzione fa sì che si imponga questo procedere non sempre coerente e conseguente, ma poeta per poeta, secolo per secolo, lingua per lingua.

2 Lettera di Ávila a Erba, Torino, 24 ottobre 1989. Carta intestata: «Convegno internazionale Antonio Machado verso l'Europa 18-22 febbraio 1990. Università di Torino. Facoltà di Magistero. 1939-1989 anno machadiano». La lettera è conservata in una cartellina bianca, stampata in occasione del convegno, nella quale si conservano materiali organizzativi e appunti erbiani, archivio privato.

3 L'omaggio cui accenna Ávila vedrà la luce nel 1994, senza alcun intervento di Erba. *Per Antonio Machado. Tarde tranquila, casi. Omaggio alla poesia*, a cura di Pablo Luis Ávila, Bulzoni editore, Roma 1994 [testi di Raboni, Risi, Majorino, Pierro, Luzi, Magrelli, Loi, Guerra, Fortini, Fiori, Spaziani, Tentori Zanzotto, Zeichen...]. A proposito delle poesie su commissione Erba dirà in una videointervista: «quando mi chiedono una poesia, per delle nozze o perché è mancata una persona cara o per celebrare qualcuno, se è importante, mi rifugio nell'acrostico, in una costrizione formale, esterna, che mi aiuti nella poesia di circostanza», (trascrizione mia), ERBA, *Poesie e immagini. Videointervista*.

Machado non pare abbia finora interessato Erba, che non cita e non si occupa praticamente mai di spagnoli,⁴ ma «per esserci», per la lusinga dell'invito, per le «non sempre nobili ragioni» accetta, almeno parzialmente: presenzierà al convegno, tradurrà i due testi.⁵

L'occasione è ricordata con toni solenni, Machado è il primo martire illustre della guerra civile spagnola: il cinquantenario della sua morte diviene motivo di rievocazione non solo dei suoi scritti, ma dei valori repubblicani:

In occasione dell'Anno Machadiano proclamato dal Magnifico Rettore, l'Università e la città di Torino, tradizionalmente sensibili ai valori di tutte le culture e delle libertà fondamentali dell'uomo, rendono omaggio con questa edizione delle *Solitudini*, nel 50° anniversario della sua scomparsa, alla figura e all'opera del grande poeta e pensatore spagnolo Antonio Machado, nato a Siviglia il 26 luglio 1875. Primo illustre martire della Resistenza antifascista spagnola, poi seguito, nel 1942, da Miguel Hernández, Antonio Machado muore poco dopo aver raggiunto, nelle condizioni più disagiate, il rifugio cercato a Collioure, nella Catalogna francese, di fronte al mare, il 12 febbraio 1939.⁶

La letteratura spagnola «viene franta irrimediabilmente dalla profonda ferita della guerra civile» che segnò un inasprimento dei toni, un innalzamento della temperatura poetica e umana, per alcuni l'esilio. «Altri morirono (García Lorca, Hernández ed anche il “vecchio” Machado) e divennero proiezione leggendaria, fantasma etico, talora a scapito di una

4 Nella stessa intervista, Erba ricorda le incursioni di Fortini al Blu Bar, il più delle volte con l'intento di far firmare ai presenti qualche petizione antiamericana: «Fortini arrivava, di corsa, sempre infervorato, e tentava di farci firmare manifesti che, tendenzialmente, nessuno firmava. Lui era l'unico che sapeva il tedesco, aveva letto Adorno, aveva letto tutta la scuola di Francoforte, in tedesco, e si sentiva, anche per quello, un po' superiore: noi eravamo di cultura più francese, al massimo massimo inglese».

5 Lettera di Depretis a Erba, Torino, 20 novembre 1989. Carta intestata: «Convegno internazionale Antonio Machado verso l'Europa 18-22 febbraio 1990. Università di Torino. Facoltà di Magistero 1939-1989 anno machadiano»: «Gentile amico, abbiamo appena ricevuto la sua lettera nella quale ci assicura la sua partecipazione al Convegno Internazionale “Antonio Machado verso l'Europa”. Sapendola tanto occupata, la ringrazio doppiamente per aver accettato di tradurre i due testi machadiani», cartellina *Machado*, archivio privato.

6 Antonio MACHADO, *Solitudini (1899-1907)*, a cura di Pablo Luis Ávila, prefazione di Cesare Segre, edizioni il ponte, Firenze/Milano 1990, p. 9. Cfr. AGUIRRE, *Antonio Machado, poeta simbolista, Nota preliminar* (13-17) che nota «la canonización del poeta como una especie de santo del socialismo republicano», p. 13. Aldo GAROSCI, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Einaudi, Torino 1959: «Prendiamo forse il più compiuto e vivo dei poeti dell'antica generazione spagnola, quell'Antonio Machado che, introduttore del modernismo nella letteratura spagnola moderna, fu poeta di tenerissimi accenti intimistici e che nonostante l'età avanzata prese coraggiosamente il suo posto accanto alla Repubblica minacciata, raggiungendo poi esule a piedi la frontiera francese al momento del tracollo della Catalogna, il 2 gennaio 1939, per morire nel paesino catalano di Collioures appena un mese dopo l'esilio, il 12 febbraio dello stesso anno», p. 31.

approfondita lettura».⁷ Machado è in effetti una figura molto amata, la cui biografia viene sempre filtrata anche dalla suggestione dei suoi testi, sin dalla infanzia andalusa, sivigliana, che tornerà in *Soledades*, fino agli stimoli filosofico-stilistici – dai simbolisti e dalle teorie di Bergson – che gli portarono i suoi soggiorni a Parigi; poi il matrimonio con la giovanissima Leonor, che morirà di emottisi a soli diciassette anni; l’insegnamento a Soria, le meditazioni sempre più astratte, fino alla poesia eteronima, alla filosofia.⁸

L’opera che i poeti nell’omaggio sono chiamati a ritradurre, *Soledades*, viene stampata una prima volta nel 1903 e, in seguito a profondi interventi sui testi, con cadute e con l’inserzione della nuova sezione *Galerías*, riedita nel 1907: «*Soledades* comprende los años 1899-1907; en realidad, la evolución interna se adensa en las proximidades de 1907: evolución [...] significa, depuración de los registros y tonos decadentistas y modernistas, ascensión al nivel de la gran tradición regenerada de los neosimbolistas».⁹ Segre sostiene che il titolo sia influenzato da quello, identico, di Góngora; Sesé che agiscano invece esempi meno noti ma più vicini: contemporanei e amici di Machado, che titolano *Soledad* o *Soledades* le loro raccolte. Ritene inoltre che il motivo del ripensamento machadiano siano le indicazioni teoriche di Ortega y Gasset, il quale nel 1906 in *Poesia nueva, poesía vieja*

7 Maria Teresa CATTANEO, *Poeti spagnoli (135-311)* in *Poesia europea del Novecento 1900-1945*, p. 136. *Novecento letterario italiano ed europeo: autori e testi scelti*, a cura di Giovanni Casoli, Città nuova editrice, Roma 2002, p. 387: «Mori poche ore dopo di polmonite uno dei poeti più saggi e nobili del secolo, austero pur nella sua costitutiva e crescente tensione alla fraternità poetica e umana, realizzata attraverso una “cordialidad” con le cose, gli altri, il “tu” referenziale del perenne dialogo lirico con la realtà». ÁVILA, *Introducción (7-14)* in *Antonio Machado hacia Europa*: «Superada la tentación – bastante difundida – de mitificar el cantor de los paisajes de Andalucía y Castilla; al Machado de la melancolía, de la soledad, de Guiomar; al Machado docente; [...] al Machado “bueno” [...] al Machado del exilio y de la muerte, no nos ha quedado otra vía que afrontar los problemas planteados por el poeta y pensador», p. 8.

8 Per le notizie biografiche si veda Antonio MACHADO, *Poesia y prosa*. Tomo I. introducción, edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado, Madrid 1989. Cfr. anche Bernard SESÉ, *Claves de Antonio Machado*. Colaboración y Traducción Soledad García Mouton, Espasa-Calpe, Madrid 1990; Alfonso BERARDINELLI, *Com'è bello tradurre Machado: il poeta che disarmava e non si copia*, “Il Foglio”, 19 settembre 2012: «Intendiamoci, per chi non lo avesse capito, Machado non era un poeta ingenuo, aveva letto i simbolisti, aveva studiato Bergson, lesse Husserl e perfino Heidegger, le sue prose aforistiche sono capolavori di raffinatezza dialettica. Con il passare degli anni giocò sempre di più all’incrocio fra realismo e metafisica, con un’ironia priva di aggressività» e Antonio MACHADO, *Tutte le poesie e prose scelte*, volume I, a cura e con due saggi introduttivi di Giovanni Caravaggi, traduzioni poetiche di Oreste Macrí, Mondadori, Milano 2010: «Nel giro di pochi anni il progetto assume una ben diversa dimensione: saggisti, filosofi e poeti immaginari si fondono in una coppia di eteronomi contrapposti e, per molti aspetti, complementari, Abel Martín e Juan de Mairena, maestro e discepolo», p. LXXXIX.

9 MACHADO, *Poesia y prosa*, p. 129. Cfr. Damaso ALONSO, *Cuatro poetas españoles (Garcilaso, Gongora, Maragall, Antonio Machado)*, Editorial Gredos, Madrid 1962: «Su primer volumen, *Soledades* (un librito de 112 páginas), se había publicado en 1903. En él, junto con algunos resabios del modernismo, estaba ya anunciada la voz de un gran poeta. [...] a las *Soledades* se agregan ahora las *Galerías* [...] y es interesante ver cómo se ha hecho la corrección de las *Soledades* mismas: se ha suprimido lo demasiado sonoro o de representación exterior que pudiera recordar el modernismo de Rubén Darío», p. 140.

mette in guardia dal decorativismo più formale e frivolo del modernismo, innescando riscrittura e ristrutturazione:

Soledades riprende un titolo di Góngora, non del tutto antifrasticamente, data la funzione suggestiva della natura in entrambe le opere; del resto non mancano reminiscenze. Ma certo nella parola *Soledades* di Machado prevale l'accezione che congiunge solitudine, assenza, o persino deserto, con nostalgia.¹⁰

La ricezione italiana della letteratura spagnola fu a lungo estremamente circoscritta, limitata a qualche «dilettante di buon gusto»:

Fatta eccezione per Antonio Restori, per Arturo Farinelli e per due o tre altri specialisti di minor grido, la Spagna fu sempre da noi una vocazione romantica, una malattia sentimentale. (Per Croce fu una finestra aperta sul Seicento). Durante l'ultima guerra il bando che giornali e riviste dettero a libri inglesi e francesi fece sì che anche da noi entrassero in circolazione notizie su poeti recenti (Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca) tradotti da dilettanti di buon gusto: ma la ventata durò poco e fu seguita da un silenzio che è interrotto solo da qualche tesi di laurea.¹¹

In effetti, solo nel '56 si istituirono le prime cattedre di ispanistica in Italia (tre: a Guido Mancini, Franco Meregalli, Oreste Macrì), e solo «dopo la fine della seconda guerra mondiale l'ispanismo professionale ha avuto uno sviluppo esuberante»,¹² ma è dagli anni

10 Cesare SEGRE, *Le Soledades tra i poeti italiani* (7-16) in MACHADO, *Solitudini (1899-1907)*, p. 15. SESÉ, *Claves de Antonio Machado*: «*Soledades* representa el momento modernista más marcado del poeta. El título pudo sugerírsele, más que Góngora, *Soledad* de Augusto Ferrán (1861, publicado con un prólogo de Bécquer) y *Soledades* (1878) de Eusebio Blasco, que fue gran amigo de Machado. *Soledades* es también el título de un libro de crítica de Azorín (1898) y de varias poesías de Francisco Villaespesa», p. 91. E poi: «Hay que tener presente la fecha de 1907 en que refunde o modifica su poesía anterior. Un año antes apareció severo de Ortega y Gasset: *Poesía nueva, poesía vieja*, que es primer ataque de consideración contra el modernismo de oropel y frívolo. Machado, buen lector y admirador de Ortega, debió tomar buena cuenta de las advertencias del joven filósofo, y unido esto a su deseo de lograr una poesía más esencial y pura, más suya, fue lo que motivó la eliminación ornamental, la brillante escayola de los modernistas. [...] Los poetas que influirán sobre él, entre otros, son: Bécquer, Rosalía de Castro, Santa Teresa», pp. 95-96. E MACRÌ, *Storia del mio Machado* in *Machado hacia Europa*: «Il titolo *Soledades* è un plurale sintetico come *celos, amores, alegrías* nella tradizione *cancioneril* proseguita nella italianista e manierista», p. 79.

11 MONTALE, *Storia della letteratura spagnola di Ugo Gallo*, in ID., *Il secondo mestiere*. p. 1474.

12 Cfr. Serena SARTORE, *La poesia spagnola del Novecento in Italia. Ricezione e influenze*, tesi di dottorato discussa all'Università di Perugia, anno accademico 2014-2015. [E solo nel '59-60 si estese l'insegnamento anche alla letteratura ispano-americana] e Franco MEREGALLI, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Sansoni, Firenze 1974, p. 74.

Venti-Trenta che Machado viene inserito in miscellanee e diviene oggetto di attenzione critica.¹³ Macrì parla di una «ispanofilia» generazionale, nata negli anni dell'ermetismo fiorentino, in cui filtravano le notizie della guerra di Spagna, laboratorio e figura di quel che sarebbe accaduto, mentre, dopo la morte di Lorca, «Carlo Bo ci leggeva alle Giubbe Rosse le strofe del *Llanto por Ignacio*».¹⁴ Sono ricordi commossi e rivissuti da lontano, in parte idealizzati, ma anche consapevoli della funzione pionieristica dell'intellettuale, traduttore e critico, che avrebbe portato alla cultura italiana segmenti a lei alieni:

nella Firenze zona franca e ombelico della patria letteratura e della resistenza della poesia. Segni marcati: la vocazione europea e il demone delle letterature straniere rese fraterne [...] a Sergio Baldi, anglista, occorse di dire lepidamente che ci eravamo divisi il mondo. Operavamo in antologie poetiche come autonomo genere letterario, strutturate in versione metrica, testo a fronte, e derivati empirici dell'opera, introduzione e note in vista d'una riforma comparatistica della storia letteraria fondata solo sui testi e le persone artistiche.¹⁵

Sempre Macrì ricorda che con Bodini «leggevamo rapiti il primo poeta che ci capitasse non metropolitano, tellurico e campesino, umile e sublime, colto e folclorico», Machado; copiato addirittura «a mano per intero» da Bodini su una copia di *Campos de Castilla* di Macrì, introvabile nell'immediato dopoguerra nelle librerie salentine.¹⁶

13 Cfr. Barbara SPAGGIANI, *La fortuna di Antonio Machado in Italia* (403-410) in *Machado hacia Europa* e anche, ivi, Dario PUCCINI, *Il primo scritto italiano su Machado* (391-394) che retrodata al '22 il primo intervento italiano sul poeta spagnolo, segnalando un articolo del padre, Mario Puccini, su "Aperusen".

14 *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di Oreste Macrì, Milano, Garzanti, 1985⁴ (1952, per Guanda): «La prima edizione della presente antologia apparve presso Guanda parmense nel 1952, elaborata in quei poveri, quanto appassionati e fervidi anni postbellici, su appunti, spogli e riflessioni risalenti al '36 del sacrificio di Lorca ai primi della Guerra Civile, data della ispanofilia della mia generazione», p. VII e «il primo proposito nacque segretamente alla morte di García Lorca negli ardenti e mitici anni fiorentini (1936-42) della mia generazione, quando Carlo Bo ci leggeva alle Giubbe Rosse le strofe del *Llanto per Ignacio*», p. IX. Come nel ricordo di Mario Socrate, *Incontro notturno con Machado* (640-642), in *Tarde tranquila, casi*: «C'è stato un tempo negli anni '38-'39, che Roma, a notte fonda, e nei suoi quartieri cinquecenteschi, nelle strade dai nomi antichi – via dei Banchi Vecchi e Vicolo del Ghetto – ci si apriva protettrice e rassicurante nel gran silenzio solitario delle sue ombre [...] Ricordo, dunque, la notte che qualcuno citò per la prima volta i versi del *Romancero Gitano*», p. 640.

15 Oreste MACRÌ, *Il mio incontro con Machado* (593-595) in *Per Antonio Machado. Tarde tranquila, casi*, p. 593. Ivi, Giuseppe BELLINI, *Machado: primo incontro* (542-543): «Macrì [...] andava pubblicando allora le sue versioni [...] diffondeva – con Carlo Bo – la poesia della Spagna contemporanea [...] attraverso i tipi di un piccolo grande editore, Ugo Guanda, al quale tutto deve della sua conoscenza in Italia la poesia internazionale del XX secolo. Il mondo della bellezza si veniva ampliando», p. 543.

16 Laura DOLFI, *I progetti di un giovane ispanista* (627-638) in *L'ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi Firenze 27-31 ottobre 2014. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, vol. II, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2016: «Per una prima ricostruzione del suo [di Bodini] avvicinamento alla letteratura spagnola è quindi imprescindibile consultare la corrispondenza con

La sua influenza tenderà a essere ridimensionata nei decenni successivi (troppo classico, Machado, per la *vis* polemica neoavanguardistica),¹⁷ ma gli anni Cinquanta sono il momento di una vera e propria “canonizzazione” letteraria di Machado, nella quale Macri si afferma e si conclama “machadista” per eccellenza, autorità indiscussa: a lui si devono i primi accertamenti critici sul testo, nel ‘59, per Lerici, e poi – anni dopo – la conduzione della prima edizione critica completa delle opere machadiane, nonché traduzioni che fecero scuola, linguaggio, epoca.¹⁸ Si legga proprio il terzo componimento di *Soledades*, ad esempio:

III

La plaza y los naranjos encendidos
con sus frutas redondas y risueñas.
Tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,
llenán el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas.
¡Alegría infantil en los rincones
de la ciudades muertas!...
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas!

Macri, giacché forte e prolungato fu il loro rapporto di collaborazione e di amicizia. [...] Numerosi i progetti avanzati [...] né stupisce che la Spagna fosse molto presente, se consideriamo che la stessa conoscenza diretta con Macri era nata, per Bodini, all’insegna della letteratura spagnola, con quei rituali viaggi a Maglie dai quali tornava “con tesori meravigliosi”, come le opere complete di Gongóra “nell’edizione Aguilar, rilegata in cuoio marocchino” o i *Campos de Castilla* di Antonio Machado, i cui versi si era subito affrettato a ricopiare “a mano per intiero”, pp. 627-628, cfr. Vittorio BODINI, Oreste MACRÌ, «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario (1940-1970)*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 2016, da cui si citano gli scambi.

17 BERARDINELLI, *Com'è bello tradurre Machado*: «Negli anni in cui, grosso modo 1960-1980, la poesia italiana voleva per prima cosa e di corsa aggiornarsi sulle “più avanzate” ricerche linguistiche e strutturali delle avanguardie, Antonio Machado (1875-1939) sparì dalla circolazione. Troppo chiaro e limpido, troppo classico e popolare, così cordiale e comunicativo». MONTALE, *Durrell e Machado* (2210-2214) in ID., *Il secondo mestiere*: «non fu un poeta iridescente e in continua trasformazione come Jiménez, e nemmeno ebbe lo scatto, l’ “improvviso”, la spinta irrazionale di un Lorca; ma che dei tre grandi egli è il più classico, quello in cui un lettore italiano può meglio riconoscersi [...] ha una pennellata larga, impianta il quadro con pochi tocchi e non indulge al bozzettismo: il suo sentimento classico è istintivo, non culturale», pp. 2213-2214. Cfr. Matteo LEFÈVRE, *Quarant’anni di poesia e democrazia. La poesia spagnola tradotta in Italia (1975-2015)*, (57-78), “Testo a fronte”, 55, 2016: «già a partire dagli anni ‘60 in realtà, in concomitanza con l’allargamento delle maglie del regime, in Italia è giunto con una certa regolarità un discreto campione di poesia e in genere di letteratura spagnola e l’interesse verso di esso si è andato via via facendo più sistematico [...] non riguarda solo gli autori più celebrati (i vari Machado, García Lorca, Rafael Alberti ecc.) ma anche gli scrittori più giovani. [...] si cominciava a tradurre la poesia spagnola e specialmente quella dallo spiccato valore civile», p. 60.

18 MACHADO, *Poesias completas*.

La piazza e accesi aranci
con i frutti rotondi e sorridenti.
Il tumulto dei piccoli scolari
che, all'uscire in disordine di scuola,
empiono l'aria della piazza in ombra
con il clamore delle fresche voci.
Gioia infantile nei nascosti siti
delle morte città!...
E qualcosa di noi, di ieri, ancora
vediamo errare in queste vecchie strade!¹⁹

Sono i testi di Macrì a comparire nel Meridiano, uscito nel 2010,²⁰ scegliendo di non aggiornarne il dettato in omaggio non solo alla sua figura ma anche in ottemperanza all'aver fatto tradizione di questi testi, al loro riverbero culturale:

Le traduzioni di Macrì hanno segnato un momento glorioso dell'ispanismo italiano e hanno rappresentato il risultato apicale di un'attività esegetica e filologica protrattasi per diversi decenni; con il suo incessante impegno interpretativo Macrì ha infatti contribuito in maniera determinante alla fortuna di Antonio Machado in Italia, già a iniziare dalle versioni pionieristiche pubblicate in riviste dei primi anni Quaranta, come "Prospettive" (11-12, 1940), "Letteratura" (marzo 1942), "La Fiamma" (5 aprile 1943), "Architrave" (31 marzo 1943), "Vento del Nord" (21 luglio 1945). [...] Oreste Macrì apparteneva all'eletta generazione dei poeti-traduttori formatasi nel clima effervescente della Firenze prebellica, la "generazione ermetica" delle Giubbe Rosse (secondo la definizione di Carlo Bo). Riproporre oggi le sue traduzioni corrisponde quindi a una scelta determinata da motivazioni culturali ed estetiche.²¹

19 Cito da Lericci 1959, pp. 190-191.

20 MACHADO, *Tutte le poesie e prose scelte*.

21 Ivi, *Nota ai testi*, p. CLXIII. Macrì fu anche protagonista di un'operazione analoga a quella condotta per Rodenbach da Erba, il 6 marzo 1954, legge infatti sul terzo programma della Rai una piccola antologia di testi machadiani, ricordati da Depretis nel *Mio Machado radiofonico* (557-558) in *Tarde tranquila, casi e cfr.* "Radiocorriere", n. 11, 1954.

Chi ritradusse Machado negli anni successivi si tenne molto vicino al linguaggio e allo stile di Macrì, quasi mettendosi in scia, nel solco delle sue cadenze e intuizioni. Si prenda Mario Socrate, nel '60:

La piazza e gli aranci tutti accesi
con frutti rotondi e ridenti.
Baraonda di piccoli scolari
che, all'uscita sfrenata dalla scuola,
empiono l'aria della piazza in ombra
col gridio delle loro voci nuove.
Allegria d'infanzia ai cantoni
delle città morte!...
E un nostro qualcosa di ieri che ancora
vaga, vediamo, per queste vecchie strade!²²

O Rendina, nel '71:

La piazza e gli aranci accesi
con i frutti rotondi e ridenti.
Un tumulto di piccoli scolari
che, uscendo in disordine da scuola,
empiono l'aria della piazza in ombra
con il clamore delle voci nuove.
Allegria infantile, nei cantucci
delle città morte!...
Qualcosa di noi, di ieri, vediamo
vagare ancora in queste vecchie strade!²³

Le variazioni sono minime, circoscritte ad alcuni dettagli (*tumulto/baraonda; piccoli scolari/scolari; clamore/gridio; siti/cantoni/cantucci...*), entrambi i traduttori mantengono l'arcaico «empiono» e, di fatto, un tono sostenuto, connotato anche da alcuni stilemi della

²² *La piazza e gli aranci tutti accesi*, tradotta da Mario Socrate in *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, a cura di Elena Croce, Einaudi, Torino 1960, p. 78.

²³ Antonio MACHADO, *Poesie. Soledades e Campos de Castilla*, traduzione di Claudio Rendina, Newton & Compton, Milano 1971, p. 46.

koiné ermetica²⁴: il sostantivo assoluto, anche in funzione di complemento indiretto, («Allegria infantile», «baraonda di piccoli scolari», «con frutti rotondi»...), l'aggettivo anteposto, il latinismo «clamore», l'arcaico – e di marca pascoliana – «gridio».

Probabilmente anche Erba è tentato, almeno in un primo momento, di agire in tal senso: nella cartelletta bianca del convegno si trova infatti una fotocopia del terzo testo di *Soledades* dall'edizione di Macrì, con a fianco la sua traduzione – è il testo allegato da Ávila, insieme al IV, cui si accenna nella lettera – e, su questa, Erba lavora a matita, appuntando, come spesso accade nelle fasi iniziali dell'avvicinamento al testo da tradurre, una serie di sinonimi, un pulviscolo di adiafore:

La piazza e accesi aranci^a
con i frutti rotondi e sorridenti.^b
Il tumulto dei piccoli scolari^c
che, all'uscire in disordine di scuola,^d
empiono l'aria della piazza in ombra
con il clamore delle fresche voci.^e
Gioia infantile nei nascosti siti^f
delle morte città!...
E qualcosa di noi, di ieri, ancora
vediamo errare in queste vecchie strade!

^a *accesi*] **rosso vivo**

^b *sorridenti*] *cerchia sor per isolare* ridenti, *poi a lato ilare* | **allegro**

^c *scolari*] scolari *sottolineato*, a lato **alunni** | **allievi** | **scolaretti**

^d *in disordine*] **fila** | **confusione** | **scompiglio** | **trambusto**

^e *clamore*] clamore, a lato **baccano** | **chiasso** | **schiamazzi**

^f *nascosti siti*] **cantoni**

Traduttore estremamente libero e idiosincratico, probabilmente Erba in questa occasione si sente legittimato a “marcare” ancor più la sua versione di poeta, proprio stante il diffuso e riconosciuto precedente-modello.²⁵ La consapevolezza di confrontarsi, d'altro canto, con il

24 Il riferimento è sempre a MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*.

25 Pietro BENZONI, *Come Sbarbaro traduce Maupassant. Il porto e altri racconti* (49-76) in ID., *Versioni d'autore*, p. 76: «La sua versione, insomma, è decisamente appropriativa e variamente stilizzante. Il che, forse, è in parte riconducibile a una prassi traduttoria tutta orientata verso la lingua d'arrivo e volentieri antiletterale che, all'epoca, era certo più radicata di quanto non sia oggi. E, d'altro canto, si può anche immaginare che le molte versioni delle novelle già allora edite (anche d'autore come s'è accennato)

già tradotto sembra intravedersi in alcuni appunti, presi su un foglietto dell'albergo, conservato nella cartellina del convegno:

populismo borghese → unanimismo "Adios Muchachos"

Ivanhoe

Solmi, Uomo 1945 / Bo, 41 Corrente / Bertini, 44

Falqui, Poesia 46 / Guanda, Fenice, Macri 52

- anni '59 Lirici

momento vuoto – importanza dei percorsi intermedi

Garosci – intellettuali e guerra di Spagna 1959

snob/antisnob? TRADUZIONE – ARABISMI - [azara

Se alcuni paiono poco comprensibili (qual è il legame fra Ivanhoe e Machado?), altri sono probabilmente suggestioni che ricava dall'ascolto dei relatori, come il termine «populismo borghese», a definire l'inclinazione machadiana al sentimento della collettività, del popolo,²⁶ che alcuni definiscono addirittura comunista: un inconsueto comunismo cristiano, con influssi tolstoiani e krausiani,²⁷ e che Erba mette invece in relazione al movimento ispiratosi a Romaine e al suo ideale di vita unanime, l'unanimismo, appunto.²⁸

Cita anche un tango, «Adiós muchachos, compañeros de mi vida, barra querida de aquellos tiempos», del 1927, argentino, ma popolarissimo, forse proprio per il sentimento di comunità, di gruppo coeso e concorde. Sono poi elencate le principali traduzioni machadiane: quella di Bo in *Lirici spagnoli* del 1941; di Bertini in *Poeti spagnoli*

abbiano pungolato Sbarbaro a intensificare stilemi e peculiarità del proprio tradurre».

26 Rafael ALBERTI, *Calmado ya se había mi deseo...* (31-35) in *Machado hacia Europa*: «Poco más tarde escribía el poeta [...]: "En España lo mejor es el pueblo". Por eso la heroica y abnegada defensa de Madrid [...] a mí me conmueve, pero no me sorprende. Siempre ha sido lo mismo», p. 34. Alfonso GUERRA, *Antonio Machado, un canto de frontera* (37-47), ivi: «De ahí la cada vez mayor incidencia de Machado en el folklore (esa gran dedicación de su padre), en la cultura viva y creadora que es fuente y cauce de interpretación vivenciada de la realidad de que dispone una comunidad. Esa es la razón de la constante incidencia del poeta en cantares, coplas, romances. Desde esa arraigo y esa preocupación creo que han de entenderse las múltiples declaraciones "populares" de Machado. Así, "la aristocracia española está en el pueblo, escribiendo para el pueblo se escribe para los mejores", dirá él», pp. 42-43.

27 Paul ALBERT, *Antonio Machado y el marxismo* (334-361), ivi: «Machado acepta pues la fe comunista, como la única que a sus ojos posibilite la fraternidad entre los hombres. El comunismo, a su parecer, no puede ser ateo», p. 358

28 BONFANTINI, ERBA, *Storia della letteratura francese*: «Jules Romaine: Unanimismo (1908, *La vie Unanime*) S'intenda per unanimismo, spiega l'autore, null'altro che l'espressione della vita unanime e collettiva. [...] il gruppo possiede un'anima collettiva, divina quasi, e lo spazio stabilisce solidarietà fra le piccole solitudini [...] il rischio è "il grigiore della poesia di buona volontà, appena abbellita dalla retorica"», p. 93. Cfr. Giovanni Battista DE CESARE, *Antonio Machado intorno agli anni delle Soledades* (3-16), "Rassegna di Iberistica", dicembre 1989: «Ed è nella famiglia che [...] fin da piccolo Antonio Machado sorbì la linfa del krausismo, dal quale pervenne con la mediazione dell'estetica modernista, all'etica del Novantottismo», p. 5.

contemporanei, nel '43; di Solmi in *Poeti antichi e moderni*, nel 1945; poi quella inserita nel V quaderno internazionale delle edizioni Poesia, curato da Falqui (ma la traduzione è di Macri) e infine l'antologia *Poesia spagnola* curata da Macri per Guanda nel '52 e quella solo machadiana per Lerici nel '59.²⁹ Viene appuntato il nome di Garosci, autore de *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*:

Essa ebbe il carattere di una grande tragedia, nella quale i motivi essenziali della convivenza umana vennero rimessi in causa, e fu sentita e meditata, nei suoi motivi ispiratori e nelle sue contraddizioni, dagli spiriti più vivi del mondo contemporaneo, i quali ne espressero lo strazio, o vi gettarono la loro passione, o ne meditarono i temi. [...] molti tra i rappresentanti più alti della cultura spagnola, da Machado a Azaña, andavano a morire in esilio, mentre altri vi trovavano nuove sedi e là cominciavano una nuova attività.³⁰

Per quanto riguarda più strettamente la traduzione da Machado, Erba prende nota della questione arabismi³¹, appuntandosi poi [*azara*, probabile allusione a «algazara», *gazara* scorporando l'articolo, con un segno che potrebbe essere un'approssimazione alla *G* araba? Forse Erba sta controllando su un dizionario che gli suggerisce la grafia?³²

Gli arabismi, nel breve testo di Machado, sono tre: non solo *algazara*, da *gazarah*, abbondanza (di voci); ma anche *naranjos* < *narang*, a sua volta dal sanscrito *narangah* e *rincón* che gli studiosi fanno risalire a *rukñ*, *recoveco*, meandro. Di questi, Erba conserva solo arancio, senza per altro che l'evoluzione variantistica riporti tentativi cassati o ripensamenti in tal senso. Le stesure che si conservano sono quattro, due frammentarie, due complete e seppur con il consueto sciame di possibili alternative a margine – «sindrome

29 Cfr. *Lirici spagnoli*, a cura di Carlo Bo, Corrente, Milano 1941; *Poeti spagnoli contemporanei*, a cura di Giovanni Maria Bertini, Chiantore, Torino 1943; *Poeti antichi e moderni*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio, Il Balcone, Milano 1945; Quaderni internazionali di "Poesia", V, a cura di Enrico Falqui, 1946; *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di Oreste Macri, Guanda, Parma 1952; Antonio MACHADO, *Poesie*, a cura di Oreste Macri, Lerici, Milano 1959.

30 GAROSCI, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, pp. 5-6 e ivi, *Prefazione* (XI-XIII) : «Man mano che ci pensavo, mi accorgevo di due cose: di quanto scarse fossero le nostre conoscenze (e difficile raccoglierne altre) su un periodo pure recente della comune storia europea; e, in secondo luogo, di come l'irrisolto problema spagnolo pesi tuttora sulle coscienze, anche se accade di volerlo dimenticare», p. XI.

31 Cfr. Giovanni Battista PELLEGRINI, *Grammatica storica spagnola*, Leonardo da Vinci editore, Roma 1950, p. 15: «La permanenza plurisecolare degli arabi nella penisola iberica doveva necessariamente lasciare la sua impronta nella lingua spagnola più marcata che in qualsiasi altra lingua europea» e Milena REMPOLDI UZUNLAN, *Gli arabismi nella lingua spagnola. Storia e tipologia*, Multimage, Firenze 2014, che offre un quadro generale e una campionatura, sia di arabismi diretti che di indiretti (provenienti cioè da altre lingue europee), per periodi cronologici.

32 Non si ha alcuna notizia sulla conoscenza dell'arabo da parte di Erba e, tendenzialmente, si tende a escluderla.

leopardiana» disse Berisso un giorno vedendo gli autografi – non si discostano molto dal testo che sarà accolto in *Solitudini* e nei *Cristalli*.

A³³

a1, ms. in blu pochi versi con una freccia che rimanda a stesura a lato, a2

La piazza è adesso un solo ridere di frutti
rotonde e rosse sul verde degli aranci
in gran subbuglio e frastuono di grida
sciamano dalla scuola i ragazzini

1 *adesso*] *spsc. su un cassato tutto; un solo ridere*] un \forall solo \forall ridere; *di frutti*] *spsc. su un cassato arance*

2 *rotonde e rosse*] *accorda ancora con arance, prima rosse e rotonde; degli aranci*] *precede un alberi cassato*

a2 inchiostro blu con correzioni a inchiostro nero (l'inchiostro di B)

La piazza è un sorriso di frutti
rotondi e rossi sugli alberi di arancio
i bambini se ne vanno di scuola ^a
in gran subbuglio e frastuono di grida

2 *rotondi e rossi*] *prima rossi e rotondi; sugli alberi di arancio*] sugli \forall alberi di \forall arancio
corretto su aranci

^a **se ne vanno i bambini dalla scuola**

33 (a1, a2 e B sul verso di una busta del Congresso internazionale *Lo spettacolo nella rivoluzione francese*)
Il convegno si tenne a Milano il 4-6 maggio 1989, atti stampati per Bulzoni 1989 a cura di Paolo Bosisio.

Mi sorride la piazza coi suoi frutti ^a
rotondi e rossi sugli alberi d'arancio
i bambini escono di scuola
in gran subbuglio e frastuono di grida ^b
e tutta l'area della piazza in ombra 5
si riempie di voci fresche e nuove ^c
Questa gioia di bimbi nei cantoni
delle morte città!
Questa parte di noi come eravamo
che oggi ancora vediamo vagare 10
nelle vie più antiche

10 *che oggi ancora vediamo vagare*] *prima* che vediamo vagare oggi ancora

^a **La piazza è un sorriso di frutti | ora ride coi suoi**

^b *escono di scuola*] **gli scolari lasciano la classe con** [gran subbuglio...]

^c *si riempie di voci*] **riempiono**

^d *Questa gioia di bimbi*] **la gioia dei bambini**

^e *che oggi vediamo vagare*] **eccoli vagare**

^f *nelle vie più antiche*] **nelle vecchie contrade**

C³⁴ ds. con correzioni a pastello rosso

Mi sorride la piazza coi suoi frutti ^a
rotondi e rossi sugli alberi d'arancio.
Gli scolari lasciano le classi ^b
in gran subbuglio e frastuono di grida
si riempie di voci nuove l'aria ^c 5
della piazza nell'ombra.
La gioia dei bambini nei cantoni
delle morte città!...
Questa parte di noi come eravamo
che oggi ancora per le vie più antiche ^d 10
noi vediamo vagare!³⁵

2 rotondi e rossi] prima rossi e rotondi
5 voci nuove] su fresche cassato

^a *Mi sorride] Ci sorride | Ora ride la piazza coi...*

^b *Gli scolari lasciano le classi] I bambini escono di scuola*

^c *si riempie di nuove voci l'aria] voci fresche | riempiono*

^d *per le vie più antiche] nelle vecchie contrade*

34 Sul verso di una busta con timbro postale 1 dicembre 89.

35 Coincide con il testo stampato in *Soledades*, poi in C91 si instaura la variante «che oggi ancora per le vie più antiche» > «che nuovamente per le vie più antiche».

Si conservano le bozze solo del terzo testo di *Soledades* e non del quarto, senza che si abbia comunicazione della disdetta di Erba – il testo verrà tradotto da Maria Luisa Spaziani.

Inoltre nella *Nota bibliografica* dei *Cristalli* la traduzione viene presentata come inedita, sebbene *Solitudini* esca nel 1990 e il quaderno di traduzioni nel maggio del 1991. Per di più, l'occasione è prestigiosa, perché negarla? Forse per aggiungere “inediti” e non presentare solo ristampe di testi?

Per quanto riguarda il testo, ancora una volta Erba agisce nell'*incipit* per rendere una notazione paesistica – nell'originale, l'attacco è nominale – con un'affermazione maggiore del soggetto poetante, che ritrova la centralità in quanto spettatore privilegiato: «risueños» è riferito alle arance, ma già nei primi tentativi Erba sposta l'ancoraggio verso la piazza («la piazza è un ridere di frutti» > «la piazza è un sorriso di frutti») stemperando il sorriso in un'azione collettiva, rilanciata di albero in albero, arancia per arancia, di cui sarà infine destinatario («Mi sorride», eventualmente plurale «Ci sorride», in variante scartata). Il luogo d'infanzia (o meglio il suo ricordo) si accende.³⁶

La *plaza* campeggia in apertura, invasa da un tripudio di colori e di voci (aranci fiammeggianti, fanciulli festosi), ma per gradazioni successive si smorzano le note squillanti, affiorano le constatazioni amareggiate: la piazza è in ombra, la città è morta, le sue strade sono vecchie, quella gioia è di ieri; ma le note di apertura hanno fatto scaturire dal passato un ricordo che ancora permane, che vaga ancora nello squallore di un paesaggio odiosamato. [...] La *plaza* machadiana limita, circoscrivendoli, i sogni e le illusioni, e nel suo breve orizzonte esaurisce lo scenario universale. [...] La piazza diventa in Machado il punto d'incontro (reale e simbolico a un tempo) d'itinerari disparati, il centro di raccolta delle sensazioni dolorose; perciò essa eredita la stanchezza umana, i suoi contorni si sfumano nell'ombra.³⁷

36 GARAVELLI, *Erba. La poesia del «bricoleur»*: «Un piccolo capolavoro la poesia di Machado *La plaza y los naranjos encendidos*, che diventa *Mi sorride la piazza*: Erba ne ricrea i colori e il movimento dei bambini che danno vita “ai cantoni delle morte città” e fanno sorridere la piazza stessa». CARAVAGGI, *Definizione e sviluppo dell'intimismo nella poesia di Antonio Machado (V-XVII)* in MACHADO, *Tutte le poesie e prose scelte*: «Si potrà verificare come, in un numero considerevole di liriche, si collochi in posizione saliente, perlopiù di apertura, una concisa annotazione paesistica, che traccia i contorni visivi entro i quali poi si proietta la risonanza di un'emozione profonda, in grado di condizionare il dato esterno», p. XV.

37 Giovanni CARAVAGGI, *I paesaggi emotivi di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell'intimismo*, Patron, Bologna 1969, pp. 45-47 e anche: «Nelle *Soledades* la visione intimistica conta dirette ascendenze tardoromantiche, e più specificamente becqueriane, percepibili in particolare nel compiaciuto ripiegamento sulle vicende dell'animo, afflitto da una sostanziale incapacità di aderire alla realtà quotidiana. Tale atteggiamento psicologico si traduce nell'acuta nostalgia del passato, dell'infanzia irrecuperabile, nell'assillo dell'ora presente, nell'esodo attraverso l'illusoria perfezione del *sueño*», p. 39.

Quello di Machado è un viaggio nel tempo, più che nello spazio. Il poeta rievoca «questa parte di noi, come eravamo», un passato perduto che sfilava per le vie antiche:

domina il tema del viaggio, più nel tempo che nello spazio: il sogno, che guarda dal presente al futuro, è simmetrico alla leggenda o alla nostalgia, proiezione del passato nel presente. C'è un continuo sovrapporsi di figure temporali: qualcuno, che è il poeta o il suo doppio, ritorna nei luoghi dell'infanzia e, ripetendo gesti o evocando atmosfere, dialogando con i luoghi del ricordo, piazzette, giardini, alberi di limone, o, in particolare, rispecchiandosi nella fontana che gli parla col suo mormorio sommesso, s'interroga sul senso della vita e sul suo trascorrere.³⁸

La riflessione sul tempo, sulla durata, pervade il sistema della poesia machadiana,³⁹ in cui manifesti sono i ricorsi, «la solita rete di passato e di presente»:

Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
imágenes de luz y de palmeras,
...
bajo un cielo de añil, plazas desiertas
donde crecen naranjos escendidos
con sus frutos redondos y bermejos

Questi versi sono un *digest* di liriche della prima raccolta machadiana, *Soledades*: «desiertas plazas» è a XCIV, 9; «naranjos escendidos» è a III, 1; «rama polvorienta» è a VII, 2 [...] In III passa l'immagine dei bambini (in quel caso, collegiali) che riempiono con le loro giovani voci le vecchie strade della

38 SEGRE, *Le Soledades tra i poeti italiani*, p. 15.

39 Antonio MACHADO, *Idee sulla poesia*, "Prospettive", 1940: «La poesia [...] è stata fino ai giorni nostri la storia del gran problema che pongono al poeta questi due imperativi in qualche modo contraddittori: essenzialità e temporalità... Il poeta professa, più o meno coscientemente, una metafisica esistenzialista, in cui il tempo ha un valore assoluto. Inquietudine, angustia, timori, rassegnazione, speranza, impazienza che il poeta canta, sono segni del tempo e insieme rivelazioni dell'essere nella coscienza umana», p. 26
SESÉ, *Claves de Antonio Machado*: «Su visión de las cosas se caracteriza por una sensación aguda y lancinante del tiempo, que da a sus composiciones, por muy sencillas que sean, una perspectiva temporal o una emoción patética. Así, en la exaltación del momento presente, que estalla con los gritos de los niños al salir de la escuela, se insinúa la emoción del pasado [...] La melancolía de las cosas muertas, gastadas, cubiertas por la pátina del tiempo, impregna muchas de las composiciones de su primera época», pp. 240-241. Carlo BO, *Letteratura come vita*, già in ID., *Carte spagnole*, Il Marzocco, Firenze 1948: «ha visto chiaro su quella che era la sua materia. [...] Così non si è mai voluto allontanare da un paesaggio trasferito e conservato nella memoria come volontà poetica e nella rete dei propri oggetti ha situato la situazione del tempo, ha raggiunto un'intima corrispondenza fra l'esempio e il sentimento», p. 1082.

città, una città che sembra morta. Sulla gamma *nuevas, viejas, muertas* Machado appoggerà la solita rete di passato e presente; la gioventù dei collegiali suscita il ricordo della sua.⁴⁰

In questa traduzione Erba, pur affrancandosi dall'intelaiatura di Macrì nella cui scia molti si tennero, non si prende tante libertà: forse per la poca confidenza col poeta e con la lingua di partenza, forse per conservare l'intrinseca esilità, ma molto complessa, del dettato machadiano.⁴¹

Non so se mi sarà riuscito, e se mi sarò anche di poco avvicinato all'intensa, piena semplicità dell'originale: ardua semplicità, quando ci si provi a restituirla in altra lingua senza farne una stenta e opaca trascrizione, ma anche resistendo al demone che suggerisse, nell'illusione di vestirla meglio, di spogliare questa poesia del candore ch'è tanta parte del suo segreto.⁴²

L'ardua semplicità, quasi sabiana,⁴³ di Machado va inseguita – secondo Segre – tenendosi al contempo distanti dal linguaggio più tradizionalmente poetico e dalla prosasticità anche sintattica della lirica contemporanea, tenendo forse aderenti alla misura rasoterra e, a suo modo, classica, del modello:

Tradurre in italiano vuol dire cercare di allontanarsi dai due poli altrettanto vitandi del linguaggio poetico tradizionale e di una prosasticità troppo moderna.

I nostri poeti hanno saputo trovare il giusto tono, naturalmente con accentuazioni

40 Cesare SEGRE, *Sistema e strutture nelle Soledades di Antonio Machado (690-735)*, in ID., *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 2008³, p. 725. Cfr. Antonio MACHADO, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, edición de Geoffrey Ribbans, Catedra, Madrid 2008: «Reminiscencia infantil, sin duda de la escuela de párvulos del señor Sánchez en Sevilla», p. 89; Antonio MACHADO, *Antología comentada. Poesía*, edición de Francisco Caudet, ediciones de la Torre, Madrid 1999: «Una infancia cuya alegría infantil habrá de sucumbir a la tristeza de las ciudades muertas. [...] La luminosidad de los naranjos incendidos representa una promesa de vida, que debió descubrir en el jardín del Palacio de las Dueñas, donde nació y pasó su primera infancia», p. 71 e Giorgio CAPRONI, *La vocazione di Machado (43-46)* in ID., *La scatola nera: «Machado aveva la “vocazione” più che per il Dolore, per l'Angustia, l'angoscia, sua inseparabile compagna d'infanzia [...] che mai lo abbandonerà»*, p. 43

41 Certo gli endecasillabi con un solo settenario della strofa di Machado vengono resi con versi di misure irregolari (ma approssimanti all'endecasillabo) con qualche settenario in accordo, e la traduzione eccede di un verso il testo di partenza per un *enjambement*, ma a ben altro di solito ricorre Erba.

42 Antonio MACHADO, *Solitudini*, a cura di Francesco Tentori Montalto, Crocetti, Milano 1989, p. 9.

43 Mario SOCRATE, *Incontro notturno con Antonio Machado (640-642)* in *Per Antonio Machado. Tarde tranquila, casi*: «Quella notte, uno dei più anziani fra noi disse che in Spagna c'era un poeta forse anche più importante di Lorca, vicino per certi accenti alla cordialità umana del nostro Saba», p. 641. BERARDINELLI, *Com'è bello tradurre Machado*: «Come quello di Saba, lo stile di Machado, si sa, è disarmante».

idiosincratiche, ora delle metafore e del cromatismo, ora della semplicità; molto hanno giocato sulla messa in rilievo delle parole, cogliendo i misuratissimi cenni di Machado.⁴⁴

⁴⁴ Cesare SEGRE, *Le Soledades* tra i poeti italiani, p. 16.

«Una specie di Malaparte in poesia»: Blaise Cendrars

«Écrire, c'est peut-être abdiquer».

Cendrars

«La condizione preliminare di qualsiasi opera letteraria è questa: la persona che scrive deve inventare quel primo personaggio che è l'autore dell'opera».

Calvino

I giudizi di Erba su Cendrars sono spigolosi, antitetici, scanditi dal tempo e dai ripensamenti. Nel '52 scrive a Jaccottet, in un *post scriptum*, che «Cendrars, avec son *Bourlinguer*, a fait la joie de mes soirées de février»¹ e tempo dopo chiede notizie all'amico, ben inserito nella Parigi culturale, che però non offre ragguagli: «Mon cher Luciano, [...] J'ignore tout de Cendrars, bien que soit un compatriote».²

Nel '67, appena tornato dall'insegnamento negli Stati Uniti – con cui ha tradito, cercando altrove, la «crudele, anche se inevitabile», patria Milano – risponde alle domande di un giornalista che lo accosta a Cendrars, affermando che è il suo poeta preferito:

Erba: I rapporti con Milano non sono troppo cordiali. Desidero tradirla. Anzi: la tradisco spesso. [...] Milano è crudele, anche se inevitabile. C'è fra il poeta e la città una specie di rapporto edipico. Poi il *genius loci* si esaurisce e bisogna andarsi a prendere il proprio bene altrove.

Raffaelli: Come Blaise Cendrars...

Erba: Lei cita il mio poeta preferito: ecco uno che non l'avrebbe lasciata a mani vuote! Ma anche al fondo della sua morale di viaggiatore sta la convinzione che per mutare di climi e di latitudini l'uomo si trovi sempre di fronte agli stessi interrogativi, agli assalti e alle durezza di una stessa condizione; resi magari più pungenti dal quadro esotico che li scatena...In Cendrars c'è il conflitto tra il

1 Lettera di Erba a Jaccottet, Milano, 23 febbraio 1952, dattiloscritta con correzioni a penna, conservata al centro manoscritti di Pavia. Cfr. Blaise CENDRARS, *Bourlinguer*, Denoël, Paris 1948.

2 Jaccottet a Erba, Lausanne, 17 settembre 1952, cartolina postale, dattiloscritta, conservata a Pavia. (I due sono entrambi svizzeri).

continuo assedio della memoria e lo sforzo di sfuggire ai ricordi, di ripartire da zero incontro ad un'ora aurorale dell'esistenza.³

Cendrars e il suo bagaglio di leggenda e di avventure vengono avvicinati all'esperienza del poeta milanese grazie all'idea che il viaggio sia sempre all'interno di una sensibilità e che anche le peripezie più audaci in fondo non siano evasione efficace dai dilemmi universali, dalle grandi questioni di ciascuno.⁴

Più di vent'anni dopo, nell'introduzione al suo quaderno di traduzioni, Erba relegherà Cendrars (e l'entusiasmo nei suoi confronti) a «giovanile errore»;⁵ mentre nel 2007, al microfono di Pezzella, terrà a rimarcare le distanze da quella «specie di Curzio Malaparte in poesia», con cui non ha nulla da spartire e che è riuscito addirittura a migliorare, traducendolo:

i poeti che ho tradotto in genere non mi piacciono molto: Saint-John Perse è troppo più bravo di quanto mai potrei essere io. Blaise Cendrars, viaggiatore avventuroso, una specie di Curzio Malaparte in poesia, che con me non aveva nulla a che vedere, per cui mi è riuscito di bene di tradirlo, credo di essere riuscito addirittura a migliorarlo.⁶

Cendrars e Malaparte partirono al fronte, entrambi volontari nella Grande Guerra (l'incontro viene rievocato così da Malaparte: «il piccolo legionario di sedici anni, i calzoni rossi, il chepì rosso [...] scappato dal collegio, in Italia, per venire a combattere in Francia e Alessio Perkow, il figlio di Massimo Gorki, e Blaise Cendrars, che gli diedero la prima

3 RAFFAELLI, *Luciano Erba al Biffi Scala*, p. 4. Si noti una coincidenza quasi perfetta con il testo dell'introduzione erbiana all'antologia lirica da lui curata e tradotta *Cendrars*, Nuova Accademia, Milano 1961: «Ma la poesia di viaggio tocca altre corde che quella della nostalgia in Cendrars: al fondo della sua morale di viaggiatore sta la convinzione che per mutare di climi e di latitudini l'uomo si trovi sempre di fronte agli stessi interrogativi, agli assalti e alle durezza di una stessa condizione; resi magari più pungenti dal quadro esotico che li scatena. La nostalgia è un male di lusso [...] Uno dei motivi più sottili e più alti della poesia dell'autore è proprio il darsi di questo conflitto tra il continuo assedio della memoria, che induce Cendrars a riprendere infine volte il racconto della propria leggenda, e lo sforzo di sfuggire ai ricordi, di strapparsi le radici, di ripartire da zero incontro a un'ora aurorale dell'esistenza; conflitto che lo condanna a una sorta di moto perpetuo», pp. 15-16.

4 Cfr. VERDINO, intervista a Erba in *Questioni di teoria critica*: «Io ho avuto, come è giusto abbiano tutti in giovane età, il desiderio di avventura, di conoscenza del mondo, di ricerca di quello che si crede valga la pena ricercare, senza sapere che l'abbiamo sotto casa [...] Ognuno ha dei modelli, giusti o sbagliati che siano; [...] per me è stato Hemingway, il grande Hemingway, le sue avventure. Anch'io volevo girare il mondo alla ricerca di qualche cosa. Nel seguito degli anni mi sono sempre più allontanato da quanto poteva essere facilmente eccentrico e trasgressivo», pp. 124-125

5 ERBA, *Dei cristalli naturali*, p. 10.

6 ERBA, *Poesie e immagini*, videointervista.

sigaretta, laggiù sulle strade di Sainte Menehould»),⁷ furono amici per tutta la vita,⁸ uniti da stima letteraria,⁹ dalla vita turbolenta che si confonde, che confondono, con la letteratura, in un racconto di sé che incomincia nel nome.¹⁰ Ma questo accostamento non pare un affondo critico volto a sancirne le affinità, ma un tentativo di sminuire ulteriormente Cendrars, quasi di rinnegarlo («non ha nulla a che fare con me»), stante la considerazione di Erba per Malaparte, non alta:

Questa settimana mi portano al Café de Flor e coi dati che metterò insieme, uniti a quelli dei pochi incontri di questi giorni, ti informerò come potrò. Coi “chierici” italiani bisogna andare cauti, onde evitare facili gaffes. Soltanto a proposito del Malaparte non ho saputo stare sulle generali. Ma che gusto c’è? Mi era noiosa, nei primi giorni, la difficoltà di qualificare la locale intelligenza, di ritrovare, passi la parola, la polemica milanese.¹¹

7 *Malaparte*, vol. I, a cura di Edda Ronchi Suckert, Ponte alle Grazie, Firenze 1996, pp. 78-79. Malaparte, che ancora non si chiamava Malaparte, lascia il liceo Cicognini di Prato, scappa in treno fino a Ventimiglia, ha raccolto 35 lire e con quelle paga un contrabbandiere, che lo aiuta a passare il confine, di notte, per andare ad arruolarsi nella Legione straniera. Cfr. Luigi MARTELLINI, *Curzio Malaparte: La rivolta dei santi maledetti (155-180)*, “Cuadernos de Filologia Italiana”, 22, 2015. Su tutto aleggia la possibilità della narrazione romanzata, tentazione che caratterizza tanto Malaparte quanto Cendrars.

8 Curzio MALAPARTE, *Opere scelte*, a cura di Luigi Martellini, Mondadori, Milano 2003: «E quindi al café de la Paix, al Boulevard des Italiens, a passeggio con Alessio Peskow, Blaise Cendrars, Ricciotto Canudo, Guillaume Apollinaire (l’artigliere enorme)», p. LXXXIII. Daria GALATERIA, *Entre nous. Incontri di scrittori italiani e francesi nel Novecento*, Sellerio, Palermo 2012, p. 67: «[1946] Blaise a quel punto era diventato famoso, ma continuava a vedere i vecchi amici; molti erano italiani, Nino Frank, Antonio Aniante, Curzio Malaparte, che pure aveva conosciuto tramite Ricciotto Canudo; e Ricciotto ovviamente». Orfeo TAMBURI, *Malaparte come me*, Editoriale Nuova, Milano 1980, p. 84: «4 giugno 1948. Dalle sei stavamo insieme da Denoël, per feste fatte a Cendrars in occasione del suo libro *Bourlinguer*. [...] Cendrars è stato cordiale e affettuoso con me [...] Conoscevo Cendrars da molti anni, per una fotografia che Malaparte aveva a casa sua e che un giorno gli incorniciò sul fondo rosso (la storia della sua mutilazione ecc. che mi raccontò France ecc.)». Maurizio SERRA, *Malaparte. Vite e leggende*, Marsilio, Venezia 2012: «Dopo di che, sceglie di “esiliarsi” [...] a Parigi, da dove spera di rientrare in patria onusto di gloria letteraria e mondana, come D’Annunzio nel 1915. La delusione sarà cocente, malgrado il successo di *Kaputt*, del *Volga nasce in Europa* e de *La pelle*. Confortato dall’amicizia di pochi grandi vecchi come Cocteau e Cendrars [...] Malaparte è tagliato fuori dalla voga dell’esistenzialismo e della letteratura impegnata», p. 20.

9 «Subito dopo la lettura di *Kaputt*, Cendrars ha scritto a Tosi: “Gli dica da parte mia che il libro è un capolavoro e che gli auguro ogni bene”. Musica per le orecchie di Malaparte, che ammira lo scrittore e prova una simpatia istintiva per l’uomo, la cui vita, attraverso cammini diversi, è altrettanto avventurosa della sua. Il contatto è presto stabilito», SERRA, *Malaparte. Vite e leggende*, p. 415.

10 Cfr. Luisa MONTROSSET, *Suckert-Sauser; variazioni pseudonimiche. Presentazione di due documenti autografi malapartiani ritrovati negli archivi cendrarsiani (49-65) in «La bourse des idées du monde». Malaparte e la Francia. Atti del convegno di studi internazionale su Curzio Malaparte (Prato-Firenze, 8-9 novembre 2007)*, Olschki, Firenze 2008: «Scegliere di combattere con la Francia, patria nativa di nessuno dei due, permette loro di affermare un’identità culturale in netta rottura con quell’identità germanica che aleggiava nella sonorità dei loro nomi rispettivi», p. 51. Cfr. GENETTE, *Seuils: «De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire»*, p. 57 e David MARTENS, *L’invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Champion, Paris 2010.

11 Erba a Sereni, Parigi, 9 febbraio 1948, lettera conservata a Luino, archivio Sereni.

Ma quando Emilio Mariano, dopo aver affrontato la questione con Sereni, propone a Erba di tradurre un'antologia di testi di Cendrars per Nuova Accademia,¹² si è ben prima del '67 e si può ancora contare sulla sua adesione entusiasta:

Caro dr. Erba, l'amico Vittorio Sereni è stato tra noi un buon tramite per la mia proposta riguardante un volumetto di versioni da Cendrars. Vittorio mi ha confermato il Suo interesse alla proposta. Per quel poco che conosco di Lei e della Sua sensibilità, suppongo che questo lavoro Le riuscirà bene perché lo farà volentieri.¹³

Mariano scrive a maggio del '59 e spera che il lavoro si chiuda entro la fine dell'anno («Il volumetto dovrebbe essere pronto entro il 31 dicembre»). Erba accetta, a giugno («Sono lieto che Lei accetti e gradisca il lavoro su Cendrars: Vittorio e io eravamo sicuri di farLe una proposta irresistibile»)¹⁴ e Mariano prova a beneficiare dei contatti parigini di Erba,¹⁵ chiedendogli collaborazione:

Da un po' di tempo abbiamo scritto in Francia all'editore per i diritti di Cendrars. Ma fino a questo momento non abbiamo ricevuto risposta. Immagino che Lei abbia la possibilità di un contatto diretto o con l'editore o con i famigliari

12 Mariano prende il posto lasciato da Vincenzo Errante, suo maestro, alla guida della collana di letterature straniere. Cfr. *Storia dell'editoria italiana*, a cura di Mario Bonetti, Gazzetta del libro, Roma 1960: «Nuova Accademia editrice, fondata nel 1946 col nome latino di Accademia e un programma di pubblicazioni culturali e scientifiche per iniziativa ed opera dell'editore Orlando Cibelli. [...] Nel 1948 un incontro con Vincenzo Errante, eminente studioso di letteratura tedesca, determinò una svolta decisiva per la giovane impresa editoriale: da esso infatti nacque l'idea della collezione *Storia delle Letterature di tutto il mondo*, nucleo originario dell'odierno *Thesaurus Litterarium*», p. 153.

13 Lettera di Mariano a Erba, conservata in una cartellina dell'archivio privato, marroncina, con cartiglio manoscritto *Cendrars*. Il Vittoriale, Gardone Riviera (Brescia) 9 maggio 1959, carta intestata «Il vittoriale degli italiani».

14 Il Vittoriale, 23 giugno 1959: «Il volumetto avrà un'ottima veste tipografica, ma per non allontanare i già scarsi lettori, ci si sforzerà di mantenere un prezzo relativamente basso. [...] Le altre 60 pagine del volumetto sono così distribuite: 1°) Introduzione biografico-critica (circa 25 pag.); 2°) Testi originali (naturalmente corrispondenti ai testi tradotti); 3°) Note esplicative per i testi italiani da inserire in numero progressivo (breve e ove siano necessarie); 4°) Bibliografia».

15 Non ci sono evidenze che Erba conoscesse Cendrars, direttamente. Né sono conservate lettere scambiate fra i due: né nel *Catalogue du Fonds Blaise Cendrars* (Bibliothèque Nationale Suisse), établi et publié par Marius MICHAUD, «Cahiers Blaise Cendrars», 1, 1989; né nell'aggiornamento [Marius MICHAUD, *Fonds Blaise Cendrars. Nouvelles acquisitions 1989-1993* (139-193) «Continent Cendrars», 8-9, 1993-1994]; né nel fondo Erba o nell'archivio privato. Probabilmente, se Erba avesse conosciuto il suo poeta preferito, avrebbe ricordato qualche aneddoto in interviste o interventi.

dell'autore. Vuole e può Lei facilitare questa "pratica" prendendo un primo opportuno contatto in Francia su questo argomento?¹⁶

I diritti vengono accordati immediatamente dopo,¹⁷ i tempi stringono («Vorrei uscire prima di Natale. Bisognerebbe quindi che Lei, caro Erba, bruciasse le tappe»). Erba viene spronato, incoraggiato, lusingato («Caro Erba, desidero che Lei sappia quanto io sia tranquillo al pensiero che il Cendrars sia in mano Sua. Sono sicuro che Lei farà un'opera fondamentale per l'Italia sia nell'impostazione critica sia nella traduzione»).¹⁸ Giunge il contratto, a luglio, che ribadisce scadenze imminenti (il 31 agosto).¹⁹

La lettera successiva è di settembre: «Mi auguro che nel frattempo il Cendrars stia per giungere in porto». ²⁰ Poi arriva ottobre: «Gentilissimo Dottore, La preghiamo volerci gentilmente comunicare per quando Ella potrà consegnarci la traduzione del Cendrars. Questo lavoro, come Lei sa, ci è particolarmente urgente». ²¹ Novembre, con ridefinizione di accordi: «A tale riguardo rimane convenuto: che il lavoro – completo di introduzione, traduzioni, note, indici, ecc. – dovrà esserci da Lei consegnato, dattiloscritto, entro e non oltre il 30 novembre 1959». ²² A dicembre, un cambio di strategia: si tenta di ingolosire Erba – incastrandolo – ancorando l'uscita del volume a un'occasione formale, una presentazione fiorentina all'interno di una manifestazione in onore di Cendrars, presieduta da Tosi, a Firenze:

Caro Erba, di passaggio da Firenze il Direttore dell'Istituto francese di Culture prof. Guy Tosi mi ha informato che in febbraio dedicherà una giornata dell'Istituto a una manifestazione in onore di Blaise Cendrars. Egli è disposto, in caso che il nostro volumetto sia pronto, di tenerlo a battesimo lanciandolo in quella occasione. Come Lei sa, l'Istituto francese di Firenze è uno dei più

16 Il Vittoriale, 2 luglio 1959.

17 Il Vittoriale, 8 luglio 1959: «Caro Erba, ho il piacere di riscriverLe dopo la mia del 2 luglio, perché nel frattempo le éditions Denoël hanno dato l'autorizzazione per la nostra Antologia dell'opera poetica di Cendrars (la scelta sarà condotta sull'Antologia completa: du monde entier au coeur du monde, 1957). La pratica, come si dice in termine di burocrazia, è quindi felicemente conclusa».

18 Il Vittoriale, 16 luglio 1959.

19 Milano, 29 luglio 1959, carta intestata Nuova Accademia editrice: «Nel darLe questa conferma, ci consenta farLe presente che – compatibilmente con le esigenze qualitative, che devono sempre avere la preminenza – noi gradiremmo che la consegna avvenisse entro il 31 agosto p.v. – Sappiamo di chiederLe con questo un "tour de force" e ce ne scusiamo. Ma il lavoro ci è veramente molto molto urgente».

20 Il Vittoriale, 25 settembre 1959.

21 Milano, 7 ottobre 1959, carta intestata Nuova Accademia.

22 Milano, 18 novembre 1959, carta intestata Nuova Accademia.

importanti d'Italia, e mi pare che l'occasione che ci offre potrebbe avere una sua importanza.²³

A gennaio, ancora senza nulla in mano, dalla casa editrice i toni si fanno piuttosto secchi: «La sollecitiamo con la presente il dattiloscritto del Cendrars. [...] speriamo che Ella non vorrà chiederci altre dilazioni».²⁴ Mariano però resta comprensivo, tanto da offrire all'insolvente Erba la proposta di un ulteriore incarico:

Caro Erba, evidentemente Le sono accaduti dei contrattempi che Le hanno impedito di condurre a termine il Suo Cendrars, Per mia tranquillità, voglia La prego darmi assicurazioni intorno alla data entro la quale ritiene di consegnare il dattiloscritto. [...] Ps. Il Suo silenzio mi ha impedito di proporLe un altro nome per la Collana. Se gradirà la mia offerta, mi faccia una rosa di nomi entro i quali potrei scegliere. Le sarebbe gradita la poesia di Aragon?²⁵

Seguono nuovi solleciti a febbraio,²⁶ fino alla carta – giocata ad aprile da Mariano – della precaria salute di Cendrars, pressione garbata per una repentina consegna («Non conosco personalmente Blaise Cendrars, ma ho avuto i diritti attraverso autorevoli amici comuni. Mi piacerebbe dare al vecchio poeta infermo la gioia di questa edizione italiana, e sarei molto

23 Il Vittoriale, 4 dicembre 1959.

24 Milano, 20 gennaio 1960.

25 Il Vittoriale, 30 gennaio 1960. Caduto il nome di Aragon – comunista, *engagé*, surrealista – viene proposto quello di Max Jacob, su cui c'è accordo. Cfr. Milano, il 2 maggio 1962: «il dott. Cibelli attende il Suo Jacob quando sarà pronto: non Le propone nessun termine di consegna. Ella lavori a Jacob quando potrà». E poi Milano, 28 maggio 1962: «Caro e illustre amico, [...] grazie del futuro Jacob: si ricordi che del suo Cendrars raccolgo ancora oggi e ovunque (a Roma, a Firenze, a Bologna ecc.) giudizi di gran lode. Capirà dunque come desideri averla – anche sul piano strettamente editoriale – ancora nostro Autore». Queste lettere, diversamente da quelle citate finora, sono conservate al centro manoscritti di Pavia. Erba, che si è occupato di filtrare la corrispondenza donata all'archivio, ha operato una selezione “accorta”, glissando sui solleciti e le mancate consegne, mettendo in rilievo invece gli elogi e le proposte di collaborazione. Cfr. Myriam TREVISAN, *Autoritratti all'inchiostro* (9- 20) in *L'autore e il suo archivio*: «Le carte ordinate e selezionate nel corso di una vita, soprattutto quando il letterato ha consapevolezza del valore di testimonianza in esse racchiuso, si presentano come una sorta di “autobiografia cartacea”, di “monumento di sé”, autoritratto d'inchiostro che svela l'immagine che l'autore vuole tramandare ai posteri. [...] Nella costruzione di un archivio personale c'è un forte intervento del singolo, che inevitabilmente sceglie, ordina, seleziona e censura i materiali che un domani saranno consultabili, costruendo così un'immagine *ad hoc*, non perfettamente coincidente con quella reale, ritoccata e talvolta idealizzata», p. 10.

26 Gardone Riviera, 19 febbraio 1960, Mariano: «Caro Erba, penso che Lei abbia già consegnato o stia per consegnare il Cendrars. Sono sicuro che il volumetto Le darà soddisfazioni»; Milano, 29 febbraio 1960, Nuova Accademia: «Gentilissimo dottore, il termine per la consegna del Cendrars è più volte scaduto. Il volume ci è necessario. Le saremo molto grati se vorrà farci conoscere qualcosa in merito, o – meglio – se vorrà farci avere il testo del lavoro».

rammaricato se giungesse troppo tardi»²⁷). A maggio ci si trincerò dietro un *omissis* del furioso Tosi, indotto a rimandare invano le sue manifestazioni cendrarsiane²⁸ e, finalmente, a giugno, le bozze sono giunte a Mariano, che ringrazia e allega un dettagliato elenco di modifiche, anche nel merito della traduzione²⁹:

Alla fine, mi permetta di indicarle la traduzione al distico 91 della *Pasqua a New York* [«Seigneur, les humbles femmes qui vous accompagnèrent à Golgotha, / Se cachent. Au fond des bouges, sur d'immonde // Elles sont polluées par la misère des hommes. / Des chiens leur ont rongé les os, et dans le rhum»] con la quale ha voluto attenuare il gusto della cruda immagine originale: *elles sont polluées*. Cercherei di risolvere con un termine adatto a esprimere la crudezza originale.³⁰

A luglio del 1960 il manoscritto viene inviato in tipografia, nel febbraio del '61 gli ultimi giri di bozze, poi esce il volume, cui verrà affiancato anche un librodisco, con le traduzioni musicate e lette da Carlo Ninchi.³¹ Erba conserva in una busta le reazioni agli invii, con gli apprezzamenti dei francesisti.³² Usciranno del libro una ristampa economica nel '65, sempre per Nuova Accademia e nel '70 una per Sansoni, senza che il testo subisca però evoluzioni.³³ Il testo di riferimento è quello stabilito da Cendrars stesso come edizione

27 Gardone Riviera, 29 aprile 1960.

28 Velina di copia. Lettera di Guy Tosi a Emilio Mariano, Firenze, 10 maggio 1960, poi inviata a Erba. «Où en est le Cendrars? j'ai été amené à renvoyer au mois de novembre la manifestation en l'honneur de ce poète. Je voudrais qu'elle servît alors au lancement de votre Anthologie. OMISSIS.....». Mariano aggiunge di suo pugno: «A L. Erba Auguri! Auguri! Emilio Mariano».

29 Una velina riporta la revisione di Mariano alla prima bozza [ex: la nota 1 andrebbe integrata a testo; nella cronologia essere più precisi, inserire avvenimenti dopo il 1945; dare indicazioni bibliografiche più dettagliate; indicare su quale edizione è stata condotta la traduzione; le note al testo sono incomplete; le citazioni di titoli sono a volte in francese a volte in italiano, uniformarle...].

30 La traduzione a stampa riporta: «Le umili donne, Signore, che ti accompagnarono al Golgota / Stanno nascoste. In fondo ai tuguri, su immondi sofà, / Sono bruttate dalla miseria degli uomini. / Dei cani hanno rosicchiato le loro ossa», *Cendrars*, p. 51, ma la mancanza di bozze non permette di valutare evoluzioni o ripensamenti.

31 Cfr. due lettere in merito (12 giugno 1961 e 3 luglio 1961 che chiedono collaborazione a Erba per la scelta dei testi da registrare). I tempi di composizione sono molto lunghi perché il libro viene fatto comporre da zero una seconda volta, poiché nella prima, in traduzione italiana, non ogni lettera era maiuscola, ma solo quelle che seguivano un punto fermo.

32 Aldo Camerino, Venezia 20 marzo 1961: «Caro Erba, molto La ringrazio del Cendrars»; R. Perroud, Milan, 15 mars 1961, Centre français d'études et d'information: «On m'a remis avant-hier ton magnifique CENDRARS, et j'en ai déjà dévoré l'introduction avec, je dois le dire, un très vif intérêt»; Vittorio Lugli, Bologna, 12 aprile 1961: «Caro prof. Erba, ho molto gradito il Suo dono del Cendrars. Poeta degno della Sua attenzione di traduttore, e altrettanto difficile. I saggi che ho letto, qua e là, mi sono parsi riusciti. E buona, tutta pertinente, la presentazione»...

33 Lettera con carta intestata Nuova Accademia, Milano, 30 marzo 1965: «Gentile Dottore, la collana "Il Mosaico dei Poeti" nella quale era stato presentato il Suo volume Cendrars ha avuto un esito commerciale

completa e definitiva dei suoi testi, per Denoël, con un'introduzione di Lévesque.³⁴ Erba richiede il volume e Mariano assicura che gli sarà spedito, ma gli intima di cominciare in ogni caso a tradurre³⁵: è forse perciò che *Nuova poesia francese*, l'antologia curata da Bo, presenta nel margine della *Prose du Transsibérien* appunti lessicali; Erba in attesa dell'antologia parigina sfrutta ciò che è già in suo possesso e inizia a familiarizzare con le asperità del dettato cendrarsiano:

De la camelote allemande «Made in Germany» merce scarta, robacce (robaccia)

Ma pauvre amie esseulée tenuta in disparte

Elle n'est qu'une fleur candide, flurette, smilza, esile

La tourbe qui se gonfle 1) plebaglia 2) torba

Le train palpite au coeur des horizons plombés plumbeo/piombato³⁶

Cendrars muore nel gennaio del 1961 e, un mese dopo, in concomitanza con l'uscita dell'antologia, gli viene tributato un omaggio dal terzo programma della radio, intitolato *Il poeta con la valigia*,³⁷ curato da Erba, che incastona le proprie traduzioni a ritmare e sostanziare il racconto della rocambolesca esistenza del poeta «dal volto di bucaniere»:

piuttosto limitato. In conseguenze, per doverosa cortesia, La informiamo che abbiamo deciso tempo fa di accettare la proposta fattaci dal Circolo del Libro di Milano, di acquistare in blocco la giacenza completa di tutti i titoli della collana a prezzo, appunto, di blocco. [...] Poiché, d'altra parte, ci siamo resi conto che, probabilmente, la scarsa vendita può essere derivata dalla presentazione anche esteriore dell'edizione (elemento, questo, che ha reso troppo elevato il prezzo di copertina), ci è parso opportuno tentare di utilizzare il materiale di stampa di nostra proprietà, ripresentando alcuni dei titoli più validi in una nuova universale economica da noi lanciata da circa un anno col titolo "I Cristalli". Ai volumi già prescelti per la ristampa nella nuova edizione (Apollinaire, Neruda, Majakovskji, Dickinson), si aggiunge ora anche il Suo Cendrars, del quale provvederemo a inviarLe a suo tempo una copia in omaggio». Sansoni si occupa in quegli anni in una ristampa sistematica di molte *Storie della letteratura* e delle *Antologie poetiche* di Nuova Accademia, ereditandone in parte la linea editoriale.

34 Blaise CENDRARS, *Du monde entier au cœur du monde*, Denoël, Paris 1958.

35 Il 16 luglio Mariano scrive «Vedrò di farLe avere il volume; ma nel frattempo è bene che lei dia inizio al lavoro» e poi il 25 settembre «Spero che l'editore Le avvia nel frattempo inviato il volume. La prego di farmelo sapere». Fra i libri posseduti da Erba si segnala Blaise CENDRARS, *Poésies complètes*, introduction de Jacques-Henry Lévesque, Denoël, Paris nell'edizione del 1944.

36 *Nuova poesia francese* a cura di Carlo Bo, Guanda, Parma 1952, p. 127 *et passim*. In corsivo gli appunti di Erba. Gli appunti potrebbero anche essere precedenti, concomitanti alla lettura entusiasta di *Bourlinguer*.

37 Questo l'annuncio sul "Radiocorriere (TV)", n. 8, 21 febbraio 1960, h. 19.20: «*Il poeta con la valigia. Ricordo di Blaise Cendrars*, a cura di Luciano Erba. Nel trigesimo della morte questa biografia curata da Luciano Erba illustrerà l'itinerario avventuroso di uno dei poeti più rappresentativi della letteratura contemporanea francese. Romanziere, giornalista, corrispondente di guerra, spericolato viaggiatore di cinque continenti, Blaise Cendrars è un autentico e quanto mai moderno "poeta con la valigia". Amico di Apollinaire e di Picasso, la sua fama è particolarmente legata al poemetto *La Prosa della Transiberiana* e al romanzo *L'oro* di cui si ebbero due versioni cinematografiche».

Un mese fa, il 21 gennaio, moriva nella sua casa di Parigi il poeta Blaise Cendrars. La sua poesia che rappresenta uno dei momenti più significativi della storia letteraria del nostro secolo, è anche un'avvincente testimonianza dell'intensa vicenda dello scrittore. Pochi possono vantare una vita avventurosa come quella di Blaise Cendrars, l'uomo dal volto di bucaniere che dopo aver corso i quattro continenti ha ripiegato le vele in quella Parigi dove egli, ~~in una delle sue composizioni più commosse~~, immagina di essere nato: *Eccomi dinanzi alla casa [...] dove sono nato. / Sono in piedi sul marciapiedi di fronte e contemplo a lungo la casa. / È la casa dove fu scritto il Romanzo della Rosa. / Rue Saint-Jacques 216, Hôtel des Étrangers. / Al 218 c'è la targa di una levatrice di I categoria.*³⁸

Erba segue e alimenta una vera e propria «leggenda Cendrars»,³⁹ basata su quanto il poeta e narratore racconta nei suoi scritti: «un'autobiografia suo malgrado, attendibile nella misura in cui può essere attendibile una leggenda».⁴⁰ Secondo questa, Blaise – all'epoca

38 Si conserva nella cartellina *Cendrars* una dispensa di fogli rilegati: come fogli di guardia, due fogli di una lettera del Partito liberale italiano, datata 7 giugno 1961, evidentemente aggiunti in seguito. Il testo è dattiloscritto, con molte correzioni e tagli a matita, non erbiani. Cfr. anche «Nel bagaglio di Cendrars c'è però qualcosa di più o di meglio del cubismo poetico: c'è la sua vita, ch'è la più ricca e la più interessante che scrittore d'oggi possa vantare. [...] Cendrars è un tempo, è un'epoca [...] ha perciò molto da dire e da ricordare, a differenza di scrittori più illustri che sono rimasti semplicemente scrittori ma si sono scordati di vivere», Eugenio MONTALE, *La straordinaria vita di Cendrars, nomade pagliaccio, poeta cubista* (1406-1407) in ID., *Il secondo mestiere*, p. 1407.

39 Cfr. Blaise CENDRARS, *Blaise Cendrars vous parle... suivi de Qui êtes vous ?, Le paysage dans l'œuvre de Léger et de J'ai vu mourir Fernand Léger*, Denoël, Paris 2006, p. 68 : «Le plus gros danger pour un écrivain, c'est d'être victime de sa légende, de se prendre à son propre piège». I toni immaginifici e leggendari, in una sorta di agiografia dell'irrequietezza, caratterizzano molta produzione della critica, che diventa narrazione, suggestione. Cfr. Henry MILLER, *Préface* (9-43) in Blaise CENDRARS, *Œuvres complètes*, Denoël, Paris 1960: «Il est une force de la nature, une force aveugle et impitoyable, plus près de la nature que de l'homme. Il est à la fois tendre et insensible. Il est un paradoxe», p. 13.

40 Luciano ERBA, *Introduzione alla poesia di Cendrars* (9-31), p. 14. BONFANTINI, ERBA, *Il Naturalismo e il Simbolismo*, p. 95: «tutto, della vita di Cendrars, vi è talmente trasfigurato che lo sforzo di isolare l'autentico dato biografico dall'amplificazione e invenzione letteraria rimane il più delle volte illusorio». Analogamente, Solmi: «Anche in Italia, nei primi anni successivi alla guerra europea, sembrò farsi largo l'aspirazione a una letteratura, per così dire, antiletteraria, che, infrangendo i vincoli stilistici e morali della tradizione, si dimostrasse in tutto figlia del suo tempo, e immediato riflesso e celebrazione della "vita" e della "modernità", vedute appunto come contrapposto a ogni letteratura presente o passata. [...] Fra questi scrittori, che confondono deliberatamente letteratura e vita, fatto brutto e fantasia, invenzione e documento, indubbiamente Blaise Cendrars è uno dei più sinceri e leggibili», Sergio SOLMI, *Cendrars e l'avventura novecentesca* (107-111), [1930], in ID., *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Le Monnier, Firenze 1942, p. 111. Anche Erba impiegherà la categoria di "antiletteratura" per riferirsi a Cendrars e al panorama francese del secondo dopoguerra, cfr. Luciano ERBA, *Antologia di poeti francesi d'oggi* (55-76), "il verri", 2, inverno 1957: «le esperienze dell'occupazione, della clandestinità, della resistenza hanno contribuito a far maturare, probabilmente più in fretta, quanto era in nuce [...] Restano le sorti delle singole voci [...] il dominante impegno di antiletteratura [...] Forse non è che una liberazione da una letteratura maggiore a spese di una letteratura minore. Quale? Quella di [...] Cendrars... letteratura di stazioni metropolitane e di stazioni transiberiane: e qui la generosa macchina della giovane poesia riparte con tutti i suoi vagoni di prima, seconda e terza classe», pp. 56-57.

ancora Frédéric⁴¹ – evaso nottetempo dalla casa paterna, nel 1902, arruolato da un trafficante polacco, contrabbandiere sulla Transiberiana, profugo in India e in Medioriente, apicoltore sulle rive della Senna, teatrante a Londra con Chaplin, trattorista a Winnipeg, mediatore ad Anversa, spiantato e solo a New York, nel 1912 riesce a far sbiancare una sera Apollinaire, cui legge, dai Delaunay, l'ancora inedita *Pâques à New York*, influenzando *Alcools* e, si dice, l'intera poesia coeva.⁴² Frequenta gli artisti, allo scoppio del primo conflitto mondiale firma con Canudo un appello agli stranieri affinché difendano la patria d'adozione, schiaffeggia Rilke, parte al fronte, perde un braccio – il destro – per una scheggia di granata tedesca, sfolla in Provenza, soffre di depressione, si dà a sport estremi, parte per il Brasile, scrive una quarantina di titoli, torna a Parigi, produce film, rischia la bancarotta, riceve la Legion d'onore.⁴³ Erba si rifà a saggi francesi (Rousselot, Parrot, Lévesque)⁴⁴ e a qualche testimonianza italiana (Montale, Carrieri), sebbene la bibliografia critica su Cendrars sia in Italia esigua:

Per quanto riguarda la penetrazione di Cendrars in Italia bisogna subito riconoscere obiettivamente che si è sempre trattato di un fenomeno circoscritto e sporadico, interessante una *élite*. Se si osservano le pubblicazioni, realizzate nel nostro paese, di opere di Cendrars, si noterà come, in genere, siano avvenute su riviste d'avanguardia, di limitata tiratura, ignorate dal grosso pubblico. Altrettanto possiamo dire delle edizioni in volume. Spetta a Luciano Erba il

41 All'anagrafe Frédéric-Louis Sauser sceglierà di rinascere con nome evocativo: «Un homme brûlé ressurgit maintenant de ses cendres: *Cendrars*. Et le cendres recouvrent le braise incandescente: *Blaise*», così Miriam CENDRARS, *Blaise Cendrars*, éditions Ballard, Paris 1993, pp. 218-219.

42 Il nodo Cendrars-Apollinaire è uno dei più dibattuti dalla critica – affrontato più o meno diffusamente da tutti i saggi citati, Marc Poupon dedicherà un'intera monografia a ricostruire il loro rapporto: cfr. Marc POUPON, *Apollinaire et Cendrars*, Minard, Paris 1999.

43 Nella cartellina un articolo su quest'ultimo episodio, un ritaglio da: Giancarlo MARMORI, *La Legion d'Onore allo scrittore che schiaffeggiò l'ineffabile Rilke*, 13 gennaio 1959, "Il Giorno", p. 9: «André Malraux consegnando a Blaise Cendrars le insegne di commendatore della Legion d'Onore ha detto con le labbra che tremavano "Saluto in voi una delle grandi ammirazioni della mia vita, un poeta di genio e un uomo di cuore". Il vecchietto piccolo e rugoso che gli stava di fronte s'è lasciato decorare e abbracciare dal ministro di stato senza battere ciglio, poi, con voce asciutta, gli ha risposto: "Merci, André". [...] Quando poteva, non mancava di litigarsi: alla *Closerie des lilas*, alla vigilia della prima guerra mondiale, diede pure uno schiaffo sonoro all'ineffabile poeta Rainer Maria Rilke, colpevole soltanto di essere un "boche", sta a dire un "crucco"».

44 Si conservano gli appunti di lettura, con le segnature della BNF di questi testi: PARROT, *Blaise Cendrars*; Jean ROUSSELOT, *Blaise Cendrars*, éditions universitaires, Paris 1955; Henri MILLER, *Blaise Cendrars*, Denoël, Paris 1951; Jacques-Henri LÉVESQUE, *Blaise Cendrars*, éditions de la nouvelle revue critique, Paris 1947.

merito di aver curato, per primo, un'antologia poetica di Cendrars di una certa ampiezza.⁴⁵

Erba, nell'introduzione alla sua scelta di testi, afferma che «un'antologia di Cendrars poeta dovrebbe, a rigore, comprendere molte e molte pagine trascelte dall'opera del romanzo dell'autore. Ma rispettando la volontà di Cendrars abbiamo condotto la nostra scelta sulla raccolta da lui autorizzata».⁴⁶

Chez Cendrars poésie et prose se confondent dans son écriture personnelle. Leur distinction rigoureuse ne joue qu'à la surface de l'œuvre, elle n'a qu'une valeur de classement bibliographique, alors que le mouvement profond du texte cendrarien tend à les amalgamer, à le dépasser l'une et l'autre dans un discours qu'on pourrait appeler provisoirement « symphonique ».⁴⁷

Nell'antologia compaiono senza tagli i poemetti *Pasqua a New York*, *Prosa della Transiberiana e Panama*,⁴⁸ tredici *Poesie elastiche*, sette testi da *Documentari*, diciannove dalle *Note di viaggio*, un testo da *Donne del Sud America*, uno dalle *Poesie diverse*, sei da *Nel cuore del mondo*. Da questo serbatoio lirico Erba attingerà, per pubblicazioni di taglio differente: *Pasqua a New York* sarà il campione trascelto nell'antologia affiancata alla *Storia della letteratura francese* Fabbri a rappresentare lo stile cendrarsiano; nel *Tranviere metafisico*, laboratorio dei *Cristalli*, una delle *Poesie elastiche*, *Costruzione*, dedicata a

45 Elena DEL BECCARO ALPI, *La fortuna di Cendrars in Italia* (28-32), "Francia", 25, genn-marzo 1978, p. 29. Si rimanda a quest'articolo per il dettaglio delle pubblicazioni. Le prime avvengono in rivista in lingua originale, mentre la prima traduzione poetica è datata 1954, a firma di Romeo Lucchese [*Aube e Trest* in "La civiltà delle macchine", maggio 1954, poi ripresa dell'antologia di Bertolucci, *Poesia straniera del '900*] ma resta un episodio isolato. Essenzialmente fu Erba il primo a tradurre la poesia di Cendrars organicamente, seguito poi da Cortiana [Blaise CENDRARS, *Dal mondo intero*, Guanda, Parma 1980, tradotto e curato da Rino Cortiana e Blaise CENDRARS, *Al cuore del mondo*, a cura di Rino Cortiana, Scheiwiller, Milano 1992]. Se non ci sono precedenti per i testi, di piana individuazione è la base bibliografica: «Raffaële Carrieri ha pubblicato una *plaque*: *Blaise Cendrars* (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1958) contenente un'utile bibliografia arricchita da 31 illustrazioni. Questa bibliografia, la prima pubblicata in Italia, è servita da guida a Luciano Erba per l'apparato dell'antologia citata in precedenza. Peraltro Erba ne ha operato una riduzione».

46 ERBA, *Introduzione alla Poesia di Cendrars*, p. 27.

47 Jean-Carlo FLÜCKIGER, *Au cœur du texte. Essai sur Blaise Cendrars*, Payot, Neuchâtel 1977, p. 53. Cfr ivi, p. 52: «On a souvent critiqué le côté prosaïque des poèmes de Cendrars; on a souvent insisté sur la poésie qui traverse sa prose. [...] D'autre part, Cendrars appelle son plus célèbre poème *Prose du Transsibérien* (1913). Il s'explique là-dessus dans une lettre du 23 décembre 1913: "Pour le mot *prose*: je l'ai employé [...] dans le sens bas latin de *prosa, dictu*. Poème me semblait trop prétentieux, trop fermé. *Prose* est plus ouverte, populaire"».

48 «Non ci siamo sentiti di operare alcun taglio nei tre poemetti *Pasqua a New York*, *Prosa della Transiberiana e Panama* che sono i testi più rappresentativi dell'opera poetica di Cendrars», ERBA, *Introduzione alla Poesia di Cendrars*, p. 27.

Léger; nei *Cristalli naturali* sei dei testi elastici tradotti; mentre in *Un po' di repubblica* l'impegno civile del poeta milanese viene accostato a quello dell'epopea transiberiana; l'autoritratto in versi e in immagini del 2007, per viennepierre, recupera *Lettera*, da *Note di viaggio*; l'omaggio *I miei poeti* ricalca la scelta operata nei *Cristalli*, con l'aggiunta di *Lettera*, *Tramonti* e *Completo bianco*.⁴⁹

La presenza di Cendrars è dunque pervasiva nelle riprese, didattiche o poetiche, erbane. Perché inserire nel proprio quaderno di traduzioni – avendo un *corpus* tanto ampio a disposizione – testi così peculiari come le *Poesie elastiche* che, già nel '61, nell'introduzione, dichiara «precocemente invecchiate»?⁵⁰ Per la lunghezza dei tre poemetti principali, certo, e dunque per esigenze pratiche e tipografiche, ma restano tutte le poesie successive, cui infatti attinge altrove. Ma non è solo l'atipicità della selezione a colpire. Si confrontino ad esempio i versi di *Aux 5 coins*:

Aux 5 coins

Oser et faire du bruit
 Tout est couleur mouvement explosion lumière
 La vie fleurit aux fenêtres du soleil
 Qui se fond dans ma bouche
 Je suis mûr
 Et je tombe translucide dans la rue

Tu parles, mon vieux

Je ne sais pas ouvrir les yeux ?

Bouche d'or

La poésie est en jeu

Quarta dimensione

Osare e fare baccano
 Tutto è colore movimento esplosione luce
 La vita fiorisce alle finestre del sole
 Che si scioglie nella mia bocca
 Sono maturo
 E cado translucido sul marciapiede

Ma tu scherzi, amico

Non so aprire gli occhi?

Bocca d'oro

La poesia è in gioco⁵¹

49 Cfr. BONFANTINI, ERBA, *Storia della letteratura francese*, pp. 226-234; per la prosa la scelta è caduta su un brano da *La mano mozza*, tradotto da Caproni – per la ricezione dei romanzi di Cendrars si rimanda a BECCARO ALPI, da integrarsi con *Le edizioni italiane delle opere di Blaise Cendrars*, a cura di Sergio Silvi, stampato dall'autore, Arese 2008; ERBA, *Il tranviere metafisico*, p. 41; ERBA, *Dei cristalli naturali*, pp. 48-49; ERBA, *Un po' di repubblica*, per cui cfr. *infra*; ERBA, *Poesie e immagini*, pp. 106-107; ERBA, *I miei poeti tradotti*, pp. 160-183 – *Completo bianco* venne letta dalla figlia Lucia alla presentazione del volume perché le ricordava particolarmente il padre.

50 «Legati a un particolare momento della cultura europea-parigina, i testi “elastici” di Cendrars possono parere un documento da storia letteraria, precocemente invecchiato ma indispensabile per chi voglia sapere “come sono andate le cose”», ERBA, *Introduzione alla Poesia di Cendrars*, p. 24.

51 ERBA, *Dei cristalli naturali*, pp. 52-53.

Erba resta estremamente fedele al testo di partenza, scritto mentre Cendrars era ebbro d'alcool e poesia, intessuto di riferimenti: *Aux 5 coins* è il nome di un caffè frequentato dal poeta, situato all'incrocio di cinque vie, ma richiama anche i quattro cantoni del famoso gioco: i due piani allora si confondono, proprio come l'ebbrezza letteraria e alcolica: la poesia è in gioco, la poesia è il gioco, in cui cercare un cantone lasciato libero.⁵² Si possono notare «Je suis mûr» che vale per ubriaco, sbronzo e quell'accusato «translucido» da cui in bozze Erba espunge – invano – una *n*. Impressionante è anche il confronto di *Costrunction* con la traduzione :

Construction

Costruzione

De la couleur, de la couleur et des couleurs...	Colore, colore e colori...
Voici Léger qui grandit comme le soleil de l'époque tertiaire	Ecco Léger che cresce come il sole dell'era terziaria
Et qui durcit	E che rassoda
Et qui fixe	E che fissa
La nature morte	La natura morta
La croûte terrestre	La crosta terrestre
Le liquide	Il liquido
Le brumeux	Il brumoso
Tout ce qui se ternit	Tutto quanto diviene opaco
La géométrie nuageuse	
Le fil à plomb qui se résorbe	
Ossification	
Locomotion	
Tout grouille	

52 Sono debitrice, qui come altrove, nei confronti delle preziose note di Jean-Pierre GOLDENSTEIN, *19 poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, édition critique et commentée, Méridiens Klincksieck, Paris 1986: «Le premier état est accompagné d'un croquis représentant le croisement de cinq rues SA, AC, B, M, D. Il s'agit du carrefour Buci et de rues Saint-André des Arts, de l'Ancienne Comédie, Buci, Mazarine et Dauphine à Paris. [...] *Aux 5 coins*: nom d'un café, au coin de la rue de Buci, fréquenté par Cendrars en compagnie de Fernand Léger notamment. La dimension anecdotique de ce renseignement ne doit pourtant pas empêcher de lire entre l'ouverture e la clôture du poème : *Aux 5 coins ... La poésie est en jeu*, une corrélation mise en place par l'intermédiaire de l'expression bien connue : jeu des quatre coins. Dans ce jeu, quatre joueurs, qui occupent les angles d'un quadrilatère, doivent changer de coin tandis qu'un cinquième joueur essaye d'occuper un coin libre», pp. 82-83. Cfr. *Blaise Cendrars vous parle: «Aux 5 coins, c'est un tout petit poème, écrit dans un état d'ivresse alcoolique, d'ivresse alcoolique et d'ivresse poétique, les deux se combinant très bien», p. 123.*

L'esprit s'anime soudain et s'habille à son tour	L'annuvolata geometria
comme les animaux et les plantes	Il filo a piombo che si annulla
Prodigieusement	Ossificazione.
Et voici	Locomozione.
La peinture devient cette chose énorme qui bouge	Tutto brulica
La roue	Improvviso s'anima lo spirito rivestendosi a sua volta
La vie	come gli animali e le piante
La machine	Prodigiosamente
L'âme humaine	Ed ecco
Une culasse de 75	La pittura divenire quell'enorme cosa che si muove
Mon portrait	La ruota
	La vita
	La macchina
	L'anima umana
	Una culatta da 75
	Il mio ritratto ⁵³

Erba dichiara di avere “migliorato” Cendrars, ma in realtà – soprattutto se si ripensa ad altre condotte traduttive – è più che mai conservativo e rispettoso: mantenendo, senza alcuna licenza, innovazione o manipolazione la struttura e la misura dei versi “elastici”, quasi si trovasse a rispettare i costituenti di un’opera-*collage*,⁵⁴ in cui «on ne pourrait ni enlever, ni ajouter un mot, sans détruire l'équilibre».

Testate e *manchettes* di giornali, lustrini metallici, macchie di colore naturale, lembi di cielo, tappeti di prato, chiazze di vino, fumo di ciminiera, insegne pubblicitarie, etichette di bottiglie, parti staccate di macchine, umane anatomie e

53 ERBA, *Dei cristalli naturali*, pp. 56-59. E GOLDENSTEIN, *19 poèmes élastiques*: «Seul poème du recueil écrit après la guerre, l'année même de la parution des *Dix-neuf poèmes élastiques*, *Construction* célèbre l'œuvre de peintre Fernand Léger avec lequel Cendrars entretiendra des liens d'amitié tout au long de sa vie. Léger (1881-1955), d'abord influencé par les Impressionnistes et par Cézanne, s'installe à la Ruhe [...] après une période cubiste, Léger connaît une période mécanique, dite tubiste. Dans *Bourlinguer* il reviendra sur Fernand Léger qui a fait son portrait en culasse de 75. Il s'agit du portrait qui illustre la seconde édition de *J'ai tué*, Paris, Crès, 1919», pp. 106-107.

54 FLÜCKIGER, *Au cœur du texte*: «Dans les *Dix-neuf poèmes élastiques*, il applique des autres techniques encore, tels le collage, les contrastes simultanés, le poème-manifeste, le poème-conversation, etc.; mais elles consistent toutes à organiser des matériaux bruts dans le mouvement», p. 132. CENDRARS, *Poésies complètes*: «Cendrars, avons-nous dit, a apporté à la poésie une liberté d'allure que jusqu'à lui on n'avait fait que rêver. Les *Dix-neuf poèmes élastiques*, écrits de 1912 à 1919, en peu de pages, le prouvent. [...] Les mots sont une matière dont il se sert à son gré. [...] Nul n'a plus de netteté, de concision, de puissance dans la brièveté. Aucun lyrisme verbal, mais l'image fait corps avec la sensation», pp. 19-20.

strumenti musicali “in libertà” costellano il dettato “analitico-sintetico” o “simultaneo” di questa serie di poesie non diversamente da come appaiono sulle tele dei *fauves* o dei futuristi e cubisti dell’epoca: si tratta, anche per Cendrars, di giustapporre su un piano unico, senza prospettiva, senza nessi di sorta, gli elementi più eterogenei, impressioni, dichiarazioni, sentimenti, sul filo di un’intensa vita psicologica.⁵⁵

Questi testi, spesso trascurati dalla critica, considerati poesie “svuota-tasche”,⁵⁶ d’occasione e perciò confinati, forse sbrigativamente, nel territorio della peribilità, di una facilità un po’ vacua, transitoria⁵⁷ vengono conservati da Erba “correndo il rischio minore”, che in questo particolare caso significa tradurre in maniera letterale:

Abbiamo corso il rischio minore e cercato di seguire letteralmente, dove possibile, l’originale. Se vi è un poeta per il quale s’imponga la versione *mot à mot*, questi, a nostro parere, è Cendrars: poiché sarebbe tradire piuttosto che tradurre, l’andar cercando sembianze del tutto esteriori di poesia, rime magari, per testi deliberatamente nati al di fuori di questa ricerca, né, d’altro canto, riferibili all’area di lirica quintessenziata e “pura” che prevarrà nel dopoguerra.⁵⁸

Queste parole esprimono un profondo rispetto, quasi una certa soggezione, nel rendere le scelte ritmico-metriche di Cendrars senza cedere alla tentazione di normalizzarle, annettendole impropriamente a codici diffusi come quello ermetico (la poesia

55 ERBA, *Introduzione alla poesia di Cendrars*, p. 24.

56 Roger ALLARD, *Dix-neuf poèmes élastiques*, par Blaise Cendrars, “La Nouvelle Revue Française”, 1 dicembre 1919, p. 1093: «L’élasticité des poèmes de M. Blaise Cendrars me paraît hors de conteste. Il est même équitable de constater que ces poèmes sont les plus élastiques et les plus extensibles de tous les poèmes en forme de vide-poche, où l’auteur jette pêle-mêle des lignes de journal, des enseignes de bistro, des vers d’almanach, de vieux feuillets de son calepin, et les mégots de la conversation. M. Blaise Cendrars a coutume de porter dans ces exercices une franchise et une liberté d’allure sympathiques, et quelque chose de viril qui manque aux jeux de certains esthètes. [...] M. Cendrars est le seul poète qui ait su quelquefois réussir un *Ersatz* du cubisme plastique».

57 GOLDENSTEIN, *19 poèmes élastiques*: «Les poèmes de circonstance ne sont en effet guère prisés par la conscience poétique moderne. Composées à l’occasion d’un événement quelconque, privé ou public (naissance, mariage, deuil, avènement de princes, victoires, traités de prix, commémorations variées), ces pièces sont moins faites pour durer que pour répondre à une occurrence particulière. La poésie de circonstance présente par conséquent un caractère essentiellement fugitif», p. 109. Cfr. Johann Peter ECKERMANN, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Gallimard, Paris 1949, pp. 26-27: «Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstance, ils s’inspirent de la réalité, c’est sur elle qu’ils se fondent et reposent. Je n’ai que faire des poèmes qui ne reposent sur rien».

58 ERBA, *Introduzione alla Poesia di Cendrars*, p. 28.

quintessenziata e pura).⁵⁹ Rare le eccezioni, come ad esempio, nella *Testa* dove i versi più esorbitanti vengono spezzati o condensati:

La tête

La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique
Son dé clic
Crée le mouvement perpétuel
Tout le monde connaît l'œuf de Christophe Colomb
Qui était un œuf plat, un œuf fixe, l'œuf d'un inventeur
La sculpture d'Archipenko est le premier œuf ovoïdal
Maintenu en équilibre intense
Comme une toupie immobile
Sur sa pointe animée
Vitesse
Il se dépouille
Des ondes multicolores
Des zones de couleur
Et tourne dans la profondeur
Nu.
Neuf.
Total.

La testa

Capolavoro d'arte plastica è
La ghigliottina
Il suo scatto
Crea il moto perpetuo
Tutti conoscono l'uovo di Colombo
Un uovo piatto, fisso, da inventore
Soltanto la scultura di Archipenko
È il primo uovo ovoidale
Sta in intenso equilibrio
Come un'immobile trottola
Sulla sua punta animata
Velocità
Strip-tease
Di fascie [*sic*] variopinte
Di cerchi colorati
Vortica nello spazio
Nudo
Nuovo
Totale
Uovo⁶⁰

Se *Pâques* presenta ancora alessandrini, seppur incerti e zoppicanti, già con la *Prose de la Transsibérien* irrompe un verso libero, privo di qualsiasi cesura e Cendrars prova ad affidarsi «all'irregolare alternanza di versi "lunghi", che riproducono l'andatura di una prosa segnata di clausole segrete, quasi a capo minori, e di versi "corti", spesso una sola

59 Cfr. ivi: «I *sonetti denaturati* sono assolutamente intraducibili, salvo che si voglia mettere a segno quello che si chiama un *pastiche*, ossia una spiritosa imitazione: ce ne ha dissuasi il rispetto che dobbiamo all'autore e ai suoi lettori italiani», p. 30.

60 ERBA, *Dei cristalli naturali*, pp. 54-57.

parola o un gruppo di parole strettamente correlate, in posizione volutamente evidenziata, diciamo pure enfatica».⁶¹

Il contrasto metrico è in questo caso attenuato, mediante l'inserzione di *enjambements* («La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique» > «Capolavoro d'arte plastica è / La ghigliottina»); «La sculpture d'Archipenko est le premier œuf ovoïdal» > «Soltanto la scultura di Archipenko / È il primo uovo ovoidale»); ellissi («Christophe Colombe» > «Colombo»); «Qui était un œuf plat, un œuf fixe, l'œuf d'un inventeur» > «Un uovo piatto, fisso, da inventore») o nominalizzazioni («Il se dépouille» > «Strip-tease»). Una scelta interessante è anche quella attuata negli ultimi versi: entrambe le pubblicazioni in rivista riportano la lezione *noeuf*, neologismo-crasi di *neuf* (nuovo) e *œuf* (uovo), componenti che Erba scinde nel tentativo di rendere efficace l'allusione.⁶²

Questo uovo-nuovo è una scultura di Archipenko, distrutta dal primo conflitto mondiale, di cui abbiamo dunque solo descrizioni, parzialmente discordanti, ma che evocano elementi aerei, sospesi, dondolanti: in un moto perpetuo fatto di suoni che si rincorrono (*chef-d'œuvre, mouvement, monde, Christophe Colombe, œuf* costantemente ribattuto, *inventeur*), rotto l'equilibrio intenso della trottola sulla sua punta.⁶³ Anche in *Journal* gli interventi sono minimi:

Journal

Christ

Voici plus d'un an que je n'ai plus pensé à Vous

Depuis que j'ai écrit mon avant-dernier poème Pâques

Ma vie a bien changée depuis

61 ERBA, *Introduzione alla poesia di Cendrars*, p. 28.

62 GOLDENSTEIN, *19 poèmes élastiques*: «La leçon *nœuf* relevée dans “De stijl” comme dans “Noi” peut n'être qu'une coquille comme beaucoup d'autres qui figurent dans les variantes relevées jusqu'ici. L'hypothèse d'un néologisme volontaire n'est cependant pas à rejeter, le poème comportant cinq occurrences du terme *œuf*». p. 104. Questi versi hanno echi precisi in *Panama* e in *Dialogue sur la sculpture*, entrambi del giugno 1914 (cfr. per quest'ultimo *Inédits secrets*, par Miriam Cendrars, Le club du livre, Paris 1969, pp. 388-394 e Rino CORTIANA, *Contrastes de la modernité dans la poésie de Cendrars. La roue, la tour et la guillotine* (265-278), in *Blaise Cendrars (Colloques, Poésies, Cerisy)*, “Cahiers du Sud”, 18^e année, Marseille, 1988).

63 GOLDENSTEIN, *19 poèmes élastiques*: «Archipenko [...] crée des reliefs ciselés et peints qu'il nomme sculpto-peintures. Première exposition individuelle à la galerie *Der Sturm* à Berlin en 1913, année où il crée également *La tête* œuvre à laquelle le poème se réfère explicitement [...] *La Tête* d'Archipenko (1914), 55 cm, construction installée au centre d'un disque. Le fond est une niche de métal courbé poli, reflétant de multiples taches de différentes couleurs peintes au dos des surfaces planes. La tête est formée de quatre plans superposés de formes, les uns en verre, les autres en bois. (Détruite pendant la première guerre mondiale)», pp. 103-104.

Mais je suis toujours le même
J'ai même voulu devenir peintre
Voici le tableau que j'ai faits et qui ce soir pendent aux murs
Il m'ouvrent d'étranges vues sur moi-même qui me font penser à Vous.
Christ
La vie
Voilà ce que j'ai fouillé

Mes peintures me font mal
Je suis trop passionné
Tout est orangé.

J'ai passé une triste journée à penser à mes amis
Et à lire le journal
Christ
Vie crucifiée dans le journal grand ouvert que je tiens les bras tendus
Envergures
Fusées
Ébullition
Cris.
On dirait un avion qui tombe.
C'est moi.

Passion
Feu
Roman-feuilleton
Journal
On a beau ne pas vouloir parler de soi-même
Il faut parfois crier

Je suis l'autre
Trop sensible.

Giornale

Gesù

È più di un anno che non penso a Te

Da quando ho scritto la penultima poesia Pasqua

La mia vita è molto mutata da allora

Ma sono sempre lo stesso

Ho perfino voluto fare il pittore

Ecco i quadri che ho dipinto e che stasera pendono ai muri

Mi svelano strane prospettive su me stesso che mi fanno pensare a Te.

Gesù

La vita

Ecco che cosa ho frugato

I miei quadri mi fanno male

Sono troppo appassionato

Tutto è color arancio.

Ho passato una giornata triste a pensare ai miei amici

E a leggere il giornale

Gesù

Vita crocifissa nel giornale che tengo aperto a braccia tese

Ali spiegate

Razzi

Effervescenza

Grida.

Sembra un aeroplano che precipiti.

Sono io.

Passione

Fuoco

Romanzo a puntate

Giornale

Hai un bel non voler parlare di te stesso

Certe volte bisogna gridare

Io sono l'altro

Troppo sensibile⁶⁴

Il *vousvoyer* di Cendrars passa a un Tu maiuscolo, sintesi di spontaneità e rispetto, mentre il verso introdotto dall'impersonale *on* («On a beau ne pas vouloir parler de soi-même») viene reso con «Hai un bel non voler parlare di te stesso», in una ricorrente tendenza di Erba a rifugiarsi nel tu, dialogico o autoriflessivo).

Erba ha scardinato sonetti con rime regolari, ha ridotto e stravolto i testi di Rodenbach, ma non interviene nella “non forma” cendrarsiana, quasi a voler sancire una necessità innegoziable ai suoi costituenti: le frasi giustapposte, legate più a senso che sintatticamente; l'assenza di punteggiatura, la disparità dei versi.⁶⁵

la punteggiatura non scritta di Cendrars non è affatto una trovata gratuita, un qualsiasi vezzo in ossequio all'avanguardismo del tempo: [...] Cendrars ha concepito i suoi versi così come li leggiamo, rendendoci conto della funzione indispensabile di quegli a capo che segnano, come battiti del polso, il fluire intermittente del dettato lirico, ora disteso, ora rotto, ora parentetico, ora gridato, fedele diagrammatica riproduzione del misterioso ritmo dell'invenzione creatrice. Il traduttore che attentasse a questo ritmo colpirebbe la poesia di Cendrars nel suo punto più vitale, la distruggerebbe sul nascere.⁶⁶

Trova in Cendrars qualcosa di essenziale, Erba, e in questo momento – nonostante i ripensamenti successivi – ha soprattutto paura di sporcare un equilibrio alterandone i componenti: aderisce il più possibile alla misura di quei versi che gli paiono i battiti del polso dell'avventuriero bucaniere cui forse sogna di assomigliare, non prende iniziative, il *bricolage* è bandito.

64 ERBA, *Dei cristalli naturali*, pp. 48-51. Nel '61 si legge «color d'arancio» che poi passa in bozze a «color arancio».

65 Marcel RAYMOND, *Da Baudelaire al Surrealismo*, Einaudi, Torino 1948: «La sintassi si riduce a nessi molto semplici, e si giungerà fino all'uso di parole isolate. Frequentissime sono la sillessi e l'ellissi. [...] quasi note per una poesia da comporre, che si rinuncia a integrare in un sistema di pensiero: si rinuncia a farne una poesia», p. 236. Francis BODER, *La phrase poétique de Blaise Cendrars. Structures syntaxiques, figures du discours, agencement rythmiques*, Honoré Champion éditeurs, Paris 2000: «Ainsi, on voit qu'en 1911, la phrase de Cendrars possède déjà trois traits caractéristiques majeurs qu'elle conservera jusqu'à la fin: la prédominance de la coordination; la construction sur éléments parallèles de même rang; la syntaxe dynamique qui laisse la phrase ouverte à l'expression de l'affectivité. [...] La sensation du grouillement naît, au niveau textuel, en particulier de: le choc des isotopies [...] doublé de l'antithèse sémantique des éléments juxtaposés; [...] le jeu contrasté des groupes rythmiques tantôt brefs, tantôt longs, tantôt binaires, tantôt ternaires et l'alternance de cadences majeures et mineures», pp. 39-44.

66 ERBA, *Introduzione alla poesia di Cendrars*, pp. 28-29.

Invitato nell'87 a Venezia, a parlare di Cendrars, Erba partirà proprio da queste traduzioni.⁶⁷

Riporto gli appunti nella loro densità un po' ellittica:

Colluttazione con lo spazio. Concentrazione. Dilatazione. Poesie elastiche. NY.
TR Panama. Verne. Mobile. Immobile. Itineranza. Erranza. Asvero
Sete di spazio che trova nel lungo tracciato (ancora Verne) la sua dimensione
anche fisica. Pasqua/NY un solo punto del tempo/spazio concentrazione,
monodia, deambulations: città, quartieri malfamati locale cinese, ricerca della
chiesa, non ci sono campane il locale cinese diventa chiesa. Risveglio al mattino
(Verhaeren, villes tentacolari unico punto di fissazione: la camera, il letto la
morte) Colluttazione con lo spazio (sete, voracità, Bourlinguer) alla ricerca di un
ubi consistam. Vi è un trop plein, che la struttura del tr. riesce a distribuire, come
se la linea + lunga del mondo fosse stata ideata x questo. NY è un luogo del
tempo (Pasqua) il tr. è un luogo dello spazio⁶⁸

Uno dei nodi che Erba evidenzia è la colluttazione con lo spazio: una sete di spazio che
è anche un incessante susseguirsi di cambiamenti (di stato: concentrazione/dilatazione,
come nelle *Poesie elastiche*) e di luogo (come l'errare dell'ebreo Asvero): se *Pasqua a New
York* è un'agnizione, un punto estremamente concentrato dello spaziotempo in cui i luoghi
finiscono per coincidere; la *Transiberiana* è un tracciato nello spazio e nella sua sterminata
lunghezza trova ordine anche il traboccante *trop plein* di Cendrars.

67 Conferenza organizzata da Stefano Agosti, per il 28 aprile 1987 all'Università di Venezia. Gli atti di questa giornata di studi vengono raccolti in *Gli universi di Blaise Cendrars*, a cura di Rino Cortiana, Piovan editore, Abano Terme 1992. Erba non pubblica il suo intervento, ricordato comunque da Agosti nell'introduzione: «do il benvenuto agli ospiti [...] al professor Erba dell'Università di Verona, il quale porterà qui, oltre alla sua esperienza di studioso della letteratura francese moderna, anche la sua esperienza di operatore in proprio, fra le più significative dell'Italia contemporanea», p. 11. Erba tiene un'altra conferenza su Cendrars, e in particolare sul suo rapporto con Canudo, e se ne conservano in archivio i materiali d'elaborazione: cfr. Luciano ERBA, *Cendrars e Canudo: due sperimentalisti (471-476)* in *Atti del congresso internazionale su Ricciotto Canudo, Bari/Gioia del Colle 24-27 settembre 1977*, Grafischena, Fasano 1978 [Cartellina marrone, da una vecchia busta, con cartiglio CANUDO].

68 Nella cartellina sono conservate più stesure che ritornano ricorsivamente sulle stesse idee: ho montato insieme più nuclei concettuali, per non appesantire l'esposizione. Cfr. ERBA, *Introduzione alla poesia di Cendrars*: «Per un suo itinerario del tutto privato e si direbbe quasi casuale, se non sapessimo che *ab initio* è il poeta, attraverso una sua vicenda di angoscia esistenziale – si dice così oggi – Cendrars, parallelamente agli artisti della sua generazione, fa la scoperta di un al di là di essenziali valori fisici, impregiudicati. [...] La stessa idea di una fisicità elastica e defigurabile si esprime già nel viaggio transiberiano: le stazioni giacciono oblique, come appese ai fili del telegrafo, i pali fanno mille smorfie (*le monde s'étire s'allonge et se retire comme un accordéon*); con minor peso di allucinazione e di dramma, come se ormai una seconda vista dirigesse l'attenzione di Cendrars, giustificherà il titolo, e la inerente visione ottica, delle *19 Poesie Elastiche*», p. 24.

Idea di poesia come tracciato, successione di sequenza, diario, narratività. Sempre Я al centro della sua opera [...] Non racconta una volta x tutta una storia ma la frammenta in mille allusioni che riprende, sviluppo, disperde su tutta la superficie della sua opera. REWRITING. Ritornando costantemente sulla propria materia, in un gioco di echi, riprese e sdoppiamenti, il resto si genera da sé, generando l'illusione del vissuto [...] *Panama* occorrono troppe vite x farne una. Proiezione di sé nelle immagini di 7 zii immaginari [...] È un grande affabulatore. Ha l'immaginazione creatrice, gli manca la forza della forma letteraria. Non conosce la resistenza del "genere", la costruzione drammatica, i conflitti calati in modelli letterari coerenti. Mancanza di penetrazione psicologica. Le sue opere sono degli omnibus, dei contenitori di ricordi, idee, poesia, scienza [...] Poesia nella sua prosa, prosa (transiberiana) nella sua poesia. In realtà è soprattutto prosa ed è x questo che abbandona la poesia.

La poesia può essere dunque un tracciato. Ma quello di Cendrars è estremamente dispersivo, catafratto: è sempre l'io (che Erba annota con una lettera russa, Я)⁶⁹ al centro della sua opera, in una costante riscrittura di episodi o nell'invenzione del vissuto: è il caso di *Panama*, il racconto dei sette zii leggendari, che Erba racchiude in formula montaliana: «occorrono troppe vite per farne una».⁷⁰ Tutte quelle vite, proiezioni della sua, sono il prodotto della sua traboccante immaginazione che, secondo Erba, non confligge sufficientemente con una *contrainte*, una forma definita: «non conosce la resistenza del "genere"». Torna anche sull'ibridazione del poetico in prosastico, in narrativo, e viceversa, giungendo a ribaltare l'assunto che vent'anni prima aveva inserito nella sua introduzione: avrebbe all'epoca, voluto citare brani di prosa nell'antologia lirica, perché la prosa di Cendrars è poesia, e la poesia prosa; e ora ammette che è soprattutto prosa, perciò Cendrars smette di scrivere poesia.

B2: Mentre di fronte a un autore si è portati alla decostruzione, nella speranza che questa operazione ci aiuti a capire il senso ultimo dell'opera, – di fronte a C. si è invogliati a condurre un'operazione di ri-costruzione, nella convinzione che solo così si riesca a dare un senso a "agitazione confusa" dei suoi testi

69 Fra i libri di Erba compaiono anche grammatiche elementari di lingua russa e tedesca, annotate più fittamente nei primi capitoli: tentativi di apprendere altre lingue presto scoraggiatisi. Ma la Я che, foneticamente, si legge come il pronome "io" entrerà stabilmente nell'uso erbiano a siglare i documenti personali, privati.

70 Eugenio MONTALE, *L'estate*, in ID., *Tutte le poesie*, p. 175.

“eteroclitici” “inequali”, diversi per natura e ispirazione. B3: In realtà vi è una volontà di organizzazione (horloger jurassien). Se la sua opera costituisce un insieme strutturato, essa va trattata come un testo globale, con le sue regole, i suoi riferimenti etc. L’opera di C. è un continuo ripiegarsi su se stesso, self-novel. Balletto di date del vécú e letterarie, difficoltà insormontabile di arrivare alla verità, ma tali date multiple hanno la funzione di “relais” tra finzione e realtà, tra l’opera e la vita, da un lato, mentre dall’altro hanno funzione di “clôture”: nel senso che il dato biografico è recuperato dalla letteratura, la vita è integrata nell’opera che si appropria della sua genesi, controlla la sua storia. C La sua opera è marcata da un “centro vuoto”, con attorno tanti cerchi concentrici. Volontà di costruzione letteraria. [...] Sia nella vita sia nei testi il vissuto e il sognato si confondono e si danno volta volta il cambio. Confusione inestricabile

Il continuo ripiegarsi su se stesso di Cendrars obbedisce a una spinta strutturale? Si possono comporre le contraddizioni, le componenti eterodosse della produzione cendrarsiana? Forse no (la confusione, infine, risulta inestricabile), ma resta l’icastica rappresentazione dell’opera di Cendrars come un centro vuoto, incastonato in cerchi concentrici, con continua osmosi (*rélais/clôture*) fra vita e letteratura.

Le prime righe dell’intervento, quelle più inerenti a questo studio, sono le più recise: «Introduzione colloquiale. Fatti personali. Mia traduzione. Problemi. Giochi di parole. Nota critica... Debiti, ma non parliamone. Quando penso a Cendrars. Che cosa mi resta».

Quali potrebbero essere i debiti, quali i punti di contatto? Secondo Milone molte sono le suggestioni cendrarsiane che filtrano nella produzione coeva “in proprio”: «La fuga, il recupero memoriale, l’accumulo di oggetti e la fascinazione per l’esotico e il lontano: tutti ingredienti che si ritrovano in *Il male minore*, anche se al netto di altre divergenze – specie stilistiche – che scavano fra i due un solco profondo». ⁷¹ Anche Limone individua un legame, un’affinità nello sguardo curioso, esploratore di spazi, intermedi o distanti:

La permanente *curiositas* nell’attraversare più sguardi e più mondi. Diremmo, in questo senso, che c’è un sottile rapporto fra l’Erba poeta e l’Erba traduttore (si veda, per un solo esempio, l’Erba che traduce Blaise Cendrars, la sua *Prose du Transiberiën et de la petite Jeanne de France*). ⁷²

71 MILONE, *L’«impercettibile trasalire del reale»*, pp. 11-12.

Raboni addirittura postula una “scuola lombarda” con ascendenze francesi e colloca Erba a bottega dai migliori ironisti d’oltralpe e dai poeti viaggiatori:

Risi, Erba, Cattafi... Più di una volta mi è capitato di fantasticare su una sorta di “bottega”, di luogo d’apprendistato e d’anonimato dove questi tre poeti, nati nel giro di due soli anni (Risi nel ‘20, Erba e Cattafi nel ‘22), potrebbero aver scoperto insieme certi impasti, provato certi spessori, lavorato, magari, alle stesse poesie. [...] Più fruttuosa risulterebbe, a mio avviso, un’occhiata fuori casa, per esempio verso un’ipotetica, ma non improbabile intersezione fra due linee tutt’altro che secondarie della poesia francese moderna, quella dei grandi ironisti, da Laforgue a Queneau, e quella dei “viaggiatori”: Larbaud, Cendrars.⁷³

In realtà, nella narrazione del proprio ruolo all’interno della società letteraria, in Erba e in Cendrars si distingue un certo orgoglio nel dichiarare la propria indipendenza da scuole, movimenti, botteghe: manifesto il fastidio per le «chiesuole avanguardiste», entrambi preferiscono disegnarci come appartati, rifiutati o autoesclusi, consapevoli dei meccanismi e, perciò, al di fuori di essi.

Le apparenze suggeriscono, a questo punto, un tocco di anarchismo, venato di unanimismo, sulle tracce degli insegnamenti dell’Abbaye. Che certi “ismi” allora nell’aria abbiano avuto la loro presa su Cendrars non si esclude: un sicuro segno dell’intelligenza poetica è proprio la permeabilità naturale all’agitarsi delle correnti che attraversano l’epoca in cui si vive; una permeabilità d’istinto, che non ha nulla di passivo e di parassitario, che non esclude la reattività o, addirittura, l’alzata di spalle. Ma insomma il poeta non è mai sordo, ed è della sua condizione di grazia, che può perfino apparire ingrata, il privilegio o la pena di accorgersi di tutto. D’altra parte sappiamo troppo bene che Cendrars non fu mai scrittore di tendenza, letterato di chiesuole “avanguardiste”.⁷⁴

72 Giuseppe LIMONE, *La poesia di Luciano Erba fra il Nulla e la luce*, p. 14. CENDRARS, *Poésies complètes*: «*J’ai tué*, c’est l’expression totale de la guerre. [...] *J’ai tué*, c’est aussi pour nous une affirmation de plus de l’immense curiosité de Cendrars, corollaire de son goût de la vie. Il est curieux et curieux de tout. [...] Il se dégage de celui qui vit intensément une force qui s’impose. [...] Cendrars est cet homme-là. Absolument libre. [...] Par cette liberté, qui ouvre a porte de tous les domaines, Cendrars se trouve au cœur de la vie moderne», 11-12.

73 RABONI, *Risi senza metafore* (269-278) in ID., *La poesia che si fa*, pp. 270-271.

74 ERBA, *Cendrars e Canudo*: «Cendrars non è poeta di gruppo, di cenacolo, un indomito d’indipendenza gli fa sospettare l’accademia anche là dove l’avanguardia esibisce più clamorosa le sue pretese di rottura, la

Cendrars nella sua *Nota alle Poesie elastiche* scrive di aver pubblicato su riviste straniere, perché snobbato dalla “sedicente avanguardia”: quello non era un momento, continua, per essere autentico;⁷⁵ Erba ricorda che, negli anni ‘60, «ero stato completamente messo da parte, o forse mi ero messo da parte. Ma non potevo mica fare le lettere alla rovescio, le maiuscole. Ho coltivato una poesia degli interstizi, li ho chiamati spazi intermedi, fatti di continuità e monotonia. Questo è stato interpretato come minimalismo: non lo era».⁷⁶

I loro nomi sono affiancati anche sotto l’egida dell’impegno, in una pubblicazione interlinea, *Un po’ di Repubblica*, in occasione del primo festival di poesia civile, a Vercelli, accomunati, pare, da un pietà travalicante, che smussi le pastoie dell’io:

Erba da sempre predilige una poesia di piccole cose quotidiane, che descrive – con il filtro della memoria e dell’ironia – per parlare dei grandi interrogativi dell’esistenza e anche della vita civile. [...] fino a sentir risvegliare in sé un senso di profonda pietà, anche di fronte a tragedie come lo tsunami [...] proprio la pietà riesce a cancellare un io lirico troppo esclusivo e a prendere coscienza di un impegno verso l’umanità di un poeta civile come Blaise Cendrars, l’autore della *Prosa della Transiberiana* qui magistralmente tradotta da Erba da fine francesista e viaggiatore letterario («tranviere metafisico») quale egli è.⁷⁷

sua musa è realista sperimentale senza neppure sapere di esserlo, e non appena si rende conto del rischio di una istituzionalizzazione dei suoi presupposti, sia pure affidata alla *soi disant avant-garde*, rompe i ponti col suo stesso passato prossimo, si ritaglia nell’infinito universo della ricerca nuovi territori di conquista. L’emergere, nella sua linea operativa, di un momento unanimista, di un momento simultaneista, e poi cubista, e futurista, e via dicendo, si pone sempre sotto il segno della sperimentazione anticipatrice, gelosa, personale, generosa e dissipatrice dei suoi risultati precari e non irrapinabili», p. 473.

75 Blaise CENDRARS, *Notule d’histoire littéraire*, in *Dix-neuf poèmes élastiques*: «Nés à l’occasion d’une rencontre, d’une amitié, d’un tableau, d’un polémique ou d’une lecture, les quelques poèmes qui précèdent appartiennent au genre si décrié des poèmes de circonstance. A l’exception de deux ou trois d’entre eux, ils ont été publiés par des revues étrangères, le *Mercur de France*, *Vers et Prose*, *Les Soirées de Paris* et *Poème et Drame*, c’est à dire les aînés, les poètes déjà-classés et la soi-disant avant-garde refusaient ma collaboration. C’est qu’à ce moment-là, il ne faisait pas bon, en France, d’être un jeune authentique parmi les jeunes».

76 ERBA, *videointervista*. Cfr. Luciano ERBA, “*Ritrovare la Forma al più alto grado di astrazione*” (166-167), in SPAGNOLETTI, *La poesia che parla di sé*: «Provo un certo imbarazzo nel parlare della mia poesia o della poesia in generale, forse perché temo di tradire così una certa immagine di me, immagine che mi sono creata nel tempo, o che altri hanno messo insieme, la quale mi vuole isolato, non appartenente ad alcun gruppo, e incapace di firmare qualsiasi manifesto, per la maggior parte del tempo rimasto in silenzio, sempre clandestino... Che fare? Optare per una *naïveté* su commissione, giocare all’antintellettuale, prendere una certa distanza dal discorso teorico, simulare un primitivismo d’accatto? Sì, ma come *Le pronte repliche di Nina*, “Et mon bureau?”», p. 166.

77 Roberto CICALA, *Nota (5-6)* in ERBA, *Un po’ di Repubblica*, pp. 5-6. L’introduzione alla *Prosa della Transiberiana* adatta l’introduzione erbiana per Nuova Accademia. Sul volume nella biblioteca privata, Erba sottolinea a margine quanto trasporrà: «In questa vorace e spregiudicata presa di possesso del mondo intero non v’è gran posto per l’indugio sentimentale, la solitudine cessa di essere un lusso poetico, la pietà

L'empatia per il prossimo straziato dal dolore, chiamata a unire le due sensibilità, ha forse ascendenza anche in un cristianesimo civile, come suggerisce Zani, consigliando di focalizzare l'attenzione sull'influenza di «Cendrars (molto importante) e Villon (cioè quei poeti “credenti” particolarmente congeniali a un poeta come Erba di dichiarata fede “cattolico-apostolica”))». ⁷⁸ I poeti “credenti” che sceglie Zani sono esempi apparentemente eretici: Cendrars che, pur attingendo a piene mani dall'immaginario e dai testi cristiani, ammette più volte di non aver fede e Villon, criminale, assassino, latitante, che attacca nelle sue ballate le ipocrisie di un clero corrotto. ⁷⁹

In ogni caso, poeta civile, credente, viaggiatore, Cendrars è una figura che accompagna a lungo Erba che, addirittura, vorrebbe ristampare le sue traduzioni in maniera da rendere tipograficamente omaggio alle misure lunghissime della sua pronuncia, senza spezzarla, senza comprimerla, come nei primi esperimenti con Delaunay: «Progetta edizioni, senza mai fretta: per esempio è ricorrente l'idea di una nuova raccolta di versioni di Cendrars, rinviata per ragioni di diritti, prospettando una rilegatura inconsueta ad album per i versi lunghi». ⁸⁰

si risveglia per cancellare un io troppo esclusivo e vede affermarsi una più sana consapevolezza della condizione umana. [...] Pietà vuol dire estrema presa di coscienza, dopo il venir meno della coscienza s'incontra un mondo di puri suoni, di puri movimenti, puramente fisico; la disperata onomatopea del viaggio transiberiano, dedicato, si badi, ai musicisti, non significa altro; è la resa, ma dopo quali punte di umana consapevolezza!, alla brutale evidenza di uno sferragliare di scambi ferroviari, di un girare assurdo di ruote», p. 24. E si legga anche PARROT, *Blaise Cendrars*: «Exténué, il s'endort et se réveille au milieu de la nuit. Jusqu'à l'aube, il écrira d'une traite ce long poème, le premier de son œuvre imprimée, poème qu'il ne devait jamais remanier, dont la forme fait parfois songer à celle de certains versets de Claudel ou de Walt Whitman, et qu'inspire une profonde et amicale pitié envers tous les malheureux qui l'entourent», p. 23.

78 Mail speditami da Gabriele Zani, 12 maggio 2018, risposta a una mia richiesta di informazioni sulle lettere erbiane. Il fondo Zani è stato in seguito donato al fondo manoscritti di Pavia.

79 Laurence GUYON, *Cendrars en énigme. Modèles mystiques, écritures poétiques*, Champion, Paris 2007: «La correspondance de Cendrars avec Jean-Henry Lévesque fournit de nombreuses informations sur ses lectures mystiques et confirme l'intérêt constante qu'il porte alors aux questions religieuses et spirituelles. La fascination pour cet univers étonne chez un écrivain qui affirme à plusieurs reprises ne pas avoir la foi. [...] Cendrars semble en effet envisager la religion chrétienne à la fois comme un système doctrinal susceptible d'être remis en cause et comme un fonds culturel extraordinairement riche», pp. 7-10. Cfr. Mario LUZI, *Prefazione (XI-XVII)* in François VILLON, *Opere*, a cura di Attilio Carminati e Emma Stojkovic Mazzariol, Mondadori, Milano 1990: «A un livello più alto e toccante essa gli appare come una trasgressione alla legge morale e una miserevole infedeltà alla devozione cristiana che a vederla intatta nella vecchia madre gli spezza il cuore. [...] Villon si presenta insomma nelle vesti di uno che ha violato un ordine. Allo stato dei fatti l'ordine è sbracciato in ogni sua parte, ma i presupposti etici e religiosi su cui è fondato sono fortemente vischiosi e hanno effetto durevole sulla coscienza morale, determinano il sentimento del bene e del male», pp. XI-XII.

80 Roberto CICALA, «*Irruzioni d'azzurro*» nella *nebbia padana: ricordi di Erba «tranviere metafisico»* (87-90), “Autografo” 56, 2016, p. 89. PARROT, *Blaise Cendrars*: «Blaise Cendrars a édité lui-même un certain nombre de ses livres, avec un souci de présentation fort rare qui vise à faire du livre imprimé un objet poétique; *Pâques* avait paru à ses frais; *Le Transsibérien* qu'illustraient des compositions de Delaunay était un essai de *livre simultané*. On ne le lisait pas en tournant les pages: il se présentait sous la forme

Forse è una forma di insicurezza, porsi sopra a qualcosa che si ammira, immaginarsi vincente in una schermaglia che ci impensierisce, ma nel '61 Erba esprimeva verso quel "quasi Malaparte" (che poi sconfesserà) una quasi ontologica, strutturale sudditanza, pensando non di migliorarlo, anzi, di fornire qualcosa di peggiore, più pesante, «necessariamente di seconda mano»:

Sono incluse tutte le poesie di *Nel cuore del mondo*, ad eccezione di *Le ventre de ma mère* che risulterebbe, *italice*, troppo realista: gran bella cosa il realismo, la crudezza espressiva, in lingua originale; ma la traduzione appesantisce, e certa parola, certa immagine audacissima epperò levitata dal discorso poetico diretto, divengono pugni nell'occhio nel terra a terra di un discorso, necessariamente di seconda mano come quello della versione.⁸¹

d'un dépliant de deux mètres aux couleurs multiples», p. 49.

81 ERBA, *Introduzione alla poesia di Cendrars*, p. 31.

Rispecchiamenti, spaesamenti: Michaux

«Le mal, c'est le rythme des autres».

Michaux

Dell'incontro di Erba con Michaux si sa assai poco. Ne resta traccia in un quaderno dalla copertina marmorizzata, le pagine molto ingiallite, scritto su entrambi i versi, per una ventina-trentina di pagine per lato. Da un capo pare accogliere un abbozzo di racconto, o di vero e proprio romanzo – negli anni cinquanta Erba vi accenna spesso nelle lettere agli amici – a uno stadio di rifinitura piuttosto basso: molte le cassature, i rimandi, i nomi alternativi, annotati all'interno di graffe, per i personaggi.¹ Nell'altro capo di scrittura, incistata in una fittissima prosa, una trascrizione della *Cordillera de los Andes* di Michaux. Il materiale circostante assomiglia a un *journal intime*, con resoconti delle proprie giornate, brani di lettere: fra cui una, di Contini, datata 24 marzo 1947, sulla dolorosa assenza di “maestri” («questo è il momento preciso in cui i, come dire?, “maestri” fanno cilecca»)² È arduo fissare termini precisi di datazione: la scrittura diaristica presenta date ellittiche, private (*martedì, il 4...*), l'unica completa è proprio quella della missiva continiana. Si può dunque ipotizzare che Erba lesse Michaux attorno al 1947.

La prima traduzione italiana di Michaux si deve a Ungaretti, nel 1945, ma gli studiosi assicurano che «nel periodo fra le due guerre, il nome e l'opera di Michaux divennero sempre più noti specie fra i giovani intellettuali che seguirono e lessero le sue prime raccolte di prosa e poesie, sempre in lingua francese, s'intende».³ Poche le traduzioni, di

1 Cfr. lettera di Erba a Sereni, 13 marzo 1950: «In tutt'altre cose occupato, tanto vale che te lo dica: nella fattura di un romanzo, ti confesserò che mi sono sentito pochissimo in fase con le mie poesie quando me le sono trovate stampate sotto gli occhi: la stessa impressione di disagio, credo di aver provato, che si ha quando si rivede una vecchia conoscenza alla quale si era da tempo finito di pensare, né si ha più che dirle» e «Altro? già, il romanzo: la sola persona che ne ha letto qualche capitolo dice che sembra tradotto dall'inglese...Il che vorrebbe almeno dire che conosco un po' il mestiere», e anche 12 settembre 1958: «quello che stavo scrivendo, che mi ostinavo a chiamare “il romanzo”, è in panne per troppo di saggezza e poco di poesia. Perché diversamente avrei mandato a quel paese gli esami, che saranno del resto una grossa delusione, e tenuto duro col manoscritto. E dire che non si metteva così male».

2 Il destinatario è Rodi Ajmone Marsan e il testo è un lungo e accorato sfogo, analitico a tratti, sulla contrapposizione generazionale. Contini accenna a Marsan nella precedente missiva a Erba del 28 novembre [*'46] («Plaudo alla tua decisione luganese, disapprovo quella di Marsan»). Si può ipotizzare che in seguito gli abbia inviato una copia della sua lettera a Marsan “per conoscenza”, per raggiungerlo sugli sviluppi della questione. [Conservata al centro manoscritti di Pavia una copia della stessa lettera, su cui è stato appuntato «Copia di lettera di Gianfranco Contini. Originale smarrito»].

3 Cfr. Henri MICHAX, *La lettre e Ecce homo*, tradotti da Giuseppe Ungaretti, “Prosa”, 1, luglio 1945. E Dora RIGO BENAİMÉ, *Michaux e l'Italia*, (144-151) in “Rivista di letterature moderne e comparate”, 21 (2), giugno 1968, p. 144. Testi in originale compariranno su “Poesia”, [III-IV 1946, pp.182-187] e

pochi testi, pubblicati in sedi defilate: Erba in un'antologia Scheiwiller, nel 1956;⁴ Luzi sul "Critone", sempre nel 1956;⁵ Zanzotto nel '60 sul "Caffè";⁶ solo negli anni '60-'70, grazie all'interesse per la produzione mescalinica del poeta compariranno le prime traduzioni organiche di opere di Michaux.⁷

Da quanto scrive Scheiwiller («Questa raccolta di poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani ha carattere di stenna – non è un panorama critico – e segue la linea del gusto dei poeti (intendi poeti traduttori e pochi traduttori poeti, di mio gusto)»),⁸ si può pensare che sia stato lo stesso Erba ad scegliere di tradurre *La cordigliera delle Ande*, forse credendo in quella che, tempo dopo, nell'allestimento del suo quaderno di traduzioni, definirà una «presunta *Einführung*»⁹ fra lui e il poeta belga.

“Botteghe oscure” [n. VII, X, XVI, XX, XXV, fra il 1951 e 1961]. Cfr. Georges PLACE, *Henri Michaux*, éditions de la chronique des lettres françaises, Paris 1969, datata ma scrupolosa bibliografia. La prima antologia organica è firmata da Ivo Margoni che traduce nel '48 per Einaudi *Lo spazio interiore* [*L'espace du dedans*], auto-antologia di Michaux.

- 4 Henri MICHAUX, *La cordigliera delle Ande*, tradotta da Luciano Erba in *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, all'insegna del pesce d'oro, Milano 1956, pp. 38-39. Si conserva una rara lettera di Michaux a Scheiwiller, presso il Centro Apice, relativa a una preziosa pubblicazione all'insegna del pesce d'oro: *Ideogrammi in Cina*, a cura di Delfina Provenzali, Milano 1978.
- 5 Henri MICHAUX, *La cordigliera delle Ande*, tradotta da Mario Luzi, "Il critone", 5-6, agosto-settembre 1956, p. 7, poi in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1958; Mario LUZI, *Francamente*, Vallecchi, Firenze 1980 e Mario LUZI, *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1983. Cfr. Laura OGLIANTE, *Mario Luzi traduttore dal francese: "La cordigliera delle Ande"*, contributo consultabile online [<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/mario-luzi-e-la-francia/>]; Giulia GRATA, *Traduire la poésie: l'action du style. Erba e Luzi traduttori di Michaux*, il contributo è consultabile online [amsacta.unibo.it]; MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici, cap. VIII Michaux tra la monotonia e la profusione. Luzi, Erba e La Cordillera de los Andes (169-180)* e anche Mario RICHTER, *Luzi traduttore di Ronsard e di Baudelaire*, in *Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, a cura di Gianfelice Peron, Il Poligrafo, Monselice 2008, pp. 91-93.
- 6 Henri MICHAUX, *Magia, La mia vita si arrestò, Il mio re, Sulla via della Morte, Come pietra nel pozzo, Riposo nella sventura, Nausea o è la morte che viene?, La mia vita*, tradotte da Andrea Zanzotto, "Il caffè", II, 1960, pp. 30-36. Ivi anche un breve contributo critico di ZANZOTTO, *Michaux il buon combattente*, pp. 25-29. Cfr. Giulia GRATA, *Note su Zanzotto lettore francese con un'intervista inedita (77-94)*, "Testo", 67, XXXV, gennaio-giugno 2014. Seguiranno le traduzioni di Bona de Pisis sul "verri" (4, 1962, pp.34-43)
- 7 Cfr. Henri MICHAUX, *Altrove*, tradotto da Liliana Magnini e Carla Vasio, Rizzoli, Milano 1966; *Miserabile miracolo: la mescalina. Infinito turbolento*, tradotti da Enrico Filippini, Valerio Riva e Claudio Rugafiori, Feltrinelli, Milano 1967; *Allucinogeni e conoscenza*, a cura di Mario Diacono, Rizzoli, Milano 1968; *Lo spazio interiore*, tradotto da Ivo Margoni, Einaudi, Torino 1968; *Un certo piuma*, tradotto da Alfredo Giuliani, Bompiani, Milano 1971; *Brecce*, a cura di Diana Grange Fiori, Adelphi, Milano 1984; *Ecuador*, tradotto da Guido Neri, Theoria, Roma 1987, etc.
- 8 Vanni SCHEIWILLER, *Nota dell'editore*, in *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, p. 130.
- 9 ERBA, *Dei cristalli naturali*, p. 10. Il termine traduce rispecchiamento, somiglianza, immedesimazione, empatia. In bozze, il termine veniva esteso anche a Reverdy [«per presunta *einführung* (Reverdy, Michaux)»].

Nato a Namur, affetto da quella che i biografi chiameranno “sindrome di Chimay”,¹⁰ inseguito da aspettative familiari che s’impegnerà a vanificare, s’imbarca a Boulognes-sur-mer su un cinque alberi, come mozzo. Ha ventun anni e ha appena abbandonato gli studi. Sarà poi a Rotterdam, dove prenderà servizio sul Vittorioso, mercantile che veleggia per l’America latina. Lo conquisterà la fraternità nell’equipaggio, protagonista poi di un ammutinamento per il rancio scarso. Una tremenda crisi di settore, seguita da licenziamenti e fallimenti, lo riporterà a Parigi.¹¹

Il voyage contre son passé, contre son pays, contre sa culture. Michaux veut s’affranchir du joug familial, veut rompre avec ses racines belges, veut échapper au carcan de la civilisation européenne. Comme la plupart des écrivains de l’entre-deux-guerres, il croit à la faillite de l’Occident. Le voyage est donc l’expression d’un refus ; d’une révolte ; mais c’est aussi une école positive, un apprentissage.¹²

Nel ‘25 l’incontro con Alberto de Gangotena, ecuadoregno di buona famiglia, da cui Michaux ascolta racconti favolosi circa la sua terra natale;¹³ nel luglio ‘27 si procura un

10 Viene definita così una particolare avversione al provincialismo, inteso come disgusto per la meschinità e piccolezza del mondo (cfr. Jean Pierre MARTIN, *Henri Michaux*, Gallimard, Paris 2003, p. 170, cui ci si riferisce anche per i dati biografici). Tutte le ricostruzioni sono comunque debitrice del testo Henri MICHAUX, *Quelques renseignements sur cinquante-neuf ans de vie* in Robert BRÉCHON, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1959, prima ricostruzione che getta luce su un personaggio estremamente schivo: cfr. Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux. Qui êtes vous?*, La manufacture, Lyon 1989: «Au point qui *Qui êtes vous?* paraît une curieuse question à poser à celui qui ne voulait pas être connu, refusait les photos, limita les renseignements biographiques et prévint ceux qui auraient pu le reconnaître d’un *Allez, ce n’est pas moi*», p. 16. Proprio per il carattere così inaccessibile di Michaux, escludiamo che Erba sia riuscito a conoscerlo. Si legga inoltre quanto ne scrive nella *Storia della letteratura francese* Fabbri: «Da quando, nell’ormai lontano ‘42, il grande Gide dedicò all’autore il suo saggio *Scopriamo Henri Michaux*, l’interesse per l’opera di questo singolarissimo poeta non hai mai cessato di venir meno. Ma si tratta, a vero dire, dell’interesse di un pubblico dei più ristretti, e particolarmente avvertito: la popolarità, se mai verrà, è ancora lontana. Né il poeta se ne dà la minima preoccupazione, schivo com’è da ogni forma di pubblicità e di attenzione alla sua persona (poco o nulla si sa della sua esistenza privata, non si possiede di lui alcuna fotografia, non ha mai ritirato alcuno dei premi letterari che gli sono stati attribuiti) e restio a qualsiasi gioco di convenienze e adattamenti alla sua epoca. A leggerlo, si ha l’impressione di un’opera in astronomico anticipo di tempo, cresciuta nella più assoluta indipendenza, che può permettersi di ignorare le leggi della moda e le occasioni più facili dell’invenzione poetica», p. 295.

11 Jacques CELS, *Henri Michaux*, Labor, Bruxelles 1990, pp. 102-110 *et passim*.

12 Bruno THIBAUT, *Voyager contre: la question de l’exotisme dans les journaux de voyage d’Henri Michaux* (485-491), “French Review”, febbraio 1990, 63, 3, p. 486. Piero BIGONGIARI, *Il discorso su Michaux è il discorso di Michaux* (140-148) in ID., *Poesia francese del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1968: «I suoi viaggi sono tutti *viaggi d’espatriazione*, come ha dichiarato: egli viaggia contro. Ma contro qualcosa, qualcosa di limitato dalla tradizione e dalla tribù, per qualche altra cosa, per assimilarsi a un universo a cui, sempre, per sua dichiarazione, ha faticato ad aprirsi», p. 140.

13 Cfr. MICHAUX, *Quelques renseignements*: «Voyage d’un an en Équateur, avec et chez Gangotena, poète habité par le génie et le malheur. Il meurt jeune et après lui ses poèmes, la plupart inédits, embrasés dans un incendie d’avion, disparaissent à jamais», p. 13.

passaporto valido e un visto per l'Ecuador, impaziente di salpare e accompagnare l'amico a casa. Ripone molte speranze in questo viaggio – ha letto Charles Marie de La Condamine, che vi condusse una missione geodetica, e Alexander von Humboldt, naturalista¹⁴ – si aspetta una natura ostile, pericolosa. Lo scopo del viaggio, più o meno cosciente, è l'evasione da un soliloquio sempre più opprimente: «on voudrait tant penser à autre chose qu'à mon moi moi moi»,¹⁵ nella speranza che l'emisfero opposto mandi in cortocircuito il suo asfittico rapporto con se stesso.¹⁶ Il resoconto del viaggio uscirà per Gallimard, nel '29:

Il arrive à Quito à la fin de janvier 1928 puis, au bout de quelques mois, entreprend le voyage de retour à travers le Pérou et le Brésil, d'abord en pirogue, puis en steamer sur l'Amazone. Il débarque au Havre le 15 janvier 1929. Il publie son journal de voyage, sous le titre d'*Ecuador* (1929). C'est son premier chef-d'œuvre.¹⁷

Ecuador «ne répond pas à un genre connu. Il contient récits, poèmes, poèmes en prose, confessions, mots inventés, notes, dont l'ensemble ne constitue pas un recueil, mais plutôt un journal».¹⁸ Lo stesso avviso di pubblicazione fra le novità editoriali pone l'accento sull'eccezionalità del viaggiatore Michaux:

Ecuador: Un départ pour la république de l'Équateur, un séjour de huit mois, un retour en pirogue par le Napo, et en bateau par l'Amazonie. La plupart des voyageurs béent d'admiration quand ils croient qu'il convient de béer. Et le plus froids se fouettent pour écrire quelque mots sur les spectacles "importants". L'auteur de ce livre n'a pas fait cela. Il ne dit pas un mot du canal de Panama, et il lui arrive de parler d'une mouche. Il ne s'est jamais préoccupé d'être juste et impartial envers les choses, il s'est seulement de l'être envers ses impressions. Et s'il y a des poèmes dans ce livre, ils veulent être aussi sincères. Ils ne se croient pas supérieurs.¹⁹

14 Charles Marie DE LA CONDAMINE, *Journal du voyage fait par ordre du roi à l'Équateur*, Imprimerie royale, Paris 1751; Alexandre DE HUMBOLDT, *Volcans des cordillères de Quito et du Mexique*, Gide et J. Baudry, Paris 1854.

15 Cfr. Henri MICHAUX, *Qui je fus*, Gallimard, Paris 1927, p. 24.

16 Cfr. MARTIN, *Henri Michaux*, pp. 170-180 et passim.

17 BRÉCHON, *Henri Michaux*, p. 19. [Henri MICHAUX, *Ecuador*, Gallimard, Paris 1929. Alcuni testi furono anticipati sulla rivista "Bifur", n. 1, 1929, pp. 23-39].

18 Raymond BELLOUR, *Introduction* (X-LXXII), in Henri MICHAUX, *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, vol. I, Gallimard, Paris 1998, p. XI.

19 *Vient de paraître*, "N.R.F.", août 1929, p. 134.

Diario dalle coordinate geografiche e temporali assai più vaghe, frammentario prosimetro,²⁰ analisi lucida e spietata del vuoto di cui siamo fatti, che il paesaggio desolato non fa che acuire, rivolta contro l'esotismo,²¹ il tutto tessuto con la naturalezza e la libertà di uno stile che Bo non esitò a definire «una forza di natura»²²:

Roman d'apprentissage de l'écrivain aux prises avec ses identités changeantes, récit de voyage qui se moque de lui-même, journal intime passé au laminoir, *Ecuador* est encore bien autre chose. Moyennant une légère accommodation de l'œil, on peut y lire en effet un recueil de poèmes dont le journal de voyage serait le laboratoire ou la gangue. Tout se passe alors comme s'il n'y avait pas de rupture entre ces poèmes et la prose du voyage, mais une hybridation concertée.²³

Il testo tradotto da Erba è quello inserito da Michaux nell'*Espace du dedans*,²⁴ autoantologia del 1944 in cui Michaux prova a dare fisionomia definitiva ai suoi testi, e non da quella originale del 1929, cui torneranno le edizioni successive di *Ecuador*.²⁵

20 Si legga Fabio SCOTTO, *L'intermittenza dell'Io lirico nel Novecento francese. Michaux e Jabès* (141-158), "Critica del testo", V/1, 2002: «La sua vasta opera non è caratterizzata dall'incompiutezza, ma da una forma volutamente frammentaria che vede nel frammento un genere letterario specifico, non necessariamente inconcluso», p. 147.

21 Cfr. Tzvetan TODOROV, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris 1989 che prende Michaux come esempio di varie categorie (l'esota di Segalen, il viaggiatore disincantato, l'impressionista, il viaggiatore filosofo...). E anche Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*, Fata Morgana, Montpellier 1978.

22 «La sua poesia possiede una tale forza di natura, una così viva e complessa ragione di presenza che solo fuori dalle leggi della moda riuscirà a illuminare completamente la sua virtù. Il Michaux – diciamo – è dotato di natura eccezionale», *Nuova poesia francese*, p. LXXVI.

23 Jérôme ROGER, *Ecuador d'Henri Michaux*, Gallimard, Paris 2005, p. 96.

24 Ma quello copiato sul quaderno corrisponde all'edizione originale, con tre versi espunti: «Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent. // Ne soyons pas tellement anxieux. / C'est le mal de montagne que nous sentons. / L'affaire de quelques jours. // Le sol est noir et sans accueil. / Un sol venu du dedans».

25 La scelta è fondata, poiché Michaux "salva" solo tre testi, da *Ecuador*. Henri MICHAUX, *L'espace du dedans*, Gallimard, Paris 1944, pp. 25-26. [da cui dipende Henri MICHAUX, *Une étude, un choix de poèmes et une bibliographie*, par René Bertelet, Seghers, Paris 1946, molto diffuso e più volte ristampato]. Nell'altra versione *La cordigliera de los Andes* appare "bipartita": composta da una serie di versi aventi "propriamente" a tema la cordigliera («La première impression est terrible et proche du désespoir. / L'horizon d'abord disparaît» ...) e una seconda successione, che nell'edizione del '29 (e seguenti, fino alle *Œuvres complètes*) è riportata come seconda parte di un componimento intitolato *Arrivée à Quito*, immediatamente precedente alla *Cordigliera* («Trapus, brachycéphales, à petits pas, / Lourdemment chargés marchent les Indiens dans cette ville, collée dans un cratère de nuages» ...). Nel '44 (e '46, Seghers) questa seconda parte è posta in coda ai versi sopracitati, formando un unico testo sotto il titolo di *La cordigliera delle Ande*.

La première impression est terrible et proche du désespoir. 1
 L'horizon d'abord disparaît.
 Les nuages ne sont pas tous plus hauts que nous.
 Infiniment et sans accidents, ce sont, où nous sommes,
 Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent. 5

Le sol est noir et sans accueil.
 Un sol venu du dedans.
 Il ne s'intéresse pas aux plantes.
 C'est une terre volcanique.
 Nu! et les maisons noirs par-dessus, 10
 Lui laissent tout son nu;
 Le nu noir du mauvais.

Qui n'aime pas les nuages,
 qu'il ne vienne pas à l'Équateur.
 Ce sont les chiens fidèles de la montagne, 15
 grands chiens fidèles;
 couronnent hautement l'horizon;
 L'altitude du lieu est de 3000 mètres, qu'ils disent,
 Et dangereuse qu'ils disent, pour le cœur, pour la respiration, pour l'estomac
 Et pour le corps tout entier de l'étranger. 20
 Trapus, brachycéphales, à petits pas,
 Lourdemment chargés marchent les Indiens dans cette ville, collée dans un cratère de
 nuages,
 où va-t-il ce pèlerinage voué?
 Il se croise et s'entre-croise et monte; rien de plus: c'est la vie quotidienne.
 Quito et ses montagnes. 25
 Elles tombent sur lui, puis s'étonnent, se retiennent, calment leur langues! C'est chemin;
 sur ce, on les pave.
 Nous fumons tous ici l'opium de la grande altitude, voix basse, petits pas, petit souffle.
 Peu se disputent les chiens, peu les enfants, peu rient.

Che nella traduzione di Erba suona:

La prima impressione è terribile, vicina alla disperazione. 1

Anzitutto scompare l'orizzonte. Le nuvole,
 non sono più alte di noi tutte le nuvole.
 Noi siamo dove
 all'infinito, senza mutamento, 5
 sono gli alti pianori delle Ande
 che si stendono, si stendono, si stendono.

È un suolo nero, senza gioia.
 È un suolo venuto da sotto,
 senza piante. 10
 È una terra vulcanica.
 È un suolo nudo! Con sopra le case nere
 che nulla tolgono alla sua nudità:
 è un nudo nero di cose cattive.

Chi non ama le nuvole 15
 non venga all'Ecuador.
 Sono i cani fedeli delle montagne,
 fedeli e grandi cani: alta
 corona dell'orizzonte.
 Siamo a tremila metri, si dice, 20
 a un'altezza pericolosa per il cuore, si dice,
 per la respirazione, per lo stomaco,
 e per tutto quanto il corpo del forestiero.

Brachicefali, tarchiati, a passi brevi,
 affardellati incredibilmente gli Indiani 25
 si muovono in questa città che si aggrappa
 a un cratere di nuvole, di nuvole.
 Dove andrà questo curvo pellegrinaggio?
 S'incrocia, torna a incrociarsi, sale: e
 nient'altro, la vita di tutti i giorni. 30
 Quito e le sue montagne.
 Gli piombano addosso, si stupiscono, si trattengono,
 si ritirano: e poi eccole lastricate.
 Quassù si fuma l'oppio di alta montagna,

voce bassa, passi brevi, soffio corto,
scarsi litigi dei bambini e dei cani,
nessuno, o quasi, che rida. Quassù.²⁶

35

La più evidente discrepanza riguarda la tessitura metrica: Erba tende a non raccogliere la misura versale dell'originale – caratterizzato da una tendenziale coincidenza verso-frase – specie se eccedente metri canonici: gli esorbitanti ultimi versi di Michaux (anche di venti, trenta sillabe) vengono risegmentati, spezzati fino a raggiungere estensioni meno inconsuete. Si prenda ad esempio il v. 22 in Michaux («Lourdement chargés marchent les Indiens dans cette ville, collée dans un cratère de nuages,») reso con tre versi (fra le dodici e le tredici sillabe) da Erba: «affardellati incredibilmente gli Indiani / si muovono in questa città che si aggrappa / a un cratere di nuvole, di nuvole», vv. 25-27 o il v. 26 («Elles tombent sur lui, puis s'étonnent, se retiennent, calment leur langues! C'est chemin; sur ce, on les pave» > «Gli piombano addosso, si stupiscono, si trattengono, / si ritirano: e poi eccole lastricate»). Il testo di Michaux è di 28 versi, quello di Erba di 37: il testo si dilata verticalmente, per non farlo orizzontalmente.²⁷ Inoltre, Erba adotta e rafforza uno degli stilemi forse più tipici e più indagati di Michaux: l'iterazione.²⁸

26 La traduzione erbiana è stampata nell'antologia-strenna di Scheiwiller, *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani* alle pp. 38-39; in BONFANTINI ERBA, *Storia della letteratura francese (antologia)*, pp. 295-296; nel *Tranviere metafisico*, pp. 49-50, nei *Cristalli naturali*, pp. 63-65 e poi nei *Miei poeti tradotti*, pp. 193-195 con minime varianti [nel '56 e nel '69 «sol noir» diviene «sole nero»; mentre c'è un'alternanza fra «d'alta», '56, '69 e '91, e «di alta montagna», '87].

27 MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*: «è evidente come la versione messa a punto da Erba manifesti una maggior disponibilità alla riformulazione metrica e sintattica del testo di Michaux, rispetto alla tendenziale replica luziana delle strutture dell'ipotesto», p. 175. Il primo verso di Michaux «La première impression est terrible et proche du désespoir.» in '56='69='87 risulta «La prima impressione è terribile, vicina / alla disperazione.» mentre in '91 e poi 2014 l'inarcatura è ricomposta : «La prima impressione è terribile, vicina alla disperazione.».

28 Cfr. Ivo MARGONI, «*Vastitude avait trouvé verbe*». *Voce, interrogazione e ripetizione: appunti sullo stile di Michaux* (41-49), «il verri», 24-25 (1981-1982) [numeri dedicati a Henri Michaux], p. 46: «È certo che l'iterazione, piegata a una grande varietà di "afflussi" e di effetti, è forse il tratto stilistico più costante e manifesto in tutta l'opera di Henri Michaux, ed appare sia nello stile della narrazione, sia in quello della pura espressività». Si legga il testo in prosa *La cordillère des Andes*, posto in coda a *Ecuador*, sul misconosciuto valore della monotonia: «Mais enfin, c'est tout ce qu'il y a? Parfaitement, de la terre, de la terre, de la terre.[...] Il y a dans la monotonie une vertu bien méconnue, la répétition d'une chose vaut n'importe quelle variété de choses, elle a une grandeur très spéciale et qui vient sans doute de ce que la parole ne peut que difficilement l'exprimer ni la vue s'en rendre compte. [...] Quel pays pourrait vous donner une impression plus grande qu'un pays par exemple exclusivement planté de réverbères? Réverbères, réverbères identiques à perte de vue. [...] Dans le même sens, la vie la plus simple et la plus monotone serait la plus attachante. Dans l'attachement aux habitudes il y aurait peut-être le plus de grandeur», pp. 181-185.

Henri Michaux, disponendo di «un peu de mots» [...] si arresta frequentemente su singole parole o singoli costrutti, iterandoli nei toni dell'invasamento, dell'odio, dell'invocazione, dell'illuminazione, dell'esaltazione, particolarmente nelle poesie. [...] Il modello implicito o dichiarato è del resto l'esorcismo, vale a dire una formulazione magica necessariamente parlata e anzi gridata e brutalmente scandita.²⁹

Erba enfatizza la pronuncia di Michaux appropriandosene con una pervasività che travalica l'aderenza alla fonte, tradita per eccesso: si prenda come campione il v. 5 («Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent.»), che in Erba suona: «sono gli alti pianori delle Ande / che si stendono, si stendono, si stendono»; analogamente «Les nuages ne sont pas tous plus hauts que nous» diviene «Le nuvole, / non sono più alte di noi tutte le nuvole». Una suggestiva chiave della scelta si trova nel cappello che Erba scrive per introdurre questo testo nell'antologia della storia letteraria francese del '69:

Ecuador, del 1929, una della prime tappe del lungo viaggio interiore di Michaux, esprime il faticoso adeguarsi delle immagini al ritmo di una vita profonda e rinnovata. Si noterà, nel testo che segue, il felice riscontro tra questa particolare condizione del fare poetico e il senso della respirazione alle grandi altezze, resa dalla cadenza dei versi, ora rotti ora lentissimi.³⁰

«Le ripetizioni, qui e più avanti, suggeriscono la stanchezza del respiro»: Erba mima l'affanno di Michaux, provato da malformazioni cardiache congenite, acute dal mal di

29 MARGONI, «*Vastitude avait trouvé verbe*», pp. 45-46. Cfr. Henri MICHAUX, *Exorcismes* in ID., *Épreuves, Exorcismes 1940-1944*: «L'exorcisme, réaction en force [...] est le véritable poème du prisonnier. Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe, on introduit une exaltation telle, une si magnifique violence, unies au martèlement des mots, que le mal progressivement dissous est remplacé par un [...] état merveilleux», cito da *L'espace du dedans*, p. 275. Robert SABATIER, *Histoire de la poésie française*, Albin Michel, Paris 1982: «Les livres de Michaux sont autant d'étapes d'un itinéraire extra-littéraire, une invitation à la mobilité, à l'aventure et à la remise en question permanentes, un refus de se complaire, de stagner [...] cela au moyen d'une langue nette, incisive jusqu'à la cruauté. [...] C'est l'œuvre de la sincérité absolue, de l'expérience devenue expression. Et n'oublions pas la beauté pathétique, le fantastique, le poème comme rite, la poésie qui fait front contre l'implacable, qui reste le talisman contre le sort contraire». p. 505. Un altro fattore che può influenzare il dettato michaudiano è la lettura costante e appassionata dei testi mistici. Cfr. Emil M. CIORAN, *La passione dell'esauriente* (8-13), «il verri», p. 13: «Michaux si appresenta ai mistici per le sue «raffiche interiori», per la sua volontà di affrontare l'inconcepibile, di forzarlo, di farlo esplodere, di andare oltre senza fermarsi mai».

30 BONFANTINI, ERBA, *Antologia*, p. 295. E in nota: «Nei viaggi intorno al mondo, come più tardi nell'esperienza della droga, Michaux ha ricercato l'occasione di una vasta operazione magica di scoperta. Il suo viaggio all'Ecuador risale al 1927».

montagna³¹: le frasi sono spezzate, corte, tematizzate, diseguali per rendere il più possibile evidente che la parola è rotta dalla fatica, che le virgole o le inarcature servono a riprendere fiato, ma il dettato è spontaneo, immediato, parco perché conservativo, nella rarefazione d'ossigeno delle grandi altezze. L'iterazione non viene soltanto implementata quando già presente, ma anche innestata *tout court*:

Le sol est noir et sans accueil.	È un suolo nero, senza gioia.
Un sol venu du dedans.	È un suolo venuto da sotto,
Il ne s'intéresse pas aux plantes.	senza piante.
C'est une terre volcanique.	È una terra vulcanica.
Nu! et les maisons noirs par-dessus,	È un suolo nudo! Con sopra le case nere
Lui laissent tout son nu;	che nulla tolgono alla sua nudità:
Le nu noir du mauvais.	è un nudo nero di cose cattive.

Tornano quasi ipnoticamente, intrecciandosi, il suolo, il nero (delle case e del suolo stesso), la nudità non scalfita da alcuna presenza: le case, nere, non riempiono, non ingentiliscono, non umanizzano il paesaggio, bensì ne conservano intatta la inospitale mancanza. Pur giocando con le sue stesse armi la traduzione erbiana sorpassa Michaux, lo acuisce al punto quasi di straniarlo. Si prenda l'anafora di «È un suolo», identica pericope a fronte di tre segmenti distinti in Michaux («Le sol», «un sol», «Nu!»): Erba imprime alla frase un andamento che pare deittico, sembra mostrarcelo col dito, ossessivamente: quello è un suolo, un suolo nero, un suolo nudo. Tale movimento s'imprime poi alla strofa intera, che in Michaux mantiene un andamento sintattico minimamente variato, pur nella sua estrema semplicità paratattica;³² Erba dal canto suo ripete parossisticamente la stessa costruzione,

31 «On se sent mourir, flancher. Je suis exténué, c'est le cœur, la chose est sûre», scrive a Paulhan il 18 febbraio 1928. Cfr. Michel BUTOR, *Improvisations sur Henri Michaux*, Fata Morgana, Montpellier 1985: «Tentative de monter le plus haut possible malgré les malaises cardiaques contre lesquels les médecins de Quito le mettent en garde. [...] Pour répondre au malaise cardiaque, il va tenter de gravir la montagne du Cœur, 4806 mètres», p. 42. Diana GRANGE FIORI, *Présence-absence d'Henri Michaux*, (3-16), "Europe", 64, 698-699, 1987 [numero dedicato a Michaux]: «les médecins, consultés avant de partir, me donnaient pour mort», p. 5 Tornerà sull'argomento anche in *Passages*, [Gallimard, Paris 1963] sostenendo di non essersi mai sentito completamente a proprio agio in Ecuador, per motivi anche fisiologici: il movimento di rotazione della terra, due volte più rapido a quelle latitudini, provoca sul fisico uno *choc* inevitabile. Ma anche solo si ricordi l'accenno nei versi espunti nel '44 («C'est le mal de montagne que nous sentons, / L'affaire de quelque jours»).

32 Stefano AGOSTI, *Michaux: un testo a economia chiusa* (61-68), "il verri", 24-25 sottolinea «la semplicità quasi elementare della sintassi (cui sarà da annettere ad esempio, l'assenza di metafore rare o di altre particolari figure di stile), semplicità che esclude altresì qualsiasi compenso di natura ritmica», p. 67.

proseguendo l'anafora con minima *variatio* («È una terra», «è un nudo nero») creando sette versi che paiono avvolgersi su se stessi, sette versi in cui ellissi e nominalizzazioni vengono attuate disinvoltamente al fine di potare quanto può sfuggire al disegno di parallelismi e rispecchiamenti: se *sans accueil* viene reso con *senza gioia* il successivo «Il ne s'interesse pas aux plantes» suona «senza piante», chiudendo i tre versi in una simmetria quasi perfetta.³³

Le ridondanze e le cadenze tipiche di una sintassi parlata, sono già di Michaux (si vedano i versi 18-20: «L'altitude du lieu est de 3000 mètres, qu'ils disent, / Et dangereuse qu'ils disent, pour le cœur, pour la respiration, pour l'estomac / Et pour le corps tout entier de l'étranger») e vengono riproposte da Erba («Siamo a tremila metri, si dice, / a un'altezza pericolosa per il cuore, si dice, / per la respirazione, per lo stomaco, / e per tutto quanto il corpo del forestiero», vv. 20-23). Un intervento di natura diversa, frutto di una riformulazione più libera e personale, è l'introduzione di una *simpleche* a creare una raffinata composizione ad anello che chiude e sigilla gli ultimi versi. Si legga Michaux:

Nous fumons tous ici l'opium de la grande altitude, voix basse, petits pas, petit souffle.
Peu se disputent les chiens, peu les enfants, peu rient.

E poi Erba:

Quassù si fuma l'oppio di alta montagna,
voce bassa, passi brevi, soffio corto,
scarsi litigi dei bambini e dei cani,
nessuno, o quasi, che rida. Quassù.

I deittici introdotti – che hanno sì come antecedente l'*ici* di Michaux, ma molto più defilato, assorbito all'interno del verso – scandiscono la campata del paragrafo. Pare, così facendo, che il traduttore sposti il *focus* su un ancoraggio geografico, adombrando quasi l'elemento umano, fatto di socialità, condivisione, prossimità e forse anche di inclusione: inserimento in un gruppo che avviene mediante la partecipazione alle usanze della comunità, nel cerchio dell'oppio e nell'osservazione lenta di tutto il circostante, popolato di bimbi e cani. Forse il

33 Senz'altro influisce anche la tendenza di Erba, riscontrata da Manigrasso, p. 176, all'impiego di «formule sintetiche», p. 178: «il quadrisillabo “senza piante” non ha solo lo scopo di prolungare le frasi oltre il confine formale, ma anche quella di impostare un'ennesima partitura parallelistica con il primo verso della strofa».

quassù è molto più di una semplice, esornativa, precisazione geografica, ma una possibilità aperta e scientemente non raccolta. Ne scrive acutamente Grata, da cui cito:

C'est ce qu'on observe encore aux v. 34-37, dans l'antéposition de l'adverbe de lieu et la substitution du 'nous' par l'impersonnel 'si', dans la description 'ethnologique' d'une coutume indigène à laquelle le je poétique ne participe pas [...] L'introduction de l'adverbe *Quassù*, en position d'épanadiplose, au dernier vers, accuse encore la distance entre l'observateur et ce qu'il voit. *Quassù* est un déictique, impliquant le rapport à un interlocuteur, qui se trouve *li giù*, 'en bas'. Le cadre énonciatif inclut ainsi la présence d'une dimension dialogique, totalement absente dans l'original: le je poétique s'adresse à quelqu'un qui est dans la plaine, à une moindre altitude, c'est-à-dire 'en sécurité'. Une sécurité où l'on devine que le je poétique fera bientôt retour. Il n'est pas, comme dans l'original, l'étranger lui-même, à la merci du paysage: il est de passage, spectateur, touriste, rêveur.³⁴

La studiosa ricollega a ciò la traduzione "spersonalizzante" compiuta da Erba che giunge a privare dell'originale connotazione antropomorfa il paesaggio: «Il ne s'intéresse pas aux plantes» viene reso con «senza piante»; così come *sans accueil*, nella sua connotazione di riparo, *point de repère*, rifugio, verrebbe tradito dal *senza gioia* di Erba, blandamente negativo, ma che smarrirebbe l'idea di paesaggio che possa salvare, accogliendo. Grata inserisce nel novero delle traduzioni *glissantes* rispetto al tono, e a suo avviso all'interpretazione del testo, il trattamento di «Un sol venu du dedans», v. 7: Erba traducendo «Un suolo venuto da sotto» appiattirebbe l'originale a una dimensione soltanto, quella di crosta terrestre, mutilando la potenza associativa dell'enunciato, legato alla profondità, all'interiorità, all'inattinguibile.

Secondo Manigrasso, che compara le versioni di Luzi ed Erba, i due traduttori agiscono proprio con strategie opposte: Luzi innesterebbe il proprio linguaggio in Michaux, Erba ne farebbe terreno di saccheggio.³⁵ E in effetti, la tentazione dell'*altrove* riemerge con sistematicità in molti suoi testi, distanti dalle ambientazioni consuete (le scarpate ferroviarie costeggiate di robinie, i paesaggi nebbiosi o gli interni piccolo-borghesi) con un tono sempre a cavallo fra reale e immaginario, fra fiaba e manuale:

³⁴ GRATA, *Traduire la poésie: l'action du style*, pp. 21-22.

³⁵ MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, p. 179.

Non so qual nome nel Turkestan orientale
diano a certi rialzi del terreno
dominanti la steppa e il deserto. (*Tombeau*)

Erba assume a volte il tono dell'esploratore coraggioso, in bivacco, in carovana, ma le
distanze sono labili, malsicure, leggendarie:

conosco una città
diceva nel breve cerchio di luce
di un falò la guida diplomata
[...]
ma nessuno chiedeva a quanti giorni
di cavallo distasse la città. (*Molto di là dagli agghiacciati mari*)

Anche quando il viaggio è reale (come il cammino di Santiago, viaggio compiuto a piedi,
che riemerge fra i ricordi familiari) il tono stinge nel quasi sogno:

Mi ritrovo negli spazi intermedi
su una strada di terra e cespugli
a perdita d'occhio verso i monti
non so se cantabrici o galleggi

mi ritrovo senza traccia di tappa
di sosta, di partenza, di arrivo
non incontro fonti né incroci
né querce in gruppo sull'altopiano

uno stento girasole selvatico
spunta da un campo di biada
non meno diverso da un segno

di ruota nel fango riarso
dalla polvere, da tutti gli sterpi
dalle grandi nuvole sopra di noi. (*Verso Santiago*)

Ma i prelievi sono anche più puntuali, leggiamo ad esempio la scena che apre *Quale pianeta?* sembra aprirsi sul paesaggio tratteggiato da Michaux, con gli stessi sconfinati spazi:

Sempre, i prati sono più alti di noi
o la pianura [...] la pianura
nel cielo terso, sotto il vento teso
non ha più verde fino ai monti lontani.

Si arriva all'innesto, in contesto simile, di un termine inusuale come *brachicefali*, a descrivere indigeni di un luogo immaginario:

Giovanola ha varcato i confini
di una terra di uomini longilinei
brachicefali, esperti di metalli
dell'arco e di un tipo di lotta
ben diversa da quella delle Ryu-Kyu.
Nessuno può dire se i cavalieri
immobili in sella ai cavalli
vengano dal mare o dall'altipiano
oppure da un continente sommerso
né quando il loro momento sia stato
né se debba ancora arrivare.

Testo che non può non richiamare la creazione delle etnografie immaginarie di Michaux, a partire dal *Viaggio in Gran Garabagna*.³⁶ negli stati-tampone cuscinetto a proteggerlo dal reale,³⁷ in un'altra forma di esorcismo:

36 Seguiranno nel '40 *Au pays de la magie* e nel '46, *Ici, Poddema*. Nel 1948 verranno raccolti e ripubblicati in *Ailleurs*, per Gallimard. «Setacciate le terre note, percorse le rotte segnate sulle carte, eccoci giunti al loro confine estremo. Da qui in poi si stendono le plaghe immaginarie dei viaggi di Michaux [...] e l'immagine di questi altri viaggi pare la stessa, solo un po' più esasperata di quelli che li hanno preceduti. In essi ritroviamo gli stessi movimenti, le stesse curiosità ma in modo amplificato», CRAPIZ, *Michaux*, p. 53.

37 Henri MICHAUX, *Passages*, Gallimard, Paris 1950, p. 154: «Mes pays imaginaires: pour moi des sortes d'Etats-tampons, afin de ne pas souffrir de la réalité».

Ses textes sont des réactions de défense et des contre-attaques. Exorcismes en force par la violence des sentiments et le martèlement des mots qui dissout le mal, ou exorcismes par ruse, grâce à l'invention de situations ou de pays imaginaires qui contrent la réalité et l'éloignent.³⁸

Il debito con Michaux è pervasivo nella produzione erbiana tanto da manifestarsi nella maniera più esposta possibile: con una ripresa testuale,³⁹ un vero e proprio prelievo, dichiarato e schermato al contempo dalla formula classica di citazione, un *come dice il poeta* che sì, il poeta lo tace, ma rendendo impossibile il travisamento, facendo di un'appropriazione un omaggio e non un debito non saldato:

Come dice il poeta
chi le nubi non ama
non venga non venga all'Ecuador.
E non entri di marzo nel pometo
dove avventa garbino scatenato
sull'acerba verzura. Oggi
tumultuano scalmane di velieri
nell'azzurro di Francia. Ed è
tempo nuovo dell'anno
che incontra il nostro cammino
un'aspra follia equinoziale
per slogare caviglie e spiritare
queste sagge quiconce.
Stanchi sogniamo
di verdi ferrovie lillipuziane
dentro e fuori dei picchi a pan di zucchero.
In città ci lasciamo tra quarzo e mica di costruzioni.

E il lessico tutto pare pervaso dalle atmosfere equatoriali e straniate di Michaux: il quarzo, la mica, le quiconce, le ferrovie lillipuziane, i picchi pan di zucchero sembrano voler

38 BRÉCHON, *Henri Michaux*, pp. 30-31.

39 Luisa PREVITERA, *La trasposizione creatrice in Sereni* (81-104) in Pietro GETREVI, Piera SCHIAVO, Luisa PREVITERA, Luca LENZINI, *Quattro studi sul tradurre*, a cura di Gilberto Lonardi, Secondo quaderno veronese di filologia lingue e letteratura italiana, Verona 1983: «In realtà accade a volte che il traduttore accolga addirittura entro i suoi testi le voci dei tradotti, chiamati così a collaborare fattivamente alla testura lirica», p. 99.

ricreare lo scenario del suo viaggio in centro America. Le note che Erba aggiunge ai suoi testi tradotti ancorano i dettagli alla non troppo distante, reale (ma mitica) Macchu Picchu: «Lilliputian railways: small-gauge railroads offer a glimpse of Macchu Picchu, also hinted in the “sugarloaf peaks” of the following line».⁴⁰

L'*empfindung*, vera o presunta, potrebbe risiedere allora nell'ironia distanziante⁴¹ o in una particolare attitudine al viaggio, anche se non viaggiato realmente.⁴² Ma Michaux, chiamato a prefare un'antologia poetica sul viaggio, riconosce come unico autentico poeta posseduto dalla passione del viaggio, Cendrars;⁴³ mentre Agosti, analizzando i meccanismi retorici di entrambi, accosta Michaux a Ponge, in una costellazione di affinità, linea eterodossa e suggestiva di predilezioni:

Quest'uso totalmente esteriorizzato del linguaggio, per cui il testo – in analogia con quanto si verifica nel sogno – si compone secondo il principio d'un'economia rigorosamente chiusa, catafratta ad ogni motivazione d'ordine

40 ERBA, *The greener meadow, Notes*, p. 265.

41 *Libro d'ore* è citata ad emblema di una strategia ironica particolare, in DI BENEDETTO, *Luciano Erba*: «L'ironia ha in Erba una funzione di distanziamento, contiene e protegge l'autobiografismo. [...] È un vero e proprio metodo diminutivo, evidente anche in *Libro d'ore* dove l'abbassamento di tono è attuato mediante l'antitragica, domestica similitudine: «inseguiti dappresso dalla vita / come da un cane amico che ci raggiunga», pp. 9038-9040. Catherine MAYAUX, *Michaux l'anti-exote en Ecuador*, (205-219) in *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme. Actes du Colloque de Besançon (novembre 1995)*, L'Harmattan, Paris 1997: «l'ironie sera une arme au service d'une mise à distance destructrice de l'autre», p. 209.

42 I nomi di Michaux ed Erba sono affiancati in *Piccolo atlante*. Strenna per gli amici, Scheiwiller, Milano 1957, [«Per gli amici, dai miei viaggi e – per essi – dalle poche disordinate letture». Paolo Franci]. *Terra e mare* di Luciano Erba («Goletta, gentilissimo legno, svelto / prodigio! se il cuore / sapesse veleggiare come sai / tra gli azzurri arcipelaghi! // ma tornerò alla casa sulla rada / verso le sei, quando la Lenormant / avanza una poltrona sul terrazzo / e si accinge ai lavori di ricamo / per le mense d'altare») dialoga con le *Ande* di Michaux [si antologizza un brano della *Cordillera*, in francese]. Cfr. Lettera di Paolo Franci a Erba, Milano 10 giugno 1987, centro manoscritti di Pavia: «La scelta delle traduzioni mi inorgoglisce quasi, perché vi ho ritrovato predilezioni “mie” come “La cordillera” di Michaux, apparsa in una mia primissima antologia degli anni cinquanta, oltre ai “Navigli” di Frénaud (poeta che mi pare, da noi, passato di moda...)».

43 «Ces poètes voyagent, mais l'aventure du voyage ne le possède pas. La passion du voyage n'aime pas les poèmes. [...] elle préfère la mauvaise compagnie. [...] Il y eu pourtant une mémorable exception : ce fut Cendrars. Lui et ses poèmes avaient le voyage dans le ventre», *Les poètes voyagent*, par Henri Pariot, préface de Henri Michaux (7-10), éditions Stock, Paris 1946, pp. 7-8. Cfr. Jérôme ROGER, *Ecuador d'Henri Michaux*, Gallimard, Paris 2005 : «Dans le poème final d'*Ecuador*, il est difficile de ne pas entendre, à peine voilé, un hommage amer à l'auteur de la *Prose du Transsibérien*, [...] Blaise Cendrars n'avait pas seulement renversé les bornes du vers et de la prose avec ses trois grands poèmes viatiques en révolutionnant jusqu'à la typographie et la mise en page, il avait également, en 1924, avec les *Feuilles de route*, fait passer dans les vers, en le découpant pour l'œil, l'allant d'une prose dépouillée d'effets poétiques, aux antipodes du culte surréaliste de l'image. Ce bouleversement va permettre à Michaux d'aller plus loin en alliant le prosaïsme du poème et une certaine forme de lyrisme, fait de l'oralité particulière de son phrasé et de l'impartialité de ses impressions», pp. 98-100. *Blaise Cendrars. Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, par Claude Leroy, Paris, Gallimard 2011: «Si Henri Michaux a reconnu en Cendrars un voyageur tel qu'il les aime, c'est parce que chez lui l'espace du dehors et l'espace du dedans ne s'opposent pas mais s'ouvrent l'un à l'autre pour d'incessants et vertigineux échanges», p. 22.

espressivo (o mimetico) e, viceversa, incessantemente sollecitata alla motivazione, internamente al testo [...] pongono Michaux sul versante opposto a quello ove si situano le esperienze verbali del surrealismo e, a un livello più alto, quelle di Kafka. [...] Più utile sarà invece raffrontare questa esperienza ad altre esperienze dell'esteriorità: a quella di Ponge, in *primis*, e poi a quella di Leiris.⁴⁴

44 Stefano AGOSTI, *Il sogno del testo* (105-123) in ID., *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 119. Anche Vittorio Lugli mette a confronto Michaux e Ponge in *Prévert, Ponge, Michaux* (37-41), "Palatina", II, 1959.

Des cristaux naturels: Francis Ponge

«Un poème d'amour est une indiscretion impossible».
Ponge

«Quand il est chez Ponge, le critique se sent toujours levé
trop tard. Tout est déjà fait dans la maison».
Risset

Francis Ponge è emerso alla superficie della letteratura francese come un atollo dalle profondità dell'Oceano: un lavoro madreporico di crescita su se stesso lo ha rivelato improvvisamente, nella luce dei maggiori, voce ferma, complessa, di estremo interesse, ma dobbiamo intanto premettere che la sua letteratura da polipe pietroso è difficilmente abbordabile, appunto perché la sua storia affonda tanto, è di così lento sviluppo, consta di movimenti, nei sedimenti dell'inconscio, che sono tra i primi nella scala della coscienza.¹

Bigongiari, il primo critico italiano a captare la complessità quasi inestricabile, e il fascino, del discorso pongiano,² parla di rivelazione improvvisa, dopo una stratificazione carsica del testo: la profondità delle radici minerali e l'accidentata decantazione sono certo nodali nel distillare testi di estremo interesse, ma altrettanto decisive nel renderli difficilmente abbordabili. Se l'esordio di Ponge, auspice l'amico Paulhan, con i *Douze petits écrits*, nel '26 cadde quasi nel vuoto – senz'altro anche per i numerosi tentennamenti e ripensamenti dello stesso Ponge, che acconsentì a stampare solo in pochi ma eleganti esemplari per i tipi della NRF³ – il *Parti pris des choses* (1942), per Gallimard, lo consacrò «nella luce dei maggiori». Ma nel lungo lasso di tempo che li separa («une espèce d'éternité») egli sentì di scrivere «dans le désert».⁴ Tuttavia, infranto l'isolamento grazie alla pubblicazione del *Parti pris*, Ponge si trovò recensito da grandi nomi, veri e propri riferimenti intellettuali

1 Piero BIGONGIARI, *Il partito preso di Ponge* (32-40), "Paragone", 1, 1950, p. 32.

2 Bigongiari rivendicò con orgoglio l'aver per primo scommesso sul valore del poeta francese in *Altro Ponge* (1961), in ID., *Poesia francese del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1968, in cui, nel corposo *Cahier Pongien* sono raccolti i suoi contributi pongiani, a partire dal *Partito preso di Ponge* (1950), poi tradotto su "Cahiers du Sud", gennaio 1958; l'*Intervista con Ponge*, "L'approdo letterario", 14-15, VII, aprile-settembre 1961; *Enfin Ponge vint*, "Paragone", 13, XVI, 188, 1965.

3 Il libro avrebbe dovuto contenere un ritratto di Chagall, presentato a Ponge da Paulhan e per cui il poeta appronta un manoscritto autografo personale; ma una volta composto il volume, con le bozze in mano, Ponge si sente aggredire dall'insicurezza: vorrebbe mandare all'aria l'intero progetto. Solo le insistenze di Paulhan porteranno, quasi due anni dopo, alla pubblicazione, con il ritratto litografico di una giovane artista, ma non quello di Chagall. Cfr. Nicolas DUCIMITIÈRE, *Francis Ponge, Douze petits écrits (1924)* [<http://fondationbodmer.ch/bibliotheque/collections/chroniques/francis-ponge-douze-petits-ecrits-1924/>].

dell'epoca (Sartre, Camus, Groethuysen),⁵ ottenendo una certa notorietà («une gloire secrète»)⁶ e, al contempo, una montante insoddisfazione: ora che l'*intelligentzia* si affanna a glossarlo, Ponge si sente via via frainteso, distorto, preda di slogan superficiali o dimidiato da interpretazioni parziali e semplicistiche.⁷ L'atollo-Ponge emerso con fatica, per ripensamenti, cassature, silenziose meditazioni, fino a sbucare sopra il livello dell'acqua, divenne lembo di terra in cui piantare dissonanti bandierine, per annetterlo ai propri domini teorico-filosofici. Ponge pensò allora di mostrare quanto ancora sommerso. Pensò che fosse l'esiguità della punta, di questo iceberg-atollo, a trarre in inganno. Poeta selettivo e calibratissimo diede fondo ai cassetti: affastellò i tentativi scartati,⁸ recuperò frasi non così cesellate. Chiusa la spinta tellurica, creatrice, proiettiva, Ponge pensò che fosse necessario divellere uno per uno gli indebiti vessilli critici e, argomentando per farlo, finì con lo scrivere un ben più ampio standardo di poetica e auto-esegesi,⁹ in ripiegamento, chiudendosi *en boucle* sulla complessità dei suoi testi *bouclés* : «en général on a donné de mon œuvre et de moi-même des explications d'ordre plutôt philosophiques (métaphysique),

4 «Ainsi ai-je longtemps écrit dans le désert, sans recevoir aucune réponse. Pour moi cela a duré à peu près vingt ans le désert, une espèce d'éternité», Francis PONGE, *Tentative orale* (1947) in ID., *Œuvres complètes*, II voll., par Beugnot, Collot, Farasse, Gleize, Martel, Melançon et Veck, Gallimard, Paris 1999, 2002, p. 659.

5 Bernard GROETHUYSEN, *Douze petits écrits* (89-91), "Nouvelle Revue Française", 1927. Jean-Paul SARTRE, *L'homme et les choses* (58-87), "Poésie", 5, 20 (1944). Albert CAMUS, *Lettre au sujet du Parti pris* (386-392), "Nouvelle Revue Française", [Hommage à Francis Ponge], 45, 1956. E poi Blanchot, Derrida... [Cfr. Maurice BLANCHOT, *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949; Jacques DERRIDA, *Signéponge*, Seuil, Paris 1988].

6 Ristretta comunque ad ambienti intellettuali e artistici. Cfr: «devant les textes les plus parfaits du *Parti pris*, ceux qui ont valu à Francis Ponge sa gloire secrète, j'éprouvais [...] une satisfaction intense, sans défaut», Philippe JACCOTTET, *Remarques sur Le soleil* (396-402), "Nouvelle Revue Française", 45, 1956, p. 398. Cfr. Bernard BEUGNOT, *Introduction* (IX-XXIX) aux *Œuvres complètes*: «une réputation de cénacle», p. IX.

7 Cfr. *Ponge et ses lecteurs, études critiques, correspondance inédite de Francis Ponge avec son père*, sous la direction de Benoit Auclerc et Sophie Coste, éditions Kimé, Paris 2014: «Sartre s'intéresse au *Parti Pris* mais il en fait une lecture philosophique, dans laquelle Ponge ne se reconnaît guère et qui influence pourtant durablement la réception critique», p. 12.

8 «En 1948, contre l'avis de Paulhan, il réussit à faire paraître un recueil de *Proèmes* : le titre démarque le grec *proiimion*, qui désignait dans la rhétorique classique l'exorde d'un discours. La plupart des textes qui le composent n'ont eu longtemps pour Ponge lui-même que le statut de notes préparatoires, de réflexions préliminaires», Michel COLLOT, *Francis Ponge* (623-629), in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* sous la direction de Michel Jarrety, Presses Universitaires, Paris 2001, p. 627. E poi, ancora più marcatamente, cfr. Giorgio CERRUTI, *L'atelier di Ponge* (239-255) in "Quaderni del Novecento Francese", 6, 1982: «I *brouillons* vengono palesati senza ritegno e senza vergogna. Questo nuovo momento inizia col volume pubblicato da Skira nel 1971 a cura di Gaetan Picon, per la collana *Les sentiers de la création*, dal titolo *La fabrique du pré* che riproduce in fac-simile una buona parte degli abbozzi preliminari a *Le pré*», p. 249.

9 «Null'altro ho pubblicato se non un libricino intitolato *Il partito preso delle cose*. Cinque o sei anni fa. Ed ecco uno sparuto numero di quanti lo hanno letto domandarmi spiegazioni sul soggetto, sperando soprattutto che sveli un po', come dicono, il mio metodo creativo. Naturalmente ritengo tutto ciò molto gentile. A dire il vero un po' imbarazzante, ma dovevo pur aspettarlo», Francis PONGE, *My creative method*, traduzione di Adriano Marchetti (16-25), "Ante rem" 81, dicembre 2010, p. 19.

et non tellement esthétiques ou à proprement parler littéraires (techniques). C'est à cette statue philosophique que je donnerais volontiers quelques coups de pouce».¹⁰

Nato a Montpellier nel 1899, da famiglia protestante e *nîmoise*, cresce, dopo un brevissimo soggiorno a Nîmes, fra Avignon e Caen, si appassiona al latino al *lycée* Malherbe. Tenta l'ammissione alla *licence de philosophie*, ma resta completamente muto all'esame orale. Da lì a poco, muore il padre. Il lutto acuisce la difficoltà a esprimersi, svuotando le parole consuete di significato: Ponge dirà di vivere un vero e proprio «drame de l'expression». Sceglie prima il silenzio e poi una sorta di sabotaggio costante dei meccanismi usurati della lingua (le *ron-ron*, le *manège*), da spezzare, rifondando radicalmente la retorica.¹¹ Sposato, con una figlia, Ponge dopo un periodo in fabbrica, trova sicurezza economica facendo il conferenziere per l'Alliance française:

Entre 1947 et 1952, Ponge, qui doit faire vivre sa famille, est entièrement privé de ressources, il traverse une période de misère noire: loyers impayés, saisies, endettement, etc. A ces extrêmes difficultés matérielles s'ajoute le sentiment croissant d'un enfermement intellectuel impossible à briser : les publications de ces textes sont rares et toujours fragmentaires, les projets éditoriaux plus ambitieux qui permettraient à Ponge d'imposer son œuvre avortent systématiquement. [...] En 1952, il a obtenu à l'Alliance française un poste de conférencier qu'il occupera jusqu'à sa retraite, en 1964, et qui l'astreint à plusieurs heures d'enseignement par jour.¹²

E sarà proprio una conferenza a portarlo nel 1950 in Italia, a Palazzo Strozzi, presso il Vieusseux: Bigongiari, che aveva scritto di lui, poco prima, inaugurando la rivista di Roberto Longhi e Anna Banti ("Paragone-Letteratura") ha il privilegio di presentarlo al

10 Francis PONGE, *Méthodes*, Gallimard, Paris 1961, p. 15. Ponge fa franare castelli di teorie, dando vita a pubbliche sconfessioni, quasi a piccoli dispetti: «on m'avait beaucoup reproché, à propos du *Parti pris des choses* de ne m'occuper que du solide [...] C'est un des *leitmotive* de l'interprétation de Sartre et aussi de celle de Camus [...] Là, j'avais donc à m'occuper de liquide», Francis PONGE, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Gallimard, Paris 1970, p. 129. «Et sans doute les aime-t-il (fleurs, bêtes, hommes). Beaucoup. Mais c'est à condition de les pétrifier. Il a la passion, le vice d'une chose inanimée, matérielle. Du solide. Tout est solide chez lui: depuis une phrase jusqu'aux assises profondes de son univers», SARTRE, *L'homme et les choses*, p. 62. «J'ai pris le temps de relire attentivement *Le parti pris des Choses* [...] je rencontre chez vous, cristallisée sur un point précis et avec une constance que je ne peux pas revendiquer, la préoccupation qui m'est essentielle», CAMUS, *Lettre au sujet du Parti Pris*, p. 386 e anche Giovanni MACCHIA, *La letteratura francese. V. Il Novecento*, a cura di Macchia, Colesanti, Guaraldo, Marchi, Rubino, Violato, Accademia, Milano 1987, p. 621: «È duro, petroso il suo desiderio di realtà».

11 Per la biografia di Ponge si rimanda alla cronologia dei due volumi di *Opere complete* per la Pléiade (XLIX-XCV) e all'intervista con Sollers, in cui Ponge ripercorre i maggiori snodi della sua esistenza.

12 Philippe FOREST, *Histoire de « Tel Quel » 1960-1982*, Seuil, Paris 1995, p. 24.

pubblico italiano.¹³ Il primissimo traduttore di Ponge è, in realtà, Nivasio Dolcemare, *alias* Alberto Savinio, che sul numero d'esordio di "Prosa", del luglio del 1945, traduce *il ciottolo*, testo tratto dal *Partito preso delle cose*.¹⁴ In lingua originale invece verranno stampati i testi pongiani su "Botteghe Oscure" (dal 1949 in avanti) e su "Paragone" (*Le lilas* nel 1950).¹⁵ Compariranno brani di Ponge d'argomento artistico (da *Materia e memoria* e *Sugli Otages di Fautrier*), in un'antologia curata da Enrico Crispolti per "il verri" nel 1961.¹⁶

Ma la prima traduzione organica di Ponge nasce da un intreccio di incontri e rapporti personali: sodalizi amicali o critici ne sono la base.¹⁷ Uno dei traduttori è un poeta legato a Ponge da «une longue amitié [...] avec comme intermédiaires Hellens et Paulhan»¹⁸:

-
- 13 Piero BIGONGIARI, Giuseppe UNGARETTI, «*La certezza della poesia*». *Lettere (1942-1970)*, a cura di Teresa Spignoli, edizioni polistampa, Firenze 2008: «La lunga dedizione di Bigongiari verso l'opera del poeta francese risale al 1950, anno in cui, insieme ad Anna Banti e Roberto Longhi, invitò Ponge, allora pressoché sconosciuto in Italia, a tenere una conferenza a palazzo Strozzi, primo gesto di una consuetudine critica che si sarebbe poi ampliata, concretizzandosi in saggi e traduzioni», p. 16. Bernard BEUGNOT, *Prefazione* a Giovannella FUSCO GIRARD, *Francis Ponge: l'impossible art de vivre*, Liguori, Napoli 2003: «Plus étroites sont les relations avec Bigongiari, le poète, le théoricien, l'amateur d'art e le collectionneur, qui sur les bords de l'Arno vivait parmi les peintures de l'école florentine [...] Bigongiari contribue plus que d'autres à la reconnaissance», p. 9.
- 14 Francis PONGE, *Il ciottolo*, traduzione di Nivasio Dolcemare, "Prosa", 1, 1, luglio 1945, p. 121.
- 15 Francis PONGE, *L'araignée*, "Botteghe oscure", 2, III, 1949, p. 352; Francis PONGE, *L'anthracite ou le charbon par excellence*, 4, VII, 1951, p. 425; Francis PONGE, *Au génie de la France et à la beauté confondus: Stances*, 9, XXII, 1958, p. 11. I rapporti con la principessa Caetani sono ricostruiti in *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori stranieri 1948-1960. I. sezione francese*, a cura di Laura Santone e Paolo Tamassia, L'erma di Bretschneider, Roma 2007 – opera prefata e diretta da Risset. *Le lilas* segue invece il saggio già più volte citato di Bigongiari su "Paragone".
- 16 Ponge era molto legato a Fautrier e spesso suoi testi impreziosiscono cataloghi dell'artista (cfr. Jean FAUTRIER, Francis PONGE, *Paroles à propos des nus de Fautrier*, Galerie Rive Droite, Paris 1956; Jean Fautrier, *textes de Francis Ponge*, Galerie 22, Düsseldorf 1959), i due stampano anche l'*Asparagus*, con testo di Ponge e litografie di Fautrier, nel 1963 e nell'*Atelier contemporain* di Ponge compaiono diverse note sulle opere dell'artista, in particolare, appunto, sugli *Otages*. [Cfr. Bernard BOURRIT, *Fautrier. Peindre (pour) les Otages* (30-34), "carnet de bord", 9, sept. 2005].
- 17 Cfr. Enza BIAGINI, *Antologie d'autore: Francis Ponge e André Frénaud in Italia (131-156)* in EAD., *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, Firenze University Press, Firenze 2016: «l'importanza capitale dell'amicizia e delle frequentazioni dirette per la circolazione di testi ed autori stranieri», p. 132. Sulla ricezione italiana di Ponge si possono leggere Francesco LAURENTI, *Il partito preso della traduzione: su alcune versioni italiane da Ponge (183-191)*, "Italianistica", 40, I, 2011; Andrea INGLESE, *L'anomalia Ponge*, [<http://www.nazioneindiana.com/2012/11/27/lanomalia-ponge/>]; Giulia GRATA, *Sage ou magicien? Deux notes sur la réception de Francis Ponge en Italie*, [<http://www.nouvellefribourg.com/archives/sage-ou-magicien-deux-notes-sur-la-reception-de-francis-ponge-en-italie/#21>] e Anna Stella POLI, *Cose, per partito preso. Cenni sulla ricezione critica di Francis Ponge (103-119)*, "Quaderni di Palazzo Serra", 30, 2018.
- 18 Isabel Violante PICON, *Une œuvre originale de poésie. Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, Presse Universitaire de la Sorbonne, Paris 1998, p. 298. Numerosi i riferimenti che si possono trovare nei carteggi, cfr. *Correspondance Jean Paulhan, Giuseppe Ungaretti 1921-1968*, a cura di Jean Paulhan, Luciano Rebay, Jean-Charles Vegliante, Gallimard, Paris 1989. Jean PAULHAN, Francis PONGE *Correspondance 1923-1968* édition critique annotée par Claire Boaretto, Gallimard, Paris 1986. Cfr. anche Luigi DE NARDIS, *Ungaretti traduttore di poeti francesi (461-466)* in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti. Urbino 3-6 ottobre 1979*, 4venti, Urbino 1981 e Francesco LAURENTI, *Giuseppe Ungaretti traduttore e scrittore*, Archetipo, ebook, 2014.

Ungaretti – già tradotto da Ponge nei primi anni sessanta (*Ultimi cori per la terra promessa* e *Apocalissi da Tacchino del vecchio*),¹⁹ con l'aiuto e il conforto di Thibaudeau²⁰ – molto ammirato da Ponge, che lo incorona fra i più grandi poeti viventi,²¹ grato per la sua compagnia e per l'azzeccato dono di un dizionario etimologico italiano,²² e che gli tributerà un commosso omaggio alla sua morte.²³

Parallelo a questo più datato legame, se ne innesta un secondo, con una giovane studiosa, poetessa e traduttrice che fece leggere a Ponge alcune sue prove a margine di una conferenza romana, nel febbraio del 1965:

Di lì a breve in Italia, correva l'anno 1965, la giovane Jacqueline Risset, al termine d'una conferenza pongiana sull'etica della creazione letteraria, presentò al poeta alcuni suoi scritti recenti e il francese ne rimase colpito. Ponge la invitò allora a presentare quei lavori a "Tel Quel". [...] Poco dopo, a Roma, Jacqueline Risset incontrò Giuseppe Ungaretti, al quale rivelò di voler tradurre il poeta francese. Ungaretti, che in Francia era stato tradotto dallo stesso Ponge, stava già lavorando alla traduzione di alcune poesie dell'amico francese in un progetto voluto da Piero Bigongiari che coinvolgeva, come dicevamo, poeti-traduttori. Fu Ungaretti che parlò a Ponge delle intenzioni della Risset e di lì a breve il gruppo di traduttori era formato.²⁴

19 *Ultimes chœurs pour la Terre promise et Apocalypses* (frammenti dal *Tacchino del vecchio*, Mondadori, Milano 1960) stampati su "Tel Quel", 8, 1962, pp. 3-13. Cfr. BIGONGIARI, UNGARETTI, «*La certezza della poesia*», Firenze, 4 marzo 1962, Bigongiari a Ungaretti: «Hai visto "Tel Quel"? le traduzioni di Ponge mi paiono straordinarie», p. 271.

20 Francis PONGE, *Lettres à Jean Thibaudeau*, Le temps qu'il fait, Paris 1999: 2 déc. 1961, «Cher Thibaudeau, j'en suis au point, maintenant, de mon travail (?) sur Ungaretti que j'aurais bien besoin de tenir avec vous une séance de deux ou trois heures (pour quelques détails, mais capitaux, où vos lumières sont nécessaires)», p. 11. Nota (di Thibaudeau): «À sa demande j'avais fourni à Ponge un mot-à-mot des poésies d'Ungaretti qu'il entendait traduire. Il ne s'agissait de rien que vérifier ce qu'il en avait fait».

21 PAULHAN, PONGE, *Correspondance*, p. 69: «Il y a trois poètes-poètes: Ungaretti, Éluard et Pasternak pour ses poèmes de 1920-1930».

22 Ivi, 22 mars 1965, Ponge a Paulhan, p. 329: «Cher Jean, Ungaretti a été merveilleusement» E in nota: «Ponge avait fait une série de conférences en Italie et en Sicile, de Milan à Palerme». Cfr. Francis PONGE, *Braque ou un méditatif à l'œuvre* (283-317) in ID., *L'atelier contemporain*, Gallimard, Paris 1977, p. 315: «Mais l'étymologie donnée par Littré est très insuffisante. Elle s'arrête au latin *contemplari*, sans souci d'aller plus au fond, vers la racine *temp*. Il va falloir recourir au *Dizionario etimologico italiano* de Dante Olivieri (Milano, 1963), que m'a donné le cher Ungaretti [...] Voici ce qui s'y trouve. De *contemplare* on est envoyé à *tempio*, latin *templum*».

23 Ivar IVASK, *Notes pour un «Francis Ponge à Norman»* (303-308) in *Francis Ponge*, dirigé par Jean-Marie Gleize, éditions de l'Herne, Paris 1986: «La mort d'Ungaretti en juin de cette année transforma l'hommage de Ponge en un adieu émouvant qu'il intitula *Son nom seul aujourd'hui peut sortir de ma gorge*». Francis PONGE, *Son nom seul aujourd'hui put sortir de ma gorge*, "Books abroad", 44, 4, autumn 1970, p. 617.

24 LAURENTI, *Il partito preso della traduzione*, p. 184.

Jacqueline Risset diverrà un importante collegamento fra le realtà culturali militanti italiana e francese, entrando a far parte della redazione di “Tel Quel”, curandone con Giuliani un’antologia stampata per Einaudi (*i Poeti di Tel Quel*) e, al contempo, traducendo in francese Balestrini, Zanzotto.²⁵ Introdotta nel cantiere che porterà alla stampa, nel ‘71, per Mondadori, dell’antologia con titolo pongiano *Vita del testo*, tradurrà la maggior parte dei testi e, anni dopo, sarà la voce del *Partito preso delle cose* per Einaudi.²⁶

Esattamente nello stesso anno, il 1965, dall’altra parte dell’oceano, Ponge incontra il suo terzo traduttore, Erba.²⁷ Non si conservano dettagli a proposito dello scambio vero e proprio, né si sa se Erba avesse già mostrato interesse nei confronti del poeta, parlandone magari con Sereni, Valeri o Bigongiari. Restano soltanto, in una cartellina con materiali eterogenei, una nota dattiloscritta da Germaine Brée, francesista alla Washington University, che traccia in poche righe un profilo biografico-critico su Ponge, introduzione unita all’invito per i tre interventi pongiani nell’ateneo²⁸:

25 Cfr. Jacqueline RISSET, *Poésie et prose* (37-42), “Tel Quel”, 22, 1965; *Récit* (33-45), “Tel Quel”, 27, 1966; *Après-récit* (27-37), “Tel Quel”, 30, 1967 e molti altri. Cfr. Jacqueline RISSET, *I venti anni di Tel Quel* (9-13) “Quaderni del Novecento Francese”, 6, 1982. *Poeti di « Tel Quel »*, a cura di Alfredo Giuliani e Jacqueline Risset, Einaudi, Torino 1968. Nanni BALESTRINI, *Tristan : roman*, tradotto da Jacqueline Risset, Seuil, Paris 1972. Andrea ZANZOTTO, *Sovraesistenze*, tradotto in francese da Jacqueline Risset, edizioni della Pergola, Pesaro 1977. Cfr. Jacqueline RISSET, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust, précédé de Le paradoxe du traducteur*, par Yves Bonnefoy, Hermann éditeurs, Paris 2007. *I pensieri dell’istante*, scritti per Jacqueline Risset, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012 e *Tradurre l’Europa. Jacqueline Risset da Tel Quel ai Novissimi*, a cura di Francesco Laurenti, Artemide, Roma 2017.

26 Francis PONGE, *Vita del testo*, traduzioni di Ungaretti, Erba, Risset, a cura di Bigongiari, Mondadori, Milano 1971. Francis PONGE, *Il partito preso delle cose*, Einaudi, Torino 1979. Cfr. Jacqueline RISSET, *La Gaya scienza de Francis Ponge* (399-402) in *Francis Ponge: «Dès lors, si la critique apparaît superfétatoire par rapport à un univers de signes compact, où critique et chant déjà se parlent, échangeant tranquillement leurs places et leur rôles [...] une autre voie se découvre peut-être, voie pongienne dans la mesure où elle est la mise en épreuve minutieuse des mots les uns par les autres. Et cette épreuve, c’est la traduction»*, p. 400.

27 Ponge (669-674), “Chronology”. *Book abroad*, 48, 4 (autumn 1974): «1965 Invited to Canada and the United States for a tour of more than 60 lectures at various universities. (Tour interrupted by pulmonary congestion in San Francisco). 1966 visiting professor at Barnard College and Columbia University (sept 1966-feb 1967)».

28 Conservata in una Cartellina dell’Università degli Studi di Genova [1990] con cartiglio ms Poesia contemporanea ital. fr. amer. tedesca inglese appunti x conferenza, che contiene materiali eterogenei: appunti di lettura, saggi altrui, appunti più o meno organici. «Les choses dont s’occupe Ponge sont toutes les choses de notre monde, de l’allumette au soleil. Elles sont là et n’ont aucun rôle magique de signe. Les décrivant avec la plus grande objectivité, le poète, néanmoins, les fait accéder au langage, et entre en une relation nouvelle avec elles. La méthode de Ponge apparaît toute de recherche, de précision. En fait, ce qu’il tente, c’est une sorte de reprise de contact avec le monde par les choses». – Note by Germaine Brée, ds.

University of Washington, Department of Romance Languages, 10 November 1965, to: faculty and graduate students, romance langs / English, from: B. G. Dobbs, Subject: Francis Ponge:

1. Public Lecture by Francis Ponge. Topic: “Une nouvelle rhétorique est-elle possible?”. Monday, November 15, 1965 at 8.00 p. m., 101 Thomson Hall

2. Informal Talk by Francis Ponge. Topic: “Situation de la poésie français depuis 1940”. Monday, November 15, 1965 at 9.30 a.m. [50 minutes], 243 Communication Building

3. Informal Talk by Francis Ponge. Topic: “Remark on his own writings”. Monday, November 15, 1965 at 2.30 p. m., 103 Smith Hall

Your co-operation is requested in publicizing M. Ponge’s public lecture on Monday evening. Thank you.

I due fogli vengono usati sul verso da Erba che spezza il flusso delle parole di Ponge, quasi fossero versi («l’essentiel est de parler / et non pas d’être parlé / les mots que nous employons / se transforment en idées dont il / faut se méfier») ²⁹ o ne appunta larghi brani :

Montrer le chemin vers la clarté. Je ne suis pas fournisseur de bibelots poétiques. Nous avons à comprendre avec des moyens nouveaux. Pourquoi l’azur était noir en Provence par très beau temps ? Grace à une absence de vapeurs d’eau, pas de nuages, dans l’atmosphère, si bien qu’il y a une trouée dans ce qui nous empêche de voir les étoiles. Ce bleu c’est notre prison durant la journée, nous ne voyons pas les étoiles à cause de l’atmosphère ; je pense que certains jours en Provence l’azur paraît noir, parce que nous voyons en même temps la nuit ; l’azur est imprégné de la nuit sidérale. Le tragique du bleu. Sentiment de l’éternité. Instant sériel, implacable. Tragique méditerranéen. ³⁰

29 Sul *verso*, manoscritto a penna. Sono ricorrenti, nell’opera e nella critica su Ponge, l’idea di non *être parlé* dalla lingua e quella di *se méfier* delle idee preconcepite, delle teorie. Cfr. Gérard FARASSE, Bernard VECK, *Guide d’un petit voyage dans l’œuvre de Francis Ponge*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq 1999, p. 72: «C’est à la façon d’un Bartebyly qu’il traite le langage. [...] S’il demeure muet, c’est tout simplement parce qu’il a décidé de ne pas parler [...] ne s’accommode pas d’être parlé».

30 Cfr. PONGE, *La Mounine (La rage de l’expression)*, *Œuvres complètes*, pp. 412-432: «Le soleil est fait pour nous aveugler [...] Mais dans certaines régions la transparence, la tranquillité (sérénité) est telle que la présence de cet abîme est sensible même en plein jour. C’est le cas de la Provence. Le ciel au-dessus de la Provence présente constamment un clairière [...] Certes le soleil empêche qu’on voie les étoiles en plein jour, mais l’on devine la nuit intersidérale, qui fonce le ciel, qui lui donne cette apparence plombée. Si l’on aime tant venir dans la région méditerranéenne c’est à cause de cela, pour jouir de la nuit en plein jour et sous le soleil, pour jouir de ce mariage du jour et de la nuit, de cette présence constante de l’infini intersidéral qui donne sa gravité à l’existence humaine. [...] Ici tout se passe sous le regard de l’éternité temporelle et de l’infini spatial. Tout prend donc son caractère éternel, sa gravité», p. 430.

Quale sia la scansione esatta degli accordi per l'antologia di traduzioni, chi abbia coinvolto chi, non è chiaro, certo molti furono i contatti: i «moschettieri pongiani» formano un gruppo coeso,³¹ tanto che Biagini ravvisa addirittura una certa omogeneità nel dettato, ottenuta per aderenza fedele all'originale:³²

Curiosamente però, la lunga riflessione di assodamento del contesto (di arrivo e di origine) manca di qualsiasi cronistoria della gestazione traduttiva, sulla scelta dei traduttori, sulle difficoltà a tradurre un poeta difficile. Bigongiari, interrogato a tal proposito, diceva di non ricordarsi più dei vari passaggi, tranne che delle ragioni di fiducia e amicizia con i “moschettieri pongiani” (Ungaretti, Erba, Jacqueline Risset). Conservava il ricordo della lunga elaborazione del progetto ricordando che la sua traduzione della *Nouvelle araignée*, ad esempio, risaliva al 1957.³³

A reggere i fili dell'impresa, il primo studioso italiano a tributare omaggi al lavoro di Ponge, da lui estremamente apprezzato: Bigongiari («Personne, cher Piero, n'a su dire aussi bien que vous, et d'abord n'a su si fraternellement sentir, les rapports de ma fragilité et de ma solidité, de mon désespoir et de ma jubilation, de ma modestie et de mon orgueil»)³⁴.

31 «Ungaretti e Risset s'incontrarono a più riprese, anche per selezionare i testi che l'uno e l'altra avrebbero tradotto. La scelta di Ungaretti cadde su *Il Prato e Nuove note su Fautrier* [...] alla Risset spettò una selezione ben più ampia di testi, che la consacrarono fin d'allora come la voce italiana di Ponge», LAURENTI, *Il partito preso della traduzione*, p. 184, Ungaretti e Bigongiari si scrivono spesso, citando Erba e Risset, Erba è in contatto con Sereni e Forti, direttori editoriali mondadoriani e anche con Risset, cfr. dall'epistolario erbiano al centro manoscritti di Pavia: lettera di Jean Pierre Verheggen, 20 ottobre 1971, Mazy, Belgio: «Caro Luciano Erba, Jacqueline Risset ci informa che vi interesserebbe leggere questo esemplare di TxT a proposito di Francis Ponge. Partecipando [...] alla lotta ideologica nel campo letterario, vi saremmo grati, dal lato nostro, di potere leggere i vostri lavori. In questa prospettiva, uno scambio delle riviste ci sembra necessario».

32 «Erba, Risset, Ungaretti e persino Bigongiari, sono stati costretti a non deformare la letteralità e a rimanere aggrappati, come acrobati, agli esercizi di prezioso scavo etimologico e di ricadute nel linguaggio comune della prosa poetica pongiana; da qui l'impressione che il loro apporto individuale sia poco rilevante. [...] Bigongiari, nella sua introduzione, ha anticipato la distribuzione dei testi tradotti, ma, essendo ogni prova priva delle singole firme a piè di pagina, alla lettura, si finisce col credere davvero a una stessa mano» BIAGINI, *Antologie d'autore*, p. 153.

33 Ivi, p. 151.

34 Enza BIAGINI, *Due lettere di Ponge a Bigongiari* (43-51), “Bloc notes”, 41, maggio 2000: cfr. lettera del 6 febbraio 1956, p. 46.

Dal carteggio Ungaretti-Bigongiari si evince che i due sperano di annettere anche Solmi, che però non prenderà parte al progetto,³⁵ e che l'interlocutore in Mondadori è Sereni,³⁶ e poi Forti.³⁷ Due traduzioni di Ungaretti vengono anticipate sull'“Approdo letterario”, nel '68,³⁸ mentre nel numero primaverile del '71, Bigongiari può dirsi lieto di «annunciare che in autunno uscirà nello Specchio Mondadori, finalmente, un'amplissima e ragionata scelta di scritti pongiani, intitolati, su suggerimento del poeta stesso, *Vita del testo*».³⁹ Vi furono altri sporadici traduttori di Ponge, ad esempio, nel '65, Valeri, che con due testi rappresenta il poeta nel suo *Quaderno francese del secolo*:

Lo zolfanello

Il fuoco faceva un corpo allo zolfanello.

Un corpo vivo con suoi gesti,

Con la sua esaltazione, con la sua storia breve.

[...]

Solo la testa può accendersi, al contatto di una realtà dura

– E si ode allora come il colpo di pistola dello starter.

Ma, tosto che ha preso,

La fiamma

– In linea retta, veloce e con la vela inclinata come

-
- 35 BIGONGIARI, UNGARETTI, «*La certezza della poesia*», Ungaretti a Bigongiari, Roma, 10 giugno 1966: «Caro Bigongiari, ho veduto la signora Jacqueline Risset alla quale Ponge e gli amici di “Tel Quel” sono molto legati, e a cui essi desiderano, perché le farà molto bene, venga affidata una parte delle traduzioni. [...] le altre le potresti fare tu, la maggior parte delle altre dovrebbe esser fatta da Erba, alcune altre da me e, spero, da Sergio Solmi», pp. 301-302.
- 36 Ivi, Bigongiari a Ungaretti, 25 luglio 1966: «Carissimo, ho inviato senz'altro per approvazione a Sereni la scelta aggiunta dei testi di Ponge [...] Io tradurrò, come già detto, *La nouvelle araignée*. E lei? Ormai bisogna passare all'azione. Traduca quello che vuole, ma il più possibile dei testi scelti, per dar pregio al volume. Scrive poi lei a Solmi per la sua parte? E così vedremo quel che resta per Erba. [...] E dica a M. Risset di lavorare ormai», p. 304.
- 37 Si vedano le lettere editoriali a Erba di cui *infra*.
- 38 Giuseppe UNGARETTI, *Due versioni da Francis Ponge* (9-24), “L'approdo letterario”, 43, XIV luglio-settembre 1968: «Le pagine che qui da me vengono presentate fanno parte di un libro di traduzioni di opere di Ponge al quale, con me, altri scrittori italiani hanno contribuito. Il libro è stato ordinato a cura di Piero Bigongiari, con la precisione critica che tutti gli riconoscono e vedrà la luce presso Mondadori», p. 9.
- 39 Piero BIGONGIARI, *Il clavicembalo del prato* (133-135), “L'approdo letterario”, aprile-giugno 1971, p. 134. BIAGINI, *Due lettere di Ponge a Bigongiari*, Paris, 20 nov. 1969: «Je suis ravi de ce que vous m'apprenez, quant à l'achèvement du livre italien, que je vous dois (pour la plus grande part). Je n'osais évidemment pas vous presser, ni le cher Ungaretti, mais, à vrai dire, j'étais un peu impatient d'en recevoir quelques nouvelles. [...] j'aimerais que la notion du Texte (ou d'écrit) apparaisse dans celui qui sera enfin choisi, plutôt de cosmos ou celle de logos [...] bref, je serais, pour ma part, enclin vers un titre très neutre et modeste (du genre de *Choix* (ou *Sélection*) de textes, ou de *textes choisis*), mais j'ai peur que cela paraisse un peu trop neutre, justement, aux services commerciaux de l'éditeur. S'il en était ainsi (ce que je regretterais), on pourrait essayer de trouver quelque chose dans le genre de *La vie textuelle* ou *moments textuels* (si une formule italienne, en ce sens, s'avérait heureuse)», pp. 46-47.

I battelli da corsa –
Investe tutto il piccolo pezzetto di legno,
Che finalmente essa lascia,
Appena ha virato a bordo,
Nero come un curato.⁴⁰

O le magnifiche traduzioni calviniane inserite nell'antologia per le scuole medie da lui curata con Salinari, edita nel '68:

Non esiste in natura nulla di simile al sapone. Non c'è pietra che sfugga così facilmente dalle mani appena è stimolata dall'acqua, e che – se riuscite a trattenerla – abbia una così strana reazione: una bava voluminosa e madreperlacea, a grappoli, a bolle pletoriche. In questi suoi acini vuoti e artificialmente profumati il sapone assorbe l'acqua, assorbe l'aria tutt'intorno alle dita, ingloba quantità d'aria in abbracci iridati come giri di frase suadenti, come ampollose circonlocuzioni, con enfasi, entusiasmo, volubilità: un'ebollizione a freddo.⁴¹

Le affinità fra i due, in particolare con il Calvino di *Palomar*, non sfuggiranno alla critica: il sanremese ammette peraltro di riconoscere in «Ponge [...] uno dei pochi grandi saggi del nostro tempo, uno dei pochi autori *basilari* da cui ripartire per cercare di non girare più a vuoto».⁴²

40 Diego VALERI, *Quaderno francese del secolo*, Einaudi, Torino 1965, p. 64. Cfr. «Questo *Quaderno* non vuole essere uno specchio poliedrico in cui si riflettano tutti gli aspetti della lirica francese del secolo (del nostro secolo); tanto meno vuole anticipare, per *exempla*, la storia di una contemporaneità. Esso mira soltanto a offrire al lettore italiano una raccolta di testi poetici che siano delle vere poesie, anzi, della vera poesia. Tradotti poeticamente, o almeno, con poetiche intenzioni», Diego VALERI, *Nota introduttiva* (5-6), p. 5. Traduce *Lo zolfanello*, [*L'allumette*, da *Lyre*, primo volume di *Le Grand Recueil*, Gallimard, Paris 1961] e *Le ombelle*, [dal terzo volume della stessa pubblicazione, *Pièces*].

41 Italo CALVINO, Giambattista SALINARI, *Antologia con letture epiche*, Zanichelli, Bologna 1969, p. 376. «Descrivere un oggetto familiare può sembrare la cosa più facile del mondo. Invece, provate a mettervi a guardare una cosa qualsiasi, un orologio, una bicicletta, o anche oggetti più semplici come un temperino, un paracqua: vi accorgete che se si vuol rendere conto anche del più piccolo particolare, e poi dei particolari di ogni particolare, bisognerebbe scrivere pagine e pagine. L'importante, naturalmente, è cogliere l'essenziale [...] D'ogni cosa, Ponge riflette su com'è fatta, ci legge dentro come in un libro, e alle volte arriva attraverso l'osservazione di quell'oggetto, a capire qualcosa di più su di sé o sul mondo. Dopo che si è letto Ponge, qualsiasi altro autore fa l'effetto di uno che accenni alle cose genericamente e tiri via senza badare a come sono fatte veramente».

42 Italo CALVINO, *Felice fra le cose*, "Corriere della sera", 29 luglio 1979, poi in ID., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995, pp. 253-258. Jacqueline RISSET, *Felici tra le cose, discreti*, "Il messaggero", 28 febbraio 1987, p. 5: «Non si sono mai incontrati, ma, similmente pudichi e riservati – con uno stile diverso di pudore, che non dà luogo alla percezione diretta di una somiglianza –, ma se si

In grande rilievo sarà anche posto da Sereni all'interno di una conversazione di estetica,⁴³ che, prendendo in esame in particolare l'irridente *Fico secco* di Ponge, («Io non so per niente che cosa sia la poesia, ma so abbastanza bene che cosa è un fico») e il dossier *Comment une figue de paroles et pourquoi*,⁴⁴ arriverà a postulare la sostanziale equivalenza, nei fatti, di avantesto e testo, «poiché in un certo senso nessuna enunciazione è definitiva, e ognuna lo è: anche il minimo germogliare di pensiero e di linguaggio (di pensiero alle prese col linguaggio) è tensione verso la formulazione compiuta, irraggiungibile e quindi, in definitiva, equivalente ad essa».⁴⁵

Se gli anni settanta rappresentano il momento d'oro per Ponge in Italia ciò si deve anche al fatto che tale momento corrisponde ad un'epoca viva della cultura italiana, della poesia e della letteratura, per la circolazione d'idee nuove nella teoria e nella critica. Voglio dire che Ponge ha trovato un terreno fertile grazie anche all'attenzione per le teorie strutturaliste del linguaggio.⁴⁶

Se, come ritiene Biagini, gli anni settanta rappresentarono il momento migliore per la diffusione italiana dei testi di Ponge, o se fu solo una contingenza, *Vita del testo* restò, per l'imponenza e l'autorevolezza curatoriale e traduttiva, a lungo testo di riferimento, affiancato poi dal *Partito preso delle cose* di Risset, ultima traduzione organica per decenni,

fossero potuti incontrare, forse non si sarebbero neanche parlati, sensibili entrambi soltanto a un lampo di humour, veloce, nell'occhio». E anche Jacqueline RISSET, *Dialogue de la vague et du galet. Italo Calvino e Francis Ponge* (320-329) in *Atti del convegno internazionale in onore di Italo Calvino* (Firenze, palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987), Garzanti, Milano 1988.

43 Vittorio SERENI, *Il lavoro del poeta*, conversazione tenuta alla Fondazione Corrente, il 27 maggio 1980, poi in "Incognita", I, marzo 1982 e in "Poetiche", I, 1990. Leggibile ora in SERENI, *Poesie e prose*, pp. 1126-1143.

44 Francis PONGE, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Flammarion, Paris 1977.

45 Jacqueline RISSET, *De varietate rerum, o l'allegria materialista* (V-X) in PONGE, *Il partito preso delle cose*, p. VI. Cfr. Maria Antonietta GRIGNANI, «Voci pausate e ritmiche»: tra prosa e poesia? (83-92) in *Vittorio Sereni: un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito, Ledizioni, Milano 2014, p. 91: «In questo nodo di riflessione estetica, mai sbandierata ma fermamente ancorata a certe letture, sta la ragione della pervietà del passaggio tra andamento orizzontale della prosa e verticale della poesia. Anche in Sereni la prosa esplicita il contesto genetico della poesia, un po' come accade in Ponge. Non si tratterà di una consolazione materialista come nel fico fatto di parole, ma senz'altro si tratta di una consolazione fenomenologica».

46 BIAGINI, *Antologie d'autore*, p. 145.

mentre, negli ultimi anni, vengono tradotti e riproposti testi singoli in pubblicazioni pulviscolari,⁴⁷ conseguenza diretta della mancanza di traduzioni complete, massive.⁴⁸

In nessun archivio si conservano contatti diretti di Erba con Ponge – resta sempre Bigongiari il tramite – mentre alcune lettere editoriali permettono di attestare una considerevole riduzione di testi commissionati a Erba, conseguente all'ingresso di Risset nel progetto;⁴⁹ e di fornire una datazione di massima: i testi vengono consegnati da Erba nell'ottobre '67:

Caro Luciano,

Sereni, in partenza per Roma, mi ha consegnato le tue traduzioni da Ponge. Te ne ringrazio molto e ho pregato l'ufficio preposto affinché ti paghi il lavoro. Mi pare che le tue traduzioni vadano molto bene: non ho potuto comunque confrontarle con il francese perché non ho il testo. Ad ogni modo un ultimo confronto verrà fatto, come sai, da Bigongiari che cura il volume.⁵⁰

Saranno in bozze solo nel '71, inviate a marzo, reclamate a maggio, stampate in autunno.⁵¹ Ponge avrebbe dovuto prender parte alle presentazioni principali della sua antologia italiana, ma il viaggio, programmato, viene disdetto all'ultimo per motivi di salute, con rammarico del poeta.⁵² Erba conserva anche gli indici da cui parte per restringere il *corpus* e scegliere cosa includere nei *Cristalli*:

47 A cura di Daniele Gorret sono usciti per L'obliquo (Brescia) il *Testo sull'elettricità*, 1997, e *Il sole in un abisso*, 2003. Per le indipendenti Benway Series, in traduzione di Michele Zaffarano, è uscito a Colorno, nel 2013, Francis PONGE, *Nioque de l'avant-printemps* ovvero *Cognizione del periodo che annuncia la primavera*. Mentre su rivista, Adriano Marchetti traduce *My creative method* su "Ante rem" 81, nel dicembre 2010 e *L'uomo a grandi tratti*, sul numero successivo, nel giugno 2011.

48 La differenza di attenzioni tributate a Ponge dal pubblico francese e da quello italiano è al centro dell'intervento di INGLESE, *L'anomalia Ponge*, cui rimando.

49 Lettera di Mainardi a Erba, carta intestata Arnoldo Mondadori editore, Milano, 12 luglio 1967: «Gentile signor Erba, in assenza di Marco Forti, ho ereditato la pratica inerente alle traduzioni del Ponge. Lo stesso Forti mi dice che Lei è già informato della riduzione numerica dei testi a suo tempo affidatile in traduzione. Ma ha già presso di sé i brani nella stesura originale? Nel dubbio gliene invio una copia, che ho rintracciato giacente nella nostra segreteria. Si tratta di *Le pain; Le feu; Bords de mer; La forme du monde; De la modification des choses par la parole; Justification nihiliste de l'art; Natare piscem doces; L'aigle commun; L'imparfait ou les poissons-volants; Le monde muet est notre seule partie; Des cristaux naturels; La métamorphose; Ébauche d'un poisson; Première ébauche d'une main; La chèvre*. [...]», archivio privato.

50 Lettera di Forti a Erba, carta intestata Arnoldo Mondadori, Milano 27 ottobre 1967, archivio privato.

51 Cfr. le altre lettere Mondadori conservate nella cartellina *Ponge*.

52 Cfr. Francis PONGE, Jean TORTEL, *Correspondance 1944-1981*, édition établie et présentée par Bernard Beugnot et Bernard Veck, Stock, Paris 1998: Ponge à Tortel, Les Vergers, 13 ottobre 1971, p. 253: «Je viens ainsi de renoncer à un voyage à Florence, Milan et Rome (à l'occasion de la sortie de mon anthologie italienne), dont nous nous promettions pourtant un grand plaisir».

?-Le pain
 ?-Le feu
 -Bords de mer
 -La forme du monde
 ?-De la modification des choses...
 -La Métamorphose
 -Justification nihiliste de l'art
 -Natare piscem doces
 -L'aigle commun- no
 -L'imparfait ...
 -Le monde muet...
 -Des cristaux naturels
 -Ébauche d'un poisson
 -Première ébauche d'une main
 -La chèvre

Segue un secondo elenco, poi ulteriormente scremato:

Il pane	?
Il fuoco	?
Bords de mer	sì
La forma del mondo	sì
Della modificazione...	?
La metamorfosi	sì
Giustif. nih.	sì
Natare	sì
L'aquila comune	sì
Il mondo muto	sì
Dei cristalli naturali	sì
Abbozzo di un pesce	?
Mano di 1° getto	sì
La capra	sì

I testi accolti saranno solo cinque, in quest'ordine: *Dei cristalli naturali*, *Il fuoco*, *Rive di mare*, *La forma del mondo* e *La capra*. Le soglie della sezione sono particolarmente

rilevate, incorniciate da due testi importanti: in particolare notiamo l'anticipazione dei *crystalli*, a sottolineare così il testo da cui l'intera raccolta prenderà il titolo.

Cadono i testi più sperimentali, più "avanguardistici", come *Abbozzo di un pesce*, testo lungo e "mimetico", ritmicamente, del guizzare dei pesci: «Vittoriosamente-vanamente inguainato, sguainato. Vittoriosamente-vanamente profilato, unito, agile. Vittoriosamente-vanamente penetrante, rotondo, oleato»⁵³ o come *L'imperfetto o i pesci volanti*, dialogo fra pesci con nomi astrusi sopra il pelo dell'acqua che, incarnando lo «spirito dell'imperfetto», riflettono, fra le ambiguità, sul valore del tempo e sulle marche verbali che l'esprimono, sulla durata e sulla morfologia.⁵⁴ Cadono anche i testi in cui Ponge cita più apertamente vari eminenti numi tutelari, vere e proprie *auctoritates*, come ad esempio in *Natare piscem doces* («penso qui ad ARISTOTELE. Indubbiamente in fatto di metafisica e morale le mie preferenze, si sa, vanno piuttosto a PIRRONE o a MONTAIGNE»), o nella *Giustificazione nichilista dell'arte* («Ecco quello che oggi mi ha detto Seneca»)⁵⁵: l'inserimento in un contesto così sorvegliato avrebbe potuto implicare una sorta di avallo, una validazione delle affermazioni pongiane, ingenerando un'eco amplificante. Vengono espunti anche i testi dal tono più magniloquente e asseverativo, come *Il mondo muto è la nostra unica patria*:

Sappiamo che dopo un periodo di scoperta dei nuovi valori [...] segue la loro elaborazione, illustrazione, dogmatizzazione, raffinamento; soprattutto sappiamo, poiché lo stiamo vivendo in Europa dalla Riforma, che appena dogmatizzati i valori, nascono gli scismi, cui prima o poi segue la catastrofe. [...] ABOLIREMO IMMEDIATAMENTE I VALORI, in ogni opera (e in ogni tecnica), NEL MOMENTO STESSO IN CUI LI SCOPRIAMO, ELABORIAMO, ILLUSTRIAMO, RAFFINIAMO.⁵⁶

Le espunzioni paiono sopprimere i testi a più smaccata vocazione metaletteraria: cade anche, infatti, *Giustificazione nichilista dell'arte*:

Secondo me lo scopo è l'annientamento totale del mondo. [...] Subito si pensa al fuoco, e si trattano da pompieri i conservatori. [...] Assoluti come siamo, ce la

53 PONGE, *Vita del testo*, p. 181.

54 «Queste bocche possono parlare solo nel presente (sopra le acque) e solo del ricordo (sotto le acque). Parlano dunque solo all'imperfetto, o imperfettamente [...] - Ma dite un po': il Ricordo è Presente all'Imperfetto, l'Abitudine Marina, Piscavio forse? - Neppure.», pp. 97-101.

55 Ivi, p. 85 e p. 93.

56 Ivi, pp. 160-162.

prendiamo col loro mezzo per rendere vani i loro sforzi: si tenta di appiccare il fuoco all'acqua, al mare. Bisogna invece essere più perfidi; e saper tradire perfino i propri mezzi. Lasciar perdere il fuoco che è solo uno strumento brillante ma privo di efficacia contro l'acqua. Entrare con aria melliflua nei pompieri. E col pretesto di aiutarli a estinguere un fuoco distruttore, distruggere tutto sotto una catastrofe di acque. Inondare tutto. [...] Mettiamo così in ridicolo le parole mediante la catastrofe – ossia il semplice abuso delle parole.⁵⁷

Cade Della modificazione delle cose attraverso la parola:

In una, diciamo ancora, onda, in un assieme informe che riempie il proprio contenuto, o che almeno ne sposa fino a un certo livello la forma – per effetto dell'attesa, d'un adattamento, d'una sorta di attenzione d'egual natura ancora, può entrare ciò che provocherà la sua modificazione: la parola.⁵⁸

E Natare piscem doces:

P. non vuole che l'autore esca dal suo libro per vedere come appare dal di fuori. [...] Che voglia dire che l'autore deve restare all'interno e dedurre la realtà dalla realtà? Scoprire scavando, dando di scalpello ai muri della caverna? [...] No, non esiste alcuna dissociazione possibile tra la personalità creatrice e quella critica.⁵⁹

Tuttavia la componente metaletteraria è pervasiva in Ponge – Risset scriverà nella sua introduzione al *Partito preso* che «tutte queste apparenti descrizioni di oggetti possono apparire come altrettante metafore dello scrivere»⁶⁰ – riscontrabile anche nei testi inclusi (soprattutto in quello che dà il titolo alla raccolta). Un altro elemento da considerarsi, più volte sottolineato ma non trascurabile, è la lunghezza dei testi di Ponge che, raddoppiati col testo a fronte, avrebbero presto saturato i limiti di pagine imposti a Erba dall'editore.

57 Ivi, pp. 84-87.

58 Ivi, pp. 80-83.

59 Ivi, p. 89.

60 RISSET, *De varietate rerum*, p. VII. Cfr. Marcel SPADA, *Francis Ponge*, Seghès, Paris 1974: «Chaque texte du *Parti pris* aurait pu – aurait dû – selon son auteur s'intituler *Art poétique*», p. 43.

Delle traduzioni pongiane vengono conservate le diverse fasi di elaborazione⁶¹: l'evoluzione variantistica si addensa quasi esclusivamente in bozze; la storia a stampa dei testi,⁶² con numerose riprese, generalmente non apporta mutamenti. Si veda, ad esempio, *La capra*:

Et si l'enfer est fable au centre de la terre,
Il est vrai dans mon sein.
Malherbe

Notre tendresse à la notion de la chèvre est immédiate pour ce qu'elle comporte entre ses pattes grêles – gonflant la cornemuse aux pouces abaissés que la pauvre, sous la carquette en guise de châle sur son échine toujours du guingois, incomplètement dissimule – tout ce lait qui s'obtient des pierres les plus dures par le moyen brouté de quelques rares herbes, ou pampres, d'essence aromatique

E se l'inferno è favola al centro della terra,
È vero dentro di me.
Malherbe

La nostra tenerezza dinanzi alla nozione di capra è immediata perché essa comporta fra le sue gracili zampe – gonfiando la cornamusa dei pollici abbassati che questa mendicante dissimula malamente sotto il tappeto gettato a mo' di scialle sulla schiena, e sempre di traverso – tutto il latte che si ottiene dalle pietre più dure tramite alcune brucate erbe rare, o pampini, di essenza aromatica.

La nostra...immediata] A: Il nostro attaccamento tenero alla ~~devozione~~ nozione della capra è immediato; > B=T;

perché essa] A: perché essa > B=C=D=E poiché essa > T;

che questa... traverso] A: che la poverina, sotto il tappeto a mo' di scialle sulla schiena sempre ~~di sbieco~~ a **sghimbescio**, dissimula incompletamente > B=C: che la poverina dissimula malamente sotto il tappeto gettato a mo' di scialle sulla schiena, ma sempre di traverso; > D=T;

tutto il ...rare,] A: tutto questo latte che si ottiene dalle pietre più dure per il tramite brucato di alcune erbe rare, > B=C: tutto il latte che si ottiene dalle pietre più dure ~~per~~ tramite alcune brucate erbe rare; > D=T;

pollici abbassati]: C, nota al testo: Immagine che allude alle poppe della capra.

61 1 plico di fogli dss. (mutilo) numerati a penna rossa (4, *La forma del mondo* – 15, *La capra*) con cassature a più inchiostri (blu, rosso, nero e dattiloscritte), un testo è ms. in blu (*Giustificazione nihilista dell'arte*) [A]; - 1 plico di fogli in velina (15 testi dattiloscritti con pagine numerate saltuariamente), probabile copia carbone di una versione semi-definitiva, con correzioni in nero [B]

62 - Due testi (*La forma del mondo*, *La capra*) vengono stampati, senza testo a fronte, ma con un corredo di note, in BONFANTINI, ERBA, *Antologia della letteratura francese*, pp. 297-301 [C]; - Quindici testi (*Le pain*, *Le feu*, *Bords de mer*, *La forme du monde*, *De la modification des choses par la parole*, *Justification nihiliste de l'art*, *Nature piscem doces*, *L'aigle comun*, *L'imparfait ou les poissons-volants*, *Le monde muet est notre seule patrie*, *Des cristaux naturels*, *La métamorphose*, *Ebauche d'un poisson*, *Première ébauche d'une main*, *La chèvre*) in PONGE, *Vita del testo* [D]; - Un testo (*La capra*) in ERBA, *Il tranviere metafisico*, pp. 53-57 [E]; - Cinque testi (*Dei cristalli naturali*, *Il fuoco*, *Rive di mare*, *La forma del mondo*, *La capra*) in ERBA, *Dei cristalli naturali*, pp. 68-87 [F]; - Un testo (*Il fuoco*) in ERBA, *Poesie e immagini*, pp. 104-105 [G]; - Cinque testi (*Il fuoco*, *Rive di mare*, *La forma del mondo*, *Dei cristalli naturali*, *La capra*) in ERBA, *I miei poeti tradotti*, pp. 198-225 [H];

Broutilles que tout cela, vous l'avez dit, nous dira-t-on. Certes; mais à la vérité fort tenaces.

Puis cette clochette, qui ne s'interrompt.

Tout ce tintouin, par grâce, elle a l'heur de le croire, en faveur de son rejeton, c'est-à-dire pour l'élevage de ce petit tabouret de bois, qui saute de quatre pieds sur place et fait des jetés battus, jusqu'à ce qu'à l'exemple de sa mère il se comporte plutôt comme un escabeau, qui poserait ses deux pieds de devant sur la première marche naturelle qu'il rencontre, afin de brouter toujours plus haut que ce qui se trouve à sa portée immédiate.

Et fantasque avec cela, têtù !

Roba da niente, vedi sopra, ci si dirà. Proprio così; però tenacissima.

Poi la campanella, che non si arresta.

Tutto un agitarsi, e la capra per sua fortuna è convinta che si tratti di chissà quale grazia, a favore del suo rampollo, ossia per tirar su questo piccolo sgabello di legno, che salta a quattro zampe sempre nello stesso posto e fa passi di danza cadenzati, fintanto che ad imitazione della madre preferisce comportarsi come un seggiolino che posi le due gambe anteriori sul primo gradino naturale che incontra allo scopo di brucare sempre più alto quel che si trova a sua immediata portata.

Capriccioso inoltre, e testardo!

Roba... si dirà.] A: Broutilles (sterpaglia, ramaglia) tutto ciò, vous l'avez dit, ci si dirà. > B: Non è che ramaglia, ~~ei si dirà~~ siamo stati noi i primi a dirlo, ci si dirà. = C; > D=T;

Proprio...tenacissima] A: Certamente; ma comunque tenacissimi. > B: Proprio così; ma però tenacissima. = C; > D=T;

Poi...arresta.] A: E poi questa campanella, che non si arresta > B = T.

Tutto...rampollo,] A: Tutto questo din din, par grace, ha il piacere di credermi, a favore del suo rampollo, > B= C, con le inserzioni: Tutto un agitarsi, per fortuna, che ~~la capra~~ prende sul serio, a favore del ~~suo~~ rampollo, > D=T;

ossia...cadenzati,] A: cioè per allevare questo piccolo sgabello di legno, che salta a quattro piedi sul posto (sur place) e fa dei passi di danza battus (cadenzati) > B=T;

preferisce comportarsi...naturale] A: si comporta piuttosto come un seggiolino che poserebbe i suoi piedi anteriori sul primo gradino naturale > B: preferisce comportarsi come un seggiolino che posasse le due gambe anteriori sul primo gradino naturale > C =T;

che ...portata.] A: che incontra per brucare sempre più in alto quel che si trova a portata immediata. > B =T;

Capriccioso... testardo!] A: E inoltre bizzarro, testardo!⁶³ > B=T;

63 Cassato, scritto al contrario rispetto al testo, si legge:

~~Hità.~~

~~“Che io sia bocciato!” gridò. “È proprio May Spielman sotto tutto quel pelo?” Spalancò le braccia per stringerlo a sé, ma May gli oppose una mano, scuotendo la testa.]~~

Si petites que soient ses cornes, il fait front.

Ah ! ils nous feront devenir chèvres, murmurent-elles – nourrices assidues et princesses lointaines, à l’image des galaxies – et elles s’agenouillent pour se reposer.

Tête droite, d’ailleurs, et le regard, sous les paupières lourdes, fabuleusement étoilé. Mais, décrucifiant d’un brusque effort leurs membres raides, elles se relèvent presque aussitôt, car elles n’oublient pas leur devoir.

Ces belles aux longues yeux, poilues comme des bêtes, belles à la fois et butées – ou, pour mieux dire, belzébuthées – quand elles bêlent, de quoi se plaignent-elles ? de quel tourment, quel tracas ?

Per minuscole che siano le sue corna, lui fa fronte.

Ah! finiranno per farci diventar capre, mormorano loro, – assidue nutrici e principesse lontane, a immagine di galassie – e s’inginocchiano per riposare.

Con la testa diritta, del resto, e lo sguardo favolosamente stellato sotto le palpebre pesanti.

Ma con uno sforzo improvviso sgranchiscono le membra rigide e si rialzano quasi subito, poiché non dimenticano il loro dovere.

Belle dai lunghi occhi, coperte di pelo come se fossero bestie, belle e cocciute – Cocito infernale forse? – ma di che mai si dolgono quando belano? di quale tormento, di quale fastidio?

Per...fronte.] A: E per piccole che siano le sue corna, si fa avanti. > B=C: Per minuscole che siano le sue corna, si fa avanti. > C=T;

Ah!...loro.] A: Ah, ci faranno diventare capre, mormorano > B=T;

– *assidue nutrici*] A: nutrici assidue > B=T;

Con...pesanti.] A: Testa dritta, del resto, e lo sguardo, sotto le palpebre pesanti, favolosamente stellato. > B=T;

Ma... subito.] A: Ma, décrucifiant con uno sforzo improvviso le loro membra irrigidite, si rialzano quasi subito > B=T;

Belle...bestie.] A: Queste belle dagli occhi lunghi, pelose come bestie, > B: Belle dai lunghi occhi, \coperte di \ pelose come se fossero bestie, = T;

belle...forse?] A: belle e nello stesso tempo cocciute – o, per dire meglio, belzébuthée (fare un gioco di parole tra occiute e indiavolate > B=T;

ma... fastidio?] A: quando belano di che mai si dolgono? di quale tormento, fastidio (tracas)?

Ah!...capre] C, nota: «Le capre non sanno di essere capre, anzi non sono neppur “capre”: a meno che si prenda per buona quella che non è che una convenzione del linguaggio tradizionale».

come...bestie.] C, nota: «Si veda anche qui come la funzione del linguaggio è capovolta. Claudel e altri poeti avevano considerato il linguaggio come strumento di creazione nel momento in cui dava nome alle cose; per Ponge si tratta invece di far sì che il linguaggio non abolisca quanto l’oggetto ha di suo, indipendente dall’uomo che ne ha l’esperienza e dà un nome, del tutto arbitrario, alle cose».

Cocito] C, nota: «Fiume infernale della mitologia. Qui per gioco di parole con cocciute e a indicare una certa parentela con gli inferi che la tradizione assegna alla capra».

Comme les vieux célibataires elles aiment le papier-journal, le tabac. Et sans doute faut-il parler de corde à propos de chèvres, et même – quels tiraillements ! quelle douce obstination saccadée ! – de corde usée jusqu'à la corde, et peut-être de mèche de fouet.

Cette barbiche, cet accent grave...

Elles obsèdent les rochers.

Come un vecchio scapolo, amano la carta di giornale, il tabacco. Parlando di capre è inevitabile parlare di corda, anzi – ma che strattoni! che ostinazione dolce e a scatti! – di corda che mostra la corda, e magari dell'anima di una frusta.

Quel pizzetto, quell'accento grave...

Non danno tregua alle rocce.

Come...scapolo,] A: Come i vecchi scapoli > B=T;

Parlando... anzi] A: E indubbiamente bisogna parlare di corda a proposito di capre, e anche > B=T;

ma... scatti!] A: che strappi! che dolce ostinazione (saccadée: in quei movimenti bruschi!) > B=T;

di corda... frusta.] A: di corda logora fino alla corda, e forse di (mèche) di frusta. > B=T;

Quel...grave...] A: Questo pizzetto, questo accent grave.... > B: Questø spsc. l pizzetto, questø spsc.

ll' accent grave... = T con correzioni;

grave...] C, nota: «Sia per il loro belato, sia per il ciuffetto di peli sotto il mento che può avere la forma grafica dell'accento».

Pour une inflexion toute naturelle, psalmodiant dès lors quelque peu – et tirant nous aussi un peu trop sur la corde, peut-être, pour saisir l'occasion verbale par les cheveux – donnons, le menton haut, à entendre que *chèvre*, non loin de *cheval*, mais féminine à l'accent grave, n'en est qu'une modification modulée, qui ne cavale ni dévale mais grimpe plutôt, par sa dernière syllabe, ces roches abruptes, jusqu'à l'aire d'envol, au nid en suspension de la muette.

Con un'inflexione di voce del tutto naturale, quindi salmodiando un po' – e tirando forse anche noi un po' troppo la corda per cogliere al volo l'occasione verbale – diamo, col mento all'insù, a intendere che *chèvre*, non troppo lontano da *cheval*, però femminile con l'accento grave, non è altro che una modifica modulata di quello, che non scavalla né precipita a valle ma si arrampica anzi, con la sua ultima sillaba, su per queste rocce scoscese, fin dove si staccano a volo i rapaci, fino al nido sospeso della vocale muta.

Non...rocce.] A: Non danno tregua alle rocce (obsèdent) > B=T;

Con...un po'] A: Per un'inflexione del tutto naturale, salmodiando [*sic*] quindi un po' > B=T;

e tirando...verbale] A: e tirando anche noi un po' troppo la corda, forse, per cogliere (afferrare) l'occasione verbale > B=T;

diamo...cheval,] A: diamo, col mento ~~levato~~ in avanti, a intendere che capra, non lontana da cavallo, > B=C=D: diamo, col mento all'insù, a intendere che capra, non troppo lontano da cavallo, > E=T;

però... quello,] A: ma femminile e con l'accento grave, non è altro che una sua modifica modulata, > B=C=D, con correzione: però femminile a esito ~~labiale~~ labiale e non labiodentale, non è altro che una modifica modulata di quello, > E=T;

che non...anzi,] A: che non scavalla né scende a valle ma piuttosto si arrampica, > B: che non scavalla né si precipita a valle ma si arrampica anzi =T con correzione;

su per... muta.] A: su per queste rocce aspre, fino a l'aire d'envol, al nido sospeso del gabbiano. >

B: su per queste roccie scoscese, fin dove si staccano in a volo i rapaci, fino al nido sospeso del gabbiano. > C: su per queste rocce scoscese, fin là dove si staccano a volo i rapaci, fino al nido sospeso del gabbiano. > D: ...fin dove si staccano... > E: su per queste rocce scoscese, fin dove si staccano a volo i rapaci, fino al nido sospeso della e muta finale. > F=T;

a esito labiale e non labiodentale,] C, nota: «In altre parole, *capra* e *cavallo* hanno in comune la prima sillaba, *ca-*, mentre divergono a partire dalla seconda che inizia con la consonante labiale *p* in *ca-pra* e con la labiodentale *v* in *ca-val-lo*. In francese si ha *chèvre* (capra) e *cheval* (cavallo) e già la prima sillaba, con *è* aperta in *chèvre* ed *e* semimuta in *cheval*, stabilisce al tempo stesso un'analogia e una differenza».

con la sua ultima sillaba] C, nota: «Che sarà *-vre* in francese e *-pra* in italiano».

Nulle galopade en vue de cela pourtant. Point d'emportement triomphal. Nul de ces bonds, stoppés, au bord du précipice, par le frisson d'échec à fleur de peau du chamois.

Non. D'être parvenue pas à pas jusqu'aux cimes, conduite là de proche en proche par son étude – et d'y porter à faux – il semble plutôt qu'elle s'excuse, en tremblant un peu des babines, humblement.

Ah! ce n'est pas trop ma place, balbutie-t-elle; on m'y verra plus; et elle redescend au premier buisson.

De fait, c'est bien ainsi que la chèvre nous apparaît le plus souvent dans la montagne ou les cantons déshérités de la nature : accrochée, loque animale, aux buissons, loques végétales, accrochés eux-mêmes à ces loques minérales que sont les roches abruptes, les pierres déchiquetées.

Per altro nessuna galoppata, nessun impeto di trionfo, nessuno di quei balzi d'un subito arrestati sull'orlo del precipizio dal brivido di smacco a fior di pelle del camoscio.

No. D'essere giunta passo passo fino alle vette, condotta lassù dal suo studio metodico – e di trovarsi nel vuoto – sembra piuttosto che si scusi, tremando un po' col labbro pendulo, umilmente.

Ah! non è davvero il posto più indicato per me, balbetta; è la prima e l'ultima volta che vengo quassù; e ridiscende verso il primo cespuglio.

Effettivamente è proprio così che ci appare spesso la capra sui monti o negli angoli più abbandonati della natura: straccio d'animale aggrappata ai cespugli, stracci di vegetali, a loro volta aggrappati a quegli stracci di minerali che sono le rocce più dirupate, le rovine di pietre.

Per...trionfo,] A: Nessuna galoppata per altro in vista di ciò. Nessun sfogo trionfale. > B=T;

nessuno...camoscio.] A: Nessuno di quei balzi, arrestati d'un subito, sull'orlo del baratro, dal brivido d'échec da fior di pelle del camoscio. > B=C: nessuno di quei balzi d'un subito arrestati sull'orlo del precipizio dal brivido a fior di pelle del camoscio > D=T;

No...metodico] A: No. Del fatto di essere giunta passo passo fino alle vette, condotta lassù de proche en proche dal suo studio > B=T;

tremando...umilmente.] A: tremando un po' con le narici / col labbro pensuolo, umilmente. > B: tremando un po' col labbro penzulo, umilmente. > C=T;

Ah!...il posto] A: Ah! non è il posto > B=T;

è la prima...cespuglio.] A: non mi prenderà più; e ridiscende al primo cespuglio. > B=T;

Effettivamente...monti] A: In realtà, è proprio così che ci appare la capra il più delle volte in montagna > B=T;

straccio...pietre.] A: aggrappata, cencio animale, ai cespugli, cenci vegetali, aggrappati essi pure a quei cenci minerali che sono le rocce abrupte, le pietre frantumate. > B=T;

Et sans doute ne nous semble-t-elle si touchante que pour n'être, d'un certain point de vue, que cela : une loque fautive, une harde, un hasard misérable, une approximation désespérée ; une adaptation un peu sordide à des contingences elles-mêmes sordides ; et presque rien, finalement, que de la charpie.

Et pourtant, voici la machine, d'un modèle cousin du nôtre et donc chérie fraternellement par nous, je veux dire dans le règne de l'animation vagabonde dès longtemps conçue et mise au point par la nature, pour obtenir du lait dans les plus sévères conditions.

Ce n'est qu'un pauvre et pitoyable animal, sans doute, mais aussi un prodigieux organisme, un être, et il fonctionne.

Si bien que la chèvre, comme toutes les créatures, est à la fois une erreur et la perfection accomplie de cette erreur ; et donc lamentable et admirable, alarmante et enthousiasmante tout ensemble.

E indubbiamente ci commuove tanto proprio perché, da un certo punto di vista, è soltanto questo: uno straccio colpevole, un panno frusto, uno squallido oggetto d'occasione; una disperata approssimazione; un attardarsi un po' sordido a contingenze pure sordide; null'altro, insomma, che cascame.

Eppure è la macchina, d'un modello non troppo dissimile dal nostro e per tale ragione fraternamente prediletta da noi, mi riferisco al regno dell'animazione senza fissa dimora da gran tempo concepita e attuata dalla natura, per ottenere latte nelle condizioni più severe.

È solo un povero, diseredato animale, ma anche un prodigioso organismo, un essere, e in funzione.

In tal modo la capra, come ogni creatura, è un errore e al tempo stesso la compiuta perfezione di questo errore; miserevole e ammirevole, allarmante e entusiasmanente, tutto in una volta.

è soltanto...occasione] A: non è che ciò: uno straccio ~~furtivo~~ colpevole, una harde, una caso miserevole; > B=T;

una disperata...cascame.] A: un'approssimazione disperata; un'addatazione un po' sordida a contingenze anch'esse sordide; quasi [*sic*] nient'altro, insomma, che cascame. > B=T;

Eppure...noi,] A: Eppure ecco la macchina, di un modello cugino del nostro e quindi fraternamente prediletta da noi, > B=C=D=E: Eppure è la macchina, d'un modello non troppo dissimile dal nostro e per tal ragione fraternamente prediletta da noi, > F=T;

senza fissa...severe.] A: vagabonda da tempo concepita e attuata dalla natura, per ottenere del latte nelle condizioni più severe. > B: senza fissa dimora da gran tempo concepita e attuata dalla natura, per ottenere del latte nelle condizioni più severe =T con correzione;

È solo...animale] A: È solo un povero, miserabile animale > B=T;

e in funzione.] A: , e funziona. > B: , ~~ve~~ ~~he~~ **in funziona e** = T con correzione;

In tal...errore;] A: Sì che la capra, come tutte le creature, è ad un tempo un errore e la compiuta perfezione di questo errore; > B=T;

miserevole...volta.] A: dunque lamentevole e ammirabile, allarmante e entusiasmanente, ad un tempo. > B: ~~miserabile~~ miserevole e ammirabile, allarmante e entusiasmanente, tutto in una volta. > T con correzione;

Et nous ? Certes nous pouvons bien nous suffire de la tâche d'exprimer (imparfaitement) cela. Ainsi aurai-je chaque jour jeté la chèvre sur mon bloc-notes ; croquis, ébauches, lambeau d'étude, – comme la chèvre elle-même est jetée par son propriétaire sur la montagne ; contre ces buissons, ces rochers – ces fourrés hasardeux, ces mots inertes – dont à première vue elle se distingue à peine. Mais pourtant, à l'observer bien, *elle* vit, *elle* bouge un peu. Si l'on s'approche elle tire sur la corde, veut s'enfuir. Et il ne faut pas la presser beaucoup pour tirer d'elle aussitôt un peu de ce lait, plus précieux et parfumé qu'aucun autre – d'une odeur comme celle de l'étincelle des silex furtivement allusive à la métallurgie des enfers – mais tout pareil à celui des étoiles jaillies au ciel nocturne en raison même de cette violence, et dont la multitude et l'éloignement infinis seulement, font de leurs lumières cette laitance – breuvage et semence à la fois – qui se répand ineffablement en nous.

E noi? Certamente possiamo accontentarci del compito di esprimere (imperfettamente) tutto ciò. Avrò così tentato ogni giorno di buttar giù la capra nel mio taccuino: schizzo, bozzetto, particolare di studio, – proprio come la capra è buttata su per la montagna dal suo padrone; contro i cespugli, le rocce – le macchie poco rassicuranti, le parole inerti – da cui a prima vista si distingue appena. Ma se si osserva bene, essa vive, essa si muove un po'. Se ci si avvicina dà degli strattoni alla corda, vuole scappare. Né occorre spremerla troppo per estrarre da lei un po' di quel latte, più prezioso e profumato di qualsiasi altro – con un odore simile a quello che dà la scintilla delle selci, furtiva allusione alla metallurgia degli inferi – ma in tutto eguale a quello delle stelle spuntate nel cielo notturno proprio a motivo di questa violenza, e le cui luci soltanto dalla loro moltitudine e lontananza infinita sono trasformate in questo latte di pesce – bevanda e seme contemporaneamente – che si diffonde in noi in modo ineffabile.

Certamente possiamo] A: Possiamo certamente > B=T;
tutto ciò.] A: tutto questo.

Avrò...taccuino.] A: Così avrò ogni giorno jeté: tentato di rappresentare la capra sul mio taccuino: > B=T;

schizzo...rocce –] A: schizzo, abbozzo, parte di studio, – come la capra stessa è jetée dal suo proprietario sulla montagna; contro questi cespugli, queste roccie – > B: schizzo, bozzetto, particolare di studio, – proprio come la capra è buttata su per la montagna dal suo ~~proprietario~~ padrone; contro i cespugli, le roccie – > C=T;

le macchie...inerti –] A: queste macchie poco invitanti (rassicuranti), queste parole inerti – > B=T;

Ma... po'.] A: Ma a osservarla ~~be'~~, vive bene, essa vive, essa si muove un po'. > B=T;

dà...scappare.] A: dà degli strappi alla corda, cerca di fuggire. > B=T

a quello... inferi –] A: a quello della scintilla delle selci (pietre focaie) sottilmente allusivo alla metallurgia degli inferi – > B=T;

ma in tutto eguale] A: ma del tutto simile > B=T;

e le cui...pesce] A: e la cui moltitudine e lontananza infinite soltanto fanno delle loro luci questa lattiginosità > B: ¹e cui soltanto la moltitudine e lontananza infinita trasformano le sue luci in questo latte di pesce > 2 e **le cui luci** soltanto **dalla loro** moltitudine e lontananza infinita **sono** trasformate in questo latte di pesce = T con correzioni;

bevanda...contemporaneamente] A: ad un tempo bevanda e seme > B=T;

latte di pesce] C, nota: «Sostanza molle e biancastra che si trova nei pesci maschi e serve a fecondare le uova».

Nourrissant, balsamique, encore tiède, ah ! sans doute, ce lait, nous sied-il de le boire, mais de nous en flatter nullement. Non plus, finalmente, que le suc de nos paroles, il ne nous était tant destiné, que peut-être – à travers le chevreau et la chèvre – à quelque obscure *régénération*.

Telle est du moins la méditation du bouc adulte.

Magnifique corniaud, ce songeur de grand style arborant ses idées en supporte le poids non sans quelque rancune utile aux actes brefs qui lui sont assignés.

Ces pensers accomplis en armes sur sa tête, pour des motifs de haute courtoisie ornementalement recourbés en arrière ;

Sachant d'ailleurs fort bien – quoique de source occulte, et bientôt convulsive en ses sachets profonds –

De quoi, de quel amour il demeure chargé ;

Voilà, sa phraséologie sur la tête, ce qu'il rumine, entre deux coups de butoir.

Nutriente, balsamico, ancor tiepido, ah! non fa dubbio che a noi si addice di bere questo latte, ma non di illudercene. Come il succo delle nostre parole, insomma, esso non era tanto destinato a noi quanto, forse – attraverso il capretto e la capra – a qualche oscura *rigenerazione*.

Questa almeno è la riflessione del caprone adulto.

Bastardo magnifico, questo sognatore di classe porta con ostentazione le sue idee e ne sopporta il peso non senza risentimento utile ai brevi atti che gli sono assegnati.

Questi pensieri compiuti in armi sulla testa, per ragioni di estrema cortesia curvati ornatamente all'indietro;

Sapendo del resto assai bene – anche se da fonte occulta e tra non molto convulsa nei suoi profondi sacchetti –

Di che, di quale amore resta capace;

Con la sua fraseologia sul capo, ecco quel che va ruminando fra un attacco e l'altro.

ancor tiepido] A: tepido ancora > B=T;

non fa dubbio...illudercene.] A: sicuramente, questo latte, conviene a noi di berlo, senza esserne lusingati (mais de nous en flatter nullement). > B=T;

parole...non] A: parole non > B=T;

Questa almeno è] A: Questa è almeno > B=T;

Bastardo magnifico] A: magnifico bastardo (corniaud: incrocio di mastino e levriero) > B=T;

questo...idee] A: questo sognatore di gran stile sventola le sue idee > B=T;

non senza risentimento] A: non senza qualche rampogna (rammarico) > B=T;

di estrema cortesia] A: di alta cortesia > B=T;

anche se da fonte] A: benche [*sic*] da fonte > B=T;

di quale...capace;] A: di quale amore egli rimane onusto; > B: di quale amore egli ~~rimane onusto~~ resta capace; = T con correzione;

Con la... altro] A: Ecco, la sua fraseologia sul capo, quello che egli va ruminando, tra due colpi di butoir (respingente?)

Questi...sulla testa] C, nota: «Le corna».

A, il primo contatto col testo originale, è una traduzione-brogliaccio che conserva pericopi in francese (sia provvisoriamente irrisolte, «par grace», sia con un tentativo accanto, forse con l'intenzione di innovarle in seguito, «sul posto (sur place)») e il consueto *furor* sinonimico di adiafore affiancate. Resta aderente alla sintassi pongiana anche a costo di suonare innaturale, poco fluido (cfr. «latte che per il tramite brucato di alcune erbe rare si ottiene») e presenta anche *memoranda* al traduttore, istruzioni per la riformulazione successiva («fare un gioco di parole fra cocciute e indiavolate»)⁶⁴. Per il suo carattere “di brutta” è anche meno sorvegliata ortograficamente, con molti refusi che ho scelto di non emendare.

B è la fase in cui il testo si plasma, in maniera pressoché definitiva (poche e circoscritte le innovazioni successive). Erba innova sia sul piano lessicale che su quello sintattico, spostando alcuni costituenti per dare maggior fluidità al testo italiano: «que la pauvre, sous la carpe en guise de châte sur son échine toujours du guingois, incomplètement dissimule» > A: «che la poverina, sotto il tappeto a mo' di scialle sulla schiena sempre ~~di sbieco~~ a **sghimbescio**, dissimula incompletamente» > B=C: «che la poverina dissimula malamente sotto il tappeto gettato a mo' di scialle sulla schiena, ma sempre di traverso».⁶⁵ Elimina le ripetizioni in A: «Sì che la capra, come tutte le creature, è ad un tempo un errore e la compiuta perfezione di questo errore; dunque lamentevole e ammirabile, allarmante e entusiasmante, ad un tempo» > «In tal modo la capra, come ogni creatura, è un errore e al tempo stesso la compiuta perfezione di questo errore; miserevole e ammirevole, allarmante e entusiasmante, tutto in una volta»; limando anche le coppie aggettivali al fine di ricreare la rima interna originale («lamentable et admirable»). B è ricca di soluzioni felici («Ainsi aurai-je chaque jour jeté la chèvre sur mon bloc-notes; croquis, ébauches, lambeau d'étude, – comme la chèvre elle-même est jetée par son propriétaire sur la montagne» > A: «Così avrò ogni giorno jeté: tentato di rappresentare la capra sul mio taccuino: schizzo, abbozzo,

64 Risolto con «belles à la fois et butées – ou, pour mieux dire, belzébuthées» > «belle e cocciute – Cocito infernale forse?». Cfr. «C'è un punto in cui dice *belle et butée*, bella e cocciuta, che si legga *belzébuthée*, è questa l'allusione. Erba lo rende “belle e cocciute – Cocito infernale forse?” per non perdere l'allusione fonica, il quasi bisticcio fra *cocciuto* e *Cocito*, per tenere insieme il *jeu de mots*, e l'allusione infernale. Geniale, direi», Stefano Agosti, alla presentazione milanese di ERBA, *I miei poeti tradotti*.

65 Sulle scelte sintattiche di Ponge influisce la sua grande ammirazione per la latinità e la sua volontà di riportare la prosa francese alla densità e all'efficacia delle sue origini. Cfr. PONGE, *Entretiens avec Sollers*: «on verra que je n'ai jamais cherché qu'à redonner à la langue française cette densité, cette matérialité, cette épaisseur (mystérieuse, bien sûr) qui lui vient de ses origines les plus anciennes», p. 47 *et passim*; Jean-Charles GATEAU, *Le parti pris des choses*, Gallimard, Paris 1997: «Ponge admire la syntaxe latine, plus expressive que la nôtre, trop contrainte. [...] Il apprécie la violation de symétries par Tacite, et les imite à l'occasion», p. 135; Bernard VECK, *Francis Ponge ou du latin à l'œuvre* (367-398) in *Francis Ponge*, par Gleize e molti altri.

parte di studio, – come la capra stessa è jetée dal suo proprietario sulla montagna» > B: «Avrò così tentato ogni giorno di buttar giù la capra nel mio taccuino: schizzo, bozzetto, particolare di studio, – proprio come la capra è buttata su per la montagna dal suo padrone»), in cui Erba riesce a mantenere la compresenza di più piani sovrapposti nel testo pongiano, giocando con le preposizioni. La maggior difficoltà della *Capra* sta in effetti proprio rendere le compresenti accezioni (affettive, mitologiche, descrittive, metapoetiche...) che racchiude con naturalezza. Il testo è dedicato a Odette, moglie del poeta, il che spiega la «tendresse immédiate» nei suoi confronti, il fascino e la nobiltà di queste «princesses lointaines», «belles aux longs yeux», e i riferimenti familiari, materni.⁶⁶

Le texte dénote un objet non réel qui présente des traits en lesquels nous reconnaissons des éléments de cet animal réel que nous appelons chèvre, mais aussi, indissolublement mêlés aux premiers, et parmi autre encore, des attributs de la féminité humaine, auxquels à leur tour la dédicace impose, et une empreinte ténue, quasi invisible, ce nom d'Odette, lié à la biographie du signataire.⁶⁷

L'accento alle capre che allattano, d'altro canto, «nourrices assidues et princesses lointaines, à l'image des galaxies», è anche allusione alla capra Amaltea, nutrice di Zeus, il quale alla sua morte, per gratitudine, la astrifica: così si spiegherebbero gli occhi stellati e i ricorrenti riferimenti a quel latte prezioso «d'une odeur [...] tout pareil à celui des étoiles jaillies au ciel nocturne».⁶⁸

I frequenti *refrain* tematici («parler de corde à propos de chèvre», «tirant nous aussi un peu trop sur la corde», «elle tire sur sa corde» o «tout ce lait qui s'obtient des pierres les plus dures», «pour obtenir de lait dans les plus sévères conditions») hanno sì funzione ritmico-strutturale, ma derivano anche direttamente dalla prassi compositiva del testo, che ha avuto una gestazione e un avantesto imponenti. Il *dossier* avantatestuale della *Capra* consta infatti

66 Ponge sbizzerebbe una sorta di autoritratto nel caprone adulto, che rumina lungamente pensando, fra tabacco e giornali, con l'orgoglio-corna delle sue idee sul capo.

67 Thomas ARON, *L'objet du texte et le texte-objet*. La chèvre de Francis Ponge, Les Éditeurs Français Réunis, Paris 1980, p. 48.

68 Un'analisi specifica dei rimandi al mito nell'opera di Ponge è condotta da Jean THIBAudeau, *Francis Ponge*, Gallimard, Paris 1967. Si notino anche i rimandi agli inferi, alla metallurgia infera, anticipati dall'epigrafe malerbiana, essendo Malherbe vero e proprio padre artistico e spirituale per Ponge: cfr. Francis PONGE, *Pour un Malherbe*, Gallimard, Paris 1965, p. 77, daté 13-8-1952: «N'écrirais-je jamais qu'un essai critique, ce devrait être un Malherbe. Pour plusieurs raisons: Imprégnation, Préférence, Quasi-identification, Constatation de la filiation, Identification au Père ...».

di ben 194 fogli,⁶⁹ manoscritti o dattiloscritti, in un flusso di riprese parziali o complete, di riscritture che si cristallizzano e sovrappongono: di fatto l'artista compone per riscritture e riprese, ritornando circolarmente, riformulando in *variatio*, compone «à l'aide de la réécriture».⁷⁰ Il nodo più ostico è rappresentato dall'ambiguità ricercata fra l'animale e la parola che la designa, in un cratilismo sottile⁷¹:

Pour une inflexion toute naturelle, psalmodiant dès lors quelque peu – et tirant nous aussi un peu trop sur la corde, peut-être, pour saisir l'occasion verbale par les cheveux – donnons, le menton haut, à entendre que chèvre, non loin de cheval, mais féminine à l'accent grave, n'est que une modification modulée, qui ne cavale ni ne dévale mais grimpe plutôt, par sa dernière syllabe, ces roches abruptes, jusqu'à l'aire d'envol, au nid en suspension de la muette.

[C] Con un'inflessione di voce del tutto naturale, quindi salmodiando un po' – e tirando forse anche noi un po' troppo corda per cogliere al volo l'occasione verbale – diamo, col mento all'insù, a intendere che capra, non troppo lontano da cavallo, però femminile a esito labiale e non labiodentale, non è altro che una modifica modulata di quello, che non scavalla né precipita a valle ma si arrampica anzi, con la sua ultima sillaba, su per queste rocce scoscese, fin dove si staccano a volo i rapaci, fino al nido sospeso del gabbiano.

[E] Con un'inflessione di voce del tutto naturale, quindi salmodiando un po' – e tirando forse anche noi un po' troppo la corda per cogliere al volo l'occasione verbale – diamo, col mento all'insù, a intendere che *chèvre*, non troppo lontano da *cheval*, però femminile con l'accento grave, non è altro che una modifica modulata di quello, che non scavalla né precipita a valle ma si arrampica anzi, con la sua ultima sillaba, su per queste rocce scoscese, fin dove si staccano a volo i rapaci, fino al nido sospeso della *e* muta finale.

69 «Ms. selon Ponge l'idée première remonterait aux années 1920-1922. Le dossier de l'avanttexte compte 194 feuillets dont un grand nombre sans date avec alternances de manuscrits et de mises au net dactylographiées, partielles ou complètes. [...] L'épaisseur du dossier, le nombre des versions qui se veulent définitives, le travail opéré jusqu'à la fin de septembre 1957 témoignent d'un intérêt particulièrement vif», PONGE, *Œuvres complètes*, p. 1189.

70 ARON, *L'objet du texte et le texte-objet*, p. 53.

71 Cfr. Roger LITTLE, *Francis Ponge et la nostalgie cratylienne* (32-38), "Europe", 755, 1992; Laurent DEMOULIN, *Le Cratyle de Francis Ponge* (73-92), "Elseneur", 27, 2102.

[F] [...] non è altro che una modifica modulata di quello, che non scavalla né precipita a valle ma si arrampica anzi, con la sua ultima sillaba, su per queste rocce scoscese, fin dove si staccano a volo i rapaci, fino al nido sospeso della vocale muta.

La capra sarebbe quasi un cavallo, ma le loro differenze trasfigurano nella distanza fonetica:

Tout d'abord, le texte institue non un rapport simplement d'équivalence entre deux, mais un rapport proportionnel, entre quatre: «chèvre» : «cheval» : la chèvre : le cheval. Le mot «chèvre» convient à la chèvre de même que le mot «cheval» convient au cheval. [...] Le texte se déroule en une seule phrase qui parle à la fois des mots et des choses [...] en utilisant un langage à double entente [...] dans une construction syntaxique "correcte", et sans signaler le passage des uns aux autres, des éléments de métalangage (chèvre, cheval, la dernière syllabe, la muette), des unités appartenant au langage-objet (ces roches abruptes, l'aire d'envol, le nid, cavale, dévale...).⁷²

La *capra* non è un *cavallo* perché «femminile à l'accent grave»: Erba tenta di reggere il gioco con mezzi italiani, ma si trova costretto a una disamina da manuale di linguistica, glossata poi lungamente in nota: «In altre parole, *capra* e *cavallo* hanno in comune la prima sillaba, *ca-*, mentre divergono a partire dalla seconda che inizia con la consonante labiale *p* in *ca-pra* e con la labiodentale *v* in *ca-val-lo*. In francese si ha *chèvre* (capra) e *cheval* (cavallo) e già la prima sillaba, con *è* aperta in *chèvre* ed *e* semimuta in *cheval*, stabilisce al tempo stesso un'analogia e una differenza»⁷³. Ma non rimane soddisfatto. Ponge è troppo complesso, forse, per tentare di tenergli testa copertamente: nel secondo tentativo Erba svela la difficoltà con cui si confronta lasciando *chèvre* e *cheval* in francese. Ciò gli consente di tradurre linearmente «però femminile con l'accento grave» e forse anche di sottolineare maggiormente la crepa fra *nomina rerum* e *res*: il nido del *gabbiano* (un po' incongruo, forse, sulle cime?)⁷⁴ non può che diventare il nido di quella *e muta* finale di una *chèvre* che arrampica, aggiustato poi nei *Cristalli* nel nido di una *vocale muta*, con modifica

72 ARON, *L'objet du texte et le texte-objet*, p. 74. Cfr. SARTRE, *L'homme et les choses*: «la lecture du *Parti-pris des choses* apparaît souvent comme une oscillation inquiète entre l'objet et le mot, comme si l'on ne savait plus très bien, pour finir, si c'est le mot qui est l'objet ou l'objet qui est le mot», p. 58.

73 BONFANTINI, ERBA, *Antologia*, p. 300. Addirittura con scrupolo eccessivo, pedantesco, cfr. *ibidem*: «con la sua ultima sillaba] C, nota: «Che sarà -vre in francese e -pra in italiano».

non sostanziale. Sono le sillabe che li distanziano a determinare anche la loro differente collocazione nell'impervio scenario: la capra, che non è un cavallo, non «cavale ni dévale», non «scavalla né precipita a valle», può arrampicarsi sgheмба verso il luogo dove spiccano il volo le rapaci vocali mute. Il reinserimento di quell'accento grave, esplicito, che con la sua direzione montante è come se guidasse la scalata, trova riscontro in una nota manoscritta di Ponge nella gran mole dei materiali preparatori:

L'accent grave est très importante (bêlement, différence avec cheval, barbichette, etc.). Il faut encore prendre le mots de sa rime (mièvre, fièvre, lièvre, bièvres) et les employer de façon qu'on fasse exactement vers eux varier le sens, autant selon la logique que selon la sensibilité verbale. [...] J'ai admiré ces caractères chinois et j'ai eu envie de réduire mon poème sur la chèvre à une simple transcription calligraphique variée de ce mot, comment dire? À une ideocalligraphisation de ce mot.⁷⁵

E questa attenzione minuta alla parola-ideogramma viene accolta da Erba che scrive «Non danno tregua alle rocce», senza che vi sia bisogno di disambiguare alcunché, ma solo per restare fedele a quell'accento montante («Elles obsèdent les rochers»)⁷⁶.

74 Il gioco fonico coinvolge anche luoghi apparentemente marginali del testo: l'incidentale nella quale si ammette d'aver tirato l'occasione-bisticcio per i capelli, con *cheveaux* pare anticipare e alludere a *cheval* posto poche parole dopo (il cui plurale, *cheveux*, entra in cortocircuito paronomastico col termine precedente), per culminare nel nido della *mulette*: la muta, letteralmente, ma anche richiamo, forse, alla *mouette*, il gabbiano, come Erba traduce *prima facie*.

75 PONGE, *Œuvres complètes*, p. 1189. Affine a questa concettualizzazione è la categoria elaborata da Genette, *mimologie*: «la mimologie tient pour une congruence entre les mots et les choses, le langage et la réalité», in Gérard GENETTE, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, éditions du Seuil, Paris 1976, p. 67 o al mimetismo di Magrelli: cfr. Luigia SORRENTINO, *Intervista a Valerio Magrelli: Il confine della percezione*, "Rainews 24", 16 gennaio 2009: «Parlerei invece, di mimetismo. Ci sono dei testi che assecondano l'oggetto che descrivono, ad esempio una paura, una pulsione, e che lo imitano, letteralmente. Altri testi, viceversa, che lo analizzano. L'oggetto è lo stesso, però visto da due angolature diverse. In questo caso per me un maestro, soprattutto all'inizio, è stato Francis Ponge, che non a caso ha intitolato uno dei suoi libri *Le parti pris des choses*. In lui c'è la volontà di descrivere il reale, di contenerlo, ma il senso della sua operazione sta proprio nella spinta contro un'altra spinta, perché è un reale vivo e tutt'altro che razionale».

76 BONFANTINI, ERBA, *Letteratura francese*: «Una soluzione che anche conserva qualcosa di grafico, pur affidandosi allo strumento del poemetto in prosa, propone Francis Ponge, che dopo il "nulla" lasciategli in eredità dalle precedenti esperienze ritrova il mondo spoglio delle cose, riuscendo a farcene sentire l'astrale distanza: presenze fra le più mute e inerti, pietre, fossili, si disegnano con fredda precisione di tocco entro un paesaggio indifferente e impenetrabile. l'estrema oggettività di Ponge non esclude una certa arguzia di osservatore che vale a dare un risalto più tagliente alle nature morte che ci vengono incontro dalla sua prosa poetica», p. 114. E si veda la nota, p. 299 dell'antologia: *accento grave*] C, nota: «Sia per il loro belato, sia per il ciuffetto di peli sotto il mento che può avere la forma grafica dell'accento».

I casi equivoci si rincorrono nel testo: si pensi ad esempio al paragrafo in cui l'autore descrive il disegno della capra sul taccuino, il proprio schizzo nell'osservarla, paragonandolo alla capra vera gettata fra i cespugli «ces fourrés hasardeux, ces mots inertes»: *fourré* sta per *boscaglia*, *macchia* (mediterranea), ma anche, figurativamente, *guazzabuglio*: scarabocchio disegnato o testo corretto, confuso, fatto di parole inerti, cassate e cadute dappertutto. Oppure, ulteriormente: «Ah ! ils nous feront devenir chèvres, murmurent-elles» > A : «Ah, ci faranno diventare capre, mormorano» > B: «Ah! finiranno per farci diventar capre, mormorano loro» – e il riferimento è agli indisciplinati piccoli, come a dire “ci instupidiscono”, familiarmente “ci tirano sceme” – in cui non solo Ponge si prende gioco dell'animale capra, del suo nome e dei suoi accenti, ma anche dell'antonomasia, connotazione traslata quasi favolistica, per cui si associa a capra l'ignoranza, la stupidità. Erba si sente in dovere di glossare: «Le capre non sanno di essere capre, anzi non sono neppur “capre”»: a meno che si prenda per buona quella che non è che una convenzione del linguaggio tradizionale». Quando il testo aggiunge «poilues comme des bêtes» > A : «pelose come bestie» > B: «coperte di pelo come se fossero bestie», nel piè di pagina afferma:

Si veda anche qui come la funzione del linguaggio è capovolta. Claudel e altri poeti avevano considerato il linguaggio come strumento di creazione nel momento in cui dava nome alle cose; per Ponge si tratta invece di far sì che il linguaggio non abolisca quanto l'oggetto ha di suo, indipendente dall'uomo che ne ha l'esperienza e dà un nome, del tutto arbitrario, alle cose.⁷⁷

Anche dei *Cristalli naturali* è tutto intessuto sull'analogia cristallo-testo, a partire dall'attacco in cui il Littré, dizionario compulsato da Ponge e da lui molto amato,⁷⁸ viene paragonato a un portagioie ricco di gemme/parole.

Une seconde relation, établie entre *pierres précieuses* et *expressions anciennes* à partir de la métaphore du Littré comme coffre, contribue à placer le texte à un niveau de signification allégorique. Ponge, dans *La pratique de la littérature*,

⁷⁷ BONFANTINI, ERBA, *Antologia*, p. 299.

⁷⁸ BEUGNOT, *Introduction*: «Donner la parole aux objets, libérer la langue des automatismes qui la brident, des procédés qui affichent son usure, lui restituer la profondeur et l'authenticité de son passé dont le dictionnaire de Littré est le dépositaire indispensable, sont des desseins poétiques qui relèvent du même effort de libération», p. XIV.

évoque parmi les dictionnaires de la bibliothèque paternelle, le Littré comme une malle avec des trésors, des colliers, des bijoux, comme la malle du maharajah, le coffre à bijoux, plein de bijoux.⁷⁹

Dei cristalli naturali

Oh les pierres précieuses qui se cachaient,
– les fleurs qui regardaient déjà.
Rimbaud, *Après le déluge*

L'on découvre au LITTRÉ, ce coffre merveilleux d'expressions anciennes, que Fontenelle, prononçant l'éloge de Tournefort (le botaniste), en vint à évoquer la nature se cachant en des lieux profonds et inaccessibles (les grottes d'Antiparos) «pour y travailler» dit-il «à la végétation des pierres». Comme René-Just Haüy, le cristallographe vers la même époque, parla de «fleurs», il arrive que nos minéralogistes sans y croire retombent parfois dans ce lieu commun, par penchant sans doute vers un académisme dont notre raison d'être, s'il en existe, est évidemment de les dégoûter, comme avec eux tout le public.

Oh le pietre preziose che si nascondavano
– i fiori che già guardavano
Rimbaud, *Dopo il diluvio*

Si scopre nel LITTRÉ, questo meraviglioso forziere di espressioni antiche, che Fontenelle, nel pronunciare l'elogio di Tournefort (il botanico), ebbe ad evocare la natura che si nasconde in luoghi profondi e inaccessibili (le grotte di Antiparos) «per lavorarvi» dice «alla vegetazione delle pietre». Siccome René-Just Haüy, il cristallografo all'incirca della stessa epoca, parlò di «fiori», accade che i mineralogisti ricadano talvolta pur senza crederci in questo luogo comune, per un'indubbia tendenza a un accademismo da cui lo scopo della nostra esistenza, se mai ne abbiamo uno, è evidentemente di distoglierli, e con loro tutto il pubblico.

Oh...guardavano] A: ~~Oh! le pietre preziose che si nascondavano — i fiori che guardavano già.~~
lasciare in francese > B: in francese > C=T;
questo meraviglioso forziere] A: questo forziere meraviglioso > B=T;
che si nasconde] A: che si nasconde (~~naseosta~~) > T con correzione;
«per...pietre».] A: “per lavorarvi, dice spsc. **disse**, alla vegetazione delle pietre”. > B “per lavorarvi, dice, alla vegetazione delle pietre”. > C=T;
cristallografo...epoca,] A: cristallografo, ~~verso la~~ **all'incirca della** stessa epoca, > T con correzione;
accade...mineralogisti] A: ~~succede~~ **si dà caso** che i nostri mineralogisti > B=T;
ricadano...tendenza] A: pur senza crederci ricadano talvolta in questo luogo comune, per \vee **un** \vee indubbia tendenza > B=T;
da cui...pubblico.] A: dont notre raison d'être, s'il en existe, est évidemment de les dégoûter, comme avec eux tout le public. (**da cui lo scopo della ns esistenza, se mai ne abbiamo uno, è di trattenerli) contro cui è scopo... metterli in guardia: e con loro tutto il pubblico** > B=T;

⁷⁹ ARON, *L'objet du texte et le texte-objet*, p. 125.

Dominant donc, à la vue des cristaux naturels, ce *tout le contraire d'un trouble* mais fort violent qui nous saisit, et profitant d'un *sang-froid* en l'occurrence bien de mise, nous prions d'abord l'idée de la fleur d'aller honnêtement se rasseoir.

Et de même d'autres images, comme par exemple celle de l'oiseau-qui-se-pose, colombe ou mouette j'imagine, qui, pour ne plus correspondre à l'état actuel des sciences, n'entreront donc ni peu ni prou, je n'y peux rien, dans notre propre authentique conjecture.

Dominando dunque, alla vista dei cristalli, una sensazione, *tutto il contrario d'un turbamento*, che pur ci prende violentissima, e approfittando d'un *sangue freddo* nel caso particolare quanto mai doveroso, pregheremo dapprima l'idea del fiore di lasciare silenziosamente la scena.

Insieme ad altre immagini, ad esempio quella dell'uccello-che-si-posa, colomba o gabbiano penso, che, per non corrispondere più allo stato attuale delle scienze, non potranno entrare in alcun modo, non ne ho alcuna colpa, nella nostra personale autentica congettura.

una sensazione...violentissima,] A: questo *la o corretta in a* √ **sensazione** √ **tutto il contrario di un turbamento** ma √ **pur** √ violentissimo *la o corretta in a* che ci prende / **afferra** / **sorprende**, > B: una sensazione, **tutto il contrario d'un turbamento**, pur violentissima che ci prende, > C=T;

nel caso...doveroso] A: quanto mai ~~a proposito~~ / √ **nel caso particolare davvero doveroso** √ > B=T;

di...la scena.] A: di ~~andare, uscire~~ √ **lasciare** √ silenziosamente di *corretto in la* scena > B=T;

immagini, ad esempio] A: immagini, ~~come~~ ad esempio > T con correzione;

penso, ...corrispondere] A: immagino, ~~che~~, √ **le quali** √ per non corrispondere > B=T;

entrare...colpa] A: entrare dunque *cerchiato* in alcun modo, non è colpa mia / **la colpa non è mia** > B=T;

repentinamente] A: bruscamente > B=T;

Pourquoi donc, à la vue des cristaux, nous trouvons-nous si brusquement saisis ? C'est peut-être parce qu'il s'agit là de quelque chose comme les meilleurs approximations concrètes de la réalité pure, *c'est-à-dire* de l'idée pure : qu'on le mette dans l'ordre qu'on veut ! Allons ! Il faut nous cacher à notre tour... et redescendre au moins plusieurs marches de suite !...Mais voyons à nouveau... VOILA !

Oui, voilà donc enfin avec les qualités de la pierre celles du fluide coordonnées !

La solidité propre à la matière minérale suffit à expliquer qu'elle ne soit pas intéressée à des processus de reproduction, ni même (généralement) à ceux de son extension. Elle se sait, à peu de chose près, éternelle et en arrive à négliger jusqu'à tout souci de son apparence ou de sa forme. Mais, comme elle n'en subit pas moins les assauts physiques les plus intenses et renouvelés (sans disparaître du tout, et cela seul lui importe), ainsi depuis longtemps n'est-elle plus qu'un chaos amorphe, si jamais elle fut ordonnée.

Perché dunque, alla vista dei cristalli, ci sentiamo così repentinamente affascinati? Perché si tratta forse di qualcosa che fa pensare alle migliori approssimazioni concrete della realtà pura, *vale a dire* dell'idea pura: mettetela come vi piace di più! Avanti! A nostra volta dobbiamo nasconderci...e ridiscendere almeno molti gradini di seguito! ... Ma da capo vediamo... ECCO!

Sì, ecco, infine le proprietà della pietra coordinate con quelle del fluido !

La solidità propria della materia minerale basta a spiegare perché questa non sia interessata a processi di riproduzione, e neppure (in via generale) a quelli della sua estensione. Sa di essere pressoché eterna, al punto che ignora ogni preoccupazione di apparenza o di forma. Subisce nondimeno i più intensi e ripetuti assalti fisici (senza mai sparire totalmente, la sola cosa che le importi), e di conseguenza non è altro, da tempo, che un caos informe, se mai conobbe un suo ordine

Perché...qualcosa] A: Forse perché si tratta di qualcosa > B=T;

vale a dire] A: *ossia* > B=T;

mettetela...più!] A: mettetelo nell'ordine che volete! **preferite** > B=T;

Avanti!] A: Suvvia! / **Orsù!** / **Via!** > B=T;

A nostra...nasconderci...] A: Dobbiamo nasconderci a nostra volta > B=T;

Ma...vediamo...] A: Ma vediamo da capo... > B=T;

ecco...fluido!] A : ecco dunque *cerchiato* infine ~~con~~ le qualità della pietra con quelle del fluido coordinate ! > B=T ;

basta...processi] A: è sufficiente / **basta** a spiegare come / **perché** questa non ~~si~~ s'interessa di processi > B=T;

neppure...a quelli] A: e neppure (in generale) a *corretto in di* quelli > B=T;

Sa...forma] A: ~~Essa~~ sa *corretto in Sa* di essere, a un dipresso, eterna, e ~~si arriva pertanto a trascurare~~ **si ignora così fino a ignorare** preoccupazione di ~~forma~~ **per** circa la sua ~~forma~~ apparenza o la sua forma. > B=T;

Subisce...ordine.] A: ~~Ma~~ **Nondimeno** siccome subisce ~~nondimeno~~ **assalti** fisici più intensi e rinnovati (senza ~~mai~~ sparire del tutto, e questo solo le importa) ~~essi~~ da tempo non è altro, se mai fu ordinata / **conobbe un ordine.** > B=T;

On sait d'ailleurs que l'état solide de la matière est celui où l'énergie est la plus basse. Ainsi le règne minéral ne règne-t-il qu'à la façon dont on dit que règnent indifférences ou veulerie. Il y a dans les pierres une non-résistance passive et boudeuse à l'égard du reste du monde, à quoi elles paraissent tourner le dos.

Mais voici qu'au sein du terne chaos – à la faveur de ses failles ou cavités – croissent les rares exceptions à cette règle. D'où, à leur vue, notre saisissement à coup sur ! Au lieu des sempiternels nuages, enfin le ciel pur momentanément avec des étoiles ! Enfin des pierres tournées vers nous et qui ont déclois leurs paupières, des pierres qui disent OUI ! Et quels signes d'intelligence, quels clins d'œil !

Si sa d'altra parte che lo stato solido della materia è quello in cui l'energia è più debole. Il regno minerale non fa così che regnare allo stesso modo in cui si dice che regnino l'indifferenza o l'inerzia. Vi è nelle pietre una non resistenza, passiva e scontrosa nei confronti del resto del mondo, cui esse sembrano volgere le spalle.

Ma ecco che in seno all'opaco caos – grazie alle sue fessure o cavità – crescono le rare eccezioni a questa regola. Di qui, alla loro vista, la nostra improvvisa, inevitabile sensazione! Invece delle sempiterni nubi, un istante, infine di cielo puro e stellato! Delle pietre infine rivolte verso di noi, che hanno schiuso le palpebre, che dicono sì! E che segni d'intesa, che ammiccare d'occhi!

d'altra parte] A: del resto > B=T;

energia..debole.] A: energia è la ~~più~~ bassa / **meno intensa** / **debole**.

Il regno] A: Così il regno > B=T;

si dice...inerzia.] A: si dicono regnare indifferenza o inerzia (svogliatura). > si dice che regnino l'indifferenza o la mollezza. > C=T;

non resistenza] A: non-resistenza > B=T;

in seno] A: in grembo > B=T;

fessure o cavità] A: ~~fenditure~~ crepe o cavità > B: ~~erepe~~ **fessure** o cavità > T con correzione;

Di qui...sensazione!] A: Donde/**di qui**, alla loro vista, il nostro inevitabile turbamento (commozione, emozione)! > B=T;

Invece...stellato!] A: Invece delle nubi sempiterni, infine **un istante di** il cielo puro ~~ve~~ **per un momento** con delle stelle *corretto in stellato* > B=T;

Delle pietre...sì!] A: Infine delle pietre rivolte verso di noi, e che hanno ~~dis~~schiuso le ~~loro~~ palpebre, ~~delle pietre~~ che dicono SI'! > B=T;

E che...occhi!] A: E **quali che** segni d'**intelligenza intesa**, **quale che** ammiccare d'occhi!

Il s'agit ici d'espèces homogènes, aux éléments parfaitement définis, qui croissent par juxtaposition des mêmes atomes, unis entre eux par les mêmes rapports, pour apparaître enfin selon leurs contours géométriques propres. Si bien que dans cette prétendue liberté offerte par les failles de leur société environnante, que développent-elles, pureté et rigueur.

D'où leur élan, et d'où leurs limites, leurs merveilleuses limites ! Aussitôt, c'est la perfection. Il ne s'agit plus d'arguments, mais d'ÉVIDENCES concrètes et, par ces évidences (LIMITÉES), de quels pouvoirs ! Vides de toute nuées, de toute ombre, la moindre lumière aussitôt s'y sent prise, et ne peut plus en sortir : alors, elle crispe les poings, s'agite, scintille, cherche à fuir, se montrant quasi simultanément à toutes les fenêtres, comme l'hôte éperdu d'une maison (par lui-même) incendiée...

Si tratta qui di specie omogenee, dagli elementi perfettamente definiti, che vanno crescendo per giustapposizione dei medesimi atomi uniti fra loro dagli stessi rapporti, per rivelarsi infine secondo i loro contorni geometrici propri. Così che in questa pretesa libertà offerta dalle crepe della società ambiente, che altro sviluppano se non la loro particolare determinazione, nella sua più grande purezza e rigore!

Di qui il loro slancio, i loro limiti, i loro meravigliosi limiti! La perfezione raggiunta all'istante. Non si tratta più di argomenti, ma di EVIDENZE concrete e attraverso queste evidenze (LIMITATE), quali poteri! Non conoscono ombra alcuna o nuvola, la minima luce vi si sente subito catturata, e non può più uscirne: contrae allora i pugni, si agita, scintilla, cerca di fuggire, mostrandosi quasi simultaneamente a tutte le finestre, come l'ospite smarrito d'una casa (da lui stesso) incendiata...

specie...elementi] A: speci omogenee, dagli **con gli** > B=T;

vanno crescendo] A: crescono > B=T;

medesimi] A: stessi > B=T;

rivelarsi] A: apparire > B=T;

offerta...ambiente,] A: offerta /**concessa** dalle crepe della loro *cerchiato* società ambiente (circostante) / **contesto sociale** > B=T;

rigore!] A=B: rigore? > C=T;

Di qui...limiti,] A: ~~Donde~~ **Di qui** il loro slancio, ~~donde~~ i loro limiti, > B=T;

La perfezione...istante.] A: ~~Immediatamente~~ / **Nello stesso istante** / **In un istante** è la perfezione. > B=T;

quali poteri!] A: di quali poteri! > B=T;

Non...uscirne:] A: Vuote/**Prive** di ogni nube, di ogni ombra, la minima luce subito vi si sente presa, né può più uscirne > B=T;

contrae...i pugni,] A: allora contrae/**stringe** i pugni, > B=T;

Scorrendo le varianti si può notare che il testo, che fin dal titolo richiama i trattati eruditi, trascina Erba verso un dettato datato, formale: fra *orsù, suavia, infine, sempiterno, donde, svogliatura, dapprima*; debitore nei confronti dei lessici specialistici e di un certo tono da dissertazione saggistica (*cristallografo, mineralogisti, accademismo, stato attuale delle scienze, proprietà della pietra, processi di riproduzione, stato solido, regno minerale...* nonché la prima persona plurale, usata spesso nei saggi e domande retoriche a rilanciare).

Qualcosa di filosofico s'intravede (forse nel solco lucreziano) in quell'idea che i cristalli siano la miglior approssimazione della realtà pura.⁸⁰

Nell'opera di Ponge è raro che i testi siano corredati da una citazione esposta, il che sottolinea le eccezioni⁸¹: l'epigrafe rimbaldina estratta da *Après le déluge* recita: «Oh! Les pierres précieuses qui se cachaiet, / – les fleurs qui regardaiet déjà»⁸² e delinea fin da subito uno dei temi del testo: il parallelo che a lungo la letteratura specialistica ha portato avanti fra cristalli e fiori, quasi questi sbocciassero nelle profondità sotterranee e da lì emergessero.⁸³ Nel testo di Ponge si fanno espliciti riferimenti («la végétation de pierres», «le cristallographe vers la même époque, parla de fleurs») a quest'idea, trattandola come un luogo comune di cui liberarsi, platealmente: «nous prierons d'abord l'idée de la fleur d'aller honnêtement se rasseoir». I cristalli non germogliano, non crescono, non sfioriscono: perché i cristalli permangono. Si formano, semplicemente, stretti fra le fenditure del contesto sociale, la società ambiente, d'un tratto perfetti:

Si bien que dans cette prétendue liberté offerte par les failles de leur société environnante, que développent-elles, sinon leur détermination particulière, dans sa plus grande pureté et rigueur. D'où leur élan, et d'où leurs limites, leurs merveilleuses limites! Aussitôt, c'est la perfection.

Nei loro «meravigliosi limiti» si potrebbe intravedere ancora una volta il motivo metaletterario: essi rispecchiano l'ideale di una poesia concentrata e molto curata, naturalmente perfetta, senza un estenuante lavoro stilistico: «contre le risque de dilution guettant la poésie sous couvert d'une "prétendue liberté" [...] c'est un éloge de la rigueur

80 «Ainsi donc, si ridiculement prétentieux qu'il puisse paraître, voici quel est à peu près mon dessein : je voudrais écrire une sorte de *De rerum natura*. On voit bien la différence avec les poètes contemporains : ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie», *Introduction au galet*, PONGE, *Œuvres complètes*, p. 204.

81 VECK, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*: «les épigraphes tirées de Malherbe et de Rimbaud, figures tutélaires de l'œuvre pongienne, sont à comprendre comme traces d'un dialogue fondamental [...] *Des cristaux naturels* est à compter au nombre des rares textes de Ponge que surplombe une épigraphe. La citation d'auteur – maintenue à cette place – semble d'abord introduire une médiation superfétatoire (ou parasitaire), contradictoire avec la détermination d'affronter le lexique en tant que tel», pp. 121-122.

82 Arthur RIMBAUD, *Illuminations*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 2009, p. 121. «L'épigraphe empruntée aux *Illuminations* ne fait qu'alerter sur tout le substrat rimbaldien du texte ; la suite du texte fait en effet écho à la phrase initiale de la même pièce (« Aussitôt que l'idée du déluge su fut rassise »)», PONGE, *Œuvres complètes*, p. 1112.

83 «Il s'agit en l'occurrence d'une métaphore, datée par Ponge du XVIIIe siècle, qui fait de la pierre une fleur et dont l'origine est située par lui dans les domaines savants», VECK, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, p. 123.

qui s'écrit dans *Des cristaux naturels*, sous le paradoxal patronage de Rimbaud». ⁸⁴ Non solo, pur subendo numerosi assalti, i cristalli non ne vengono scalfiti: «sans disparaître du tout, et cela seul lui importe», un vero e proprio *exegi monumentum*.

J'ai toujours considéré, depuis mon enfance, que les seuls textes valables étaient ceux qui pourraient être inscrits dans la pierre : les seuls que je puisse dignement accepter de signer (ou de contresigner), ceux qui tiendraient encore comme des objets, placés parmi les objets de la nature : en plein air, au soleil, sous la pluie, dans le vent. ⁸⁵

Potrebbe essere una rivendicazione di poetica condivisa, alla base del titolo della raccolta? La ricerca di una retorica misurata, resistente, pura? Resistente come un'iscrizione alle intemperie?

Caro Erba,
mi scuso anzitutto per l'insistenza per il titolo, ma era indispensabile per procedere con il catalogo. Ho lasciato "Dei cristalli naturali" che, a ripensarci, mi sembra perfetto con il gioco ambiguo del partitivo e del complemento d'argomento. Poi dà proprio l'idea di qualcosa che si trova già lì, sul percorso, intatta. ⁸⁶

Quanto della poetica pongiana filtra in Erba, quanto vi preesiste e viene semplicemente accentuato con il contatto o riconosciuto, potenziato?

84 Ivi, p. 142. *Des cristaux naturels* ha una genesi immediata molto più breve e nasce inoltre su commissione : «Commandé par "Le Figaro", ce texte au titre lucrétien a été composé d'après une note manuscrite sur l'état imprimé entre le 15 et le 18 octobre, après réception d'une lettre de Jean Selz avec des photos de minéraux et l'adresse du professeur Orcel, du Laboratoire de minéralogie [...] La première rédaction manuscrite, dont la version publiée ne garde quasiment rien, jouait sur le sept merveilles du monde et les fleurs minérales assimilées», PONGE, *Œuvres complètes*, pp. 1111.

85 PONGE, *Pour un Malherbe*, p. 186. Cfr. Sourour Ben Ali MEMOUDH, *L'écriture lapidaire chez Francis Ponge et Roger Caillois (76-86)*, "L'Esprit créateur", 45, 2, 2005.

86 Lettera di Buffoni, datata 22 gennaio 1991, conservata nel faldone di bozze, insieme alle copie dei contratti, carta intestata Guerini e Associati [un *ok* stampatello, ms. a matita, da Erba]. Cfr. Intervista a Buffoni, 2014, in appendice: «Hanno vinto *i cristalli naturali*, e mi sembra bello, mi sembra un titolo che lo rappresenta. Poli: È anche un testo pregnante a livello di poetica, almeno pongiana, Lei pensa che questo abbia influito? Che possa essere anche una centralità poetica, di metodo, di ispirazione? Buffoni: Assolutamente sì, Erba ha insistito. Penso che possa pensarla così». TURCI, ZANI, *Lettura e attraversamenti della poesia di Luciano Erba*: «la poesia di Erba, dopo avergli chiesto il più delle volte una lenta elaborazione, ci si presenta come una cosa che si è fatta da sé, pulita e perfetta in un certo senso come lo sono gli oggetti in natura, un sasso, un legno, un fiore o i manufatti dell'uomo quando nella loro perfezione diventano eterni come il sapone, per esempio, o il pane o una bicicletta e nel dire questo non siamo lontani dal pensiero di Ponge, che Erba ama di tanto in tanto tradurre», p. 33.

Si possono riscontrare delle suggestioni tematiche: si legga, ad esempio, *Les hirondelles* ou *Dans le style des hirondelles*, tradotto da Risset per *Vita del testo* in *Le rondini* o *Nello stile delle rondini*:

Chaque hirondelle inlassablement se précipite – infailliblement elle s’exerce – à la signature, selon son espèce, des cieux. // Plume acérée, trempée dans l’encre bleue-noire, tu t’écris vite!

Ogni rondine instancabilmente si precipita – infaillibilmente si esercita – a firmare, secondo la sua specie, i cieli. // Penna acuminata, intinta nell’inchiostro blu-nero, ti scrivi veloce!⁸⁷

E si legga poi *Grafologia di un addio* di Erba:

Questo azzurro di luglio senza te
è attraversato da troppi neri rondoni
che hanno un colore di antenne
e il taglio, il guizzo della tua scrittura.
Si va dal «caro» alla firma
dal cielo alla terra
dalla prima all’ultima riga
dai tetti alle nuvole.⁸⁸

Erba condensa il lungo testo di Ponge, estraendone un motivo che inoltre personalizza: i rondoni di Ponge a stormo, mentre le rondini di Erba sono messaggere di un amore distante, di una grafia conosciuta.⁸⁹ Evidentissimo, ancora una volta, il cortocircuito con la metafora dello scrivere, mimata dal volo di rondini di inchiostro nel campo ampio, azzurro, afoso, di un’estate senza amata. O si legga *La lumaca*, testo con inusuale attacco tecnico, scavo etimologico, corruzione di trafila fonetica da manuale di filologia romanza:

87 Il testo supera le 4 pagine. PONGE, *Vita del testo*, pp. 260-261.

88 Luciano ERBA, *Il cerchio aperto*, all’insegna del pesce d’oro, Milano 1983, p. 13.

89 Ne scrive Stefano AGOSTI, *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995: «“Questo azzurro di luglio senza te”, ove l’immagine-schermo è ancora affidata a un’immagine. Nella fattispecie, quella della grafia dell’amata, “il guizzo della tua scrittura”, evocata dal volo dei rondoni (questa, la vera immagine-schermo), che ne costituisce il pieno, l’evidenza in eccesso, la proiezione fantasmatica, e che è, in realtà, *Ersatz* di un semplice segno vuoto: la grafia, la scrittura, vale a dire la marca – per eccellenza e per istituto – dell’assenza dell’oggetto», p. 93.

cochlea
quindi palatalizzazione
geminazione
attrazione sull'iniziale
seriore palatalizzazione mediana
chiocciola infine.
Dalle mie parti s'è sempre detto lumaca.
Sbagliando sì, e con questo?
voglio dire, se la bresciana
per filogenesi avesse ereditato
quella maniera di adesione alle cose
e l'indugio sapiente
tra i fili d'erba e le foglie più fresche!
se il milanese avesse saputo
valicare mura e bastioni
scalare alte inferriate
portare notizie di bosco [...]

Che si può raffrontare con *Chiocciolate*, testo nel *Partito preso delle cose*:

Au contraire des escarbilles qui sont les hôtes de cendres chaudes, les escargots aiment la terre humide. Go on, ils avancent collés à elle de tout leur corps. [...] A la fois si collé au sol, si touchant e si lent, si progressif e si capable de me décoller du sol pour rentrer en moi-même.⁹⁰

Altre volte l'influenza è meno evidente, meno probante, ma senz'altro tale da ipotizzare che la riflessione condotta da Ponge sulle cose, sul linguaggio e sul rapporto che li lega, perduri in Erba come stimolo o suggestione, certo affiancato ad altre letture, ma presente⁹¹:

Autoritratto

Interroghi l'alfabeto delle cose

⁹⁰ PONGE, *Œuvres complètes*, p. 24.

⁹¹ LAURENTI, *Il partito preso della traduzione*: «Anche Erba s'attacca in maniera salvifica alle cose quotidiane e rafforza questo approccio negli anni successivi alla pubblicazione di *Vita del testo*», pp. 189-190.

ma al tuo non capire niente di ogni sera
sai la risposta di un mazzo di rose?

Soltanto segni?

a metà del risveglio vorrei credere
che l'iscrizione fosse invece SPES
Segni? Parole? Oppure res?

Dasein

L'essere perentorio (*Dasein?*)
del tappeto o di un listello di parquet
mi fa dopo un po' pensare al nulla

Un'altra interessante convergenza è quella sulla condivisa concezione artigianale del fare poetico, tanto che l'introduzione scritta per *Vita del testo* è letta da Biagini come la necessità di anettere un inconsueto *bricoleur* nei ranghi del canone: «è interessante notare che la premessa di Bigongiari [...] mira soprattutto a un'operazione d'ordine più generale, diciamo, di revisione del canone poetico, per far posto ad un poeta-prosatore-bricoleur tanto singolare». ⁹² In un commento al *Parti pris*, l'operazione di Ponge viene affiancata a quella, coeva, dell'*art brut*, che, servendosi di oggetti di seconda mano, riassemblandoli, li rivalorizza, li trasfigura:

il ne s'agit pas pour lui de signer des objets courants, reprenant l'idée de *ready-made* inventée par Marcel Duchamp [...] Il s'agit plutôt de redonner vie à des objets cassés, usés, rejetés, en les transformant par la peinture. [...] il ressent une véritable empathie pour les objets humbles et fragiles de ces tas de déchets [...] Il y a partout, surtout à la campagne, dans le coins de granges, les remises, les ateliers, les greniers, des ces amas d'objets touchés par la disgrâce [...] de vieilles brosses, des tuiles fendues, des ardoises ébréchées, des outils de jardinage ou de bricolage cassés ou tordus. ⁹³

92 BIAGINI, *Antologie d'autore*, p. 147. Cfr. CACCIAVILLANI, *Le "cose" di Ponge (199-200)*, in *La civiltà letteraria francese: «Le Parti pris des choses (1942) di Francis Ponge (1899-1988) rivela bene la sua ambizione e la sua maniera. Il poeta insiste sul progetto di «cedere l'iniziativa alle cose» (richiamando alla rovescia la famosa frase di Mallarmé in cui diceva di voler «lasciare l'iniziativa alle parole») [...] Nessun "corpo a corpo" con le parole (come in Michaux), ma la tenace pazienza di un poeta (ammiratore di Malherbe e di La Fontaine) che "esegue" (com'egli dice, traendo l'espressione dalla musica) gli oggetti, nella disciplina di un lavoro artigianale, avido di precisione e di trasparenza», p. 199.*

93 Alain JAUBERT, *Du ready-made au texte (93-107)* in PONGE, *Le parti pris des choses*, pp. 100-101.

Ponge è come Chaissac, artista naïf, con lo sguardo selvaggio, pronto a trasfigurare ogni oggetto, a vedervi qualcos'altro : «Ponge retrouve à la fois ce regard de l'enfant et cette empathie du *sauvage* lorsqu'il personnalise les objets qui le fascinent. Il nous force, comme Chaissac, à nous interroger sur l'analogie. Pourquoi voyons-nous toujours autre chose dans les choses ?». ⁹⁴

Nelle scarse note che accompagnano l'elenco di poeti tradotti nell'introduzione erbiana ai *Cristalli*, Ponge viene tradotto «su commissione», ma non pare azzardato ipotizzare che vi sia fra i due un'affinità più radicata, un legame, stilistico-gnoseologico magari nato proprio all'interno della commissione.

94 Ivi, p. 104. E l'esempio successivo, della trasfigurazione *bricolante* è la *Chèvre* di Picasso: «En 1942 Picasso assemble une selle de vélo et son guidon et compose ainsi une tête de taureau. La double torsion de guidon, le cuir de la selle, sa silhouette effilée en mufle, tout était parfait dans cet assemblage impressionnant quoique d'une simplicité époustouflante.[...] récupération de débris ou d'objets cassés et leur introduction dans des sculptures [...] panier d'osier, céramique cassées, feuille de palmier, barres de fer pour *La Chèvre* (1950)», p. 105.

«Sur les difficultés de l'espérance»: André Frénaud*

«Je me suis inacceptable».
Frénaud

«Il miglior traduttore è quello che traduce
dell'autore soltanto il titolo».
Mathésius

André Frénaud ha un rapporto privilegiato con l'Italia: protagonista di molti suoi testi, luogo d'ispirazione poetica, ma anche terra di incontri e di intense relazioni amicali.¹ La sua convivialità e simpatia borgognona riscuoteranno un consenso trasversale nel panorama letterario, anche per la varietà dei toni e dei temi della sua opera, in cui lettori diversi ritagliarono segmenti affini alla loro sensibilità.² Uno dei legami più duraturi e profondi, quello con Vittorini, s'intreccia a Parigi nell'immediato dopoguerra:

Avant la guerre, nombreuses furent les visites de Frénaud à Florence, Rome, Naples. Mais sa vraie liaison avec l'Italie et les Italiens commença aussitôt après la guerre, trouvant un complice dans l'écrivain Elio Vittorini quand celui-ci fit un voyage en France à l'invitation du Comité national des écrivains [...] l'année suivante, en 1947, se rendit à Milan pour y retrouver son nouveau grand ami, et

1 A questo proposito si leggano Elisa BRICCO, *André Frénaud e l'Italia*, Schena editore, Fasano 1999 e EAD., *La poesia di André Frénaud e l'Italia* (521-533), "Studi francesi", 126, 1998; Fabio SCOTTO, *André Frénaud traducteur de l'italien. André Frénaud traduit en italien* (101-118) in *André Frénaud. «La négation exigeante»*. Colloque de Cerisy 15-21 août 2000, sous la direction de Marie-Claire Bancquart, Le temps qu'il fait, Paris 2004. Addirittura Andrea Malaguti lo definisce il poeta francese del XX secolo più legato al nostro paese («Of all French poets of the twentieth century, the one who demonstrated the most intense interest in modern Italy – i. e. in Italy as a modern nation, with its conflicts and contradictions – was André Frénaud»), cfr. Andrea MALAGUTI, *Le miroir de l'étranger: subjectivity in André Frénaud's Le silence de Genova* (423-443), "The Romanic Review", 97, 3-4, 2007, p. 423.

2 Giulia GRATA, *La ricezione di André Frénaud (1907-1993) a Milano. Dall'impegno alla neoavanguardia in Lombardia e Europa, incroci di storia e di cultura*, Vita e Pensiero, Milano 2014, p. 396. E ivi: «Nel contesto ora tratteggiato l'opera di Frénaud riceve un'attenzione di cui colpisce soprattutto il carattere trasversale. Dal dopoguerra ai primi anni sessanta le sue poesie sono regolarmente pubblicate in Italia: sono recensite da Eugenio Montale sul "Corriere della Sera"; in lingua originale o tradotte dai poeti maggiori, esse appaiono su riviste di diversi orientamenti: sul "Politecnico" di Elio Vittorini, per cura di Franco Fortini, su "La strada", nell'antologia *Nuova poesia francese* di Carlo Bo e su "L'albero" con la curatela di Alessandro Parronchi, sulla rivista antologica "Botteghe oscure" della quale è redattore Giorgio Bassani e su "La Fiera letteraria", nelle antologie di poesia straniera curate da Solmi e da Attilio Bertolucci», p. 395. Cfr. anche Giulia GRATA, *La fortuna di André Frénaud (1903-1997) in Italia. Appunti sulle corrispondenze inedite conservate presso la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet Parigi* (949-962), "Aevum", 87, 2013, poi confluiti in EAD., *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, edizioni ETS, Pisa 2016.

répéta la visite régulièrement, devenant ainsi une présence familière dans la société littéraire milanese.³

Vittorini seguirà la pubblicazione delle prime traduzioni di Frénaud, per il “Politecnico”, affidate a Fortini, che ne scrive a Frénaud: «l’entreprise était assez dure, je dois l’avouer, mais j’espère m’en être tirer avec le maximum de respect pour vos textes et non sans quelque bon résultat lyrique».⁴ I tre progettano un’antologia, per Einaudi, nella quale inserire Frénaud insieme alle voci più interessanti del panorama francese post-surrealista: Char, Prévert, Michaux, Queneau e, su suggerimento dello stesso Frénaud, Tardieu e Guillevic. Ma del progetto si perdono le tracce.⁵

Frénaud è in contatto con Montale, che lo prega spesso di inviargli libri «petits, courts, mais seulement des livres d’intérêt essentiel», che possa recensire sul “Corriere”, dove scriverà a lungo della antologia-monografia che Seghers dedicherà all’amico francese, nel ‘53:

André Frénaud è dunque borgognone, come Sparafucile e Albert Thibaudet; e la sua è una Borgogna non grassa né ridente ma una triste terra di minatori e di operai. È figlio di un farmacista, ha fatto studi classici, ha insegnato a Leopoli in Polonia (1930), ha viaggiato in tutta l’Europa, compresa la Russia, ed è oggi funzionario al Ministero dei Lavori Pubblici. Ha partecipato alla guerra, alla Resistenza ed è stato prigioniero in Germania. Ha dunque accumulato un’esperienza di vita e di cultura che lo rendono degno di essere ascoltato; ed è abbastanza sorprendente che dopo tante prove egli non si sia sentito in dovere di infliggerci un suo messaggio politico e sociale.⁶

3 Mario PICCHI, *Voyageur européen...* (223-228) in *Pour André Frénaud*, cahier dirigé par François Boddart, Obsidiane/Le temps qu’il fait, Paris 1993, pp. 223-224. Cfr. André FRÉNAUD, *Réflexion sur la construction d’un livre de poèmes* (221-224) in ID., *La Sainte Face*, Gallimard, Paris 1968 : « J’ai fait amitié avec Vittorini en 1946 sur cette commune découverte : sur l’effroi devant les possibilités affreuses qui sont dans l’homme. Sur les difficultés de l’espérance », p. 223.

4 Cfr. André FRÉNAUD, *Il borgo profanato, I Re Magi, Senz’amore, La vita morta la vita, La più folle*, traduzione di Franco Fortini, 44-45, “Il Politecnico”, 31-32, luglio-agosto 1946. Lettera conservata alla biblioteca Doucet, datata 18 luglio 1946. Sul “Politecnico” appariranno anche interventi saggistici del poeta: cfr. André FRÉNAUD, *A proposito della canzone francese* (12-16), traduzione di Franco Fortini, 33-34, 1946.

5 Cfr. Vittorini a Frénaud, il 28 agosto 1947: «non ho potuto persuadere Einaudi a fare un volume di traduzioni per te soltanto [...]. Siamo venuti a un compromesso: quello di fare un volume di sette poeti francesi tra i più nuovi». Il lavoro però si arena, per motivi che la corrispondenza non rivela, cfr. GRATA, *Poeti lettori di poeti*, pp. 121-123 *et passim*.

6 Eugenio MONTALE, *Sospeso a un filo* (1553-1558), in ID., *Il secondo mestiere*, pp. 1555-1556. Cfr. «un individualista, un anarchico, un *gauchiste*, che sente un’infinita pietà per gli uomini ma che non pensa che essi possano essere redenti», p. 1557. Si veda GRATA, *Poeti lettori di poeti*, pp. 119-121; pp. 123-125 *et passim*: «La corrispondenza tra i due poeti s’intensifica in vista della pubblicazione, presso lo stesso Seghers, di una silloge di liriche montaliane. [...] Il 17 febbraio 1959 il progetto non è ancora andato in

Sereni, conosciuto nel '57 a Milano, lo introdurrà ad Anceschi, all'ambiente del "verri" e a quello del Blu Bar.⁷ Fra i suoi frequentatori, Risi propone al poeta un nuovo progetto editoriale: un'antologia di traduzioni per Feltrinelli, che coinvolga diversi poeti-traduttori: «je pense que Ungaretti, Luzi, Valeri et Erba pourraient très bien jouer votre affaire (après Montale, Sereni, Solmi et Fortini). C'est une liste de noms qui donne garantie, comme on dit en langage boutique». Risi si preoccupa dell'avallo bassaniano, anche se, scrive «il a assez de goût et de savoir littéraire» e «il aime 'molto' votre poésie».⁸ Ma anche questo tentativo sfumerà e non si ha notizia del perché.

Giambattista Vicari metterà di contro in risalto «il filone comico-grottesco» della produzione frenaldiana, dando alle stampe nel '58 *Excrétions, misère et facéties*, che raccoglie testi inediti composti diversi anni prima, dal registro «colloquiale con punte scurrili», aventi come argomento la «corporeità nei suoi aspetti più squallidi»,⁹ anticipati in parte sulle pagine del "Caffè".¹⁰ Sarà sempre Vicari a dargli riparo e «ospitalità incondizionata» nella sua casa romana, quando, nell'agosto del '60, verrà sospeso dall'incarico al Ministero per aver firmato il manifesto dei 121, che denunciava le atrocità della guerra d'Algeria e ne chiedeva la cessazione.¹¹

porto. Nel frattempo la "Nouvelle Revue Française" ha rifiutato di pubblicare le poesie di Montale il quale è rimasto *un peu choqué*», pp. 124-125.

7 SERENI, *Carteggio con Luciano Anceschi* 1957, p. 193: «Caro Luciano, ecco la poesia di Frénaud. Gli ho scritto riferendogli la nostra telefonata di ieri. Avevo dimenticato di dirti che aveva visto il numero, passatogli da me, contenente poesie di giovani francesi e che gli era piaciuto. Credo faresti bene a scrivergli. È oltre tutto un carissimo uomo e un amico». Sereni tradusse la lirica *Antica memoria*, probabilmente la poesia di cui si parla in questa lettera, e che pubblicò con una nota introduttiva negli *Immediati dintorni*, pp. 101-102. Sereni aveva conosciuto Frénaud a Milano nel 1957, come lui stesso raccontava nell'introduzione agli *Immediati dintorni*. Anceschi fece poi pubblicare sul "verri", n. 3, 1959, pp. 46-47, la poesia di Frénaud, *Noël au chemin de fer*. Cfr. «Un consistente manipolo di lettere è inviato a Frénaud da letterati residenti a Milano, dove frequentano Blu Bar di piazza Meda, o legati alla cultura milanese attraverso collaborazioni con importanti riviste e case editrici: Vittorini, Fortini, Montale, Sereni, Solmi, Erba, Risi», GRATA, *La fortuna di André Frénaud (1903-1997) in Italia*, p. 954.

8 Lettera del 24 dicembre 1957, bibliothèque Doucet.

9 GRATA, *La ricezione di André Frénaud (1907-1993) a Milano*, pp. 409-410. André FRÉNAUD, *Excrétions, misère et facéties*, a cura di Giambattista Vicari, Sciascia editore, Caltanissetta-Roma 1959 che Erba recensisce per "il verri" sottolineandone l'ascendenza villoniana, la sostanza profondamente regionale e «scurrilità dolente, magari tremante [...] fastidiosa mai», Luciano ERBA, *Jean Cocteau, Gondoles des morts. André Frénaud, Excrétions, misère et facéties* (118-119), "il verri", 2, III, aprile 1959.

10 In occasione del lancio dell'opuscolo, saranno stampati sul "Caffè" l'*Avant-propos* di Frénaud al testo e *Tuyau de famille, Le sucré de la vie, Les épisodes de la vie, Haruspice 41*, con due saggi, uno di Risi e uno di Vicari dedicati al poeta borgognone: cfr. "Il Caffè", IV, 7-8 1958, pp. 77-83; 33-34; 42-43.

11 Peter SCHNYDER, *André Frénaud. «Vers une plénitude non révélée»*, L'Harmattan, Paris 1997: «En août 1960, il signe le manifeste de 121 contre la poursuite de la guerre d'Algérie. Il est suspendu provisoirement de son post au Ministère des Transports Publics. Il s'installe, sur les conseils d'Elio Vittorini, en Italie (pour vivre, pendant plusieurs mois, dans la maison romaine de Giambattista Vicari)», p. 77. Cfr. Elisa BRICCO, *Frénaud e il ruolo civile del poeta* (15-17), "Trasparenze", 12, settembre 2001.

A Roma, nel '58, incontrerò anche Scheiwiller, con cui porterò avanti alcuni progetti, fra cui la Strenna Franci del 1961, *L'amitié d'Italie*, che raccoglie quattro testi dedicati a città italiane, pubblicati in lingua originale.¹² Nelle lettere fra i due, Frénaud si dice lieto dell'idea di essere stampato, una volta o l'altra, «à l'enseigne du poisson d'or»:

Paris, 17 janvier 1959

Cher Vanni Scheiwiller,

Merci mille fois pour ces très précieux petits livres que vous avez eu la gentillesse de m'envoyer au seuil de la nouvelle année. Tant pis pour moi si mon ignorance encyclopédique des langues étrangères me prive d'une partie de plaisir, celui de lire ce qui est anglais, espagnol et l'italien tellement mal ! Mais je n'aime pas seulement la poésie j'aime aussi l'objet-livre et les vôtres ont un style qui me plaît beaucoup et qui s'affirme à mesure que l'œuvre s'accroît. J'ai de plus en plus envie de réaliser ce projet dont m'avez fait part, à Rome, de participer une fois ou l'autre moi aussi à vos collections à l'enseigne du poisson d'or.¹³

Il proponimento prenderà corpo anche grazie a una partecipazione estremamente propositiva dell'interessato, che così delinea il piano a Sereni:

15 novembre 1960

Mon cher Vittorio,

les nouvelles de Franco dans les jours ne son pas bonnes et je me hâte de t'écrire au sujet de le projet de Scheiwiller [...] Donc j'ai appris par Risi que Scheiwiller avait donné son accord à ton projet d'un choix de mes poèmes à paraître a printemps ; il y aurait les traductions de nombreux poètes italiens, eux qui connaissent ma poésie et qu'il aiment. Le livre ne serait pas incompatible avec

12 André FRÉNAUD, *L'amitié d'Italie*, Scheiwiller, Milano 1961. I testi (*Le canaux de Milan, Le Turc à Venise, Les rues de Naples, Échos de Sicile*) constitueranno poi la sezione *Amour d'Italie* di *Il n'y a pas de paradis*, Gallimard, Paris 1962. Frénaud propone di affiancare a *Canaux de Milan* la traduzione di Erba, anche se forse, scrive, potrebbe sembrare bizzarro e un po' sbilanciato, tradurre un solo testo dei quattro proposti. Cfr. lettera del 6 settembre 1961 a Scheiwiller, centro Apice [«comme Paolo Franci est milanais peut-être aimerait-il que le livre comporte aussi la version italienne d'Erba (qui se trouverai dans le choix) quitté a ce que soit un peu boiteux (1 seul des 4 poèmes traduit en italien) faites-le si vous le jugez mieux!»]. La *plaquette* uscirà senza alcuna traduzione.

13 Frénaud a Scheiwiller, centro Apice.

un autre livre à paraître ultérieurement chez Feltrinelli, il faudrait qu'il puisse paraître au plus tôt.

Je voulais te dire que je suis extrêmement content de ce projet et que tu peux dire à Scheiwiller que je suis tout à fait d'accord. [...] Vigorelli allait publier une dizaine des mes poèmes traduits en italien dans le prochain numéro d'Europa letteraria. Ungaretti, Fortini, Bertolucci, Pasolini, Caproni, Risi, le même Vigorelli ont déjà fait leur traduction ou sont en train de les parfaire ; je ne sais pas si tu as eu le temps aussi d'en traduire un : comme je te l'ai écrit, cela me ferait plaisir. [...] Je pense que la plupart de poètes italiens qui ont déjà traduit quelques poèmes en traduiront peut-être encore un ou deux ou trois (suivant l'importance que doit avoir le volume) Fortini, Risi, Caproni, sûrement ; peut-être aussi Parronchi, Bertolucci, Diego Valeri ; Pasolini je ne le connais pas mais Vigorelli veut me le faire rencontrer bientôt. Et je crois que tu avais pensé que d'autres poètes pouvaient s'associer à ce choix par la traduction d'un poème. Ungaretti (sur lequel je reviendrai) m'a dit être disposé à en traduire trois ou quatre – j'ai connu naguère Luzzi [*sic*] à Florence et je pense qu'il aime bien ma poésie. Demanderas-tu à Montale et à Solmi qui sont des amis ; même s'ils sont très occupés je crois qu'il le faudrait. Quoi de L. Erba ? (est-ce qu'il ne pourrait pas traduire p. ex. Noël au chemin de fer que a paru dans il verri ; il me semble que c'est dans ses cordes!) Elio, enfin, a toujours été d'accord pour traduire un texte en prose « A propos de Mantegna » ! [...] Mais une fois les textes choisis je serai, bien sur, à la disposition des traducteurs s'ils ont des explications à me demander.¹⁴

Frénaud è spaventato dalle notizie che gli porta Fortini (le traduzioni che sta curando subiranno un cambio d'editore prima di approdare a pubblicazione¹⁵): teme l'ennesimo buco nell'acqua e, spronato dalla possibilità di fallimento su quel fronte, decide di osare abordarne un altro, quello scheiwilleriano. Pare infatti esservi l'intenzione, più volte (e a più voci) confermata, di allestire una silloge di traduzioni, ma il tutto manca ancora di concretezza.¹⁶ Frénaud prende dunque in mano la situazione: propone di valorizzare il

14 Lettera di Frénaud a Sereni, conservata presso il Centro Apice, archivio Scheiwiller.

15 Molto probabilmente Frénaud teme un altro fallimento. Ma la traduzione fortiniana esce non nel '61 per La lanterna, editore bolognese ma per i tipi del Saggiatore l'anno seguente. Cfr. André FRÉNAUD, *L'agonia del generale Krivitski*, introduzione e traduzione di Franco Fortini, Il Saggiatore, Milano 1962.

16 Le notizie si rincorrono nelle lettere di Risi, Sereni e poi fra quelle che Frénaud e Scheiwiller si scambiano direttamente.

nucleo di testi che Vigorelli ha raccolto per l'“Europa letteraria”, con traduttori di prestigio,¹⁷ incrementando versioni e presenze. Le annessioni sarebbero “recuperi” (Parronchi e Valeri hanno già tradotto Frénaud, in rivista o altrove)¹⁸ o proposte *ex novo* (Montale, ad esempio, lo stesso Vittorini). «Et quoi de L. Erba?»: Frénaud propone di affidare alle sue cure un testo che era già stato stampato sul “verri”, *Noël au chemin de fer*, che ritiene nelle sue corde. Forse i due si conobbero a Parigi nel '55, con l'aiuto di Risi, che introduce Erba – sfruttando come credenziale il magistero continiano – a quest'«uomo generosissimo, grande poeta»:

Roma, 8 agosto 1955

Caro Luciano,

trovo la tua lettera di ritorno da un viaggio di più settimane. Tu mi scrivi da Parigi, e io ero a due passi da te, in un albergo del Bld Raspail! Peccato, ti avrei fatto conoscere subito Frénaud. In ogni modo gli ho scritto che sei a Parigi e vorresti incontrarlo; puoi telefonargli a mio nome (inv. 8082 – 52, rue de Bourgogne). È un uomo generosissimo, è un grande poeta e ha una moglie bellissima. Ti basta? [...] Scrivimi. E cerca di farci tradurre in francese.

Ps. Frénaud ammira Contini; scrivendogli, gli ho detto che sei stato suo allievo.

Credo che sia vero, no?¹⁹

Il testo tradotto per l'omaggio a Frénaud²⁰ non sarà quello suggerito, ma *Canaux de Milan*, che Frénaud si fa spedire da Caproni per poi inoltrarlo a Erba, ma al civico sbagliato.²¹

17 Bertolucci, Caproni, Fortini, Pasolini, Sereni, Spaziani, Ungaretti, Vigorelli traducono Frénaud, “L'Europa Letteraria” (85-91), 5-6, 1960. Cfr. Carla GUBERT, *Le belle infedeli: omaggio a Frénaud de “L'Europa letteraria”* (81-100), in *Frammenti di Europa. Riviste di traduttori del Novecento*, a cura di Carla Gubert, Metauro edizioni, Pisa 2010.

18 Valeri per il suo quaderno traduzioni, *Quaderno francese del secolo*, pp. 56-58; Parronchi per la rivista “L'albero” nel 1956 [*Non c'è paradiso; Fumata; Per bere agli amici*, pp. 94-95].

19 In un'altra lettera di Risi, conservata anch'essa a Pavia, fondo Erba, del 21 agosto, Risi torna sull'argomento: «Spero proprio che le tue relazioni sotterranee con la NRF portino dei frutti [...] Conosci Frénaud? – se lo incontri, salutalo molto da parte mia. È un uomo piacevolissimo oltreché ottimo poeta».

20 *André Frénaud* tradotto da Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Luciano Erba, Franco Fortini, Mario Luzi, Giorgio Orelli, Alessandro Parronchi, Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Maria Luisa Spaziani, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Elio Vittorini, Andrea Zanzotto, con un ritratto di Ottone Rosai, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1964.

21 Cfr. Frénaud a Scheiwiller, 8 gennaio 1961: «à Caproni – qui était en vacances fuori Roma – lui demanderai *Canaux de Milan* qu'il détient et l'enverrai à Erba». Caproni sta lavorando a tradurre testi di Frénaud per Lerici, altro progetto che a lungo sembrerà perdersi, per poi approdare nel '67 al *Silenzio di Genova e altre poesie*, per Einaudi e nel '71, per Rizzoli, con la caproniana versione di *Il n'y a pas de paradis*. Un confronto delle versioni di Erba e Caproni si trova in MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, pp. 215-222 *et passim*. Le lettere Caproni-Frénaud si leggono in BRICCO, *Frénaud e l'Italia*, 169-188.

Roma, 10 janvier 1961

Mon cher Erba,

Voici “Canaux de Milan”. Je n’ai pu vous l’envoyer plus tôt. C’est Caproni qui le détenait, qui était en vacances, et ensuite c’est moi qui suis parti accompagner les Vittorini dans leur voyage de retour: Narni, Todi, Orvieto, Livorno, Prato: je vais connaître l’Italie ville par ville. Je ne pense pas que ce poème puisse vous donner de difficultés de traduction: s’il en étant ainsi, toutefois, écrivez moi à Paris pour me demander toutes explications. [...] Si, comme probable, je reviens à Milan en février-mars nous irons manger à nouveau des nourritures délectables avec les Scheiwiller et nous trouverons le temps de bavarder à propos de la poésie bien aimée. Si je ne reviens pas en Italie je compte q’à votre prochain voyage à Paris vous me mettez aussitôt un mot, si vous ne me trouvez pas au téléphone.²²

Frénaud si accorge dell’errore e scrive a giro di posta: se ci fossero disguidi, potrebbe celermente rimediare.²³ Il testo arriva, Erba lo rassicura, ma è oberato di impegni: sogna un tempo felice e perduto, in cui vivere di rendita grazie ai diritti di pedaggio, allevare oche e vedere di tanto in tanto intellettuali amici, per scambiare due chiacchiere:

Milan, le 28 janvier 1961

Mon cher Frénaud,

J’ai reçu vos deux lettres et suis très fier des P. T. T. qui m’ont trouvé au 22 et au 42, via Foppa. En effet j’habite au 42. J’espère que tout ira bien maintenant et que passerez encore ici comme vous nous avez promis.

[...]

Caproni, che fu forse la voce italiana di Frénaud, dichiara di considerarsi, più suo amico che suo traduttore : «Ma, se penso al Frascati, penso al poeta francese André Frénaud. [...] Prima e più che un suo traduttore, mi considero un suo amico. L’amicizia nacque in occasione di un Premio Botte di Frascati, uno dei primi. Era uno dei premi letterari più simpatici. Adesso è diventato Premio Frascati, e non danno più il vino. Allora era un’altra cosa: andammo insieme a Frascati, Frénaud ed io. Io ero in giuria, lui era il vincitore», Giorgio CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi Firenze University Press, Firenze 2014, p. 366.

22 Frénaud a Erba, centro manoscritti di Pavia.

23 Frénaud a Erba, 11 gennaio 1961: «Mon cher Erba, je vous ai envoyé hier les *Canaux de Milan* en une lettre à votre adresse 42 via Foppa. De 42 à 22 vous retrouvera-t-on parmi les foppiens. Si oui, parfait. Si non, dites le moi par lettre 52 rue de Bourgogne, Paris, 7 ou je serai lundi 16 janvier et je vous adresser un autre Canal. Suis-je étourdi».

J'ai un tas de choses à faire et je n'arrive jamais à faire ce que je voudrais. Je crains que notre Fortini qui ne fait que parler de Lukasc, d'aliénation, d'intelligentzia, etc. n'ait quelquefois raison ; mais, voyez-vous, j'en viens une fois de plus à regretter les princes et les cardinaux d'antan ; ou alors posséder un pont, un bois, un chemin à travers un col, recevoir un droit de péage sans presque bouger, élever des canards et des chevaux, voir de temps à autre Monsieur Borgeaud... Saluez-le bien de ma part, si vous avez occasion de le voir. Pour la traduction de Canaux de Milan soyez sans crainte : même via Foppa 42 au lieu qu'à l'ombre de mes princes et cardinaux, cela sera fait un de ces jours.²⁴

Ma, anche all'ombra di questi fantasmi *d'antan*, la traduzione verrà realizzata, s'impegna Erba, «un de ces jours». Nel frattempo, Scheiwiller propone di invitare anche Bassani a collaborare;²⁵ da parte sua, Frénaud redige liste di traduttori insolventi.²⁶

Vous deviez demander et recueillir les traductions suivantes:

- Vittorini *A propos de Mantegna* et le choix Seghers
- Montale *Mort de l'année*
- Erba *Canaux de Milan*
- Solmi un court poèmes

Inseguito dai solleciti,²⁷ Erba poco dopo consegna «une excellente traduction, très personnelle ergo à véritable poète: *Navigli di Milano*»,²⁸ di cui subito Frénaud ringrazia:

3 mai 1961

Mon cher ami,

24 Erba a Frénaud, bibliothèque Doucet. Frénaud ne scrive a Scheiwiller il 29 febbraio 1961: «ps: J'ai reçu un mot charmant d'Erba, qui écrit un français plein de malin. Faites-lui mon amical souvenir». [*P.T.T.* = *Postes, Télécommunications et Télédiffusion*].

25 Cfr. Scheiwiller a Frénaud, 24 febbraio 1961: «Très cher Frénaud, je vous donne quelque nouvelles de notre livre: Bassani, il faut l'inviter à traduire un poème. Pouvez-vous lui écrire ? Bertolucci : ok. Caproni : ok. Erba : j'ai téléphoné deux fois ...».

26 Frénaud a Scheiwiller, 29 febbraio 1961, centro Apice, e nelle lettere successive, con una certa insistenza.

27 Scheiwiller a Frénaud, 24 aprile 1961, velina presso il Centro Apice: «J'ai envoyé – exprès – à Luciano Erba les *Canaux de Milan* : il a promis etc. etc. etc.».

28 Scheiwiller a Frénaud, 30 aprile 1961, velina presso il Centro Apice.

[...] Félicitations à l'ami Erba; cela ne m'étonne pas qu'il ait fait une traduction très personnelle et excellente; il a le sens de la saveur du langage; il n'est que de l'écouter parler (je me souviens de ce qu'il m'a dit à Milan à propos de Giono). Quel dommage que je n'entende pas l'italien [...] cela me prive d'apprécier bien vos poètes dans leur textes original.²⁹

Nel '61 pare che ormai il più sia fatto, tuttavia l'omaggio non uscirà che nel 1964, a causa di «lunghi ritardi e alcune importanti defezioni: Montale non consegnò le proprie traduzioni e Ungaretti non scrisse la prefazione promessa».³⁰ L'attesa estenua il combattivo Frénaud che chiede notizie a Scheiwiller, preoccupato da alcune voci che gli giungono:

5 septembre 1963

Cher Vanni Scheiwiller,

je suis tout à fait étonné de n'avoir pas de vos nouvelles . Que vous ai-je fait pour que vous ne répondiez pas à mes lettres? [...] Est-ce que quelque chose ne marche pas? J'ai eu un coup de téléphone hier d'une milanaise, amica di L. Erba, qui m'a dit que vous aviez chargé le dit Erba de traduire d'autres poèmes pour notre petit volume, qu'Erba avait des difficultés d'interprétation, qu'il allait m'écrire pour me demander des explications. Elle m'a dit aussi qu'Erba partait aux USA, ce qui me donne à penser que la lettre annoncée risque d'être assez lointaine!

Un'amica milanese informa Frénaud di un nuovo incarico a Erba, chiamato a tradurre altri testi, forse per compensare le defezioni sopraggiunte, ma la sua imminente partenza per gli Stati Uniti rischia di allungare ulteriormente i tempi di pubblicazione. Ma l'ipotesi sfuma, il testo va in stampa senza integrazioni erbiane e Frénaud può scrivere infine a Vanni: «j'ai

29 Frénaud ringrazia anche direttamente, cfr. lettera a Erba dell'8 maggio 1961 : « Mon cher Erba, Vanni Sch. m'a appris que vous avez fait une très belle traduction [de] *Canaux de Milan*. Je m'en réjouis fort et vous remercie. [...] J'espère vous voir à Conegliano à la fin du mois et à Milan dans l'été». Cfr.: «A Conegliano non desistono dalla volontà di congressi – antipatici – salvo che per le chiacchierate che si possono fare in corridoio. Questa volta ci sarà un incontro coi romani [...]. Ci saranno Luzi, Betocchi, Vigorelli, forse Ungaretti (mi dicono), Frénaud etc». lettera di Zanzotto, Pieve di Soligo 22 marzo 1961, fondo Erba, Pavia. Alla biblioteca Doucet si conservano le lettere di Zanzotto a Frénaud. Cfr. Laura TOPPAN, «Rabbiosamente l'amore mio la poesia»: Zanzotto traduttore di Frénaud (con quattro lettere inedite), (159-184) in *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Buongiorno e Laura Toppan, Firenze University Press, Firenze 2018.

30 GRATA, *Poeti lettori di poeti*, p. 128.

trouvé votre exemplaire de AF tradotto da p. it. Et je suis très content. Le beau livre!». ³¹ E, in un'intervista a ridosso della pubblicazione, può dichiarare:

Quando ha avuto l'idea del volumetto Vanni Scheiwiller ne ha riprese alcune e ne ha chieste altre ad alcuni poeti nostri amici. Egli ha ordinato il libro in modo che le poesie si presentino nell'ordine con cui sono state scritte, e così il libro rende bene l'idea di un cammino nella durata. [...] Ma il libro è troppo esile per rappresentare le diverse direzioni della mia poesia. In realtà non pretende di farlo. È piuttosto una testimonianza collettiva di amicizia. E, come tale, mi ha commosso e rallegrato. ³²

Vigorelli, sul "Tempo", ribadirà: «non è un omaggio, è addirittura una adozione». ³³ Nella sua prefazione ai *Cristalli*, Erba afferma d'aver tradotto Frénaud «per amicizia», ³⁴ e la signora Erba, Maria Sain, Mimìa, conferma:

Sain: Erano molto amici, con Frénaud, anche per questo si poteva permettere, si lascia andare di più. C'era confidenza, si facevano di quelle risate. Era simpatico, molto simpatico, Frénaud.

Poli: Si erano conosciuti a Parigi?

Sain: Sì, ma è passato anche dall'Italia. Abbastanza spesso. Magari a Roma nessuno l'avrà invitato, perché i romani non sanno, non studiano il francese. [ride]

Poli: Vi siete visti spesso?

Sain: No, in realtà poche volte. Negli anni Cinquanta, soprattutto. Ma non che si potessero fare tutti questi viaggi, per vedersi. ³⁵

Altrettanto acceso è il ricordo che ne traccia Erba in un'intervista datata 2006:

Purtroppo Frénaud è mancato troppo presto. Eravamo molto amici, e ancora ricordo quando arrivò a Milano, invitato dalla Casa della Cultura. Abbiamo continuato a frequentarci quando io ero a Parigi, abitava in Rue de Borgogne, e

31 Il biglietto, conservato ad Apice, non ha data.

32 Ornella SOBRERO, *Autoritratto* [intervista a André Frénaud], "La fiera letteraria", 13, giugno 1965.

33 Giancarlo VIGORELLI, *Frénaud italianizzato*, "Il tempo", 25 novembre 1964.

34 ERBA, *Dei cristalli naturali*, p. 10.

35 Conversazione privata, trascrizione mia.

poi ci si incontrava al ristorante: che chiacchierate! anche se a volte ero un po' depresso. Un rapporto più umano che letterario.³⁶

Le personalità che si trovano affiancate nell'amichevole omaggio – Bertolucci, Caproni, Erba, Fortini, Luzi, Orelli, Parronchi, Pasolini, Risi, Sereni, Solmi, Spaziani, Ungaretti, Valeri, Vittorini e Zanzotto – sono eterogenee, ma possono convivere poiché «ogni traduttore si è ritagliato una zona confacente alla sua sensibilità, magari escludendo poesie o poemetti anche più tipici per la configurazione del loro autore».³⁷ Per Erba, una domenica milanese:

Les canaux de Milan

A Elio e Ginetta Vittorini

Gentil dimanche quotidien au bord de l'eau 1
d'un ancien quartier encore émergeant,
île de calme si loin de toi, Milan,
parmi ta clameur.

Naviglio grande où de large dalles 5
longent l'eau limoneuse,
le goudron flottant jusqu'après de *San Gottardo*.
Eau douce oubliée par le temps et les édiles,
négoce amoindri, navires
porteurs de sable gris et de pierres. 10

Le pavement menu, les lavandières qui frappent fort,
le battement léger du linge parmi l'air pâle,
et les gamins qui se poursuivent dans l'eau sale
comme des enfants-dieux.

Débonnaire dans les jardins, la trattoria, 15
avec le jeu de boules et les petits musiciens sous la treille,
la table aux pieds épais, le vin rouge dans le gros verres,

36 Daniela LA PENNA, *L'ultima intervista* (11-22) in "Testo", XXXIII, 64, luglio-dicembre 2012, p. 15.

37 Marco FORTI, *In quattordici per tradurlo*, "Corriere della Sera", 2 agosto 1964, p. 5.

les persiennes au dessus de la galerie, des lauriers,
la lumière et l'ombre également enjouées
sur le balcon strict où s'accroche 20
le soleil jaune au soir et disparaît.

Ticinese, Ticinese. Tous les chinois
travaillent aujourd'hui dans les bureaux .
Ils détruiront tout, *Ettore Mezzo*. Le néon
anéantira la clarté antique de l'huile. 25
Et les autocars vrombiront sur l'autostrade
où fut autrefois le flot de l'eau étale coulant
pour la simple gaieté devant ses maisons,
de petit peuple travailleur.

Milano, 16 septembre 1956.

Nella traduzione di Erba, *Navigli di Milano*:

Giorni come domeniche fuori porta 1
dove il vecchio quartiere
emerge sulle sue acque
gentili giorni di quiete
isola senza città

Naviglio grande di lenta corrente 5
tra pietre come lastre tombali
trascorri torbido di fango
ma tra le chiese splendi di bitume
Naviglio dolce di dolcissima acqua
ignorata dal tempo e dagli edili 10
custode a superstiti navigazioni
di zattere di sabbia e di pietrame

Lo schiocco del bucato
riempie l'argine breve
al gesto antico delle lavandaie 15
l'aria è pallida di un brivido di panni

nell'acqua sudicia sguazzano i monelli
come giovani iddii

La trattoria alla buona in mezzo agli orti
col pergolato e il gioco delle bocce 20
la tavola massiccia, il vino rosso
nei bicchieri di vetro spesso un dito
le verdi persiane sopra l'andito
gli oleandri, quel gioco di ombre e luci
sullo stretto balcone ove s'impiglia
l'ultimo sole giallo della sera. 25

Ticinese ... cinese ma i cinesi
oggi sono impiegati negli uffici.
Distruiggeranno tutto, Ettore Mezzo,
(il neon ha già partita vinta)
correranno rombanti i torpedoni 30
sull'autostrada, là dove fu un tempo
una pigra corrente d'acque dolci
per la semplice festa tra le case
della piccola gente che lavora.³⁸

La traduzione erbiana si basa sul testo che Frénaud stamperà nel '62, che sarà più tardi rivisto dall'autore per una nuova edizione, datata '67: l'innovazione più macroscopica è senz'altro l'introduzione della punteggiatura,³⁹ ma vi sono anche altre piccole varianti

38 Testo che sarà poi ripreso in ERBA, *Il tranviere metafisico* con due varianti, non raccolte poi nei *Cristalli naturali*: al v. 16: «l'aria è pallida a un brivido di panni» > «l'aria è pallida di un brivido di panni» e al v. 24: «...d'ombre e luci» > «di ombre e luci». Nei *Cristalli* del '91, inoltre, le cinque strofe dell'originale sono rese in un unico blocco, s'ipotizza per esigenze d'impaginazione.

39 Sempre per Gallimard. Sarà la base per la traduzione di *Non c'è paradiso*, condotta da Caproni, Rizzoli, Milano 1971. «L'edizione del '67 testimonia invece un restauro completo dei segni interpuntivi ed è un'operazione da non sottovalutare perché prassi non isolata [...] Frénaud stesso parla di una sopraggiunta ansia normativa, maturata alle soglie degli anni '60. [...] L'operazione è da leggersi in parallelo con il sopraggiunto rifiuto della linea apollinairiana-futurista e poi surrealista, che matura proprio in quegli anni. Il risultato è quello di una *punctuation* sovrimpressa, inserita su moduli già di per sé compiuti, ma che in realtà li asseconda e accentua più che scompagnarli o muoverli», Cfr. Alice LODA, «*Architecte incertain de ma forme changeante*» «*Incerto architetto della mia mutevole forma*». *Da Frénaud a Caproni: per un'analisi metrico-stilistica della traduzione italiana di Il n'y pas de paradis*, Università di Pavia, 2009-2010, p. 23. Da cui anche Alice LODA, *Da Frénaud a Caproni: implicazioni metrico-stilistiche nella traduzione italiana di Il n'y a pas de paradis* (123-136), in "Bollettino di italianistica", 1, 2011.

testuali,⁴⁰ fra cui la soppressione del sottotitolo *aquarelle*, forse per fugare il sospetto di trovarsi di fronte a un quadretto oleografico, un po' tenue, una cartolina folkloristica, un *cliché*. Erba, in un lungo autocommento che proviene dal suo intervento al convegno di Bergamo, mai stampato, spiega le sue scelte traduttive alla luce della metafora del *bricolage*:

I miei testi sono un'esemplificazione del bricolage di cui ho parlato, cercando di non promuoverlo a linea di condotta preferenziale nel tradurre, ma nemmeno farne uno spontaneistico modo di affrontare il testo in lingua straniera. È un testo del poeta francese André Frénaud, anziano, vivente, che ha dedicato questo suo testo a due amici di Milano d'allora: Elio Vittorini e Ginetta Barisco, compagna e poi moglie di Vittorini. Questo testo a me non pare una grande poesia, c'è molto folklore, molte cose milanesi abbastanza ovvie. Un francese viene a Milano e vede il Naviglio e siccome a Milano non c'è altro di pittoresco che il Naviglio, parla del Naviglio come le canzoni milanesi parlano solo di Naviglio e di nebbia. Ecco allora questo bricolage che ricorre ai forzieri della memoria e li adopera, a torto o a ragione, per dare un certo specifico letterario che alla poesia francese mancava; comunque se l'avessi lasciata tal quale in italiano sarebbe stata un disastro.⁴¹

Ancora una volta il traduttore, lungi dal sentirsi epigono, necessariamente secondo, non ha remore a dire di aver migliorato Frénaud, anche modificandolo profondamente. Ad esempio, l'originale è di 29 versi, di eterogenea misura, scanditi in cinque strofe, la versione di Erba arriva a 34. Come già in altri casi, Erba – pur valendosi di rese estremamente sintetiche o riformulazioni assai libere – inserisce anche numerose inarcature (si veda, emblematica, la seconda strofa: 6 vv. > 8 vv., pur con una serie di omissioni). Inoltre si può notare nel testo di partenza un'abbondanza di figure di suono, fra cui rime: *verre : lumière, émergeant : Milan; pavement : battement; sale : pâle ...*; ribattute allitterazioni: l'insistenza sulla consonante liquida: «larges dalles / longent l'eau limoneuse», con effetti mimetici, onomatopeici quasi, per la corrente; così come lo

40 Altre divergenze testuali: il v. 23 «*Ticinese Ticinese tous les chinois travaillent*» nel '67 si evolverà in «*Ticinese, Ticinese. Tous les chinois / travaillent*», con inserzione di inarcatura; cadono, inoltre, nel titolo, l'articolo *Les Canaux* > *Canaux de Milan* e, nella dedica, il cognome dei coniugi Vittorini. Inoltre che nel '62 «*au-dessus*» > «*au dessus*», v. 18 e, nel medesimo verso, «*les lauriers*» > «*des lauriers*».

41 Testo dattiloscritto conservato nell'archivio privato, cartellina *Traduzione*, sempre proveniente dalla trascrizione del convegno bergamasco del 1988; come le successive citazioni, se non diversamente indicato.

schiocco dei panni sbattuti sull'argine reso con una serie di suoni secchi, con occlusive esplosive: «frappent fort»; o l'impiego di un gran numero di vibranti per il rombo autostradale degli autocarri: «et les autocars vrombirent sur l'autostrade». Ma il dettato erbio è tanto scompaginato che si fatica a ritrovare persino segmenti di frase, non solo il pedale allitterante, il murmure frenaldiano:

Gentil dimanche quotidien au bord de l'eau
d'un ancien quartier encore émergeant
île de calme si loin de toi Milan
parmi ta clameur

Giorni come domeniche fuori porta
dove il vecchio quartiere
emerge sulle sue acque
gentili giorni di quiete
isola senza città⁴²

Cambia il soggetto, che non sono più le «gentili domeniche», ma «giorni come domeniche», in una «astrazione della “domenicalità” ossia la revoca della sua referenza “da calendario” in funzione di un suo reinvestimento come categoria del malinconico, [...], del tutto in linea con l'universo tematico (crepuscolare?) del poeta.»⁴³ e, dato non da poco, sparisce Milano: il dettaglio geografico viene sottinteso, assorbito nella riformulazione di questi versi, ma ancor più, se «l'île de calme» è tale perché si distanzia dalla metropoli e dal suo clamore, Erba scrive della quiete di un' «isola senza città», come se Milano svanisse.

In questi “giorni come domeniche fuori porta” (in francese “fuori porta” non esiste), noi possiamo ricordare la vita di fine '800-primo '900, quando ancora esistevano queste uscite da Milano, bastava solo uscire nell'immediata periferia o negli immediati dintorni. Poi c'è questa idea della città e della non città, ecco perché dico “isola senza città” al quinto verso della mia traduzione. “Naviglio Grande” bisognava ripeterlo, quanto meno il toponimo, però il San Gottardo francese fa colore locale; in italiano non lo metto ma lo rendo attraverso queste lastre del letto del Naviglio costruite ancora al tempo degli Sforza. C'è questa idea delle lastre tombali delle chiese levigate dai piedi di quanti nei secoli vi sono passati sopra, queste sono le pietre del Naviglio rese lucide e levigate dal

42 «Gentil dimanche quotidien au bord de l'eau / d'un ancien quartier encore émergeant / île de calme si loin de toi Milan / parmi ta clameur». Si legga Caproni: «Gentile, quotidiana domenica in riva all'acqua / d'un vecchio quartiere ancora a galla, / isola di quiete da te sì lontana, Milano, / fra i tuoi clamori» e anche «Il neon / annienterà l'antico chiarore dell'olio», «il palpito lieve dei panni nell'aria pallida», «E i torpedoni romberanno sull'autostrada».

43 MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, p. 134.

passare degli anni e dall'acqua stessa. "Trascorri torbido di fango, ma tra le chiese splendi bitume..." è una traduzione libera ma c'è l'idea del bitume e questo splendore, questa promozione cromatica che nella versione francese non c'era, non so se è debita o indebita. Poi sono andato ancora una volta a pescare nelle formule, il gesto antico delle lavandaie, quello del seminatore, un po' fascisti questi gesti, ma comunque il gesto antico del contadino c'è ed esiste da duemila anni, che poi i retori ne abbiano fatto comizi o i sindacalisti ne abbiano fatto un uso improprio, non mi riguarda. "L'aria pallida di un brivido di panni" e qui c'è tutta la sostanza che ha preso una nuova forma. Infatti il traduttore ha una sostanza, tutto sta nel darle una forma che deve essere per forza diversa da quella dell'autore.

L'idea che una chiesa, San Gottardo, possa essere allusa nella corrente limacciosa del Naviglio, simile alle lastre tombali levigate dai passi è un'ipotesi esegetica che, se non fosse d'autore, sembrerebbe molto ardita e questo può farci riflettere su quanto personale sia il rimpasto della sostanza che Erba opera, per darle nuova forma. Attinge al passato, come spesso nel suo universo creativo, un passato in cui la transizione città-non città era evidente, palpabile, senza l'estendersi dell'*hinterland*, un passato ideale – anteriore a quel '56 che Frénaud pone in calce e che Erba fa cadere – in cui i Navigli potevano ancora essere una calma oasi fuori porta.

Dalla sua, il traduttore sembra rivendicare una maggior padronanza dei dettagli, una familiarità coi luoghi che gli permette, non senza un certo snobismo, di apprezzare le intuizioni di Frénaud, quando si stacca dal semplice "colore locale", e convalidarle:

Frénaud poi trova una trattoria e in francese mette la parola italiana "trattoria", per fare colore locale, così come noi diciamo "bistrot" per parlare semplicemente di un caffè di Parigi.⁴⁴ Poi ci sono questi bicchieri: Frénaud è bravo perché bisogna notare che questi bicchieri di trattoria di una volta erano spessi perché non si rompessero; la gente si ubriaca, i bicchieri cadono e se il

44 SCOTTO, *André Frénaud traducteur de l'italien* in *André Frénaud. « La négation exigeante »*: « L'Italie joue un rôle capital dans l'œuvre d'André Frénaud. [...] Cette relation est d'autant plus chaleureuse que le poète enrichit sa propre langue poétique, le français si aimé, d'une multitude d'emprunts de l'italien, même si souvent stéréotypés », p. 101. BRICCO, *André Frénaud e l'Italia*: « il poeta, definito dagli amici gran bevitore e "bon vivant", amante del buon vino rosso e del cibo ricco, non dimentica le trattorie italiane dove lo portavano gli amici, [...] a Milano «la trattoria / avec le jeu de boules et les petits musiciens sous la treille, / la table aux pieds épais, le vin rouge dans le gros verres», è quella caratteristica dei navigli, dove durante il giorno si gioca a bocce, e la sera un'orchestra suona per coloro che desiderano ballare», p. 54.

bicchiere è spesso non si rompe. Perciò io ho messo “bicchieri di vetro spesso un dito”, anche perché più il bicchiere è spesso meno vino l’oste ci dà. “Persianne” è un italianismo e fa molto Italia, dunque ho tradotto “le verdi persiane sopra...”. Poi “gli oleandri sullo stretto balcone ove si impiglia l’ultimo sole giallo della sera”, qui ho aggiunto “l’ultimo”.

Erba aggiunge, integra, “supertraduce”⁴⁵ e sembra rimpiangere quando non gli riesce di glossare : «Frénaud mi ha raccontato inoltre di aver incontrato dei cinesi e poiché lui non sa benissimo l’italiano non si erano capiti con questo “ticinese-cinese”. A questo punto la poesia cade un po’ in quanto non si coglie questo episodio, ma d’altra parte dovevo pur tradurglielo». Ragioni di incomprendimento linguistica sono anche alla base di un altro punto poco chiaro, quel vocativo a Ettore Mezzo, che ricorda un episodio minuto:

Il simbolo della cattiva conoscenza della lingua italiana, ma anche della difficoltà di adeguarsi alla sonorità di un altro idioma, è il personaggio *Ettore Mezzo*, frutto di un qui pro quo avvenuto una mattina in albergo a Milano tra Frénaud e l’impiegato che doveva dargli la sveglia. Svegliatosi al suono del telefono il poeta non comprende che sono le sette e mezzo ma, comprende *Ettore Mezzo*. Adiratosi con l’impiegato che, secondo lui, ha sbagliato persona, non riesce a farsi capire, né a capire quello che gli viene detto. Dopo ripetuti tentativi e svariate telefonate in cui il tono della voce del poeta si è alzato ed è diventato irato, il malcapitato impiegato decide di parlare in francese, riuscendo finalmente a farsi intendere. L’aneddoto, che ci è stato raccontato da Bernard Pingaud, era uno dei cavalli di battaglia di Frénaud, che così soleva spiegare la sua quasi totale ignoranza della lingua italiana.⁴⁶

L’impietoso giudizio si estende anche al contenuto da cui, ancora una volta mordendo il freno, Erba ammette di non potersi più di tanto smarcare:

45 Cfr. NEWMARK, *La traduzione*: «Ogni traduzione comporta una certa perdita di significato, per una serie di fattori. Provoca infatti una continua tensione, una dialettica, un contrasto basato sulle limitazioni imposte da ciascuna lingua e la perdita fondamentale si ha in un continuo oscillare fra «ipertraduzione» (overtranslation, aumento dei dettagli) e «ipotraduzione» (undertranslation, aumento della generalizzazione)», p. 24. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*: «Quanto abbiamo detto finora ha solo voluto combattere la malattia acuta dei traduttori, la patologica paura di non riuscire mai a tradurre il significato intero di un testo, paura che poi li spinge ad aggiungere qualcosa a quel significato, a supertradurre, a scorgere e mettere in una poesia finezze e delicatezze che non ci sono o non sono essenziali», pp. 148-149.

46 BRICCO, *André Frénaud e l’Italia*, p. 15.

Però oggi i cinesi sono impiegati negli uffici e così c'è questa visione da intellettuale smalzato che vede il consumismo, le automobili, le autostrade come la fine di tutto, quindi c'è nostalgia e non potevo non renderla. Inoltre siamo nel '56 quando queste cose non erano così scontate come adesso. “Gli autocarri sull'autostrada” qui un finale un po' stupidello, questa compiacenza del lavoro dei semplici.⁴⁷ Ecco il bricolage: adoperare viti che non vanno bene, bulloni sbagliati, chiodi storti che si raddrizzano, adoperarli per scopi diversi dai loro.

Il *bricolage* che pare davvero *prima facie* un categoria dimessa, *dismissing*, si rivela un baluardo d'orgoglio: il *bricoleur* è costretto a raddrizzare poesie-chiodi che non funzionano, salvando, quando riesce, testi che «cadono un po'». Queste affermazioni, rivolte a una platea di poeti, studiosi, critici e traduttori, accendono il dibattito, per cui Erba torna su alcuni punti, fornendo ulteriori chiarimenti:

A riguardo del cromatismo che ho introdotto, dico che San Gottardo è una chiesa di Milano vicino al Duomo che non ha nulla a che fare col Naviglio; vi è poi via S. Gottardo che va verso la periferia. Per me questa non è una delle migliori poesie di Frénaud. Questo cromatismo riguarda proprio il San Gottardo che ho tolto da una parte perché non figura, e ho rimesso sul Naviglio per fare un po' del Guardi, una Milano un po' come Venezia. Purtroppo non abbiamo questi bei riflessi quali quelli del Canaletto, ma abbiamo del bitume che per un gioco di iridescenze può avere anche un suo risultato cromatico. Quindi c'è un referente in tutto questo, non è tutto improprio e credo di non aver manipolato arbitrariamente la proposta di Frénaud; l'ho completata sul versante della lingua italiana, perché su quello francese non esisteva. Ma una sua giustificazione per questo referente, che per me c'era, perché lui aveva fatto confusione fra il San Gottardo che aveva visto tra le cupole slanciate del Duomo e il Naviglio, l'alto e il basso. Ed è subito milanesizzata, non è Venezia, è povera e populistica e qui quello che non mi va è il populismo. Siamo nel '56 ma c'era già in questa

47 JeanYves DEBREUILLE, *Liturgie pour un avent déçu : la temporalité dans l'œuvre d'André Frénaud* (39-62) in *Lire Frénaud*: «Il y aurait donc, participant d'une mystérieuse communauté d'origine et de devenir, un monde et un moi qui cependant s'opposent radicalement dans leur mode de durée, puisque la pérennité de l'un s'alimente de la caducité de l'autre. [...] Et le paradoxe est que c'est l'homme qui, tout éphémère qu'il soit en tant qu'unité, est collectivement l'artisan de ces changements : *Il détruiront tout, Ettore Mezzo. Le néon / anéantira la clarté antique de l'huile*», pp. 42-43.

visione populistica di un quartiere di Milano la premessa delle kermesse socialiste che si fanno adesso col risotto ecc. Il povero Frénaud tutto questo non poteva saperlo e ha colto di Milano questo aspetto che fa una certa tenerezza.⁴⁸

Il tono è quasi paternalistico: Erba si compiace di condannare una visione semplicistica, tratteggiando una complessità che il «povero Frénaud» non ha saputo trovare. Molti anni dopo, a un'intervistatrice, di questa versione sottolineerà l'aver eliminato il riferimento alla chiesa di San Gottardo – non arbitrio, ma correzione: «Ricordo con affetto la mia traduzione di una poesia di Frénaud che ho tradotto correggendone un errore di geografia».⁴⁹

Dall'epistolario a Erba emergono cenni di assenso, come quello di Simonotti Manacorda, che scrive, nel '64, reagendo all'omaggio scheiwilleriano:

Ho letto il libretto di Frénaud con quella bellissima poesia da te tradotta e “ricreata”, così come soltanto si può ammettere che venga tradotta una poesia. Ossia creata di nuovo. Le altre traduzioni sono, più o meno, letterali, anche le migliori. L'unica autentica poesia è la tua. E potresti averla fatta tu, senza la traccia del bravissimo Frénaud.⁵⁰

Quando viene ripresa nel quadernetto di traduzioni accluso al *Tranviere metafisico*, Luzzi gli scrive di apprezzare quel Frénaud «così intensamente lombardizzato»⁵¹ ed Erba risponde – «siamo dei narcisisti inguaribili, evviva!» – che il suo operato è un «vero risarcimento», accludendo l'originale, perché Luzzi possa constatarlo da sé:

Mie poesie. Ho lasciato per ultimo l'argomento, così come tu nella tua lettera.
“Mi stavo quasi dimenticando...” Ma sì, Giorgio, siamo narcisisti inguaribili,

48 Giuseppe Langella alla presentazione dei *Miei poeti tradotti*, sostiene che Erba innesti consapevolmente un cortocircuito temporale: la futura vittoria del neon è già ora, è già presente: «Si prenda invece *Navigli di Milano*, di Frénaud, è del '56, dedicata a Elio e Ginetta, Vittorini naturalmente. È un testo di cui si è totalmente appropriato. Si veda quel “brivido di panni” che conferisce la tinta all'aria, che rende *l'air pâle*, ma con una forza, un'invenzione. E *le néon aneantira* viene reso con “il neon ha già partita vinta”, il futuro è già presente, è già ora, è una traduzione che storicizza».

49 LA PENNA, *L'ultima intervista*, p. 15.

50 Giorgio Simonotti Manacorda a Erba, Villabella, 14 dicembre 1964, conservata al centro manoscritti di Pavia.

51 Giorgio Luzzi a Erba, Torino, 3 dicembre 1987, centro manoscritti: «Ps. La cosa più importante, e la stavo quasi dimenticando. Ho letto più volte la tua ultima raccolta di versi. Se ho qualche riserva sugli scolti di La vida es..., sono per il resto rimasto profondamente colpito, e la suggestione dura e agisce. Fra le traduzioni prediligo quelle da Ponge, da Michaux, da Frénaud (così intensamente “lombardizzato”)».

evviva!, se ci tolgono anche questo non ci resta più niente. Dunque ho vinto il premio Bagutta, favorevoli tutti, specie Isella e Gramigna, contro Mario Soldati e Pontiggia che volevano premiare Lalla Romano. Tu non devi averlo saputo se no ti saresti senz'altro rallegrato come, devo dire, gli amici tutti. Mi sento meglio in sella, me ne frego di un certo "povero Erba, se lo meritava" colto nell'aria, fiutato, forse inventato dai miei esistenziali strumenti di compensazione, insomma sono contento, e non vorrei dormirci su, come tenderebbe a fare la naturale pigrizia. Il tuo giudizio, come al solito e a parte veniali sopravvalutazioni, è azzeccato: La vida es è un esercizio di cyclette, per riscaldare i muscoli, il Frénaud è un vero risarcimento, ti accludo l'originale perché tu possa rendertene conto.⁵²

D'altronde, Erba aveva avuto l'avallo di Scheiwiller e dello stesso Frénaud – il quale però leggeva poco l'italiano – convinto che tradurre implichi necessariamente l'alterare il testo:

D. La traduzione può interpretare il «murmure misérable du poème», oppure esso sussiste con l'impronta qualitativa del traduttore?

R. [...] Una traduzione di poesia – non ne ho mai fatte perché ignoro tutte le lingue – è una specie di atto d'amore, immagino... Il traduttore poeta non può fare a meno di alterare il poeta che traduce, per ansioso che possa essere di penetrare la poesia sino a identificarsi con l'altro.⁵³

Questo necessario scarto insito nella traduzione è però in Erba così pervasivo da caratterizzare, nell'analisi di Manigrasso, il suo stile di traduttore:

In effetti pochi traduttori disattendono le aspettative del lettore con l'assiduità di Erba, che fa dell'infrazione, della deroga, dell'inottemperanza il criterio normativo delle proprie traduzioni. [...] Piuttosto il vero criterio strutturale è da rintracciarsi in una sorta di procedimento traduttivo per scarto, per sistematica variazione, a quasi tutti i livelli, delle relazioni testuali. Scarto metrico, strofico, lessicale, iconico, semantico, come se il componimento preso in esame rappresentasse più un capitale di materiali linguistici e di spunti figurativi da

52 Erba a Luzzi, Milano, 12 dicembre 1987, fotocopia di lettera dattiloscritta, centro manoscritti.

53 SOBRERO, *Autoritratto* [intervista a Frénaud].

smontare e ricombinare secondo una logica quasi indipendente – riconducendo l'ipotesi quasi alla stregua di un canovaccio.⁵⁴

Gli esempi portati da Erba e le sue glosse accendono inevitabilmente il dibattito al convegno traduttologico dell'88. Sono riportati l'intervento di Sansone, che considera Erba una sorta di caso-limite:

A proposito di quello che ha detto Erba, ho la sensazione che si tocchi un punto estremo del codice traduttivo, o della varietà traduttiva. Io non so se tu ami particolarmente Frénaud, ma lo volevi o lo dovevi tradurre, e così hai fatto poesie di Luciano Erba su idee di Frénaud, che non hanno niente a che vedere col testo. Il risultato è magnifico e ti confesso che è molto più bello il tuo testo di quello di Frénaud. Soltanto che siamo in una punta estrema di «bella infedele», se vogliamo metterla sotto una etichetta.⁵⁵

E quello di Mauro Iannotti che pensa invece che Erba sia ben oltre ogni limite, etico e deontologico: «Ho sentito alcune cose preoccupanti. Il testo è quello che è; se è ripetitivo, prosastico o anche scritto male, il dovere deontologico del traduttore è di restituirlo tale e quale esso è, senza interventi che ne alterino la natura».⁵⁶

*Ringrazio Monique Frénaud per aver autorizzato la consultazione dei documenti conservati alla Bibliothèque Jacques Doucet e la professoressa Elisa Bricco per avermi messa in contatto con lei.

54 MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, p. 188. *Ibidem*: «L'eccezionalità della traduzione per scarto di Erba non sta nella particolarità delle singole attestazioni, per lo più riscontrabili quasi fatalmente anche in altri traduttori, bensì nel fatto che altrove questi tratti hanno il carattere di espedienti sporadici, spesso di compensazione per bilanciare scelte obbligate; viceversa in Erba queste dislocazioni assumono la dignità di veri e propri "criteri metodologici", o categorie del non-metodo». SCOTTO, *André Frénaud traducteur de l'italien*: «Erba élabore, à partir de quelques éléments du texte de départ rassemblés librement, sa belle peu fidèle, qui marque une véritable autonomie poétique envers l'original, opération courageuse, même si plus proche d'une libre adaptation que d'une traduction», p. 118.

55 *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, p. 162.

56 *Ibidem*.

«Un metafisico col giaccone di cuoio»: Thom Gunn

«If it was only loss he wore,
He wore it to assert, with fierce devotion».
Gunn

«I poeti amano spesso travestirsi: da eroi o da non-eroi, cos'importa».¹ Inizia così un pezzo di Arbasino dedicato a Thom Gunn, rappresentativo di una tendenza della ricezione italiana di questo poeta anglo-americano²: farne un personaggio quasi cinematografico, col chiodo di pelle, tatuato, la moto rombante, studente a Cambridge poi sedotto dalla mitologia americana del duro;³ personaggio che potrebbe confondersi con quelli della sua poesia:

Prendiamo ora un atleta in cuoio nero, bastonato dal Fato Avverso, o dalla gang rivale, incatenato a terra, col sangue che cola. La ruota della motocicletta gira ancora, l'epatite virale già galoppa... Ma nessuno ha sentito un lamento: la parola d'ordine è RESTRAINT, significa rigore e controllo, sia in gergo carcerario sia nella sfera delle emozioni. Questo è Thom Gunn, capofila trentottenne della poesia più affascinante e più intensa, nel gran vuoto attuale della letteratura inglese creativa.⁴

Scoperto in Italia con la pubblicazione di alcuni testi in lingua originale per “Botteghe Oscure”, nel 1954 tratti dalla sua prima raccolta, *Fighting Terms*, pubblicata appena dopo la

1 Alberto ARBASINO, *Ragazzo triste come me*, “Quindici”, 11, VII, 15 giugno 1968, poi rimaneggiato in *Thom in Frisco* (305-315) in ID., *Lettere da Londra*, Adelphi, Milano 1997.

2 Thom GUNN, *An Anglo-American Poet. Interview with Jim Powell* (218-230) in Thom GUNN, *Shelf life. Essays, memoirs, and an interview*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1993: «People used to ask did I feel I was an English poet or an American poet and I would always be wishy-washy about it. Then a few years ago I came across a reference to myself as an Anglo-American poet and I thought. “Yes, that’s what I am”», p. 218

3 Alberto ARBASINO, *Gunn il metafisico in giaccone di cuoio*, “Il Giorno”, 27 novembre 1963, p. 5: «San Francisco, novembre [...] addirittura può essere uno di questi blusoni neri che passano in motocicletta con tutti gli scappamenti urlanti. Senza questo diffuso feticcio del giaccone di cuoio non credo possibile intendere bene Thom Gunn: occasione importante nella sua poetica come la marrana o i balestrucci o Parma per Pasolini, Montale e Bertolucci. [...] E oltre il giaccone una certa mitologia volontaristica americana [...] scappamenti di motocicletta, asce da pompieri, [...] tutto l'apparato dell'iconografia del *butch*, del *tough*, del *Man you gotta Go*».

4 ARBASINO, *Ragazzo triste come me*.

laurea⁵; verrà inserito da Sanesi nella rassegna antologica di poeti inglesi del 1957 del “verri”, con alcune traduzioni, fra cui *La condizione umana*:

Ora la nebbia scende, io cammino
ravvolto nella mia giacca
[...] Io sono condannato ad essere
Un individuo
Nel limite stabilito
Sta in equilibrio una semplice
Punta di spillo di consapevolezza.
Io resto qui, o ne parto:
Nessuna nebbia dà più o meno forma
Al disordine limitrofo

E particolarmente devo
Scoprire la limitazione
Dello spirito e dell’universo.⁶

Le prime raccolte (*Fighting Terms*, *The Sense of Movement*)⁷ risentono dell’ambiente molto colto in cui cresce e si forma, influenzato dall’esistenzialismo di Sartre, dall’idea che la vita venga plasmata da scelte apparentemente arbitrarie ma di cui saremo responsabili,⁸ dalle

5 Thom GUNN, *Aprocryphal, Excursion* (173-175), “Botteghe oscure”, XIV, 1954. Thom GUNN, *Fighting Terms*. Fantasy Press, Swinford 1954. Cfr. Stefania MICHELUCCI, *Cole Street, San Francisco: A Conversation with Thom Gunn* (159-174) in Stefania MICHELUCCI, *The Poetry of Thom Gunn. A Critical Study*, McFarland, London 2009: «The only person I knew was the Principessa Caetani, she was American, actually, but she was married to a prince and she edited – quite a famous review at that time – called Botteghe Oscure, and she lived in a palace. Well, ... and she was very kind to me», p. 162. Gunn passò sei mesi a Roma, grazie a una borsa di studio, proprio nel 1954.

6 Thom GUNN, *Sulla costa del Lancashire; La condizione umana; A Yvor Winters* (82-86), “il verri”, 3, primavera 1957.

7 Thom GUNN, *The Sense of Movement*, Faber and Faber, London 1957.

8 Nemi D’AGOSTINO, *Introduzione* (7-11) in Thom GUNN, *Tatto*, traduzione di Luciano Erba, Guanda, Milano 1979: «Il suo viaggio poetico, nella Cambridge del dopoguerra, dove si respiravano nell’aria Sartre e il neopositivismo, era partito dal *néant* che avvolge e delimita la monade umana, e dalla sfiducia in ogni possibilità di certezza», p. 8. George Sutherland FRASER, *The Poetry of Thom Gunn* (359-367), “The Critical Quaterly”, 3 (4), Winter 1961: «these young men on motor-cycles are vividly the topic but [...] the theme, rather, is Sartrean existential humanism. The baffling dust here becomes a trophy, a prize, of pointless speed: and the noise of motor-cycles (in communication theory noise is contrasted with sound, and means any interference with the transmission of the message) becomes paradoxically for them a kind of communication. Gunn points out that the motor-cyclists are not riding towards any known goal but as fast as possible away from a known and frustrating background», pp. 364-365.

letture dei classici inglesi e latini.⁹ L'esordiente viene presto reclutato, suo malgrado, fra le linee del *Movement*: categoria critica che lo affianca alle più promettenti voci coeve inglesi, fra cui Larkin, Jennings, Hughes, ma sulla cui reale consistenza critica Gunn si mostrò sempre scettico.

I found my self identified with some people who eventually became classed as the Movement. However, my contention is that the Movement didn't really exist: what we had in common was a period style. I'm pretty sure I'm right because people not included in the Movement wrote in the same style.¹⁰

Tuttalpiù essi condividono a *period style* («un tempo che parve alla coscienza occidentale così pieno di smascheramenti e disillusioni [...] che pareva che non potessero più aiutare a capirlo né l'utopismo eroico di Ezra Pound, né la visione religiosa di Eliot»¹¹): la scelta di svincolarsi dai modelli più vicini, per tornare a influenze precedenti («Yeats era l'idolo che aveva sostituito i due dioscuri del modernismo»¹²). Nel 1959, la tempestiva intuizione dell'*anglomane* Manganelli presenta al pubblico, in quattordici puntate monografiche alla radio, «con il suo perentorio artiglio stilistico, persino gli esordienti Ted Hughes e Thom Gunn».¹³

Thoughts on Unpacking

Aprò i bagagli nelle nuove ruvide stanze,

-
- 9 «Horace is wonderfully experimental in the structure of his poems and that excites me a good deal – experimental in a way that Baudelaire isn't, that Donne isn't», GUNN, *An Anglo-American Poet. Interview with Jim Powell*, p. 224.
- 10 Ivi, p. 219. Cfr. MICHELUCCI, *Cole Street, San Francisco*: [Gunn] «[The Movement] was a journalistic invention», p. 168.
- 11 D'AGOSTINO, *Introduzione*, p. 8.
- 12 *Ibidem*. Cfr. William VAN O'CONNOR, *The New University Wits, and the End of the Modernism*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1963: «Gunn says that his relationship with the Movement poets is a loose one. "I think the main similarity between the eight or nine of us in *New Lines*", he says, "is that we do not write like the poets of the last two decades. But this similarity becomes less when you consider that we are only writing in the tradition (if it is explicit enough to be called a tradition) lasting from Chaucer to Hardy, that a poem should balance the emotion with the intellect"», pp. 128-129. Cfr. anche Giorgio MELCHIORI, *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati*, Einaudi, Torino 1974: «In un certo senso la scoperta dei nuovi poeti è stata quella di ritrovare l'elemento ferocemente razionalista in Empson, isolandolo e facendo di esso la loro bandiera contro la metafisica postdecadente di Pound e di Eliot, la 'protesta' politico-sentimentale di Auden e del gruppo di Oxford, il sensualismo verbale di Dylan Thomas e degli Apocalittici», p. 344.
- 13 Viola PAPETTI, *Manganelli anglomane, non anglista (IX-XV)* in Giorgio MANGANELLI, *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, vol. I *Poeti inglesi degli anni Cinquanta*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, p. XI. Le puntate sulla poesia inglese contemporanea furono in onda dal 3 gennaio al 4 aprile 1959.

sgombro, o tento, uno spazio nostro
per coltivare un agio di gesti
immune da ingombro,
ampiamente. Ma qualcosa mi ostacola:

cianfrusaglia che non so dove collocare.

[...]

Ora, mentre io attendo a ripulire

bene intendo come sia amore un collocare in ordine.¹⁴

Il poeta viene riconosciuto come uno dei più rigorosi della sua generazione,¹⁵ in cui anche la passione più sfrenata resta fredda, dentro una cornice¹⁶:

Neoclassicismo significa per me “le passioni più sfrenate, ma sempre dentro una cornice”, dunque il contrario delle smisurate passioni dei romantici, che mancano sempre di un test sul quale esercitarsi. Neoclassicismo è controllare le passioni, è trattare l’irrazionale razionalmente. Come Baudelaire. Come Mann nel *Doktor Faustus*. Come Camus. Ho riletto recentemente *La chute*. Ecco: per me il neoclassicismo è Camus. [...] E Brecht mi piace proprio per questo. *Madre Coraggio* a Berlino è un mio punto di riferimento.¹⁷

14 Ivi, p. 132, tratta da *A Sense of Movement*. Cfr. p. 129: «Thom Gunn è pieno di una sua forza solenne e tragica, per nulla inibita, di sentimenti usati e dichiarati con limpida descrizione, ma non mai elusi: per quel che vale questa approssimazione, possiamo dire che in Gunn è avvertibile un respiro di fede, un assenso radicale, sanguigno, all’esistere, al suo dolore, alla sua ignoranza, alle sue forme gloriose e periture, in cui vita e morte maturano insieme».

15 Roberto SANESI, *Thom Gunn e I tristi capitani* (67-69), “L’Europa letteraria”, II (12) 1961: «Thom Gunn si rivelò decisamente uno dei poeti più rigorosi della sua generazione, e in verità il continuo atteggiamento di razionalizzazione lirica, esattezza formale, il suo senso di relazione soggetto-oggetto in uno spazio (effettivo e mentale) in cui i due termini – unendosi – non vengono ad annullarsi ma si arricchiscono a vicenda, la sua analisi della solitudine individuale che tende a non compiacersi e chiudersi ma a porre le basi di una possibile risoluzione di tale crisi tipica dei nostri anni, rispecchiano la presenza di una posizione che, sebbene a volte non perfettamente definita quanto a risultati poetici, sembra essere ormai una delle poche, se non la sola, meritevole di essere sperimentata e condivisa», pp. 67-68. Cfr. John MANDER, *In search of commitment. The poetry of Thom Gunn* (153-178) in ID., *The Writer and Commitment*, Secker and Warburg, London 1961, p. 173: «Nothing is more impressive about this poetry than its control, its lack of hysteria. The abyss is not far off: but it provokes neither despair nor resignation». Cfr. Giorgio MANGANELLI, *Il Nuovo Movimento e la poesia senza illusioni*, “Il giorno”, 24 luglio 1968, p. 5: «Il lettore noterà quanto chiusa, esatta, scandita, sia la struttura di Gunn, preparata a una sorta di pedante virtuosismo».

16 Giorgio MIGLIOR, *La poesia di Thom Gunn* (21-51), “Studi e ricerche di letteratura inglese e americana”, 1971: «Egli vuole illustrare un tipo di fanatismo tutto interiore, una passione fredda contornata da severi limiti e reticenze, e da autocontrollo», p. 25.

17 Parole di Gunn riportate in ARBASINO, *Thom in Frisco*, pp. 311-312.

E la cornice è a lungo anche metrica, finché in *My Sad Capitains*, la sua terza raccolta, le regolarità iniziano a sfaldarsi:

Sad Capitains is divided in two parts. The first is the culmination of my old style—metrical and rational but maybe starting to get a little more humane. The second half consists of a taking up of that humane impulse in a series of poems in syllabics. Writing in a new form almost necessarily invited new subject matter. But I couldn't go much further with syllabics [...] It was really, it turned out, a way of teaching myself about unpatterned rhythms – that is, about free verse.¹⁸

L'evento dirompente nell'esistenza di Gunn è il suo trasferimento negli Stati Uniti, con brevi periodi a Stanford e New York, per poi approdare a San Francisco: un cambio di metro, di vita, di modelli, di atmosfera: «America changed the atmosphere of his poems more than it changed their style. [...] The tense Existentialist loneliness of his earlier work gave way to something more casual, an easy Californian hedonism, though his poems were seldom without their darkneses».¹⁹

Nell'atmosfera più distesa di Frisco fra gli anni Sessanta e Settanta, Gunn può persino permettersi di svestire le precedenti cautele e scrivere di amore omosessuale sempre più scopertamente, fino ad affrontare, all'inizio degli anni Novanta, il tema-tabù della *plague* di AIDS che miete vittime anche fra i suoi più cari amici.²⁰ Ed è proprio come se si togliesse

18 Thom GUNN, *My life up to now* (11-26) in ID., *My Life Up to Now and Juvenilia*, Hagstrom and Bixby, London 1979, p. 19. Cfr. GUNN, *An Anglo-American Poet*: «I immediately saw a great deal of potential in free verse but I wasn't able to write it because after you've been writing metrically for some years, you have that tune going in your head and you can't get rid of it or when you try you write chopped up prose. My way of teaching myself to write free verse was to work with syllabics. They aren't very interesting in themselves. [...] But they were a way of getting iambics out of my ears», p. 219.

19 Clive WILMER, *Prefazione* (9-13) in Stefania MICHELUCCI, *La maschera, il corpo e l'anima. Saggio sulla poesia di Thom Gunn*, Unicopli, Milano 2006, p. 10. *Poesia inglese del dopoguerra*, a cura di Roberto Sanesi, Schwarz, Milano 1958: «Negli Stati Uniti i giovani poeti possono innestarsi con relativa facilità su una tradizione recente e ancora operante [...] In Inghilterra invece i giovani poeti sembrano sentire fortemente lo sfaldarsi di quelle basi nelle quali avevano giustamente riposto fiducia, e quindi l'isolamento, e la necessità di rifarsi a esperienze talvolta troppo lontane», p. 22. Alberto ARBASINO, *Leggendo Thom Gunn alla frontiera olandese* (67-69), "L'Europa letteraria", II (12) 1961, p. 69: «forse è necessario lo shock di un ambiente comunque estraneo, a tutti / per ritrovarci faccia a faccia con noi stessi, o meglio / con quella parte di noi ch'era stata viva».

20 W. I. SCOBIE, *Gunn in America* (5-16), "London Magazine", 17, 6, Dec 1977: «I was discreet in an Audenish way, always referring to the loved person as You. I figured it didn't matter, didn't affect the poetry. But clearly it did. Being more simple led to being more accurate, more truthful», p. 11. Massimiliano MORINI, *Thom Gunn. The Geysers, con postfazione* (163-186), "In forma di parole", 23, 4, 2003: «L'avvenimento cruciale nella vita e nella carriera poetica di Thom Gunn è l'emigrazione in California, in quella San Francisco dove finalmente [...] egli poté esprimere liberamente la sua omosessualità», p. 184. La tematica omosessuale è manifesta da *Jack Straw's Castle*, in poi [Straus and

una corazza-armatura intellettuale (e intellettualistica) che prima ricopriva i personaggi nei suoi testi: i giubbotti di pelle dei motociclisti aggressivi, le uniformi dei soldati – nel primo Gunn l'*imagerie* è sempre guerriera, anche gli amanti lottano, è un continuo parare, ferire, attaccare;²¹ finché non «si spacca l'armatura delle metafore dei giacconi di cuoio, delle cotte guerriere di maglie di ferro, si spacca anche la gabbia dei versi, l'impalcatura delle strofe e delle rime, e il metro convenzionale cede a una lucida concentrazione sillabica dai riflessi di pietra dura».²² In *Touch*, raccolta del 1967, che segue *Sad Captains* Gunn, approdato ormai al verso libero, immagina in un poemetto, *Misanthropos*, l'ultimo uomo superstite a un disastro nucleare: vagando fra le rovine decide di togliersi l'uniforme, di lasciarla scivolare a terra («His uniform was peeling from his back»): «spogliarsi dell'uniforme significa, per l'evidente simbologia esistenzialista che vi presiede, spogliarsi del proprio ruolo. Ma naturalmente accade quel che c'era da aspettarsi, e cioè che l'ex-soldato se ne foggia un'altra con le sue mani, e così fa, confezionandola da “skins of mole and rabbit”».²³ Nel racconto di Arbasino, Gunn è «un John Donne che abbia scambiato la tonaca di Decano col *blouson noir* di Marlon Brando» e l'ossessiva caratterizzazione vestiaria del personaggio vuol dirci altro:

Magrissimo, d'una asciuttezza da stilita sportivo, capelli corti neri, faccia un po' gialla e devastata, sorriso sospeso, braccia coperte di tatuaggi verdi a leopardi e dragoni, maglietta scura, blue-jeans strettissimi e stintissimi, stivaletti da marine, accessori metallici su tutto il corpo, siede a gambe larghe fra pareti nude con però qualche *poster* di teatri francesi e mostre d'arte a Berlino.

Ad esempio, il rifiuto dell'ambiente accademico, che Gunn sente come estraneo, come l'ennesimo travestimento conformista («Ho visto Harvard: tutti quei *gilets*, anche più che

Giroux, New York 1976] e l'AIDS il tema cardine di *The Man with the Night Sweats*, [Faber and Faber, London 1992]. Cfr. Viola PAPETTI, *Thom Gunn. The Man with Night Sweats* (81-103), “Trame”, 2, 2001 e Nicola GARDINI, *Il senso del desiderio. Poesie gay dell'età moderna*, Crocetti, Milano 2001, entrambi con traduzioni da loro firmate.

21 Stefania MICHELUCCI, *Celare ostentando: la messa in scena della passione in Fighting Terms di Thom Gunn* (199-207) in *Le passioni tra ostensione e riserbo*, a cura di Romana Rutelli e Luisa Villa, ETS, Pisa 2000: «l'io sembra esistere solo in funzione della posa di volta in volta assunta, della maschera che il monologante ha deciso di indossare (o che è stato costretto a indossare) nella sua interazione con il mondo circostante», p. 202. Cfr. anche Stefania MICHELUCCI, *Wrestling with the rappel à l'ordre: Thom Gunn and the New Modernism of the Sixties* (120-130) in *In and Around the Sixties* edited by Mirella Billi and Nicholas Brownless, Settecittà, Viterbo 2003.

22 ARBASINO, *Gunn il metafisico*.

23 MIGLIOR, *La poesia di Thom Gunn*, p. 44.

nelle università inglesi, così *voluti...*»), pur insegnando letteratura inglese a Berkeley: «“Berkeley non è che un posto qualunque, poi, un sobborgo con un’ottima università”. Lì insegna letteratura inglese contemporanea (come si vestirà per andare in classe?)».²⁴

Alcune versioni di Pennati su “Questo e altro”²⁵ anticipano la pubblicazione del primo libro di traduzioni di Gunn in Italia, *I miei tristi capitani e altre poesie*, che esce nel ‘68 per Mondadori, firmato proprio da Pennati, con alcuni testi da *Touch*.²⁶ L’iniziativa, con quella coda di testi forse aggiunta in lavorazione, sembra bruciare un tentativo parallelo, della Rizzoli, fra i cui pareri di lettura leggiamo, nell’estate del ‘68, un entusiastico assenso proprio per *Touch*, uscito nel ‘67:

Thom Gunn è probabilmente il maggior poeta inglese della sua generazione, un artefice accurato che non scrive molto ma che si mantiene sempre a livello elevato. [...] *Touch* si inserisce coerentemente nella linea di sviluppo di Gunn, un poeta che raramente si ripete. In altri termini pur mantenendosi su una linea formale che rifugge da sperimentalismi spericolati, Gunn lavora alla definizione di un linguaggio che va facendosi più composto (l’ombra di Yeats, più che di altri poeti inglesi) e denso, riccamente metaforico, estremamente limpido, retto da un consumatissimo magistero metrico. [...] Anche se qualche recensore si è mostrato tiepido,²⁷ mi sembra che siamo di fronte a un libro di prim’ordine. Devo dire che Stephen Spender, tutt’altro che tenero con Gunn e personalmente

24 Alberto ARBASINO, *Thom Gunn (232-236)* in ID., *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1974, p. 235.

25 Cfr. Agostino LOMBARDO, *Nota a Gunn (60-62)*, “Questo e altro”, 8, 1963; Camillo PENNATI, *Traduzioni da Thom Gunn*, “Questo e altro” (24-30), 8, 1963.

26 Thom GUNN, *I miei tristi capitani e altre poesie*, traduzione di Camillo Pennati, Mondadori, Milano 1968. Pennati tradurrà anche alcuni testi da *Moly*, la raccolta successiva, del 1971 cfr. PENNATI, *Thom Gunn. «Riti di passaggio» e altri versi (145-175)*, “Almanacco dello Specchio”, 3, 1974: «Con l’ultima raccolta di versi intitolata *Moly*, Faber 1971, da cui sono tratte le poesie qui presentate, Thom Gunn decanta e chiarifica la fisionomia della sua visione esistenziale, lasciandosi dietro molto della retorica precedente incentrata sul movimento come possibile ricerca centripeta della propria essenza e su un erotismo narcisistico-predatorio quale asserzione e testimonianza di vitalismo muscolare ed estroverso che qua e là conferiva atteggiamenti e pose auliche di alto manierismo alla sua opera», p. 145.

27 Cfr. Martin DODSWORTH, *Taking Pleasure (506-507)*, “The Listener”, 19 October 1967: «*Touch* is a good book; it should you make you think again if you still believe, as many do that Thom Gunn has never improved on his first collection of poems, *Fighting Terms*», p. 506. Brian JONES, *Gunn and Jennings (89-91)*, “London Magazine”, 1 Dec. 1967: «Thom Gunn’s latest volume of verse is curiously lightweight. His world seems to have grown smaller, more remote. The vigour which used to give a muscular presence to his vocabulary, even when his language was that of abstraction, flags in poem after poem», p. 89. Lidia DE MICHELIS, *La poesia di Thom Gunn*, La Nuova Italia, Firenze 1978: «Nel 1967 – scrive Gunn in una lettera – pubblicai *Touch*, l’unico dei miei libri che sia riuscito ad annoiare tutti su larga scala. [...] già nel 1964 Gunn racconta di aver composto buone parte delle poesie della raccolta, pur non essendone ancora pienamente soddisfatto», p. 80.

a lui avverso, mi ha dichiarato alcuni mesi or sono di considerare questo libro felicissimo. Lo consiglio vivamente. 13 agosto 1968²⁸

Erba sta traducendo per Rizzoli il mastodontico romanzo di Barth: redattori e responsabili editoriali lo inseguono e minacciano a giro di posta, dopo innumerevoli scadenze ignorate, tuttavia Pautasso, nel giugno del '69 accenna all'idea di affidare alle cure di Erba anche la traduzione di *Touch* («avrei voluto offrirti la traduzione dell'ultimo libro di Tom Gunn. Ma quando me lo farai? Anche su questo punto, se mi scrivi mi fai un piacere»).²⁹ Erba promette di portare capitoli di Barth e prendere accordi per Gunn a inizio luglio, ma a settembre non si è ancora fatto vivo. Nel febbraio del '70 Barth non è ancora terminato, su Gunn non si è ancora presa una decisione.³⁰ Nel gennaio del '72, Pautasso scrive: «la tua abilità nell'eclissarti è proverbiale, ma mi pare che questa volta tu ti stia superando. Allora, quand'è che parliamo della traduzione di Tom Gunn? Dobbiamo farlo e tu devi assumerti degli impegni precisi», lettera cui segue, a fine marzo, il contratto per la traduzione.³¹

Ma la maggior ufficialità non sembra produrre cambiamenti sostanziali e a maggio Pautasso incalza per avere notizie: «la traduzione di Tom Gunn procede? Ti tampino perché con l'editore di questo poeta abbiamo dei problemi e non voglio assolutamente ritardare la pubblicazione di *Touch*. [...] Lavora senza concederti soste: a fine anno devo avere la traduzione, altrimenti paghi penali». ³² A settembre del '72, addirittura Buzzi chiede a Erba, se fosse possibile, di anticipare la consegna, per aiutarli a ottimizzare i tempi di stampa.³³

Ma nel febbraio del 1974 non c'è ancora nulla: le continue delazioni stanno deteriorando i rapporti:

28 La firma è illeggibile. Erba ne conserva una fotocopia fra le sue carte, in una cartellina bianca con cartiglio TOM GUNN. Aggiunge a pastello blu l'appunto "Milton", forse da aggiungersi alle influenze riscontrate in Gunn. Cfr. SCOBIE, *Gunn in America*: «My literary gods were Auden and Yeats and John Donne and so forth; they were my influences. [...] Yeats was a bad influence – for most of my generation I think – in that one tends to pick up all the mannerisms but none of the intensity», pp. 8-9.

29 Lettera con carta intestata Rizzoli editore, Milano, 27 giugno 1969, archivio privato, come le successive.

30 Milano, 4 settembre 1969: «il 1° luglio mi avevi preannunciato una tua visita per consegnare un blocco di traduzione Barth e parlare della traduzione delle poesie di Gunn. Oggi è il 4 settembre, ma di Erba nessuna traccia. Che cosa devo fare?». E anche Aldo Buzzi a Erba, Milano, 3 febbraio 1970: «non è più possibile rimandare la consegna del Barth. [...] E dacci anche notizie del Thom Gunn».

31 Pautasso a Erba, Milano, 17 gennaio 1972. Pautasso a Erba, Milano 31 marzo 1972: «siamo lieti di inviarle in allegato il contratto di traduzione del libro di Thom GUNN "TOUCH"».

32 Pautasso a Erba, Milano, 19 maggio 1972.

33 Buzzi, Milano 28 settembre 1972: «Caro Erba, come va la traduzione di Gunn? Se puoi anticipare la consegna a noi farebbe comodo».

Ricevo una lettera dalla Faber and Faber, l'editore di Thom Gunn, per il libro *Touch* che ci minaccia di annullare il contratto se non gli diamo una data precisa di pubblicazione. Con questo poeta abbiamo già avuto abbastanza guai a causa dei tuoi ritardi. Le tue inadempienze contrattuali raggiungono dei limiti talmente impossibili di fronte ai quali non c'è altro da fare che sperare in Dio. Ma questa volta non c'è speranza che tenga: abbiamo bisogno subito della traduzione perché oltre al danno di aver già perso l'autore non possiamo aggiungere quello della perdita del libro.³⁴

Un'ultima lettera su carta intestata Rizzoli, firmata da Buzzi, è datata giugno 1975: Erba ha consegnato infine quanto promesso, ma troppo tardi – i termini sono ormai scaduti, i contratti revocati.³⁵

Qualche anno dopo, la vicenda ha un *twist* inaspettato: una lettera di Paolini, per Guanda, informa che, come anticipato da Raboni, «Pautasso della Rizzoli ci ha proposto di rilevare il tuo *Touch* di Thom Gunn. Ho già scritto a Pautasso accettando».³⁶ Qualche mese dopo, nel gennaio 1978, sono risolte anche le questioni economiche: «Caro Erba, ho finalmente sentito Sergio Pautasso per il problema Tom [*sic*] Gunn: la Rizzoli ha perduto i diritti per decorrenza dei termini, quindi scriveremo alla Faber&Faber, che saranno lietissimi di ricevere due volte l'anticipo (quello della Rizzoli è perduto). [...] Quando sei pronto [...] possiamo partire».³⁷ Il libro sarà stampato nel luglio del 1979, con una breve introduzione di Nemi d'Agostino.

Si conservano le bozze della raccolta, questo l'elenco dei testimoni:

A: prima bozza, con testo manoscritto e dattiloscritto e correzioni manoscritte, più campate.

B: testo manoscritto e dattiloscritto, con correzioni manoscritte

C: a stampa nell'edizione Guanda del '79

D: nel *Tranviere metafisico* è stampata, a p. 65, *Nevicata*, senza varianti rispetto a C;

34 Pautasso, Milano 8 febbraio 1974. Queste lettere lasciano pensare che il tramite fra traduttore e tradotto siano sempre le due case editrici e che i due non si conoscano. Il nome di Gunn compare solo in un appunto del periodo di insegnamento americano di Erba: probabilmente un elenco di "colleghi" o studiosi notevoli: «Evan Connell (Eliot, Pound, Perse), James Shevil (State College – Poetry Center, St. Francisco) - Thom Gunn, Modern Lit. Berkeley – Alfred Kazim – Idea della Critica», senza però che ci siano evidenze di contatti.

35 Buzzi, Milano, 4 giugno 1975: «Caro Erba, ricevo l'ultima poesia di Gunn. Bene. Grazie per la "conferma" dell'invito. Verrà il momento certamente». Erba punta su un cartoncino nella cartelletta: «spedita ultima poesia a Buzzi il 26/5/75».

36 Lettera con carta intestata Ugo Guanda, Milano, 21 novembre 1977, Diego Paolini a Erba.

37 Paolini a Erba, Milano, 16 gennaio 1978.

E: nei *Cristalli naturali* sono inclusi: *Tatto*, *Prima colazione*, *Taylor Street*, *Driadi*, *Nevicata*, *La fanciulla di marmo vivo*, *I mercati generali*, *Di ritorno alla vita*, pp. 95-113;

F: nell'antologia del 2007, *Poesie e immagini* è ristampata *Tatto*, pp. 91-97;

G: nei *Miei poeti tradotti* sono riproposte, in quest'ordine (che ripristina quello di Gunn): *Prima colazione*, *Taylor Street*, *Tatto*, *Driadi*, *Nevicata*, *La fanciulla di marmo vivo*, *I mercati generali*, *Di ritorno alla vita*, pp. 258-293;

κ: copia in pulito conservata soltanto di alcuni testi (quelli che in **B** sono ancora parzialmente manoscritti o pesantemente corretti) che sembrerebbe precedere **C**, o almeno, che senz'altro nella sua parte dattiloscritta precede **C**, ma nel cui margine sono manoscritte alcune varianti mai inserite a testo e la cui datazione è dubbia. Teoricamente, potrebbero anche seguire **E** (verso **F**) o seguire **F**, verso un'eventuale riedizione.

Inoltre, in **A** si distinguono due mani distinte, con due inchiostri diversi: con buona probabilità una appartiene alla moglie Mimia, interprete professionista dall'inglese e dal francese, che corregge o integra.

A sul verso di fogli intestati: Scuole elementari di Saronno; Università di Bologna, Università degli Studi di Bari; Università degli Studi di Trieste [con dattiloscritto: Facoltà di lingue e letterature straniere (Udine), programma per l'anno accademico 1972-1973]

B: sul verso di fogli intestati: Università di Bologna, Università degli Studi di Bari [alcuni con scarabocchi a pennarello rosso e stelline a matita]

Probabilmente la prima stesura è coeva o posteriore all'inizio dell'anno accademico triestino (ottobre-novembre del '72, dunque).

Breakfast

For two years I looked forward
only to breakfast. The night
was not night, it was tempered
by hotel signs opposite.

Yes I must have dozed, for all
at once I would distinguish
loaf and cup, monumental
on the sill's ginger varnish.

I do not mean that breakfast
was a remedy – still less
a ritual – but that toast
and coffee served as markers.

Prima colazione

Non ho aspettato altro per due anni
che la prima colazione. La notte
non era notte, la attenuavano
le insegne d'albergo di fronte.

Pure mi capitava di assopirmi
tanto improvvisa era l'apparizione
di pane e tazza che giganteggiavano
sul legno dipinto di marrone.

Non che la prima colazione
fosse un rimedio ed ancor meno un rito
ma il pane tostato e il caffè
avevano funzione di segnali.

Pure... assopirmi] A: Devo aver sonnecchiato tuttavia > B=T;

tanto... apparizione] A: talmente improvvisa era / è l'apparizione > B=T;

giganteggiavano] A: giganteggiavano / **giganteggiano** > B=T;

sul legno...marrone] A: sulla ~~soglia~~ **davanzale** dipinta *corretto in* -o di marrone = B con correzione
> T;

Non...colazione] A: Non voglio dire che la colazione > B=T;

ma il pane] A: ma che il pane > B=T;

avevano...segnali] A: avevano funzione di (markers) / **indicatori**

sul legno...marrone] A: *Un inchiostro nero differente sottolinea soglia e scrive a margine*
davanzale, poi Erba trascrive davanzale nel verso e instaura correzioni sintagmatiche
avevano... segnali] (markers) Una mano differente scrive **segnale, segno**

Unsour pungency, hot and
dark, sank down my throat. Dry rough
substance encountered the grind
of my teeth. These were enough,
were properties, as it were,
for a tenacity. I
would now get up from the chair,
to look for a job, or try

phoning my ex-wife. Without
future I had to keep on
– without love, without hope, but
without renunciation

Punta che non pungeva, ardente e buia
scendeva giù per la gola. Ruvida
secca sostanza incontrava la mola dei denti.
Tanto bastava. Erano proprietà, per così dire,
di una tenacità. A questo punto
mi alzavo dalla sedia per cercare
lavoro o per tentare
di chiamare al telefono la ex moglie.

Dovevo tener duro, senza avvenire
senza amore,
senza speranza,
ma anche senza rinuncia.

Punta...pungeva] A: Punta che non pungeva / (non aspra

ardente..gola] A: calda e oscura | scendeva nella gola

Ruvida ... denti] A: Secca rozza sostanza | incontrava la mola dei miei denti > B: Ruvida | secca
sostanza incontrava la mola dei ~~miei~~ denti > = T con correzione;

Tanto...tenacità.] A: Erano queste, era qualità per così dire || bastevoli a suggerire una tenacità >
B=T;

mi alzavo...ex moglie] A: Vorrei ora balzare dalla sedia | per trovarmi un impiego o per tentare | di
chiamare al telefono la mia ex moglie > B=T;

senza amore...rinuncia.] A: senza amore | senza speranza | e anche senza rinuncia > B =T;

mi alzavo...ex moglie] A margine un'altra mano scrive **Ora mi sarei alzato**

senza amore...rinuncia.] Un'altra mano sottolinea e cassa e anche e a margine scrive ma

A lato, in verticale: *verbi all'imperfetto o al passato*

Il numero di versi della traduzione coincide con quello dell'originale, anche se Erba talvolta ricomponne gli *enjambements* più forti: «toast / and coffee» > «il pane tostato e il caffè»; «hot and / dark» > «ardente e buia»; anche a cavallo di strofa: «to look for a job, or try // phoning my ex wife» > «per cercare / lavoro o per tentare / di chiamare al telefono la ex moglie». Frequenti gli endecasillabi, con settenari e novenari armonici, alternati misure esorbitanti o inferiori.

Alcuni aggettivi di Gunn sono resi con relative da Erba: per esempio «loaf and cup, monumental» diviene «pane e tazza che giganteggiavano», così come «unsour pungency» dà luogo a «punta che non pungeva». Fra le varianti si leggono oscillazioni con il presente (A: «giganteggiavano / giganteggiano»; «talmente improvvisa era / è l'apparizione»; o anche «Vorrei balzare dalla sedia»), poi risolte con la decisione appuntata nel margine sinistro, in cui Erba opta per «verbi all'imperfetto o al passato»; forse influenzato anche dalla correzione della moglie che propone per l'ultimo esempio citato: «mi sarei alzato».

D'altronde, i suggerimenti di Mimìa vengono quasi sistematicamente accolti a testo (si vedano *davanzale, segnali, ma*). La revisione a due mani non copre l'insieme delle bozze, ma si concentra in alcuni testi, ad esempio *Nessun discorso dal patibolo* dove il dubbio è manifesto, dattiloscritto da Erba nel margine: «(chipped: intagliata?)», Mimìa propone «scheggiata», poi a testo; correggendo puntualmente la prima stesura di Erba («What he did is, now, | immaterial.» > A: «Ciò che fece | è ora immateriale»), Mimìa sottolinea *immateriale* e scrive a lato *irrilevante*, B e T riportano poi *irrilevante*), dimostrando una notevole sensibilità stilistica («It is the | execution that matters, or, || rather, it is his conduct | as he rests there, while | he is still a human» > «Quel che importa || è l'esecuzione, anzi la sua condotta | quando arriva lassù, quando ancora | è umano»), Mimìa sottolinea il secondo *quando* e scrive a lato *finché* che entra a testo).

Touch

You are already
asleep. I lower
myself in next to
you, my skin slightly
numb with the restraint
of habits, the patina of
self, the black frost
of outsidership, so that even
unclothed it is
a resilient chilly
hardness, a superficially
malleable, dead
rubbery texture.

Tatto

Scivolo accanto a te già nel sonno
la mia pelle ancor torpida
d'una oppressione d'abiti
d'una patina d'io
d'un gelo nero d'estraneità
sì che anche ignuda
è elastica intirizzita durezza
cedevole gommoso inerte strato.

Tatto] A: Tocco con una seconda sottolineatura serpentinata > B: ~~Tocco~~ (Tatto) TATTO > =T;

Scivolo...nel sonno] A: Miabbasso / ed entro, ~~accanto~~ di fianco a te, > B=T;

la pelle...torpida] A: la mia pelle un po' resa insensibile con mia e resa cerchiati > B=T;

d'una...abiti] A: dalla costrizione degli abiti dell'abito > B=T;

d'una...io] A: la patina dell'io >B=T;

d'un gelo...estraneità] A: il gelo nero /| della fuorità, > B=T;

sì...ignuda] A: sì che anche / svestita > B=T;

è...durezza] A: è una durezza gelida, resiliente > B=T;

cedevole...strato] A: è un tessuto, \forall solo \forall superficialmente malleabile, / morto gommoso. > B:

cedevole gommoso inerte strato > C=T;

Scivolo...nel sonno] A: **Io chino** | **Mi** [chino] | **Già che sei nel sonno**

la pelle...torpida] A: (**turgida**) | **intorpidita**

d'una...abiti] A: (abitudini; arcaico =vesti) **dalla cappa delle abit.** | **dalla [costrizione]** | **dal freno**

d'un gelo...estraneità] A: **estraneità**

cedevole...strato] A: **plastica**

è...durezza] κ: è \forall un \forall elastica intirizzita durezza

cedevole...strato] κ: **uno strato gommoso molle morte**

You are a mound
of bedclothes, where the cat
in sleep braces
in paws against your
calf through the blankets,
and kneads each paw
in turn.

Sei un cumulo di coltri dove il gatto
nel sonno si stringe alla tua gamba
spingendo le sue zampe una alla volta
tra le coperte.

Lentamente
lo sento intanto

Meanwhile and slowly
I feel a is it

Sei...gatto] A: ~~Tu~~ sei un mucchio ~~di coperte e sopra il~~ / ~~di abiti da notte, in cui~~ ~~il gatto~~ >

B: ~~Un mucchio~~ **cumulo** di ~~coperte~~ **coltri** e ~~tu~~ ~~sei~~ dove il gatto > C=T;

nel sonno...gamba] A: ~~che dorme~~ nel sonno (punta) > B: nel sonno si stringe alle ~~due~~ membra > C=T;

spingendo...coperte.] A: ~~le zampe~~ **gli artigli** contro il tuo / polpaccio attraverso le coperte, / e spinge (impasta) alternando le zampe. > B: attraverso le coltri, le sue zampe / premendo una alla volta. > C=T;

Lentamente...intanto] A: Intanto, ~~un po' alla pl volta~~ e **adagio adagio** / sento un è (**richiamo**) > B: Lentamente | intanto lo sento, è > C=T;

Sei...gatto] B: **Cumulo, tu, di coltri dove il gatto**

nel sonno...gamba] A: **serra | lavora di zampe**

spingendo...coperte.] A: **massaggia**

nel sonno...coperte.] A: **nel sonno si stringe al tuo (polpaccio) gamba / premendo una le zampe una alla volta** | B: **spingendo le zampe una alla volta / tra le coperte**

my own warmth surfacing or
the ferment of your whole
body that in the darkness beneath
the cover is stealing
bit by bit to break
down that chill.

è il mio calore che risale, oppure
è il diffuso fervore del tuo corpo
nel buio delle coltri
che dissipa quel gelo, poco a poco.

You turn and
hold me tightly, do
you know who
I am or am I
your mother or
the nearest human being to
hold on to in a
dreamed pogrom.

Ti volti e
a me ti stringi, ma
sai chi sono o
tua madre sono
o l'essere umano più vicino
da avvinghiare in un sogno di terrore.

è...risale] A: il mio calore che affiora (emerge) o > B: è il mio calore che risale, **oppure** > =T con integrazioni;

è...poco.] A: il fermento di tutto il tuo / corpo che nel ~~buio~~ buio sotto / la coperta si sta insinuando / poco a poco a sfare, / quel gelo > ~~oppure~~ è il diffuso fervore del tuo corpo / ~~a~~-che dissipare quel gelo, a poco a poco > C=T;

a me...sono] A: mi stringi, ma lo sai / chi sono o io sono / tua madre o **magari** > B: Ti volti e a me ti stringi, **ma** / sai chi sono / o tua madre sono > C=T;

o l'essere..terrore] A: l'essere umano più vicino / cui attaccarsi in un / pogrom sognato. > B: o l'essere umano più vicino / ~~eu-ti~~ da avvinghiare in un sogno di terrore = T con correzione;

o l'essere..terrore] A: **da stringere in un sogno di terrore | se uno sogna un p.**

What, I, now loosened,
sink into is an old
big place, it is
there already, for
you are already
there, and the cat
got before you, yet
it is hard to locate.

What is more, the place is
not found but seeps
from our touch in
continuous creation, dark
enclosing cocoon round
ourselves alone, dark
wide realm where we
walk with everyone.

Dove io, ora disciolto, affondo
è un vasto, vecchio luogo,
è già là,
perché tu sei già là,
e il gatto vi è arrivato prima di te,
e pure è così difficile da indicare.

Non è del resto un luogo che si trovi
ma ci stilla dal tatto in continua creazione
oscuro bozzolo che ci avvolge
ci isola, oscuro vasto reame
dove camminiamo con ognuno.

Dove...affondo] A: Ciò in cui, ora sciolto, / io sprofondo > B: Dove \vee io \vee sprofondo *corretto a penna in affondo*, ora disciolto, > C=T;

è...luogo] A: è un vecchio / vasto luogo > B: è un vasto | vecchio luogo > C=T;

è già là...là] A: è già lì / già là, perché / tu sei già là > B: è già là, / perché già là tu sei già là = T con correzione;

e il gatto...te] A: ed il gatto / ci è arrivato prima di te, eppure > B: e il gatto vi è arrivato prima di te > C=T;

e pure... indicare.] A: è difficile a localizzare. da situare > B: eppure con una p cassata a penna è \vee così \vee difficile da fissare indicare. *è...poco.*] A: dissipare / fugare

Non è... trovi] A: E poi, il luogo ~~non~~ | non si trova, > B: \vee Non è \vee Del la maiuscola corretta a penna in d minuscola resto \vee un \vee luogo ~~non~~ \vee che \vee si trova *corretto a penna in trovi* > C=T;

ma ci...creazione] A: ma ci filtra (scorre, gocciola) | fra le dita in continua creazione, > B: **ma ci stilla fra le dita \vee dal tatto \vee in continua creazione** = T con correzione;

oscuro...isola.] A: oscuro / bozzolo che ci chiude intorno / noi soli, > B: **oscuro bozzolo che ci chiude attorno avvolge | (ci fa soli) che ci isola**

oscuro...ognuno.] A: oscuro / vasto reame in cui | camminiamo con tutti. > B: **oscuro vasto reame | dove camminiamo con ognuno.** > C=T;

Questa poesia di Gunn viene messa in relazione dai critici con una, dal titolo identico, di Lawrence, di cui costituirebbe una sorta di sconfessione:

Touch

Since we have become so cerebral
we can't bear to touched or to be touched.

Since we are so cerebral
we are humanly out of touch.

And so we must remain.
For if, cerebrally, we force ourselves into touch, into contact,
physical and fleshly,
we violate ourselves,
we become vicious.³⁸

Gunn tenta infatti di abbandonare gli eccessi cerebrali della sua produzione precedente – cerebralità che porta «out of touch» – per reimmergersi, anzi, nel contatto umano più diretto, immediato, speranzoso e intimo:

Il *touch*, il tatto di Gunn è un contatto ancora quasi tutto di speranza con gli altri e le cose, apertura a una testarda decisione di felicità che può lasciare perplessi a freddo ma è pure esperienza viva, certezza e salvezza ricercate con urgenza di sensi e di pensiero mentre i capitani di un tempo s'allontanano lucenti come stelle in un cielo di niente.³⁹

Il modello di questo testo, secondo altri, sarebbe una *aubade*, una canzone d'amore all'amata (una mattinata, "serenata mattutina") e in particolare, un testo di Donne, modello riconosciuto e amato da Gunn, anche questa volta cambiato di segno:

38 Cfr. David Herbert LAWRENCE, *The Complete Poems*, with an Introduction and Notes by David Ellis, Wordsworth Poetry Library, Ware 1993, p. 384.

39 D'AGOSTINO, *Introduzione*, p. 11. DODSWORTH, *Taking Pleasure*: «It is a poem about comprehending, grasping, sensing, getting in touch with the way things are, without the hesitations and doubts of introspection that you go with knowing that you know I know you know. It gives a new freedom and sureness to the verse. [...] Mr. Gunn is still a thinking poet, of course; he has no given up the use of his mind. But it is now in a more harmonious partnership with the senses», pp. 506-507.

Take *Touch* for example, his first major poem in free verse, [...] the poem alludes by implication to certain love poems by John Donne. Notable among them is Donne's aubade, *The Good-Morrow*, an awakening to ideal love with echoes of Christian Resurrection. In *Touch*, by contrast, the lovers discover their closeness and common humanity by falling asleep, drifting from the cold detachment of waking thought into shared warmth and collective unconsciousness. Where Donne develops his thought through three elaborate stanzas, Gunn follows the apparently shapeless drift of a mind falling asleep. *Touch* is as carefully constructed as *The Good-Morrow* but it exemplifies our modern avoidance of closure: it is a poem-as-process.⁴⁰

Se in Donne l'amore è celebrato al risveglio, Gunn trova la comunione nell'intimità del dormire accanto e del perdersi, inevitabilmente, uscendo dalla coscienza, che però è un modo di aversi, confermarsi. Alcuni appunti di Erba sembrano voler abbozzare un'introduzione alla raccolta – queste traduzioni gli valsero la candidatura al premio Monselice, forse Erba imbastisce un discorso?⁴¹ – mostrando i riferimenti culturali evocati in Erba: il Vangelo, le *Soledades* machadiane che in Gunn però appaiono «senza idillio»:

Ribaltata la sentenza evangelica: lo spirito è pronto la carne è debole ecco TG dirci tutta la certezza del tatto, tutta l'incertezza della mente. Tatto, terra, radici, strati e substrati – Solitudini del ns tempo... fino alla + emblematica, pur anco immaginata ma così biologicamente esperita

Dalle solitudini quotidiane ad altre + emblematiche fino a quella tutta immaginata, proiettata in un mondo devastato dalla guerra totale dell'ultimo uomo sull'ultima collina. Soledades senza idillio, del ns o di un tempo a venire Emblematiche solitudini, ma anche quotidiane, chiuse, monocellulari solitudini

40 WILMER, *Prefazione*, p. 11.

41 «Luciano Erba, poeta e delicato traduttore dal francese, si è cimentato ora con un testo assai arduo di poesia contemporanea, il libro di poesia forse più importante di Thom Gunn, *Touch (Tatto)*, Milano, Guanda, 1979. Ne è nata una felice trasposizione da poeta a poeta: nel costante impegno ermeneutico, Erba non ha scrupoli di fedeltà alla lettera del testo, ricomponе liberamente e nitidamente il disegno sintattico della strofa e la trama delle immagini, con risultati spesso eccellenti», *Premio città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, materiale consultabile online (<http://www.provincia.padova.it/comuni/monselice/traduzione/1-27%20pdf/traduzione%2011.pdf>).

p. aspra, materica, si tratta di cose o di astrazioni come una pittura di grevi spennellature

Nostalgia pungente della vita, aduggiata dalla mente.

Dà rilievo a particolari delle cose che per la loro evidenza ci erano sfuggiti.

Certezza del tatto, incertezza della mente.

Conflitto di sensi e situazioni. Venuto meno l'altro in una dimensione di solitudine succeduta a un'immaginaria catastrofe nucleare, non ha altro dialogo che con se stesso. Né la solitudine lo aiuta a risolvere la crisi di identità.⁴²

Gunn ha un tocco aspro, materico, come dipingesse con pesanti pennellate, ma capace al contempo di rilevare i particolari minuti, cose che per la loro evidenza piana, quotidiana, ci sfuggono. Ribalta la sentenza evangelica facendo del corpo il perno, la certezza del contatto contro la labilità della sintonia mentale. Gli accenni sono poi al *Misanthropos*, l'ultimo uomo sulla collina, solitudine estrema, emblema di tante altre piccole solitudini, meno assolute ma anche meno immaginarie.

Riconosciamo una serie di costanti, una prassi traduttiva, nell'osservare l'avantesto: un dettato in prima battuta poco sorvegliato («la mia pelle un po' resa insensibile», «è un tessuto superficialmente malleabile, morto gommoso»), talvolta con neoconiazioni: *outsideness* > *fuorità* (poi normalizzato in *estraneità*, B > T) e, subito dopo – o addirittura nel pieno del verso: «e spinge (impasta) alternando le zampe» – un gran numero di adiafore, la cui seriazione non è sostitutiva: *insensibile* («la mia pelle un po' resa insensibile») per «my skin slightly / numb» evolve in *torpida*, messo fra parentesi, e in *intorpidita*, successivo, con altro inchiostro: ma le alternative convivono sullo stesso piano, fino al passaggio in B, che recupera la variante fra parentesi, *torpida*, e la pone a testo. Talvolta Erba segnala i bivi che incontra: ad esempio, «the restraint of habits» > «la costrizione degli abiti» mostra una certa ambiguità etimologica «(abitudini; arcaico = vesti)»: le abitudini sono anche abiti, scelti o cucitici addosso, che portiamo di consueto, a volte stretti, a volte confortevoli. Dalle costrizioni di entrambi ci spogliamo per entrare nel sonno. Per quanto l'accezione di *habit* per *vesti* sia – come Erba registra organicamente nel verso, con tanto di marca d'uso a render chiara la provenienza della notazione da un dizionario – arcaica, Erba la preferisce nella traduzione, come già di primo getto: «d'una oppressione d'abiti».

42 Sul verso di alcune cedole bancarie non compilate.

Si nota inoltre un certo progressivo innalzamento del dettato *unclothed* > *svestita* > *ignuda*; «You are a mound / of bedclothes»: *mound* > *mucchio* e poi *cumulo*; *bedclothes* > *coperte* > *abiti da notte* > *coltri*; *ferment* > *fermento* > *fervore*; *seeps* > *filtra* (*scorre, gocciola*) > *stilla*; *hold on* > *attaccarsi* > *stringere* > *avvinghiare* > *avvinghiarsi*; *loosened* > *sciolto* > *disciolto*, ma anche *resilient* > *resiliente* > *elastica* e *malleable* > *malleabile* > *cedevole*, in cui però interviene forse l'idea di stemperare termini quasi tecnici; così come *pogrom* viene portato prima a *massacro* poi a *incubo* fino a *sogno di terrore*, con una certa astrazione. Tuttavia, questo tono sostenuto, quasi classicheggiante, stride con l'ambientazione così intima, consueta, dell'occasione: un uomo che entra nel letto e si stringe al compagno per scaldarsi e anche, credo, col tono di Gunn, più naturale. Si legga proprio Gunn, nel racconto di Arbasino: «Ormai è superata, mi fa, la distinzione fra linguaggio “naturale” e linguaggio poetico. Non siamo più nelle condizioni di Wordsworth o di Pound di fronte a un linguaggio poetico ammuffito. Usiamo tutti il linguaggio naturale, oggi».⁴³

Inoltre, l'intuizione di Wilmer, suggestiva, secondo cui i versi così brevi e sincopati sarebbero mimesi del confondersi dei pensieri nel dormiveglia, si perde nel costante riassorbimento di inarcature che opera Erba per cui i 52 versi di Gunn risultano 35 in Erba. Questi due casi, la disciplinata resa di *Breakfast* e la più disinvolta *Touch* – e sarebbe necessario allargare gli esempi anche agli altri testi di Gunn tradotti – rappresentano due estremi di condotta, del gradiente variabile di innovazione e infedeltà che Erba può operare, all'interno delle traduzioni da uno stesso autore: infrazioni («traduzione per scarto») che introduce solo se gli riesce di appropriarsi del testo, se la sua sensibilità entra in risonanza, sovvertendo, permettendosi di sovvertire, la traccia.

SM. But in translation of a poem, what do you think is more important, making a good poem or making it accurate?

TG. I don't know. You have to work that out. It depends, you see, if I were reading Dante on opposite pages, I would like just plain prose translation, if I am able to refer to the original. If I am not able to refer to the original, then it is better to have good poetry in your own language and rather loose in its literariness. Wouldn't you say?⁴⁴

43 Alberto ARBASINO, *In cerca di poeti* (491-496) in ID., *America amore*, Adelphi, Milano 2011, p. 491.

44 MICHELUCCI, *La maschera, il corpo e l'anima*, p. 298.

Conclusione

«La modalità del comporre e del correggere è quella
che si adatta meglio alla modalità del conoscere».
Italia

Ogni autore lavora in modo diverso sui propri testi: ci sono autori da mappa, che progettano la scrittura fin nei minimi dettagli, stendendo liste, elenchi di personaggi, genealogie, e addirittura disegnando i luoghi dell'ambientazione dei propri testi, e vi sono autori da bussola, che quando iniziano a scrivere non sanno dove andranno. [...] C'è chi scrive per accumulo, aggiungendo via via ulteriori particolari e dettagli a un primo scheletro narrativo, e chi invece pratica l'"arte del levare", togliendo progressivamente [...] quelli che sviluppano l'idea per coppie oppostive, e quelli che lavorano "a giornate", a tessere di mosaico progressivamente giustapposte.¹

Raccogliendo questa suggestione di Paola Italia, Erba potrebbe essere definito uno scrittore di crocevia, incerto, perplesso, in cerca dell'*odòs* opportuno di volta in volta. L'epigrafe che apre una delle sezioni del *Variar del verde*, un epitaffio inglese, potrebbe essere massima ispiratrice del suo cammino: «*perplexus vixi, incertior moriar*: l'iscrizione, letta su una tomba nell'abbazia di Westminster, continuava... *nescire humanum est. Domine miserere mei!*».²

Lungi dagli spazi definiti, amo frequentare i luoghi di frontiera, i paesi contraddittori, le contrade incerte, i territori poco chiari forse, ma per ciò stesso, e in ragione del loro anonimato, favorevoli a certe astrazioni; senza nome, senza, senza vessillo, passano inosservati; ora io credo giustamente che le vere *terrae*

1 Paola ITALIA, *Carte geo-grafiche. Prosatori al lavoro (23-37)*, "Autografo", 57, XXV, 2017, p. 25.

2 Luciano ERBA, *Variar del verde*, Libri Scheiwiller, Milano 1993, Note alle poesie, pp. 53-54. E cfr. Maria Antonietta GRIGNANI, *Un'altra storia. Lampi dal fondo manoscritti (9-33)*, "Autografo", XX, 48, 2012: «La filologia d'autore e la critica genetica, due approcci diversi ma complementari, tentano di forzare il mistero dell'invenzione, di restituire il senso dinamico alla produzione e ai suoi riferimenti culturali, instaurativi o modificativi. Quei nuclei germinativi, magari in corso d'opera contraddetti o mutati di prospettiva, racchiudono una sorta di dialogismo interno all'autore e tra l'autore e il contesto; indicano sentieri possibili che si biforcano o confliggono», p. 10.

incognitae restino da esplorare, [...] spazi dove si può trovare una massa silenziosa di uomini e di fili d'erba, ciottoli e nuvole.³

Esploratore di paesi contraddittori, territori di frontiera, Erba affastella alternative nei vivagni, ma ancor più delle biforcazioni variantistiche colpisce la sua condotta quasi di bandito-poeta, quando abbandona il sentiero battuto delle versioni con scorciatoie e tagli: appropriandosi di idee teoriche e testi altrui, o della prerogativa di riscrivere completamente quelli che traduce.

Con un certo fatalismo, stilizza l'asistematicità della sua condotta, legando il suo non metodo a un metodico dubitare: «non ho metodo né costanza. Per pigrizia o per pratica del dubbio, sono uno che trova quel che gli è dato trovare».⁴

All'origine di tutto questo c'è, se vuoi, una specie di gran suggeritore, questo io, non so quanto profondo, che presiede inconsapevolmente alla mia creazione poetica. [...] Questo io si muove su un percorso di continuità, di fedeltà a se stesso, e quale sia il trauma, l'incidente di percorso, come si dice, la linea è sempre la stessa. [...] Il mio convento passa questo, non passa altro, ed è inutile che mi metta per strade non mie. [...] Mancanza di sicurezza non vuol dire insicurezza, ma una poetica del dubbio. Mi sembra sia stato Gide, ne *I falsari* (*Les faux Monnayeurs*), a parlare della divinizzazione del dubbio, e, al contrario, della condanna del certo, del sicuro. Non si può che dubitare, e quindi il nostro Dio è anche il dubbio.⁵

«Mancanza di sicurezza non vuol dire insicurezza»: dietro a concetti che appaiono di teorizzazione minimale (il dubbio, appunto, ma anche il *bricolage*), emergono via via creste di poetica rilevata, non così lievi e inespliciti come parrebbe a prima vista.

I rilievi condotti sulla trafila traduttiva, quando in possesso dei testi, o sul confronto fra testo di partenza e traduzione, evidenziano – come Erba d'altronde ammette, citando Gadamer – strategie multiple, spesso antitetiche, dettate dalle asperità di ciascun testo: può dunque inserire *enjambements* o riassorbirne; rispettare la misura versale o abbandonarla anche in sonetti regolari; ricreare un falso antico cinquecentesco per non perdere il profumo

3 Giacinto SPAGNOLETTI, *La poesia che parla di sé. Voci del Novecento*, Salerno-Roma, Rispostes, 1996, p. 166, intervento di Erba.

4 REGAZZONI, *Erba poeta segreto*.

5 AMAN, TAIOLI, *Il cerchio aperto. Conversazione con il poeta Luciano Erba*.

del testo distante o spingere verso un aulicismo forse indebito il contemporaneo e piano Gunn. Erba inserisce particolari o li espunge; stravolge Frénaud ma ripropone quasi interlinearmente Cendrars; nominalizza o scioglie aggettivi in relative; calca sulle anfore di Michaux e lascia cadere le ripetizioni di Rodenbach... Costante è dunque la licenza, il disinvolto scarto dai vincoli dell'originale, su più livelli: uno «scarto metrico, strofico, lessicale, iconico, semantico».⁶ Nulla di più distante all'ideale pronuncia trasparente, invisibile, richiesta al traduttore: Erba entra nel testo, lo fa suo, teatralizzandolo, inserendo esclamative o interrogative, per lo più retoriche, molto spesso punteggiate di vocativi: elementi inanimati si fanno destinatari di un dialogo-monologo, che è proprio il traduttore a instaurare. La focalizzazione si personalizza fin dalle prime righe, l'io invece di ritrarsi emerge: «En des pays de longs canaux et de marais» > «So di paesi d'acque e di canali», in Rodenbach; «La plaza y los naranjos encendidos / con sus frutas redondas y risueñas» > «Mi sorride coi suoi frutti / rotondi e rossi sugli alberi d'arancio», in Machado.

Un altro tratto interessante e atipico del tradurre erbiano è la disponibilità a comprometersi con l'extratesto, a richiamare elementi reali esorbitanti dal dettato poetico per modificarlo nel merito: le frequenti spezzature o riprese quasi affannose, le frasi scisse o foderate, smozzicate, – elementi che accentua nella versione da Michaux – ricalcano la comunicazione difficoltosa di chi parla durante un'ardua ascensione in montagna; la morfologia dei termini nella *ideocalligraphisation* che compie Ponge nella *Capra*, la loro differente natura fonetica e grafica, guidano la scelta erbiana, per mantenere il massimo tasso di ambiguità fra la narrazione diretta e l'ambiguità metaletteraria (o metalinguistica); infine la conoscenza diretta delle trattorie sui navigli fa sì che Erba integri e stravolga Frénaud, perché i bicchieri sono, ricorda, spessi un dito, le persiane verdi, la tavola massiccia..., decretando che il reale (o il realistico) può correggere la rappresentazione che ne dà il letterario.

Talvolta Erba devia dal sentiero per addentrarsi nel bosco dell'imitazione progressivamente: dopo una prima traduzione di servizio, di assestamento-comprensione, stilisticamente abbozzata, talvolta goffa, se ne discosta via via, lavorando alla scorrevolezza del testo; altre volte, lo scarto si avverte fin da principio, fin dalle prime stesure frammentarie. E ciò non dipende da un'evoluzione diacronica, da una maggior sicurezza stilistica consolidatasi con l'esperienza: le prime traduzioni di Erba non sono quelle in cui si prende meno licenze, intimorito da una reverenza nei confronti del testo che tenderà ad

⁶ MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, p. 188.

evaporare. Il punto è sì la confidenza, ma si tratta di quella con la lingua straniera: solo il francese viene padroneggiato da Erba, in inglese richiede la consulenza-correzione della moglie Mimia, in spagnolo parte dalla versione riconosciuta di Macrì, a chiarire ogni eventuale dubbio sul contenuto. E, in secondo luogo, a fornire un'ulteriore distinguo, vi è la soggezione indotta dall'autore e dall'occasione: Cendrars – anche se in un secondo momento Erba ridimensiona la sua influenza – nell'introduzione del '61 e nel coevo omaggio allestito per la radio in occasione della sua scomparsa viene tratteggiato con grande ammirazione, tanto che Erba non si concede di alterarne elementi testuali, preoccupato come raramente accade di rompere un equilibrio, spezzare un meccanismo. Addirittura nei casi in cui la fraseologia, i *jeux de mots* di Cendrars richiederebbero un compenso, una sostituzione, un tentativo Erba spesso si rifugia in nota, senza azzardare evoluzioni, toccando uno degli estremi minimi della sua disinvoltura traduttiva.

Anche i passaggi sintatticamente più ostici di Ponge sono ricalcati da una prima stesura molto aderente: è come se la difficoltà del concentratissimo dettato pongiano lo pretendesse, fra le mille insidiose ambiguità disseminate nei termini. E, in ogni caso, non è detto che gli avantesti, anche quelli emersi, siano stati conservati nella loro interezza: anzi, è evidente almeno nel caso di Rodenbach che tramanda organicamente solo una (supposta) seconda stesura e qualche frammento della prima.

Se molte sono le varianti saggiate nell'assestamento, nel processo, pochissimi sono poi i ripensamenti a stampa. Una volta raggiunta una forma, Erba resta tendenzialmente soddisfatto del suo operato, che non altera quasi mai.⁷

Emerge in effetti un certo compiacimento nelle dichiarazioni a proposito dei poeti che traduce, sui quali cerca di rivendicare, o di affermarla nell'agone, una superiorità: ribaltando l'idea di un epigonismo insito quasi naturalmente nel venir secondi, nel dover cercare un compromesso che ricrei qualcosa di compiuto. Erba traduce poeti che non ama, dice, ed evidentemente, che non stima nemmeno troppo, o che, meglio, stima di poter comunque superare, "risarcendoli", "correggendoli", "migliorandoli". La reverenza che ammette di provare nei confronti di Saint-John Perse, fuor di rigiro, coincide col timore di misurarsi con esso uscendone sconfitto:

7 Un'interessante eccezione è rappresentata dalle versioni di Villon che vengono in larga parte inserite in coda all'*Oscar* che raccoglie tutte le poesie erbiane: Erba interviene sugli arcaismi più esposti per non rendere troppo stridente il contrasto con il suo linguaggio (ad esempio *pesciaiole* evolve in *pescivendole*...).

Discordando dall'opinione prevalente, secondo cui si traducono gli scrittori che si amano, io mi trovo meglio a tradurre i poeti che non amo perché manca loro qualcosa e quindi la mia traduzione viene ad essere più vivace. Con Saint-John Perse, invece, non posso fare nulla perché è talmente più bravo di me che la mia traduzione rimarrebbe una fotocopia.

E la sconfitta, significativamente, coincide con il presentare una traduzione equivalente, una traduzione-fotocopia.⁸

Sembra prodursi uno iato fra le dichiarazioni di Erba, ribassate, antiteoriche in mancanza di strumenti adatti alla teorizzazione – ma in seconda battuta irridendo la pretesa scientificità dei linguisti traduttologi – e la prassi di traduttore appropriante, a tratti scorretto (come nel caso dei plaghi, contenutistici e testuali); a tratti invadente, soverchiante. *Bricoleur* è un termine hobbistico, di artigianalità ingenua, improvvisata, talvolta goffa, accomodata alla meglio. Erba più volte si pone sotto questa insegna, che, tuttavia, pare piuttosto distante dall'idea di traduttore che trapela dal suo operare e, talvolta, anche da suoi testi di autoesegesi: un traduttore artista al quadrato, capace, smontando e rimontando un testo altrui, di renderlo migliore, letterariamente più valido.

Se molti descrivono l'irrimediabile perdita che comporta lo spezzare i legami musaici del testo di partenza e l'impari impresa di tentare di rimediare, Erba è sicuro invece di riportare a funzionamento anche testi ingolfati, impacciati, malfunzionanti. Emblematico è il caso di Frénaud che, ricordato come un caro amico, viene messo alla berlina per il suo bozzetto folklorico dei navigli, stravolto con una pervasività quasi disarmante in traduzione. Ma Erba non ha alcuna remora per le scelte condotte, che non ritiene affatto arbitri o forzature, ma interventi di manutenzione, salvifici, un «vero e proprio risarcimento», espliciti nell'«adoperare viti che non vanno bene, bulloni sbagliati, chiodi storti che si raddrizzano, adoperarli per scopi diversi dai loro».⁹ Nel ribassare un poeta che ha ammirato, e ridurlo a «una specie di Malaparte», prepara il terreno per l'idea di averlo potuto migliorare; così come nel ridurre i simbolisti a poeti che valgono quel che valgono ma piacciono alle donne: affinché Erba possa aggiungere, vivacizzare, imporsi, lo stampo deve mostrarsi, o essere mostrato, mancante.

8 In realtà, Erba si contraddice: Perse è tanto più bravo di lui che potrebbe farne un testo equivalente, giocando quindi ad armi pari?, ma non superiore e, perciò, rinuncia alla sfida. [L'intervista è conservata nell'archivio privato, senza riferimenti].

9 I prelievi sono da una lettera a Luzzi e dal testo letto al convegno di Bergamo, entrambi citati nel capitolo relativo a Frénaud.

Bibliografia

- Lirici spagnoli*, a cura di Carlo Bo, Corrente, Milano 1941
- Poeti spagnoli contemporanei*, a cura di Giovanni Maria Bertini, Chiantore, Torino 1943
- Poeti antichi e moderni*, a cura di Luciano Anceschi e Domenico Porzio, Il Balcone, Milano 1945
- Les poètes voyagent*, par Henri Pariot, préface de Henri Michaux, éditions Stock, Paris 1946
- L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, par François Ruchon, Pierre Cailler, Genève 1949
- Orfeo. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani*, a cura di Vincenzo Errante e Emilio Mariano, Sansoni, Firenze 1949
- Nuova poesia francese* a cura di Carlo Bo, Guanda, Parma 1952
- Poesia spagnola del Novecento*, a cura di Oreste Macrì, Guanda, Parma 1952
- Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, all'insegna del pesce d'oro, Milano 1956
- Piccolo atlante. Strenna per gli amici*, Scheiwiller, Milano 1957
- Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1958
- Contributi del Seminario di Filologia Moderna*, Vita e Pensiero, Milano 1959
- On Translation*, edited by Reuben Arthur Brower, Harvard University Press, Cambridge 1959
- La Qualité en matière de traduction. Actes du 3è Congres de la Fédération Internationale des Traducteurs*, édité par Edmon Cary, Pergamon Press, Oxford 1959
- Jean Fautrier*, textes de Francis Ponge, Galerie 22, Düsseldorf 1959
- Poeti del Novecento italiani e stranieri*, a cura di Elena Croce, Einaudi, Torino 1960
- Lirici francesi*, a cura di Diego Valeri, Mondadori, Milano 1960
- Storia dell'editoria italiana*, a cura di Mario Bonetti, Gazzetta del libro, Roma 1960
- Poeti di Tel Quel*, a cura di Alfredo Giuliani e Jacqueline Risset, Einaudi, Torino 1968
- Poesia italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino 1969
- La traduzione. Saggi e studi*, Lint, Trieste 1973
- Actes du colloque L'Amiral de Coligny et son temps (Paris, 24-28 octobre 1972)*, Société de l'Histoire du Protestantisme Français, Paris 1974

Littérature française de Belgique, publié sous la direction de Robert Frickx et Jean Muno, édition Naaman, Québec 1979

Letteratura italiana. Novecento, a cura di Gianni Grana, Marzorati, Milano 1980

Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti. Urbino 3-6 ottobre 1979, 4venti, Urbino 1981

“il verri”, 24-25 (1981-1982) [numeri dedicati a Henri Michaux]

Scritti in onore di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1983

Atti del convegno internazionale La poesia di Eugenio Montale: Milano 12-13-14 settembre, Genova 15 settembre 1982, Librex, Milano 1983

La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984, Salerno editrice, Roma 1985

Francis Ponge, dirigé par Jean-Marie Gleize, éditions de l’Herne, Paris 1986

Il poeta e la poesia. Atti del convegno di Roma, Università La Sapienza 8-10 febbraio 1982, a cura di Nicola Merola, Liguori, Napoli 1986

Manierismo e letteratura. Atti del convegno internazionale (Torino, 12-15 ottobre 1983), a cura di Gabriella Bosco e Grazia Zardini Lana, Meynier, Torino 1986

Atti del convegno internazionale in onore di Italo Calvino (Firenze, palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987), Garzanti, Milano 1988

Blaise Cendrars (Colloques, Poésies, Cerisy), “Cahiers du Sud”, 18^e année, Marseille, 1988

Ouverture et dialogue. Mélanges offerts à Wolfgang Leiner, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1988

Correspondance Jean Paulhan, Giuseppe Ungaretti 1921-1968, a cura di Jean Paulhan, Luciano Rebay, Jean-Charles Vegliante, Gallimard, Paris 1989

La traduzione del testo poetico, a cura di Franco Buffoni, Guerini e associati, Milano 1989

Poeti italiani del Novecento, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 1990

Che importa chi parla? Dialoghi con Luciano Anceschi, a cura di Michele Gulinucci, edizioni diabasis, Reggio Emilia 1992

Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti. Luino 25-26 maggio 1991, a cura di Dante Isella, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1992

Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi, a cura di Fausto Cercignani e Emilio Mariano, Cisalpino, Milano 1993

Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson, Honoré Champion, Paris 1993

Pour André Frénaud, cahier dirigé par François Boddaert, Obsidiane/Le temps qu'il fait, Paris 1993

Actas del congreso internacional Antonio Machado hacia Europa, Visor Libros, Madrid 1993

Per Antonio Machado. Tarde tranquila, casi. Omaggio alla poesia, a cura di Pablo Luis Ávila, Bulzoni editore, Roma 1994

Teorie contemporanee della traduzione, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano 1995

D'écrire la traduction, a cura di Jean-Charles Vegliante, Presse de la Sorbonne, Paris 1996

Malaparte, vol. I, a cura di Edda Ronchi Suckert, Ponte alle Grazie, Firenze 1996

Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1997

Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme. Actes du Colloque de Besançon (novembre 1995), L'Harmattan, Paris 1997

Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Tina Matarrese, Marco Praloran e Paolo Trovato, Antenore, Padova 1998

Giacomo Leopardi. Poeta e filosofo, a cura di Alessandro Carrera, Cadmo, Fiesole 1999

Il lettore e il senso. Atti del convegno, eremo di Monte Giove (29 aprile-1 maggio 1995), a cura di Fabrizio Frasnedi e Laura Salmon, Clueb, Bologna 1999

Due seminari di filologia, a cura di Simone Albonico, Edizione dell'Orso, Alessandria 1999

Natale in poesia: antologia dal IV al XX secolo, a cura di Luciano Erba e Roberto Cicala, interlinea, Novara 2000

Novecento letterario italiano ed europeo: autori e testi scelti, a cura di Giovanni Casoli, Città nuova editrice, Roma 2002

Poesia della traduzione, a cura di Alberto Bertoni e Alberto Cappelletti, Sometti, Mantova 2003

Gli anni '60 e '70 in Italia, a cura di Stefano Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003

Picasso (1915-1973), a cura di Franco Russoli, Skira/Rizzoli, Milano 2004

Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 2004

Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica, diretto da Gian Luigi Beccaria, Einaudi, Torino 2004

André Frénaud. « La négation exigeante ». Colloque de Cerisy 15-21 août 2000, sous la direction de Marie-Claire Bancquart, Le temps qu'il fait, Paris 2004

«Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle. Seminario internazionale di studi, Bergamo, 23-25 ottobre 2003, a cura di Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi e Niccolò Scaffai, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006

I saperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti, a cura di Clara Montella e Giancarlo Marchesini, FrancoAngeli, Milano 2007

La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori stranieri 1948-1960. I. sezione francese, a cura di Laura Santone e Paolo Tamassia, L'erma di Bretschneider, Roma 2007

Le edizioni italiane delle opere di Blaise Cendrars, a cura di Sergio Silvi, stampato dall'autore, Arese 2008

Jaccottet traducteur d'Ungaretti. Correspondance 1946-1970, édition établie, annotée et présentée par José-Flore Tappy, Gallimard, Paris 2008

Twentieth-Century Poetic Translation. Literary cultures in Italian and English, edited by Daniela Caselli and Daniela La Penna, Continuum, London/New York 2008

Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica, a cura di Gianfelice Peron, Il Poligrafo, Monselice 2008

«*La bourse des idées du monde*». *Malaparte e la Francia. Atti del convegno di studi internazionale su Curzio Malaparte (Prato-Firenze, 8-9 novembre 2007)*, Olschki, Firenze 2008

Sui vincoli del tradurre, a cura di Giuseppe Palumbo, officina edizioni, Roma 2010

Frammenti di Europa. Riviste di traduttori del Novecento, a cura di Carla Gubert, Metauro edizioni, Pisa 2010

Il Liceo-Ginnasio "Alessandro Manzoni". Storia e cronaca di una scuola milanese, Milano 2011 (senza editore, autoprodotta)

Blaise Cendrars. Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires, par Claude Leroy, Paris, Gallimard 2011

I pensieri dell'istante, scritti per Jacqueline Risset, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012

Storia europea della letteratura francese. I. Dalle origini al Seicento, a cura di Lionello Sozzi, Einaudi, Torino 2013

Lombardia e Europa, incroci di storia e di cultura, Vita e Pensiero, Milano 2014

Vittorio Sereni: un altro compleanno, a cura di Edoardo Esposito, Ledizioni, Milano 2014

Ponge et ses lecteurs, études critiques, correspondance inédite de Francis Ponge avec son père, sous la direction de Benoit Auclerc et Sophie Coste, éditions Kimé, Paris 2014

L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, Longo editore, Ravenna 2015

L'autore e il suo archivio, a cura di Simone Albonico e Nicolò Scaffai, Officina libraria, Milano 2015

Echi da Babele. La voce del traduttore nel mondo editoriale, edizioni Santa Caterina, Pavia 2016

Traduzione e poesia in Luciano Erba, a cura di Maria Antonietta Grignani e Anna Longoni, "Autografo" 56, XXIV, 2016

L'ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi Firenze 27-31 ottobre 2014. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni, vol. II, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2016

Tradurre l'Europa. Jacqueline Risset da Tel Quel ai Novissimi, a cura di Francesco Laurenti, Artemide, Roma 2017

Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto, a cura di Giorgia Buongiorno e Laura Toppan, Firenze University Press, Firenze 2018

Stefano AGOSTI, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano 1982

Stefano AGOSTI, *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995

Sant'AGOSTINO, *La dottrina cristiana*, Città Nuova editrice, Roma 1992

José Maria AGUIRRE, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Taurus, Madrid 1982

Laura ALCINI, *Traduzione e tradizione: varianti d'autore nel Paradiso Perduto di Paolo Antonio Rolli (311-338)*, "Forum Italicum", 2, Fall 2011

Dante ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Domenico De Robertis e Cesare Vasoli, Ricciardi, Milano 1995

Roger ALLARD, *Dix-neuf poèmes élastiques* par Blaise Cendrars, "La Nouvelle Revue Française", 1 dicembre 1919, p. 1093

Damaso ALONSO, *Cuatro poetas españoles (Garcilaso, Gongora, Maragall, Antonio Machado)*, Editorial Gredos, Madrid 1962

Silvio AMAN, Roberto TAIOLI, *Il cerchio aperto. Conversazione con Luciano Erba (609-618)*, "Città di vita", 6, 2004

Luciano ANCeschi, *Del tradurre (50-53)*, "il verri", 4, 1960

Friedmar APEL, *Il manuale del traduttore letterario*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriella Rovagnati, Guerini e Associati, Milano 1993

Alberto ARBASINO, *Leggendo Thom Gunn alla frontiera olandese (67-69)*, "L'Europa letteraria", II (12) 1961

Alberto ARBASINO, *Gunn il metafisico in giaccone di cuoio*, "Il Giorno", 27 novembre 1963, p. 5

Alberto ARBASINO, *Ragazzo triste come me*, "Quindici", 11, VII, 15 giugno 1968

Alberto ARBASINO, *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1974

Alberto ARBASINO, *Lettere da Londra*, Adelphi, Milano 1997

Alberto ARBASINO, *America amore*, Adelphi, Milano 2011

Marcel ARLAND, *Le promeneur*, éditions du Pavois, Paris 1944

Thomas ARON, *L'objet du texte et le texte-objet. La chèvre de Francis Ponge*, Les Éditeurs Français Réunis, Paris 1980

Roberta ASCARELLI, *Vincenzo Errante*, "Dizionario Biografico degli Italiani", volume 43 (1993), [[http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-errante_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-errante_(Dizionario-Biografico)/)]

Anna Maria AVANZINI, *Péguy*, Nuova Accademia, Milano 1959

Renato AYMONE, *Per troppi giorni uguali. Poeti italiani del '900*, Edizioni Scientifiche, Napoli 1984

Gaston BACHELARD, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, red!, Milano 2006

Nanni BALESTRINI, *Tristan : roman*, tradotto da Jacqueline Risset, Seuil, Paris 1972

Enea BALMAS, *Per una lettura di Jean de Sponde (542-564)*, "Cenobio", VIII, 11-12, novembre-dicembre 1959

Laura BARILE, *Bibliografia montaliana*, Mondadori, Milano 1977

André BARRE, *Le symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*, Jouve, Paris 1911

Susan BASSNETT, *La traduzione. Teorie e pratica*, Bompiani, Milano 1993

André BEAUNIER, *Un grand poète Louis XIII: Saint-Amant (210-221)*, "Revue littéraire", 43, gennaio 1918

Pietro BENZONI, *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Franco Cesati editore, Firenze 2018

Alfonso BERARDINELLI, *L'esteta e il politico. Sulla nuova piccola borghesia*, Einaudi, Torino 1984

Alfonso BERARDINELLI, *Com'è bello tradurre Machado: il poeta che disarmava e non si copia*, "Il Foglio", 19 settembre 2012

Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995

Antoine BERMAN, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Quodlibet, Macerata 1997

Attilio BERTOLUCCI, Vittorio SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, Garzanti, Milano 1994

Enza BIAGINI, *Due lettere di Ponge a Bigongiari (43-51)*, "Bloc notes", 41, maggio 2000

Enza BIAGINI, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, Firenze University Press, Firenze 2016

Luciano BIANCIARDI, *L'antimeridiano. Opere complete, II, Scritti giornalistici*, isbn editore, Milano 2008

Piero BIGONGIARI, *Il partito preso di Ponge (32-40)*, "Paragone", 1, 1950

Piero BIGONGIARI, *Poesia francese del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1968

Piero BIGONGIARI, *Il clavicembalo del prato (133-135)*, "L'approdo letterario", aprile-giugno 1971

Piero BIGONGIARI, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 2001

Piero BIGONGIARI, Giuseppe UNGARETTI, «*La certezza della poesia*». *Lettere (1942-1970)*, a cura di Teresa Spignoli, edizioni polistampa, Firenze 2008

Walter BINNI, *La poetica del decadentismo (1936)*, riedito da Il Ponte editore, Firenze 2014

Jacob S. D. BLAKESLEY, *Modern Italian Poets. Translators of the impossible*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London 2014

Maurice BLANCHOT, *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949

Carlo BO, *Carte spagnole*, Il Marzocco, Firenze 1948

Carlo BO, *Le "occasioni" di Mario Luzi traduttore*, "Corriere della Sera", 6 febbraio 1983

Carlo BO, *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, Rizzoli, Milano 1994

Alan M. BOASE, *Then Malherbe came (287-306)*, "The Criterion", October 1930-July 1931

Francis BODER, *La phrase poétique de Blaise Cendrars. Structures syntaxiques, figures du discours, agencement rythmiques*, Honoré Champion éditeurs, Paris 2000

Vittorio BODINI, Oreste MACRÌ, «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario (1940-1970)*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 2016

Adriano BON, *Il nastro di Moebius*, “Gazzetta di Parma”, 21 agosto 1980

Mario BONFANTINI, *Disegno storico della letteratura francese*, La Goliardica, Milano 1956

Yves BONNEFOY, *La traduzione della poesia (71-79)*, a cura di Marisa Ferrarini, “Testo a fronte”, 13, 1995

Nicoletta BORTOLOTTI, *L’ultimo Erba (87-98)*, “Testo”, 27, gennaio-giugno 1994

Bernard BOURRIT, *Fautrier. Peindre (pour) les Otages (30-34)*, “carnet de bord”, 9, sept. 2005

Robert BRÉCHON, *Henri Michaux*, Gallimard, Paris 1959

Nino BRIAMONTE, *Tradizione, traduzione, traducibilità (20-41)*, “Paragone”, XXXIV, 396, febbraio 1983

Elisa BRICCO, *La poesia di André Frénaud e l’Italia (521-533)*, “Studi francesi”, 126, 1998

Elisa BRICCO, *André Frénaud e l’Italia*, Schena editore, Fasano 1999

Elisa BRICCO, *Frénaud e il ruolo civile del poeta (15-17)*, “Trasparenze”, 12, settembre 2001

Giulio BROTTI, *Torniamo a leggere Sant’Agostino [intervista a Luciano Erba]*, “L’eco di Bergamo”, 10 marzo 2006

Furio BRUGNOLO, *Libro d’autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche (lectura pronunciata il 29 aprile 1991)*, (259-290) in *Atti dell’Accademia patavina*, Padova 1991

Ferdinand BRUNETIÈRE, *Histoire de la littérature française classique*, Delagrave, Paris 1917

Paolo BUDINI, *Intorno a Les antiquités de Rome di Joachim du Bellay (41-57)*, “Francofonia”, 47, autunno 2004

Michel BUTOR, *Improvisations sur Henri Michaux*, Fata Morgana, Montpellier 1985

Alberto CADIOLI, *La ricezione*, Laterza, Roma-Bari 1998

Italo CALVINO, Giambattista SALINARI, *Antologia con letture epiche*, Zanichelli, Bologna 1969

Italo CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Strarobinski, Mondadori, Milano 1991

Italo CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Mondadori, Milano 1993

Italo CALVINO, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995

Albert CAMUS, *Lettre au sujet du Parti pris (386-392)*, “Nouvelle Revue Française”, [Hommage à Francis Ponge], 45, 1956

Sergio CAPPELLO, *La critica letteraria di fronte ai Sonnets de la mort di Jean de Sponde* (87-97), "Francofonia", 1981

Giorgio CAPRIN, *La Bibbia fiamminga* (2-3), "Il Marzocco", XV, 24, Firenze 12 giugno 1910

Giorgio CAPRONI, *Problemi di traduzione* (29-32), "il verri", 26, gennaio-febbraio 1968

Giorgio CAPRONI, *La scatola nera*, Garzanti, Milano 1996

Giorgio CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Einaudi, Torino 1998

Giorgio CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi Firenze University Press, Firenze 2014

Giovanni CARAVAGGI, *I paesaggi emotivi di Antonio Machado. Appunti sulla genesi dell'intimismo*, Patron, Bologna 1969

Francesco CASNATI, *Marino Moretti*, Istituto di Propaganda Libreria, Milano 1952

Cesare CAVALIERI, *Saint-John Perse, cent'anni di poesia* (181-187) [intervista a Luciano Erba], "Studi cattolici", 313, 1987

Cesare CAVALLERI, *Dove vai tranviere metafisico?*, "Avvenire", 14 agosto 1987

Francesco CAZZAMINI MUSSI, *Uomini e libri*, Sandron, Palermo/Roma 1927

Camilla CEDERNA, *Il mio Novecento*, Bur, Milano 2011

Jacques CELS, *Henri Michaux*, Labor, Bruxelles 1990

Blaise CENDRARS, *Poésies complètes*, introduction de Jacques-Henry Lévesque, Denoël, Paris 1944

Blaise CENDRARS, *Bourlinguer*, Denoël, Paris 1948

Blaise CENDRARS, *Œuvres complètes*, Denoël, Paris 1960

Blaise CENDRARS, *Du monde entier au cœur du monde*, Denoël, Paris 1958

Blaise CENDRARS, *Inédits secrets*, par Miriam Cendrars, Le club du livre, Paris 1969

Blaise CENDRARS, *Dal mondo intero*, tradotto e curato da Rino Cortiana, Guanda, Parma 1980

Blaise CENDRARS, *Al cuore del mondo*, a cura di Rino Cortiana, Scheiwiller, Milano 1992

Blaise CENDRARS, *Blaise Cendrars vous parle... suivi de Qui êtes vous ?, Le paysage dans l'œuvre de Léger et de J'ai vu mourir Fernand Léger*, Denoël, Paris 2006

Miriam CENDRARS, *Blaise Cendrars*, éditions Ballard, Paris 1993

Guido CERONETTI, *Specialista in diletterantismo* (XXV-XXIX), Premio città di Monselice per una traduzione letteraria, 4, Monselice 1975

- Giorgio CERRUTI, *L'atelier di Ponge (239-255)* in "Quaderni del Novecento Francese", 6, 1982
- René CHAR, Vittorio SERENI, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, cura di Elisa Donzelli, Donzelli, Roma 2010
- Mario CHIODETTI, *Incontro con il poeta Luciano Erba, un amico perduto*, "Prealpina", 12 luglio 2002, p. 32
- Roberto CICALA, *I dubbi del giovane Luciano Erba: una lettera a Contini del 1947 sul suo futuro (17-22)*, "Resine", 124, 2010
- Roberto CICALA, *I cristalli di Luciano Erba*, "La Provincia" (Como), 24 novembre 1991
- Pietro CITATI, *Il tè del Cappellaio matto*, Adelphi, Milano 2012
- Julius COHEN, *14 lezioni di alchimia*, editrice Kemi, Milano 1980
- Vittorio COLETTI, *Note su Caproni traduttore (187-202)* in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 1982
- Michel COLLOT, *Francis Ponge (623-629)*, in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* sous la direction de Michel Jarrety, Presses Universitaires, Paris 2001
- Gianfranco CONTINI, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970
- Gianfranco CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974
- Gianfranco CONTINI, *Amicizie*, a cura di Vanni Scheiwiller, Libri Scheiwiller, Milano 1991
- Gianfranco CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Rizzoli, Milano 2013
- Antoine COMPAGNON, *Le seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979
- Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil 1998
- Mario COSTANZO, *Il cavaliere del Garbo (130-137)*, "Letteratura", V, 25-26, gennaio-aprile 1957
- Giorgio CORTENOVA, *Pablo Picasso. La vita e le l'opera*, Mondadori, Milano 2001
- Maria CORTI, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino (181-197)*, "Strumenti critici", IX, 27, giugno 1975
- Maria CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976
- Maria CORTI, *I vuoti del tempo*, Bompiani, Milano 2003

Renzo CRIVELLI, *Il tranviere metafisico e l'ippopotamo inesistente. Le poesie di Erba che hanno ispirato lo spettacolo di Macaro*, "Corriere di Novara", 27 ottobre 1988

Benedetto CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, Laterza, Bari 1965

Lucio D'AMBRA, *Le opere e gli uomini. Note, figure, medaglioni e saggi*, Roux e Viarengo, Torino/Roma 1904

Maurizio DARDANO, *Aspetti della testualità nella poesia italiana del secondo Novecento* (47-68) in "Elogio della lentezza", 2003

Leon DAUDET, *Georges Rodenbach: le voyage dans les yeux*, "La quinzaine littéraire", 15 mars 1893

Théodore-Agrippa D'AUBIGNÉ, tradotto da Giuseppe Guglielmi (106-107), "il verri", 2, agosto 1958

Giovanni Battista DE CESARE, *Antonio Machado intorno agli anni delle Soledades* (3-16), "Rassegna di Iberistica", dicembre 1989

Jacques DERRIDA, *Signéponge*, Seuil, Paris 1988

Cyrano DE BERGERAC, *Lettres diverses*, a cura di Luciano Erba, Scheiwiller, Milano 1965

Cyrano DE BERGERAC, *Œuvres complètes II. Lettres, Entretiens pointus, Mazarinades*, édition critique. Textes établis et commentés par Luciano Erba pour les *Lettres* et les *Entretiens pointus* et par Hubert Carrier par les *Mazarinades*, Honoré Champion, Paris 2001

Carlo DEL BALZO, *L'Italia nella letteratura francese dalla morte di Enrico IV alla Rivoluzione*, Slatkine Reprints, Genève 1970

Elena DEL BECCARO ALPI, *La fortuna di Cendrars in Italia* (28-32), "Francia", 25, gennaio-marzo 1978

Beniamino DEL FABBRO, *La sera armoniosa*, Rosa e Ballo, Milano 1944

Liana DE LUCA, *Poesie di Luciano Erba. Il tranviere metafisico*, "L'eco di Bergamo", 12 agosto 1987

Eurialo DE MICHELIS, *Profilo di Sponde* (5-30), "Rivista di letterature moderne e comparate", I, 1971

Lidia DE MICHELIS, *La poesia di Thom Gunn*, La Nuova Italia, Firenze 1978

Laurent DEMOULIN, *Le Cratyle de Francis Ponge* (73-92), "Elseneur", 27, 2102

Odette DE MOURGUES, *Metaphysical, baroque and précieux poetry*, Clarendon Press, Oxford 1953

- Daniel DENNETT, *L'idea pericolosa di Darwin*, Bollati e Boringhieri, Torino 1997
- Ronald DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura*, Cesati, Firenze 1997
- Jean DE SPONDE, *Poésies*, par François Ruchon et Alan Boase, éditions Pierre Cailler, Genève 1949
- Jean DE SPONDE, *Stanze e sonetti della morte*, a cura di Alessandra Ginzburg, Einaudi, Torino 1970
- Jean DE SPONDE, *Œuvres littéraires. Suivies d'Écrits apologétiques avec des Juvénilia*, édités avec une introduction et des notes par Alan Boase, Droz, Genève 1978
- Jean DE SPONDE, *D'amour et de mort. Poésies complètes*, présentées par James Sacré, La Différence, Paris 1989
- Jean DE SPONDE, *Meditazioni sui salmi e poesie*, a cura di Mario Richter, traduzioni e note di Mario Richter, Manuela Gemma, Paolo Focardi, San Paolo, Milano 1998
- Aldo DI BENEDETTO, *Intervista a Luciano Erba*, "Il rudere", 1959, pp. 63-65
- Arnaldo DI BENEDETTO, *Ipotesi su un contemporaneo (Luciano Erba)*, (249-255) in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", XXXVI, 3-4, 1967
- Arnaldo DI BENEDETTO, *Stile e linguaggio. Saggi di analisi letteraria*, Bonacci, Roma 1974
- Martin DODSWORTH, *Taking Pleasure (506-507)*, "The Listener", 19 October 1967
- Giuliano DONATI, *Abitare la poesia*, "L'informazione libraria", 5, maggio 1991
- Johann Peter ECKERMANN, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Gallimard, Paris 1949
- Luciano ERBA, *Linea K*, Guanda, Modena 1951
- Luciano ERBA, *Ero nato sui mari (39-40)*, [recensione a Vittore Fiore], "L'esperienza poetica", 2, aprile-giugno 1954
- Luciano ERBA, *Nel paese della memoria* [su Eugenio Montale], 4, "Stagione", 6, estate 1955
- Luciano ERBA, *Visione miope e secentismo (495-504)*, "Aevum" 30, settembre-dicembre 1956
- Luciano ERBA, *Antologia di poeti francesi d'oggi (55-76)*, "il verri", 2, inverno 1957
- Luciano ERBA, *Jean de Sponde (131-138)*, "il verri", II, 2, agosto 1958
- Luciano ERBA, *Jean Cocteau, Gondoles des morts. André Frénaud, Excrétions, misère et facéties (118-119)*, "il verri", 2, III, aprile 1959

- Luciano ERBA, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese 1900-1950: appunti per uno studio* (363-378) in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Neri Pozza, Venezia 1961
- Luciano ERBA, *Realismo e italianismo in Saint-Amant* (285-297), in "Aevum", 37, 1963
- Luciano ERBA, *Per una nuova edizione delle «Lettere» di Cyrano de Bergerac* (526-547), "Aevum", 38, 5/6, sett-dic 1964
- Luciano ERBA, *Magia e invenzione, note e ricerche su Cyrano de Bergerac*, Scheiwiller, Milano 1967 [poi Vita e Pensiero, Milano 2000]
- Luciano ERBA, *Françoise*, nota introduttiva di Lento Goffi, Il farfengo, Brescia 1982
- Luciano ERBA, *Il cerchio aperto*, all'insegna del pesce d'oro, Milano 1983
- Luciano ERBA, *Il tranviere metafisico seguito da quadernetto di traduzioni*, Scheiwiller, Milano 1987
- Luciano ERBA, *Testimonianze* (20-21) in "Nuova Corrente" [*T. S. Eliot e l'Italia*, a cura di Stefano Verdino], 36, 1989
- Luciano ERBA, *Dei cristalli naturali e altri versi tradotti (1950-1990)*, Guerini e Associati, Milano 1991
- Luciano ERBA, *soltanto segni*, con tre disegni di Enrico Della Torre, Rotary, Milano 1992
- Luciano ERBA, *L'Hippopotame*, traduit par Bernard Simeone, préface de Philippe Jaccottet, Verdier, Paris 1992
- Luciano ERBA, *Capodanno a Milano*, disegni di Carlo Nangeroni, Scheiwiller, Strenna per gli amici di Paola e Paolo Franci, Milano 1996
- Luciano ERBA, *Due lettere di Contini a Luciano Erba* (28-32) in *Omaggio a Contini*, "Microprovincia", 35, 1997
- Luciano ERBA, *Nella terra di mezzo*, Mondadori, Milano 2000
- Luciano ERBA, *Provincialismo e ideologia, i peccati degli intellettuali*, "Avvenire", 15 gennaio 2000
- Luciano ERBA, *Poesia, la grande assente. Un j'accuse non in versi* (76-84), "Vita e Pensiero", 1, 2003
- Luciano ERBA, *Un po' di Repubblica*, con una traduzione da Blaise Cendrars, interlinea, Novara 2005
- Luciano ERBA, *Quartiere Magenta*, dedaluspoesia, Milano 2008
- Luciano ERBA, *À Georges Borgeaud* (6) in *Georges Borgeaud*, édité par Stéphanie Cudré-Mauroux, Fondation Calvignac, Lausanne 2008

- Luciano ERBA, *I miei poeti tradotti*, a cura di Franco Buffoni, Lucia Erba e Anna Longoni, Interlinea, Novara 2014
- Vincenzo ERRANTE, *Parnassiani e simbolisti francesi*, liriche scelte e tradotte da Vincenzo Errante, Sansoni, Firenze 1953
- Vincenzo ERRANTE, *Testimonianze, con una scelta dalle lettere e dagli inediti*, a cura di Emilio Mariano, Vincenzo Colonnello editore, Milano 1955
- Edoardo ESPOSITO, *Le frontiere della poesia (VI-XIX)*, in *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, II volume, a cura di Edoardo Esposito, Feltrinelli, Milano 2000
- Giò FERRI, *Scelti da*, "L'informatore librario", 7, luglio 1991
- Gérard FARASSE, Bernard VECK, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1999
- Claudia FARINI, *Georges Rodenbach e Marino Moretti : tra simbolismo e crepuscolarismo (157-168)*, "Revue des études italiennes", 48, 1-2, janv-juin 2002
- Jean FAUTRIER, Francis PONGE, *Paroles à propos des nus de Fautrier*, Galerie Rive Droite, Paris 1956
- Gian Carlo FERRETTI, *Vanni Scheiwiller. Uomo, intellettuale, editore*, Libri Scheiwiller, Milano 2009
- Samuele FIORAVANTI, *La piroga scavata da Luciano Erba. Per un'analisi dei titoli di negli spazi intermedi (121-129)*, "Autografo", 53, 1 2015
- Lionello FIUMI, *Parnaso amico. Saggi su alcuni poeti del secolo ventesimo*, Degli Orfini, Genova 1942
- Jean-Carlo FLÜCKIGER, *Au cœur du texte. Essai sur Blaise Cendrars*, Payot, Neuchâtel 1977
- Alessandro FO, *Una intervista a Vittorio Sereni (55-75) in Studi per Riccardo Ribuoli. Scritti di filologia, musicologia, storia*, a cura di Franco Piperno, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1986
- Philippe FOREST, *Histoire de « Tel Quel » 1960-1982*, Seuil, Paris 1995
- Marco FORTI, *In quattordici per tradurlo*, "Corriere della Sera", 2 agosto 1964, p. 5
- Franco FORTINI, *Verifica dei poteri: scritta di critica e di istituzioni letterarie*, Il Saggiatore, Milano 1965
- Franco FORTINI, *Il poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1977
- Franco FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987
- Franco FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003

- Franco FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Quodlibet, Macerata 2011
- Armin Paul FRANK, *Anthologies of translation* (13-16), in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, edited by Mona Baker and Kirsten Malmjaer, Routledge, London/New York 2009
- George Sutherland FRASER, *The Poetry of Thom Gunn*, (359-367), "The Critical Quaterly", 3 (4), Winter 1961
- André FRÉNAUD, *Il borgo profanato, I Re Magi, Senza amore, La vita morta la vita, La più folle*, traduzione di Franco Fortini, (44-45), "Il Politecnico", 31-32, luglio-agosto 1946
- André FRÉNAUD, *Excrétions, misère et facéties*, a cura di Giambattista Vicari, Sciascia editore, Caltanissetta-Roma 1959
- André FRÉNAUD, *L'amitié d'Italie*, Scheiwiller, Milano 1961
- André FRÉNAUD, *Il n'y a pas de paradis*, Gallimard, Paris 1962
- André FRÉNAUD, *L'agonia del generale Krivitski*, introduzione e traduzione di Franco Fortini, Il Saggiatore, Milano 1962
- André FRÉNAUD, *La Sainte Face*, Gallimard, Paris 1968
- André FRÉNAUD, *Non c'è paradiso*, traduzione di Giorgio Caproni, Rizzoli, Milano 1971
- Luca FRIGERIO, *Elogio dell'uomo "normale"* [intervista a Luciano Erba], "Il nostro tempo di Milano", 24, 24 settembre 2000, p. 5
- FULCANELLI, *Il mistero delle cattedrali*, Edizioni Mediterranee, Roma 2005
- Giovannella FUSCO GIRARD, *Francis Ponge: l'impossible art de vivre*, Liguori, Napoli 2003
- Angelo GACCIONE, *Il poeta deve essere sospettoso e rifiutare qualsiasi adesione al potere* (10-11), "Milano metropoli", IV, 8, novembre 2000
- Hans-Georg GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983
- Hans-Georg GADAMER, *Elogio della teoria*, Guerini, Milano 1989
- Daria GALATERIA, *Entre nous. Incontri di scrittori italiani e francesi nel Novecento*, Sellerio, Palermo 2012
- Rita GAMBESCIA, *Un borghese molto "aristocratico"*, intervista a Erba, "Milano Oggi", 28-29 ottobre 1989
- Bianca GARAVELLI, *Erba. La poesia del «bricoleur»*, "L'avvenire", 16 settembre 2014
- Nicola GARDINI, *Il senso del desiderio. Poesie gay dell'età moderna*, Crocetti, Milano 2001
- Aldo GAROSCI, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Einaudi, Torino 1959

Jean-Charles GATEAU, *Le parti pris des choses*, Gallimard, Paris 1997

Théophile GAUTIER, *Les grotesques*, Desessart, Paris 1844

Emanuela GAZZOTTI, *La poesia nella terra di mezzo*, [intervista a Luciano Erba], (26-28), "Presenza" XXXIII, 9, nov-dic 2003

Gérard GENETTE, *Figures I*, Seuil, Paris 1966

Gérard GENETTE, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, Paris 1976

Gérard GENETTE, *Seuils*, éditions du Seuil, Paris 1987

Gérard GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997

Gérard GENOT, *Strutture narrative della poesia lirica (35-51)*, "Paragone", XVIII, 212/32, ottobre 1967

Pietro GETREVI, Piera SCHIAVO, Luisa PREVITERA, Luca LENZINI, *Quattro studi sul tradurre*, a cura di Gilberto Lonardi, Secondo quaderno veronese di filologia lingue e letteratura italiana, Verona 1983

Pietro GIBELLINI, *L'Adda ha buona voce. Studi di letteratura lombarda dal Sette al Novecento*, Bulzoni, Roma 1984

André GIDE, *Découvrons Henri Michaux*, Gallimard, Paris 1941

Natalia GINZBURG, *Non possiamo saperlo*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino 2001

Julie GIOVACCHINI, *Lucrèce et Francis Ponge: d'une modernité à l'autre (39-51)* in *Colloque International sur Lucrèce au XX siècle (4-5 février)*, Créteil, Colin, Créteil 2103

Pierangelo GIOVANETTI, *Poesia, porta verso l'Assoluto*, "Avvenire", 7 ottobre 2005

Enrico GIRARDI, *Un destino da Kolossal*, "Corriere della Sera", 25 aprile 2006

Giovanni GIUDICI, *Addio, proibito piangere*, Einaudi, Torino 1982

Giovanni GIUDICI, *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Garzanti, Milano 1996

Simone GIUSTI, *Le traduzioni dei poeti, i poeti in traduzione. Per il commento e la didattica del testo tradotto (1-5)*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'Adi (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Adi editore, Roma 2016

Jean-Pierre GOLDENSTEIN, *19 poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, édition critique et commentée, Méridiens Klincksieck, Paris 1986

- Paul GORCEIX, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Honoré Champion, Paris 2006
- Diana GRANGE FIORI, *Présence-absence d'Henri Michaux (3-16)*, "Europe", 64, 698-699, 1987
- Giulia GRATA, *Traduire la poésie: l'action du style. Erba e Luzi traduttori di Michaux*, il contributo è consultabile online [amsacta.unibo.it]
- Giulia GRATA, *Sage ou magicien ? Deux notes sur la réception de Francis Ponge en Italie*, il contributo è consultabile online [<http://www.nouvellefribourg.com/archives/sage-ou-magicien-deux-notes-sur-la-reception-de-francis-ponge-en-italie/#21>]
- Giulia GRATA, *La fortuna di André Frénaud (1903-1997) in Italia. Appunti sulle corrispondenze inedite conservate presso la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet Parigi (949-962)*, "Aevum", 87, 2013
- Giulia GRATA, *Note su Zanzotto lettore francese con un'intervista inedita (77-94)*, "Testo", 67, XXXV, gennaio-giugno 2014
- Giulia GRATA, *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, edizioni ETS, Pisa 2016
- Maria Antonietta GRIGNANI, *A play of iridescent colour (303-325)*, in William Henry HUDSON, *La vita della foresta*, traduzione di Eugenio Montale, Einaudi, Torino 1987
- Maria Antonietta GRIGNANI, *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, con autografi inediti, interlinea, Novara 2002
- Bernard GROETHUYSEN, *Douze petits écrits (89-91)*, "Nouvelle Revue Française", 1927
- Giuseppe GUGLIELMI, *In margine a un quaderno inedito di Guido Gozzano (505-512)*, "Convivium", XVI, 1947
- Laurence GUYON, *Cendrars en énigme. Modèles mystiques, écritures poétiques*, Champion, Paris 2007
- Thom GUNN, *Fighting Terms*. Fantasy Press, Swinford 1954
- Thom GUNN, *Aprocryphal, Excursion (173-175)*, "Botteghe oscure", XIV, 1954
- Thom GUNN, *The Sense of Movement*, Faber and Faber, London 1957
- Thom GUNN, *Sulla costa del Lancashire; La condizione umana; A Yvor Winters (82-86)*, "il verri", 3, primavera 1957
- Thom GUNN, *I miei tristi capitani e altre poesie*, traduzione di Camillo Pennati, Mondadori, Milano 1968.
- Thom GUNN, *My Life Up to Now and Juvenilia*, Hagstrom and Bixby, London 1979

- Thom GUNN, *Tatto*, traduzione di Luciano Erba, introduzione di Nemi D'Agostino, Guanda, Milano 1979
- Thom GUNN, *Shelf life. Essays, memoirs, and an interview*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1993
- Émile HENRIOT, *Poètes Français*, Landarchet, Lyon 1944
- Pierre-Daniel HUET, *Il modo migliore di tradurre* (17-24), "Testo a fronte", marzo 1997
- Dante ISELLA, *I lombardi in rivolta*, Einaudi, Torino 1984
- Dante ISELLA, *Un anno degno di essere vissuto*, Adelphi, Milano 2009
- Wolfgang ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987
- Wolfgang ISER, *Il concetto di traducibilità: le variabili dell'interpretazione* (13-29), a cura di Alessandra Radicchi, "Testo a fronte", 22, marzo 2000
- Paola ITALIA, *Stratigrafie e varianti. Da Manzoni a Gadda. Nuove prospettive per la filologia d'autore* (41-69) in *Quattro conversazioni di filologia*, a cura di Vincenzo Fera, Bulzoni, Roma 2016
- Paola ITALIA, *Carte geo-grafiche. Prosatori al lavoro* (23-37), "Autografo", 57, XXV, 2017
- Philippe JACCOTTET, *Remarques sur Le soleil* (396-402), "Nouvelle Revue Française", 45, 1956
- Philippe JACCOTTET, *Il barbagianni. L'ignorante*, con un saggio di Jean Strarobinski, a cura di Fabio Pusterla, Einaudi, Torino 1992
- Philippe JACCOTTET, *D'une lyre à cinq cordes. Pétrarque, Le Tasse, Leopardi, Ungaretti, Montale, Bertolucci, Luzi, Bigongiari, Erba, Góngora, Goethe, Hölderlin, Meyer, Rilke, Lavant, Burkart, Mandelstam, Skácel, traductions (1946-1995)*, Gallimard, Paris 1997
- Stefano JACOMUZZI, *Sergio Corazzini*, Mursia, Milano 1963
- Hans Robert JAUSS, *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, a cura di Carlo Gentili, Marietti, Genova 1990
- Brian JONES, *Gunn and Jennings* (89-91), "London Magazine", 1 Dec. 1967
- Gustave KAHN, *Les origines du symbolisme*, A. Messein, Paris 1936
- Gustave KAHN, *Il simbolismo*, OET, Roma 1936
- Daniela LA PENNA, *L'ultima intervista* (11-22), "Testo", XXXIII, 64, luglio-dicembre 2012
- Jean-René LADMIRAL, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris 1979

- Jean LAGNY, *Le poète Saint-Amant (1594-1661). Essai sur sa Vie et ses Œuvres*, Nizet, Paris 1964
- Jean LALOUP e Jean NÉLIS, *Uomini e macchine: iniziazione all'umanesimo tecnico*, Massimo, Milano 1956
- Patrick LAUDE, *Les décors de silence : essai sur la poésie de Georges Rodenbach*, Éditions Labor, Bruxelles 1990
- Francesco LAURENTI, *Il partito preso della traduzione: su alcune versioni italiane da Ponge (183-191)*, "Italianistica", 40, I, 2011
- Francesco LAURENTI, *Giuseppe Ungaretti traduttore e scrittore*, Archetipo, ebook, 2014
- David Herbert LAWRENCE, *The Complete Poems*, with an Introduction and Notes by David Ellis, Wordsworth Poetry Library, Ware 1993
- Jean Louis LE HIR, *Notes sur la langue et le style du Moïse sauvé de Saint-Amant (95-108)*, "Le Français Moderne", XIX, Avril 1951
- Matteo LEFÈVRE, *Quarant'anni di poesia e democrazia. La poesia spagnola tradotta in Italia (1975-2015)*, (57-78), "Testo a fronte", 55, 2016
- Luca LENZINI, *Il traduttore e il poeta: l'«Onegin» di Giudici (209-226)*, "Studi novecenteschi", VIII, 22, dicembre 1981
- Claude LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, traduzione di Paolo Caruso, Il saggiatore, Milano 1964
- Jacques-Henri LÉVESQUE, *Blaise Cendrars*, éditions de la nouvelle revue critique, Paris 1947
- Tommaso LISA, *Le poetiche dell'oggetto. Da Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, Firenze 2007
- Roger LITTLE, *Francis Ponge et la nostalgie cratylienne (32-38)*, "Europe", 755, 1992
- François LIVI, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1974
- Rosemary LLOYD, *Mallarmé. The Poet and His Circle*, Cornell University Press, Ithaca and London 1999
- Alice LODA, «*Architecte incertain de ma forme changeante*» «*Incerto architetto della mia mutevole forma*». *Da Frénaud a Caproni: per un'analisi metrico-stilistica della traduzione italiana di Il n'y pas de paradis*, Università di Pavia, 2009-2010
- Alice LODA, *Da Frénaud a Caproni: implicazioni metrico-stilistiche nella traduzione italiana di Il n'y a pas de paradis (123-136)*, "Bollettino di italianistica", 1, 2011

- Gilberto LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano* (144-163), in ID. *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980
- Silvia LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, (265-300), "Strumenti critici", 39-40, ottobre 1979
- Roberto LUCIANI, *Il restauro. Storia. Teoria. Tecniche. Protagonisti*, Fratelli Palombi, Roma 1988
- Joyce LUSSU, *Tradurre poesia*, Biblioteca del Vascello, Roma 1994
- Mario LUZI, *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1960
- Mario LUZI, *Circostanze di traduzione: il teatro* (61-62) in *Atti del III convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica. Premio di città di Monselice per una traduzione letteraria e scientifica*, a cura di Gianfelice Peron, Il poligrafo, Monselice 1973
- Mario LUZI, *Francamente*, Vallecchi, Firenze 1980
- Mario LUZI, *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1983
- Giorgio LUZZI, *La poesia di Luciano Erba da Il male minore a Il prato più verde* (83-96), "Paragone", 340, giugno 1978
- Giorgio LUZZI, *Il male minore di Luciano Erba* (65-69), "Poesia", II, 6, giugno 1989,
- Giorgio LUZZI, *Rimozione del senso e indizi di direzione nella poesia di Luciano Erba* (452-460), "Cenobio", 42-43, 1993
- Giovanni MACCHIA, *Jean de Sponde e il problema della poesia barocca in Francia* (4-14), "Letteratura", 1, 1953
- Giovanni MACCHIA, *Il paradiso della ragione. Studi letterari sulla Francia*, Laterza, Bari 1960
- Giovanni MACCHIA, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Einaudi, Torino 1965
- Giovanni MACCHIA, *La letteratura francese. V. Il Novecento*, a cura di Macchia, Colesanti, Guaraldo, Marchi, Rubino, Violato, Accademia, Milano 1987
- Antonio MACHADO, *Poesie*, a cura di Oreste Macrì, Lerici, Milano 1959
- Antonio MACHADO, *Soledades*, edición de Rafael Ferreres, Taurus, Madrid 1968
- Antonio MACHADO, *Poesie. Soledades e Campos de Castilla*, traduzione di Claudio Rendina, Newton & Compton, Milano 1971
- Antonio MACHADO, *Solitudini*, a cura di Francesco Tentori Montalto, Crocetti, Milano 1989
- Antonio MACHADO, *Poesias completas*, edición crítica de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid 1989

- Antonio MACHADO, *Solitudini (1899-1907)*, a cura di Pablo Luis Ávila, prefazione di Cesare Segre, edizioni il ponte, Firenze/Milano 1990
- Antonio MACHADO, *Antologia comentada. Poesía*, edición de Francisco Caudet, ediciones de la Torre, Madrid 1999
- Antonio MACHADO, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, edición de Geoffrey Ribbans, Catedra, Madrid 2008
- Antonio MACHADO, *Tutte le poesie e prose scelte*, volume I, a cura e con due saggi introduttivi di Giovanni Caravaggi, traduzioni poetiche di Oreste Macrì, Mondadori, Milano 2010
- Pierre MAES, *Georges Rodenbach*, nouvelle édition refondue et augmentée de nombreux documents inédits, Duculot, Gembloux 1952
- Giancarlo MAJORINO, *Poesia e realtà 1945-2000. Versi, vite, tempo recente degli italiani in un'antologia appassionata*, Il Saggiatore, Milano 2005
- Andrea MALAGUTI, *Le miroir de l'étranger: subjectivity in André Frénaud's Le silence de* Genova (423-443), "The Romanic Review", 97, 3-4, 2007
- Curzio MALAPARTE, *Opere scelte*, a cura di Luigi Martellini, Mondadori, Milano 2003
- Mariarosa MANCUSO, *Robinson sono io* [intervista a Luciano Erba], "Sette", 43, 2002, p. 78
- John MANDER, *The Writer and Commitment*, Secker and Warburg, London 1961
- Giorgio MANGANELLI, *Il Nuovo Movimento e la poesia senza illusioni*, "Il giorno", 24 luglio 1968, p. 5
- Giorgio MANGANELLI, *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002
- Leonardo MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici. Poeti traduttori a confronto fra terza e quarta generazione*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di italianistica, tesi di dottorato (supervisore: Silvio Ramat)
- Antonio MANFREDI, recensione a *Il tranviere metafisico*, "Eros", 26 settembre 1987
- Franco MANZONI, *Ricordando Luciano Erba*, "Corriere della Sera", 16 settembre 2014
- Jean Pierre MARTIN, *Henri Michaux*, Gallimard, Paris 2003
- Pierre MARTINO, *Parnasse et symbolisme*, Colin, Paris 1925
- Luigi MASCHERONI, *Luciano Erba, l'arte poetica di tradurre i grandi poeti*, "Il Giornale", 17 settembre 2014
- Claudio MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento (189-205)*, "Metrica", II, 1981

Cristina MARCHISIO, *Beniamino Del Fabbro traduttore di Góngora (Tres víolas del cielo)*, (151-174), "Italianistica", XLIII, 1, gennaio-aprile 2014

Giancarlo MARMORI, *La Legion d'Onore allo scrittore che schiaffeggiò l'ineffabile Rilke*, 13 gennaio 1959, "Il Giorno", p. 9

Luigi MARTELLINI, *Curzio Malaparte: La rivolta dei santi maledetti (155-180)*, "Cuadernos de Filologia Italiana", 22, 2015

David MARTENS, *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonyme*, Champion, Paris 2010

Emilio MATTIOLI, *La traduzione letteraria (7-14)*, "Testo a fronte", 1, ottobre 1989

Emilio MATTIOLI, *Per una critica della traduzione (193-199)*, "Studi di estetica", 14, XXIV, 1996

Camille MAUCLAIR, *L'art en silence: Edgar Poë, Mallarmé, Flaubert lyrique, le symbolisme, Paul Adam, Rodenbach, Besnard, Puvis de Chavannes*, Ollendorff, Paris 1901

Richard A. MAZZARA, *A case of creative imitation in Saint-Amant (27-34)*, "French Review", 31, 1957

Giorgio MELCHIORI, *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati*, Einaudi, Torino 1974

Sourour Ben Ali MEMOUDH, *L'écriture lapidaire chez Francis Ponge et Roger Caillois (76-86)*, "L'Esprit créateur", 45, 2, 2005

Pier Vincenzo MENGALDO, *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura degli anni Venti e Trenta*, Vita e Pensiero, Milano 1989

Pier Vincenzo MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, terza serie, Einaudi, Torino 1991

Pier Vincenzo MENGALDO, *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999

Pier Vincenzo MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Bari 2001

Pier Vincenzo MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, quinta serie, Carocci, Bologna 2017

Franco MEREGALLI, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Sansoni, Firenze 1974

Francesco MERIANO, *Anime fiamminghe. Antologia della poesia belga contemporanea*, Humanitas, Bari 1915

Giuliano MESA, *Il verso libero e il verso necessario. Ipotesi ed esempi nella poesia contemporanea (135-148)*, "il verri", 2002, 20

Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique II: épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris 1972

- Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, Nizet, Paris 1966
- Marius MICHAUD, *Catalogue du Fonds Blaise Cendrars* (Bibliothèque Nationale Suisse), "Cahiers Blaise Cendrars", 1, 1989
- Marius MICHAUD, *Fonds Blaise Cendrars. Nouvelles acquisitions 1989-1993* (139-193), "Continent Cendrars", 8-9, 1993-1994
- Henri MICHAUX, *Qui je fus*, Gallimard, Paris 1927
- Henri MICHAUX, *Ecuador*, Gallimard, Paris 1929
- Henri MICHAUX, *L'espace du dedans*, Gallimard, Paris 1944
- Henri MICHAUX, *La lettre e Ecce homo*, tradotti da Giuseppe Ungaretti, "Prosa", 1, luglio 1945
- Henri MICHAUX, *Une etude, un choix de poèmes et une bibliographie*, par René Bertele, Seghers, Paris 1946
- Henri MICHAUX, *Lo spazio interiore*, tradotto da Ivo Margoni, Einaudi, Torino 1948
- Henri MICHAUX, *Passages*, Gallimard, Paris 1950
- Henri MICHAUX, *La cordigliera delle Ande*, tradotta da Mario Luzi, "Il critone", 5-6, agosto-settembre 1956, p. 7
- Henri MICHAUX, *Magia, La mia vita si arrestò, Il mio re, Sulla via della Morte, Come pietra nel pozzo, Riposo nella sventura, Nausea o è la morte che viene?, La mia vita*, tradotte da Andrea Zanzotto, "Il caffè", II, 1960, pp. 30-36
- Henri MICHAUX, *Altrove*, tradotto da Liliana Magnini e Carla Vasio, Rizzoli, Milano 1966
- Henri MICHAUX, *Miserabile miracolo: la mescalina. Infinito turbolento*, tradotti da Enrico Filippini, Valerio Riva e Claudio Rugafiori, Feltrinelli, Milano 1967
- Henri MICHAUX, *Allucinogeni e conoscenza*, a cura di Mario Diacono, Rizzoli, Milano 1968
- Henri MICHAUX, *Un certo piuma*, tradotto da Alfredo Giuliani, Bompiani, Milano 1971
- Henri MICHAUX, *Brecce*, a cura di Diana Grange Fiori, Adelphi, Milano 1984
- Henri MICHAUX, *Ecuador*, tradotto da Guido Neri, Theoria, Roma 1987
- Henri MICHAUX, *Œuvres complètes*, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, vol. I, Gallimard, Paris 1998
- Stefania MICHELUCCI, *Celare ostentando: la messa in scena della passione in Fighting Terms di Thom Gunn (199-207)* in *Le passioni tra ostensione e riserbo*, a cura di Romana Rutelli e Luisa Villa, ETS, Pisa 2000

- Stefania MICHELUCCI, *Wrestling with the rappel à l'ordre: Thom Gunn and the New Modernism of the Sixties* (120-130) in *In and Around the Sixties* edited by Mirella Billi and Nicholas Brownless, Settecittà, Viterbo 2003
- Stefania MICHELUCCI, *La maschera, il corpo e l'anima. Saggio sulla poesia di Thom Gunn*, Unicopli, Milano 2006
- Stefania MICHELUCCI, *The Poetry of Thom Gunn. A Critical Study*, McFarland, London 2009
- Giorgio MIGLIOR, *La poesia di Thom Gunn* (21-51), "Studi e ricerche di letteratura inglese e americana", 1971
- Henri MILLER, *Blaise Cendrars*, Denoël, Paris 1951
- Joseph Hillis MILLER, *The Critic as Host in Deconstruction and Criticism*, The Seabury Press, New York 1979
- Marco MODENESI, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Georges Rodenbach*, Vita e Pensiero, Milano 1996
- Gianni MONTAGNA, *Un secolo di poesia belga*, casa editrice Maia, Siena 1958
- Eugenio MONTALE, *Choix de poèmes*, traduit par Silvio D'arco Avalle e Simone Hotelier, éditions du continent, Genève 1946
- Eugenio MONTALE, *Quaderno di traduzioni*, Edizioni della Meridiana, Milano 1948
- Eugenio MONTALE, *Poésies, II, Les occasions, 1928-1939*, traduit par Patrice Angelini avec le concours de Louise Herlin, Georges Brazzola et Philippe Jaccottet, Gallimard, Paris 1966
- Eugenio MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984
- Eugenio MONTALE, *Ventidue prose elvetiche*, a cura di Fabio Soldini, Scheiwiller, Milano 1994
- Eugenio MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, vol. II, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 2006
- Marino MORETTI, *La casa del santo sangue*, Treves, Milano 1930
- Massimiliano MORINI, *Thom Gunn. The Geysers, con postfazione* (163-186), "In forma di parole", 23, 4, 2003
- Massimiliano MORINI, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*, Sironi, Milano 2007
- Georges MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 1965
- Laura OGLIANTE, *Mario Luzi traduttore dal francese: "La cordigliera delle Ande"*, contributo consultabile online [<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/mario-luzi-e-la-francia/>]

Franco NASI, *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*, Medusa, Milano 2004

Meeten NASR, *Il timbro delicato di Luciano Erba*, “La mosca di Milano”, 9, marzo 2003

Glauco NATOLI, *Figure e problemi della cultura francese*, D’anna, Messina/Firenze 1956

Peter NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi. Teoria e pratica di un lavoro difficile e di incompresa responsabilità*, Garzanti, Milano 1988

José ORTEGA Y GASSET, *La missione del bibliotecario e Miseria e splendore della traduzione*, Sugarco edizioni, Milano 1984

Brigitte OUVRY-VIAL, *Henri Michaux. Qui êtes vous?*, La manufacture, Lyon 1989

Viola PAPETTI, *Thom Gunn. The Man with Night Sweats* (81-103), “Trame”, 2, 2001

Franco PAPPALARDO LA ROSA, *Il filo e il labirinto: Gatto, Caproni, Erba*, Tirrenia stampatori, Torino 1997

Franco PAPPALARDO LA ROSA, *Il poeta nel “labirinto”: Luciano Erba*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2006

Francesca PARABOSCHI, *L’Ophélie de Rimbaud e le Ofelie di Rodenbach* (285-305), “Acme”, LVII, I, gennaio-aprile 2004

Alessandro PARRONCHI, *Traduzioni di poeti*, “Il Mattino dell’Italia centrale”, 26 novembre 1948

Stefano PASTORE, *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo Novecento*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa/Roma 1999

Jean PAULHAN, Francis PONGE *Correspondance 1923-1968*, édition critique annotée par Claire Boaretto, Gallimard, Paris 1986

Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1952

Cesare PAVESE, *Le poesie*, a cura di M. Masoero, Einaudi, Torino 1998

Corrado PELIGRA, *Jean de Sponde. La maniera dell’essere* (65-70), “Poesia”, 7, 1995

Giovanni Battista PELLEGRINI, *Grammatica storica spagnola*, Leonardo da Vinci editore, Roma 1950

Camillo PENNATI, *Thom Gunn. «Riti di passaggio» e altri versi* (145-175), “Almanacco dello Specchio”, 3, 1974

Sara PESATORI, *Textual Dislocations: Critical Editions and Translation* (369-378), in *REELC International Congress, Literary Dislocations / Déplacements littéraires*, edited by Sonja Strojamska Elzeser and Vladimir Martinovski, Institute of Macedonian Literature, Skopje 2013

Sara PESATORI, *Unisono: appunti sull'edizione critica di una poesia in traduzione* (109-121), "Autografo" 52, 2014

Guillaume PEUREUX, *Le rendez-vous des Enfants sans soucy. La poétique de Saint-Amant*, Honoré Champion, Paris 2002

Vittorio PICA, *Letterati belgi*, "Il Fanfulla della domenica", XXII, 51, Roma, 23 dicembre 1900

Isabel Violante PICON, *Une œuvre originale de poésie. Giuseppe Ungaretti traducteur*, Paris, Presse Universitaire de la Sorbonne, Paris 1998

Georges PLACE, *Henri Michaux*, éditions de la chronique des lettres françaises, Paris 1969

Josiane PODEUR, *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, Liguori editore, Napoli 2008

Renato POGGIOLI, *Essays in European Literature*, Harvard University Press, Cambridge 1965

Anna Stella POLI, «Un povero doppiopetto marrone». *Lettere inedite di Luciano Anceschi e Luciano Erba* (77-91), "Testo", 64, XXXIII, luglio-dicembre 2012

Anna Stella POLI, «LIBRI LIBRI LIBRI e grane». *Prima ricognizione del carteggio Luciano Erba-Vanni Scheiwiller* (97-106), "Quaderni del '900", 18, 2018

Anna Stella POLI, *Cose, per partito preso. Cenni sulla ricezione critica di Francis Ponge* (103-119), "Quaderni di Palazzo Serra", 30, 2018

Francesco POLI, *La scultura del Novecento. Forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*, Laterza, Roma/Bari 2006

Francis PONGE, *Il ciottolo*, traduzione di Nivasio Dolcemare, "Prosa", 1, 1, luglio 1945

Francis PONGE, *L'araignée*, "Botteghe oscure", 2, III, 1949, p. 352

Francis PONGE, *L'anthracite ou le charbon par excellence*, "Botteghe oscure", 4, VII, 1951, p. 425

Francis PONGE, *Au génie de la France et à la beauté confondus: Stances*, "Botteghe oscure", 9, XXII, 1958, p. 11

Francis PONGE, *Méthodes*, Gallimard, Paris 1961

Francis PONGE, *Pour un Malherbe*, Gallimard, Paris 1965

Francis PONGE, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Gallimard, Paris 1970

Francis PONGE, *Vita del testo*, traduzioni di Giuseppe Ungaretti, Luciano Erba, Jacqueline Risset, a cura di Piero Bigongiari, Mondadori, Milano 1971

Francis PONGE, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Flammarion, Paris 1977

Francis PONGE, *L'atelier contemporain*, Gallimard, Paris 1977

- Francis PONGE, *Il partito preso delle cose*, traduzione di Jacqueline Risset, Einaudi, Torino 1979
- Francis PONGE, *Il testo sull'elettricità*, a cura di Daniele Gorret, L'obliquo, Brescia 1997
- Francis PONGE, Jean TORTEL, *Correspondance 1944-1981*, édition établie et présentée par Bernard Beugnot et Bernard Veck, Stock, Paris 1998
- Francis PONGE, *Lettres à Jean Thibaudeau*, Le temps qu'il fait, Paris 1999
- Francis PONGE, *Œuvres complètes*, sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, 1999
- Francis PONGE, *Il sole in un abisso*, a cura di Daniele Gorret, L'obliquo, Brescia 2003
- Francis PONGE, *Le parti pris des choses*, dossier et notes par Émilie Frémond, lecture d'image par Alain Jaubert, Gallimard, Paris 2009
- Francis PONGE, *My creative method* (16-25), traduzione di Adriano Marchetti, "Ante rem", 81, dicembre 2010
- Francis PONGE, *L'uomo a grandi tratti* (49-55), traduzione di Adriano Marchetti, "Ante rem", 82, giugno 2011
- Francis PONGE, *Nioque de l'avant-printemps ovvero Cognizione del periodo che annuncia la primavera*, traduzione di Michele Zaffarano, Benway Series, Colorno 2013
- Folco PORTINARI, *Verne e Kafka scrissero insieme una poesia...*, "L'Unità", 7 gennaio 1984
- Folco PORTINARI, *C'è un poeta che ha un cuore d'anguria*, "Tuttolibri" ("La stampa"), 14 novembre 1987
- Marc POUPON, *Apollinaire et Cendrars*, Minard, Paris 1999
- Stefano PRANDI, *Luciano Erba tra il magistero svizzero di Contini e la genesi di Linea K* (1951), (123-132) in "Nuova rivista di letteratura italiana", 1-2, 2011
- Antonio PRETE, *Dialoghi sul confine. La traduzione della poesia* (881-905), in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, I, direzione e coordinamento a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Garzanti, Milano 2001
- Antonio PRETE, *I fiori di Baudelaire. L'infinito nelle strade*, Donzelli, Roma 2007
- Antonio PRETE, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011
- Luisa PREVITERA, *Tradurre assimilando: Sereni e Apollinaire* (29-40), "Otto-Novecento", XI, 5/6, sett-dicembre 1987
- Marcel PROUST, *Correspondance générale*, par Suzy Proust et Paul Brach, Plon, Paris 1930-1936

Valter PUCETTI, *Tensione d'idillio nell'Ippopotamo di Luciano Erba* (194-222), "Filologia e critica", XVIII, II, maggio-agosto 1993

Margherita QUAGLINO, *Forme uniche della continuità nel tempo: percorsi tra i diari d'autore* (83-111), "Autografo", 57, XXV, 2017

Giancarlo QUIRICONI, *Luzi traduttore, una questione di poetica* (504-520), "Critica letteraria", 36, 1982

Giovanni RABONI, *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976

Giovanni RABONI, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura* (111-119) in *Proust oggi*, a cura di Luciano De Maria, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1990

Giovanni RABONI, *Prefazione* (V-X) in Charles BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*. Nuova edizione interamente riveduta, Einaudi, Torino 1992

Giovanni RABONI, *Ripartire da Babele* (13-18) in *Poesia europea del Novecento 1900-1945*, a cura di Piero Gelli, Skira editore, Milano 1996

Jean RACINE, *Teatro*, a cura di Alberto Beretta Anguissola, con traduzioni di Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Luciano Erba, Riccardo Held, Mario Luzi e Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 2009

Silvio RAMAT, *Il realismo del sogno*, "Corriere del Ticino", 5 settembre 1987

Giuseppe RAVEGNANI, *Uomini visti. Figure e libri del Novecento (1914-1954)*, Mondadori, Milano 1955

Marcel RAYMOND, *Da Baudelaire al Surrealismo*, Einaudi, Torino 1948

Milena REMPOLDI UZUNLAN, *Gli arabismi nella lingua spagnola. Storia e tipologia*, Multimage, Firenze 2014

Mario RICHTER, *Il processo spirituale e stilistico nella poesia di Jean de Sponde* (284-318), "Aevum", 13, 1962

Mario RICHTER, *Jean de Sponde e la lingua poetica dei protestanti nel cinquecento*, Goliardica, Milano 1973

Mario RICHTER, *La poesia lirica in Francia nel secolo XVI*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1983

Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 2009

Dora RIGO BENAİMÉ, *Michaux e l'Italia* (144-151) in "Rivista di letterature moderne e comparate", 21 (2), giugno 1968

Nelo RISI, *Compito di francese e altre lingue 1943-1993*, Guerini e Associati, Milano 1994

Jacqueline RISSET, *Poésie et prose* (37-42), "Tel Quel", 22, 1965

- Jacqueline RISSET, *De varietate rerum, o l'allegria materialista* (IV-XI) in Francis PONGE, *Il partito preso delle cose*, Einaudi, Torino 1979
- Jacqueline RISSET, *I venti anni di Tel Quel* (9-13) "Quaderni del Novecento Francese", 6, 1982
- Jacqueline RISSET, *Felici tra le cose, discreti*, "Il messaggero", 28 febbraio 1987, p. 5
- Jacqueline RISSET, *La letteratura e il suo doppio. Sul metodo critico di Giovanni Macchia*, Rizzoli, Milano 1991
- Jacqueline RISSET, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, précédé de *Le paradoxe du traducteur*, par Yves Bonnefoy, Hermann éditeurs, Paris 2007
- Jacqueline RISSET, *L'enjeu musaique* (5-9), "Revue de la Bibliothèque Nationale de France", 38, 2011
- Salvatore RITROVATO, *Il poeta, il bricoleur* [intervista a Luciano Erba], "Profili letterari", IV, giugno 1994
- Jérôme ROGER, *Ecuador d'Henri Michaux*, Gallimard, Paris 2005
- Georges RODENBACH, *Œuvres choisis*, Dechenne, Bruxelles 1903
- Georges RODENBACH, *Bruges la morta*, a cura di Fausto Maria Martini, Voghera editore, Roma 1907
- Georges RODENBACH, *Poesie (Il regno del silenzio. Le vite rinchiusse)*, traduzione di Louise Hamilton Caico, Voghera editore, Roma 1924
- Georges RODENBACH, *Visioni di Fiandra*, traduzione di Louise Hamilton Caico, Voghera editore, Roma 1927
- Georges RODENBACH, *Il regno del silenzio*, traduzione di Beniamino del Fabbro, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1942
- Georges RODENBACH, *Choix de poésies*, préface de Louis Pierard, note biographique de Pierre Maes, Charpentier (Fasquelle), Paris 1952
- Georges RODENBACH, *Bruges la morta*, Rizzoli, Milano 1955
- Georges RODENBACH, *Œuvres.*, Slatkine Reprints, Genève 1978 [Réimpression de l'édition de Paris 1923-1925]
- Georges RODENBACH, *Vieux quais*, tradotto da Luciano Erba (138-139), "Testo a fronte", 13, 1995
- Georges RODENBACH, *La pluie*, tradotto da Luciano Erba (160-161), "Testo a fronte", 16, 1997

- Georges RODENBACH, *Douceur du soir* (198-199), tradotto da Luciano Erba, “Testo a fronte”, 17, 1997
- Paolo Antonio ROLLI, *Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton*, edizione critica a cura di Laura Alcini, Aracne, Roma 2012
- Mario ROQUES, *Marco Polo. La description du Monde* (399-408), “Romania”, 303, 1955
- Pierangela ROSSI, *Erba: la mia Cina dell’anima*, “Agorà”, 2 luglio 2000
- J. H. ROSNY, *Georges Rodenbach*, “La nouvelle revue”, 9 avril 1895, p. 926
- Jean ROUSSELOT, *Blaise Cendrars*, éditions universitaires, Paris 1955
- François RUCHON et Alan BOASE, *La vie et l’œuvre de Jean de Sponde*, Pierre Cailler éditeur, Genève 1949
- Paolo RUFFILLI, *Un’annata in versi. Le novità della poesia*, “Il Resto del Carlino”, 26 ottobre 1987
- Robert SABATIER, *La Poésie du XVII^e siècle*, Albin Michel, Paris 1976
- Robert SABATIER, *Histoire de la poésie française*, Albin Michel, Paris 1982
- Laura SALMON, *Teoria della traduzione*, FrancoAngeli, Milano 2017
- Richard. A. SAYCE, *Saint-Amant and Poussin. Ut pictura poesis* (241-251), “French Studies”, 1, 1947
- Roberto SANESI, *Thom Gunn e I tristi capitani* (67-69), “L’Europa letteraria”, II, 12, 1961
- SAINT-AMANT, *Œuvres complètes*, par Charles-Louis Livet, Jannet, Paris 1855
- SAINT-AMANT, *Œuvres Poétiques*, Garnier, Paris 1930
- SAINT-AMANT, *Œuvres*, éd. critique par Jacques Balbié et Jean Lagny, Didier, Paris 1967-1971
- Serena SARTORE, *La poesia spagnola del Novecento in Italia. Ricezione e influenze*, tesi di dottorato discussa all’Università di Perugia, anno accademico 2014-2015
- Jean-Paul SARTRE, *L’homme et les choses* (58-87), “Poésie”, 5, 20, 1944
- Antonio SAURO, *La lingua poetica in Francia dal romanticismo al simbolismo*, Adriatica, Bari 1954
- Niccolò SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier, Firenze 2009
- Niccolò SCAFFAI, «*Alcuni io. Quasi mai io*». *Note su soggetto, personaggio e forma libro nella poesia del Novecento* (157-171) in *The character unbound. Studi per William Dodd*, Biblioteca Aretina, Arezzo 2010
- Albert-Marie SCHMIDT, *La letteratura simbolista*, Garzanti, Milano 1956

- Peter SCHNYDER, *André Frénaud. «Vers une plénitude non révélée»*, L'Harmattan, Paris 1997
- Christoph SCHWARZE, *Testi lirici come testi persuasivi (172-183) in Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X congresso internazionale di studi. Pisa, 31 maggio-2 giugno 1976*, a cura di Federico Albano e Rosaria Pigliasco, Bulzoni, Roma 1979
- W. I. SCOBIE, *Gunn in America (5-16)*, "London Magazine", 17, 6, Dec. 1977
- Fabio SCOTTO, *L'intermittenza dell'Io lirico nel Novecento francese. Michaux e Jabès (141-158)*, "Critica del testo", V/1, 2002
- Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*, Fata Morgana, Montpellier 1978
- Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985
- Cesare SEGRE, , *Ecdotica e comparatistica romanze*, cura di Alberto Conte, Ricciardi, Milano/Napoli 1998
- Cesare SEGRE, *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 2008
- Vittorio SERENI, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Il Saggiatore, Milano 1962
- Vittorio SERENI, *Il mio lavoro su Char (XXV-XXVIII)*, Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria, 6, Monselice 1977
- Vittorio SERENI, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1981
- Vittorio SERENI, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013
- Vittorio SERENI, *Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, prefazione di Niva Lorenzini, Feltrinelli, Milano 2013
- Maurizio SERRA, *Malaparte. Vite e leggende*, Marsilio, Venezia 2012
- Bernard SESÉ, *Claves de Antonio Machado*. Colaboración y Traducción Soledad García Mouton, Espasa-Calpe, Madrid 1990
- Sergio SOLMI, *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Le Monnier, Firenze 1942
- Ornella SOBRERO, *Autoritratto [intervista a André Frénaud]*, "La fiera letteraria", 13, giugno 1965
- Luigia SORRENTINO, *Intervista a Valerio Magrelli: Il confine della percezione*, "Rainews 24", 16 gennaio 2009
- Marcel SPADA, *Francis Ponge*, Seghès, Paris 1974

- Giacinto SPAGNOLETTI, *La poesia che parla di sé. Voci del Novecento*, Rispostes, Salerno-Roma 1996
- Massimo SPIRITINI, *Poeti di Francia (1400-1900)*, Carabba, Lanciano 1929
- Massimo SPIRITINI, *Autori stranieri*, Libreria Dante, Venezia 1947
- Massimo SPIRITINI, *Panorama della poesia mondiale*, Bocca, Milano 1955
- Leo SPITZER, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna. Con un saggio introduttivo di Pietro Citati*, Einaudi, Torino 1959
- George STEINER, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994
- Pasquale STOPPELLI, *I problemi dell'edizione dei testi non finiti (40-53)*, "L'asino d'oro", 4, 1991
- Orfeo TAMBURI, *Malaparte come me*, Editoriale Nuova, Milano 1980
- Enrico TATASCIORE, *Raccogliere le briciole. Appunti sul Quaderno di traduzioni di Eugenio Montale (79-90)*, "Per leggere", 23, autunno 2012
- Francesco TENTORI MONTALTO, *Per tradurre, ma non tradire la poesia*, "Il Giornale", 5 aprile 1992
- Benvenuto TERRACINI, *Conflitti di lingue e di culture*, Neri Pozza, Venezia 1957
- Enrico TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Il melangolo, Genova 1983
- Enrico TESTA, *Alcuni appunti per una descrizione del macrotesto poetico (131-152) in Linguistica testuale. Atti del XV congresso internazionale di studi. Genova-Santa Margherita Ligure 8-10 maggio 1981*, a cura di Lorenzo Coveri, Bulzoni, Roma 1984
- Enrico TESTA, *Autoantologie poetiche (45-55)*, "Indizi", 2, 1993
- Enrico TESTA, *Libri di poesia e forme della testualità (277-302)*, "Nuova corrente", XLIX (2002)
- Enrico TESTA, *L'esigenza del libro (97-119)*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco A. Bazzocchi e Fausto Curi, Pendragon, Bologna 2003
- Jean THIBAudeau, *Francis Ponge*, Gallimard, Paris 1967
- Bruno THIBault, *Voyager contre: la question de l'exotisme dans les journaux de voyage d'Henri Michaux (485-491)*, "French Review", febbraio 1990, 63, 3
- Adolphe TOBLER, *Le vers français ancien et moderne*, F. Vlnseg, Paris 1885
- Tzvetan TODOROV, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris 1989

Franco TOMASO, *Poesia. Un ritmo lungo di Erba*, “Alto Adige”, 27 novembre 1987

Dario TOMASELLO, recensione a Giuseppe SAVOCA, Novella PRIMO, *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi. Concordanza, lista di frequenza, indici*, Olschki, Firenze 2003, uscita in “Sinestesie”, II, 2, 2004

Natascia TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, edizioni ets, 2000

William TUCKER, *The Language of Sculpture*, Thames and Hudson, London 1974

Renato TURCI, Gabriele ZANI, *Lettura e attraversamenti della poesia di Luciano Erba* (27-43), “Il lettore di provincia”, 74, XXI, aprile 1969

Giuseppe UNGARETTI, *Due versioni da Francis Ponge* (9-24), “L’approdo letterario”, 43, XIV luglio-settembre 1968

Diego VALERI, *Quaderno francese del secolo*, Einaudi, Torino 1965

Paul VALÉRY, *L’idea fissa*, a cura di Valerio Magrelli, Theoria, Roma 1985

Adolphe VAN BEVER et Paul LÉAUTAUD, *Poètes d’aujourd’hui: morceaux choisis*, Mercure de France, Paris 1900

William VAN O’CONNOR, *The New University Wits, and the End of the Modernism*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1963

Bernard VECK, *Francis Ponge ou le refus de l’absolu littéraire*, Mardage, Liège 1993

Lawrence VENUTI, *L’invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando editore, Roma 1999

Lawrence VENUTI, *Gli scandali della traduzione*, traduzione di Annalisa Crea, Roberta Fabbri, Sonia Sanviti, Guaraldi, Rimini 2005

Stefano VERDINO, *Luciano Erba: un “poeta vestito”* (35-39), “Resine”, 95, 2003

Stefano VERDINO, *Questioni di teoria critica*, Guida, Napoli 2007

Stefano VERDINO, *Erba montalista* (135-140), “Testo”, 6, 2012

Paul VERLAINE, *Poesie e prose*, a cura di Diana Grange Fiori, introduzione di Michel Décaudin, Mondadori, Milano 1992

Giancarlo VIGORELLI, *Frénaud italianizzato*, “Il tempo”, 25 novembre 1964

Giancarlo VIGORELLI, *Nel sangue lombardo*, Munt Press, Samedan (Svizzera) 1975

François VILLON, *Opere*, a cura di Attilio Carminati e Emma Stojkovic Mazzariol, Mondadori, Milano 1990

François VILLON, *Ballades et rondeaux*, edizioni del Langello, Codignole d’Asti 1992

Gabriella VIOLATO, *Bibliographie de Georges Rodenbach et Albert Samain en Italie*, Sansoni/Didier, Firenze/Paris 1965

Valerio VISENTINI, *Intervista a Luciano Erba*, “Corriere della Sera”, 13 ottobre 2000

Giovanna VIZZARI, *Il metodo del non metodo*, “L’umanità”, 5 novembre 1991

Andrea ZANZOTTO, *Sovraesistenze*, tradotto in francese da Jacqueline Risset, edizioni della Pergola, Pesaro 1977

Sergio ZOPPI, *Né attore né spettatore. Intervista col poeta Luciano Erba*, “La Gazzetta del Popolo”, 20 giugno 1980

Appendice

Dall'archivio di Erba, cartellina INTERVISTE:

3 ff. dss., la firma e alcune cassature mss.

Alla gentile attenzione della signora Maria Pagano da parte del prof. Luciano ERBA:

Nota biografica:

Sono nato a Milano nel settembre del '22, qualche mese dopo il fallimento della cappelleria del nonno materno, qualche settimana prima della marcia su Roma. Sono nato da una famiglia milanese, né ricca né povera, né del centro né della periferia, insomma da una famiglia piccolo-borghese o, come scriveva Defoe a proposito di Robinson Crusoe, situata sul gradino alto di una scala bassa. Devo dire che si favoleggiava, in casa mia, di lontane origini patrizie, di una bisnonna educata in un collegio di nobili fanciulle, e, per parte paterna, di un arcivescovo di Milano, addirittura di un Papa, Innocenzo XI, appunto di casato Erba. Meno vago e indimostrabile il legame di parentela, comunque molto indiretto, col Carlo Erba, fondatore della nota casa farmaceutica: con questa ditta mio zio, anch'egli farmacista, anch'egli Carlo, ebbe una vertenza per via della priorità del nome del "Tamarindo Erba", prodotto che mio zio sosteneva di aver immesso sul mercato prima del suo più noto omonimo e lontano parente. La causa si trascinò per molti anni e mio zio finì per perderla. I vecchi Erba erano agricoltori della Bassa milanese, provenivano da Monza, ma l'origine più lontana era certamente comasca; mio bisnonno, Luigi, si arruolò come tamburino nell'armata di Napoleone e partecipò alla campagna di Spagna; in uno scontro si salvò in un fiume restando a galla grazie al suo tamburo; per questa e altre più distinte imprese ottenne una medaglia d'oro al valore militare che sciocamente, a mio parere, demmo alla patria nel '36, al tempo delle sanzioni e della guerra d'Etiopia.

Ho passato gli anni dell'infanzia in un quartiere vicino a un tronco della ferrovia che circondava allora Milano: per questo, forse, terreni e rotaie, robinie e sambuchi cresciuti sul terrapieno della strada ferrata, hanno una parte abbastanza rilevante nel mio immaginario. Dalla ferrovia in questione si staccava un ramo che portava a uno scalo merci; nel mezzo di questa specie di ipsilon vi erano prati, ortaglie, depositi di rottami, baracche di nomadi e straccioni, terreni in vendita: un campo di giochi infinito, uno spazio ideale per le nostre battaglie a colpi di fionda (i sassi erano quelli della massicciata dei binari) e per ogni possibili avventura. Ricordo anche un corso d'acqua, l'Olona, oggi coperto; e le rogge, i fossi, della risaie e marcite dove finiva la città.

A evitarmi di diventare un vero ragazzo di strada provvide la famiglia mandandomi a un vicino oratorio salesiano e iscrivendomi, dopo le scuole elementari, a un regio liceo-ginnasio: passai così al gradino basso di una scala alta e, bene o male, feci i miei studi classici e li terminai. Dei compagni della III B – la guerra iniziò proprio alla fine della terza liceo, nel giugno del '40 – siamo rimasti una decina; pensavamo di ricordare i cinquant'anni della maturità l'anno scorso, ma non se ne è fatto niente. Ho avuto dei buonissimi professori: ricordo, per greco, Alessandro Annaratone, napoletano: sapeva a memoria interi canti di Omero, giocava alle corse dei cavalli e il lunedì, se aveva perso come succedeva quasi sempre, era per noi un brutto giorno di interrogazioni; poi Vittorio Sereni, allora incaricato d'italiano. Qualche professore non faceva mistero della sua avversione al fascismo; contrari erano anche molti di noi, per ragazzi che si fosse: non tanto per ragioni politiche, quanto per il gusto di “essere contro”, di scherzare sulle pagliacciate del regime, sui gerarchi, sulle loro uniformi, la loro retorica; anche per certa anglomania, di origine borghese, specie quando l'Inghilterra divenne il bersaglio della propaganda fascista. Nei successivi anni universitari, iscritto alla facoltà di lettere dell'Università Cattolica di Milano, venni in contatto con alcuni gruppi di opposizione al regime: la nostra era una resistenza solo verbale, fatta di fogli clandestini ciclostilati, di scritto sui muri, di riunioni su quello che sarebbe stato l'avvenire del nostro paese dopo la guerra che, forse perché assidui ascoltatori di radio Londra, consideravamo già perduta. Dopo il 25 luglio del '43, in una Milano abbandonata da gran parte degli abitanti per i bombardamenti, trovai un lavoro di correttore di bozze al “Corriere della sera”; nell'autunno dello stesso anno decisi di non rispondere alla chiamata alle armi della cosiddetta Repubblica Sociale e presi, come Vallora si diceva, la strada della montagna, per la precisione la Valtellina; mi unii ad altri sbandati, sconfinai in Svizzera. Qui, dopo essere passato per vari campi d'internamento e di lavoro, potei in seguito frequentare l'università di Losanna e quella di Friburgo, dove ebbi la ventura di seguire i corsi di filologia romanza di Gianfranco Contini. Il dopoguerra non fu facile: lavorai come redattore in un'agenzia di stampa americana, la “United Press”, riuscii finalmente a laurearmi, passai tre anni a Parigi, ~~allievo della Ecole des Chartes~~, altri due anni alla Banca Commerciale di Milano, tentai con un certo successo la strada del giornalismo sportivo, insegnai nelle scuole secondarie, infine passai all'università come assistente, percorrendo poi le successive tappe fino alla libera docenza e alla cattedra di letteratura francese. Ma la carriera fu lunga e incerta, sia per le obiettive difficoltà che si ponevano negli anni anteriori alle cosiddette sanatorie e al permissivismo [> lassismo, spsc ms] del dopo sessantotto, sia per la mia figura di studioso isolato, senza “maestro”, che si presentava ai concorsi con un certo numero di titoli (saggi e ricerche su autori del Seicento francese, edizioni critiche, studi sul simbolismo) non confortati dall'autorità di una scuola che andasse per la maggiore né dal mio stesso curriculum ritenuto atipico. Atipici erano ~~infatti~~ i miei tre anni passati negli USA come docente di letteratura comparata, dal '63 al '66, alla Rutgers University (Università di stato del New Jersey) e alla State University of Washington;

atipica la mia personale attività letteraria, di cui mi guardavo bene dal far parola, per altro inutilmente, ben sapendo dell'avversione, non del tutto ingiustificata, del mondo accademico per i "poeti professori". Quel che ne sia, a poco meno di cinquant'anni d'età ebbi finalmente uno status: quello di titolare di una cattedra universitaria. Status, si fa per dire: non sono mai stato così poco statico, stabile, residenziale come da allora. È cominciato da quel giorno la mia vita di pendolare; tra Milano e successivamente: Bari, Lecce, Bologna, Trieste, Udine, Verona... Negli ultimi anni della mia carriera ho, infine, l'Università fuori dall'uscio di casa. Le ferrovie, toccando ferro, non avranno le mie ossa.

Per la poesia è tutta un'altra storia; ma, per farla breve, vedo ab initio un rapporto con la natura, il paesaggio, le persone e gli oggetti che passa attraverso la figura materna, come se il colore del mondo si confondesse col calore della madre. Poi i primi versi e i primi riconoscimenti: di Vittorio Sereni, di Mario Apollonio, mio professore d'italiano alla Cattolica, di Gianfranco Contini. Qualche critico, Anceschi per esempio, rileva nella mia poesia la funzione dell'ironia in conflitto col sentimento e la tendenza all'idillio; certo è che prendo tutte le distanze possibili dal neorealismo dominante e arrogante in quegli anni, da qualsiasi modo e contenuto di poesia civile o impegnata che dir si voglia, da facili maniere ermetiche o post-ermetiche. Il mio modello, quasi esclusivo, resta Montale, soprattutto il Montale delle Occasioni. Scrivo poche poesie, assai brevi, quasi degli epigrammi. L'editore Guanda pubblica nel '51 questi miei juvenilia in un volumetto che intitulo Linea K: mi vale un modesto premio in natura, un assortimento di vini veronesi. Frequento il gruppo di letterati milanesi che si riunisce in un caffè del centro, il Blu Bar, sotto lo sguardo severo di Carlo Bo; lunghi silenzi, discussioni per lo più di calcio tra Sereni, Ferrata e altri, vani tentativi di Spagnoletti, Anceschi, Fortini di parlare di letteratura; discreti e riguardosi i più giovani, Antonielli, Risi, Orelli, Cattafi, poi qualche scrittore di passaggio, Chiara, Bodini, Bernari, i fiorentini vari, Zanzotto, la Spaziani... Quanto a me, il fatto di essere stato a Parigi mi valeva una certa attenzione; o la mia poesia, forse. Anceschi mi incluse nella sua antologia Linea Lombarda e mi incaricò di preparare con Piero Chiara un'antologia della giovane poesia del dopoguerra, che intitolammo Quarta generazione. Andavo pubblicando in piccoli volumetti, da Scheiwiller e da altri piccoli editori, le mie saltuarie prove poetiche, e nel '60 riunii il più di questo materiale in una raccolta che uscì nello Specchio di Mondadori, con una nota di Alfonso Gatto. La raccolta s'intitolava Il Male Minore, vinsi un premio, il Cittadella, mi fu applicata in maniera quasi definitiva l'etichetta di poeta dell'ironia. Stetti diciassette anni senza quasi pubblicare una poesia, un po' per l'assenza dell'Italia a seguito della mia andata negli Stati Uniti, ma soprattutto per il clima a mio parere asfittico che si era venuto creando con l'entrata in scena, tanto clamorosa quanto letterariamente inconsistente, della neoavanguardia. Sono tornato alle stampe (non alla poesia che avevo sempre coltivato, magari nascondendola sotto il moggio) nel '77 pubblicando Il Nastro di Moebius, ancora una volta nello Specchio di Mondadori, raccogliendo qui la gran parte della mia opera precedente secondo una

nuova struttura e redistribuzione che vorrebbe essere portatrice di senso. [+++] Col Nastro di M. ho vinto il premio Viareggio per la poesia, nel '80, altri premi con le raccolte successive, il ricordo il Bagutta e il Montale (Librex-Guggenheim): quest'ultimo per il volume L'Ippopotamo (Einaudi) che raccoglie le mie poesie degli ultimi anni.

Giovanna Wedel Anderson, Chapel Hill, febbraio 1984

incaricata dal professor Cambon di scrivere la voce Luciano Erba nel Dizionario Enciclopedico degli Scrittori Italiani

Questionario:

1. Nomi e professione dei suoi genitori
2. Che viaggi e che studi ha compiuto prima di ottenere la laurea nel 1947? qualche notizia sull'infanzia?
3. Dove si trovava e in che modo ha vissuto la Resistenza?
4. In che anno è rientrato in Italia dalla Svizzera?
5. Cosa insegnava a Parigi dal '48 al '50 e perché è tornato a Milano nel '50?
6. Quando e come è nata l'attività poetica?
7. In quali anni esattamente si è trovato a Rutgers Univ. E a Seattle? Qualche commento sull'esperienza statunitense?
8. Quale incarico aveva a Bari e quando si è recato a Trieste?
9. Se applicabile, quali sono il nome della moglie e la data del matrimonio.
10. Dove è stato scritto *Il prato più verde*?
11. Infine, quali viaggi importanti ha compiuto nel nord d'Europa o altrove?

Milano, 17 ottobre 1984 Erba a Giovanna

Gentilissima Signora,

la non buona salute e da ultimo un intervento chirurgico non mi hanno consentito di rispondere tempestivamente alla Sua cortese richiesta di notizie sulla mia persona in relazione alla pubblicazione americana di un Dizionario della Lett. It. Contemporanea. Sto meglio ora e mi affretto a risponderLe sperando che non sia troppo tardi. Ma anzitutto mi chiedo se Lei è a conoscenza delle mie pubblicazioni dopo quella del Prato più verde, che uscì nel '77: alludo al Nastro di Moebius, che riporta anche precedenti testi e ottenne nell'80 il premio Viareggio per la poesia, e al Cerchio aperto uscito alla fine dello scorso anno da Scheiwiller. Se ben ricordo Le feci pervenire a suo tempo un esemplare di questi volumi, ma, poiché Lei non vi accenna nel Suo questionario, mi sono permesso di esprimerLe i miei dubbi:

1. Mio padre, Arturo ERBA, era ragioniere. Mia madre, Cesarina Villa, casalinga.
2. Ho passato un'infanzia serena, in famiglia. Pochi viaggi, ma lunghe vacanze estive, al mare (Liguria) e in montagna (Valsassina, Valtellina, Bergamasca): vacanze che in molte poesie avranno

un'eco consistente. Studi classici, al ginnasio e liceo "Manzoni" di Milano, quindi la facoltà di Lettere, all'Università Cattolica di Milano, e alle università di Losanna e Friburgo, in Svizzera.

3-4. Grazie all'educazione cattolica, agli studi classici, all'ambiente familiare, agli amici che frequentavo rimasi del tutto indifferente al fenomeno fascismo, tutt'al più oggetto di nostre barzellette e battute umoristiche. Fu solo dopo l'inizio della campagna contro gli ebrei, e soprattutto dopo l'entrata in guerra dell'Italia a fianco della Germania nazista che, come molti della mia generazione, passai da un generico antifascismo a un più risentito spirito di opposizione: riunioni cui partecipavano anziani antifascisti milanesi, giornali e pubblicazioni clandestine, il quotidiano ascolto di Radio Londra, mentre di notte coprivamo i muri delle case di scritte, col gesso, contro i tedeschi, contro la guerra e il regime. Niente di più e con poco rischio. Ma dopo l'armistizio italiano, nel settembre del '43, tutto divenne più difficile: a Milano ora comandavano i tedeschi, io fui richiamato alle armi, scappai in montagna, mi unii a degli altri e nel novembre del '43 cercai rifugio in Svizzera. Qui rimasi fino alla vittoria alleata, potei anche frequentare l'università, ma più di una volta tornai clandestinamente a Milano con incarichi di un gruppo della resistenza.

5. A Milano alla fine del '45, lavorai come redattore all'agenzia milanese della United Press. Vi rimasi due anni. Dal '47 al '50 fui a Parigi come lettore d'italiano al Lycée Saint-Louis. In quegli anni fui studente all'Ecole des Chartes e all'Ecole des Hautes Etudes, per filologia romanza. Tornai allo scadere del mio triennio di dottorato, il massimo periodo di tempo consentito. A Milano ottenni un impiego alla Banca Commerciale Italiana, dove rimasi per due anni per poi passare alla carriera universitaria, dapprima come assistente, poi come incaricato di letteratura francese all'Università Cattolica di Milano.

6. Scrisse le mie prime poesie negli anni liceali e ne ebbi un giudizio favorevole dal mio professore d'italiano, che era Vittorio Sereni. Anche Gianfranco Contini, mio professore di filologia romanza a Friburgo nel '45, apprezzò quei miei primi versi.

Si trattava di situazioni, paesaggi, immagini della natura in cui avvertivo un senso di mistero che cercavo di esprimere attraverso la riproduzione, un po' incantata, di quanto vedevo e sentivo.

7. Nell'autunno del '63 mi fu offerto un insegnamento di "visiting professor" grazie all'aiuto del prof. Cambon, alla Rutgers. Sempre a Rutgers ebbi nel '64-'65 l'insegnamento di Comparative Literature, come associate professor. Nel '65-'66 passai alla University of Washington, a Seattle, come associate professor per letteratura francese e italiana. Nell'estate del '66 feci ritorno a Milano. Quanto all'esperienza americana vi sarebbe da fare un lungo discorso, ma in breve, pur trovandomi bene negli Stati Uniti, preferii rientrare in Italia per ragioni creative di carattere soprattutto linguistico: mi resi conto che soltanto se avessi scritto le mie poesie in inglese avrei potuto eventualmente farmi riconoscere, certamente non con poesie italiane anche se tradotte benissimo. Sono arrivato negli Stati Uniti a più di quarant'anni d'età, troppo tardi per passare a un'altra lingua, a un altro background, col rischio di perdere per sempre il mio retroterra italiano, europeo, e di

veder arrugginire il mio strumento linguistico, appunto l'italiano. Conrad è passato all'inglese in età molto acerba, e non era un poeta, ma un romanziere. Degli Stati mi spiaceva anche un certo tipo di società di massa, ma non è servito a molto venirme via per sfuggire all'appiattimento, perché anche in Italia, sia pure con ritardo, ci si è messi per la stessa strada. E anche qui tutti o quasi sono intercambiabili, o così mi sembrano.

8. A Bari, dal '67 al '71, sono stato libero docente incaricato di letteratura francese, così a Trieste dal '71 al '72, e sempre a Trieste straordinario di letteratura francese dal '72 al '73. Dal '73 a oggi sono ordinario di lett. fr. all'università di Padova, sede di Verona.

9. Il nome di mia moglie è Maria Giuseppina SAIN, ci siamo sposati il 21 agosto '61.

10. Il Prato più verde è stato scritto a Milano, negli USA, poi ancora a Milano, ma possiamo dire in itinere.

11. Conosco abbastanza bene la Francia e naturalmente Parigi. Altri viaggi e brevi soggiorni in Inghilterra, Olanda, Germania, Austria, Spagna, Irlanda, e più lunghi soggiorni, anche dopo la guerra in Svizzera e Jugoslavia.

Spero Le possa bastare. A me sembra lunghissimo e chissà quanti tagli dovrà fare. Mi fido di Lei. Mi saluti tanto il prof. Cambon se ha occasione di vederlo e abbia la gentilezza di tenermi al corrente del seguito del Suo lavoro per il Dizionario. Con i miei vivi ringraziamenti e i più cordiali saluti,

Prof. Luciano ERBA

Philippe Jaccottet a Anna Stella Poli,

2 ff. mss., recto e verso, Grignan, le 11 avril 2014

Chère Anna Stella Poli,

Il me faudrait bien qu'un traducteur me traduise votre «abbacinante» par «bassinant» (autrement dit « ennuyeux à mourir », etc.)...

Ma santé est celle d'un vieillard, en ce moment très fatigué, trop pour vous recevoir comme je le voudrais. Plus tard, peut-être, en été, en automne.

Vos questions sur le sujet Montale/Erba m'amuse un peu, parce que, comme souvent les étudiants, vous y mettez trop de sérieux et de respect! Nous étions très jeunes à Paris, Erba et moi, et il a guidé mes pas de traducteur occasionnel de Montale, en ainsi, sans que nous approfondissons beaucoup les choses... Puis, je l'ai un peu perdu de vue, en le lisant toujours avec plaisir et admiration (voir ma préface à l'*Hippopotame* en 1992).¹ Quand nous nous sommes revus à Sète, dans ces années-là, je me souviendrai toujours qu'il m'a dit, avec son humour habituel: « rencontre sur Sunset boulevard », en pensant à Bette Davis en vieille vedette. Je l'aimais beaucoup. Mais nous nous sommes peu écrit, et quand j'ai voulu confier ses rares lettres à sa veuve, je n'ai jamais eu de réponse, bien que ce fut elle aussi une amie. Ces rares lettres sont donc encore probablement ici, mais je n'ai pas en ce moment le courage de les chercher. Pour Montale: vous sauriez sûrement que j'ai été très lié à Ungaretti dès notre premier rencontre, en septembre 1946.² Il était, humainement, aussi solaire et chaleureux que le Montale rencontré une seule fois à Lausanne m'était paru froid et réservé. Mais, à part moi, avec les années, son œuvre m'est devenue presque plus proche que celle d'Ungaretti.

Entre Luciano et moi: aucune influence réciproque.

En revanche, il ne peut que le ton si singulier de Montale, très retenu, sublime, comme en sourdine, n'ait pas été sans effet sur quelques moments de ma poésie.

Merci de vous pencher sur tout cela; mais n'y accordez pas trop d'importance tout de même!

Bon séjour en Suisse, et bon travail!

Philippe Jaccottet

1 Luciano ERBA, *L'Hippopotame*, traduit par Bernard Simeone, préface de Philippe Jaccottet, Verdier, Paris 1992.

2 Si vedano *Jaccottet traducteur d'Ungaretti. Correspondance 1946-1970*, édition établie, annotée et présentée par José-Flore Tappy, Gallimard, Paris 2008.

Intervista a Franco Buffoni, 22 maggio 2014

Poli: Potrebbe inquadrare il valore dell'inserimento del quaderno di traduzioni *Dei cristalli naturali* di Luciano Erba all'interno della collana di "Testo a fronte" da Lei curata?

Buffoni: "Testo a fronte", che include il quaderno di traduzione *Dei cristalli naturali* di Luciano Erba, nasce all'inizio degli anni novanta come una costola della rivista "Testo a fronte".

La rivista nasce nel 1989, in seguito al convegno *La traduzione del testo poetico* tenutosi all'Università di Bergamo nell'88. Si festeggiano i venticinque anni della pubblicazione, senza mai sfiorare il passivo, anche grazie a una *bustina di Minerva* di Eco dedicata alla traduzione che citava la rivista, di cui erano usciti i primi due numeri: questo fuoco pubblicistico portò quattrocento abbonamenti e questo mi permise di proporre all'editore – che allora era Guerini e Associati, e adesso è Marcos y Marcos – di inaugurare due collane, una di saggistica, i "Saggi di Testo a fronte", e l'altra di letteratura creativa, diciamo così, i "Testi di Testo a fronte", che nel corso di questi anni ha pubblicato quaderni di traduzione di maestri, come nel caso appunto di Luciano Erba, o di Nelo Risi.¹ Vengono inoltre proposti quaderni collettivi di traduzioni di poeti italiani in lingue straniere (in lingua araba, spagnola, portoghese, cinese, russa, ebraica...) e i "Quaderni di poesia italiana contemporanea", cioè i giovani poeti italiani – il dodicesimo quaderno uscirà a gennaio 2015 – e questo è importante, come si è detto al convegno oggi,² è fondamentale il rapporto con la lingua poetica del momento, e quindi seguire con eguale attenzione la traduzione dal punto di vista teorico, e la traduzione nel suo farsi nella sua pratica, è importante tanto quanto seguire il lavoro dei poeti, e naturalmente dei giovani poeti, quelli che produrranno nei decenni successivi. Perché la lingua poetica si trasforma, è evidente, di decennio in decennio, di generazione in generazione, e la lingua della traduzione si nutre di questo: il traduttore non può pensare di continuare a tradurre come quando era giovane, come quando Zanzotto era vivo, o prima, come quando Montale era vivo. Molto spesso i traduttori di poesia sono fermi alla generazione precedente e quindi naturalmente scrivono, traducono, in una lingua letteraria che non è più la lingua letteraria di quel decennio, poiché fa riferimento a modelli precedenti.

Quindi il nostro mettere in questa collana i poeti italiani contemporanei non è un'ubbia, è proprio una scelta programmatica: li ho messi nella stessa collana perché sono il nutrimento dei traduttori di poesia, dei traduttori poeti.

La fortuna della rivista mi ha dunque permesso di rivolgermi a Luciano Erba, che è sempre stato un mio maestro, un punto di riferimento. È chiaro che si ricorda *Linea lombarda*, con Sereni come

1 Nelo RISI, *Compito di francese e altre lingue 1943-1993*, Guerini e Associati, Milano 1994.

2 L'intervista è stata registrata in un momento di pausa all'interno del *Secondo colloquio Roberto Sanesi per la traduzione letteraria. "Traduzione e Novecento"*, a cura del fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, svoltosi il 22-23 maggio 2014.

capostipite: è vero, ma io sono giunto a Sereni attraverso Erba, e attraverso Risi. Fra l'altro Sereni fu professore di Luciano al liceo – Sereni era del '13, Erba del '22 – prima che partisse in guerra. Anche questo m'intrigava molto, ne ho parlato a lungo con Luciano nel periodo dell'epistolario³: anni ottanta e novanta, gli ultimi decenni in cui è stato molto attivo, mentre negli ultimi anni si era alquanto indebolita la sua lucidità.

Poli: Come avvenne la selezione dei testi?

Buffoni: Questo *quaderno di traduzioni* l'abbiamo costruito insieme, a casa sua. L'editore ci aveva dato un numero di pagine assai preciso. Allora i criteri editoriali erano diversi, era l'epoca in cui la pagina era composta da un compositore, un operaio, un tecnico, che poteva però travisare, e questo soprattutto se si parla di letteratura è una tragedia, bisognava correggere le bozze in modo attentissimo. Ma era la filosofia editoriale a essere radicalmente diversa: avevamo un numero limitato di pagine. Ora un libro che abbia cento o centotrenta pagine non cambia nulla, invece allora bisognava comporre tutto, e ciò comportava costi diversi. Quindi *Dei cristalli naturali*, risente proprio della fatica di scegliere, trascogliere il meglio, e devo dire se c'è una cosa in cui Erba è stato maestro è proprio la parsimonia, la sua capacità di selezione. Altri scrivono di più e poi bisogna fare l'antologia, invece Erba ha scritto dei libretti molto piccoli e sono tutti dalla prima all'ultima parola importanti. E lo stesso vale per le sue traduzioni: questo quaderno di traduzioni è perfetto.

Era un uomo che, in proporzione ai riscontri che ha avuto, ai premi che ha avuto, ha scritto meno di tutti gli altri, e ha anche tradotto meno di tutti gli altri. A parte qualche traduzione diciamo "alimentare" in cui la moglie, avendo fatto l'interprete fino a poco tempo fa, a Bruxelles, sulla cabina inglese-francese l'aiutava molto, fornendo una traduzione *roughly speaking* da cui lui ricavava una versione italiana per l'editore; le traduzioni di poesia di Erba sono quasi tutte fatte amorosamente, fatte per piacere di tradurre quel testo, quell'autore. Ed è andato a prendere dei francesi rinascimentali-barocchi molto ardui da tradurre, è andato a prendere Machado, e Thom Gunn. Ma naturalmente, il più è dal francese, ché era la sua lingua di riferimento.

Poli: Un'allieva di Mengaldo, Silvia Zoico, analizza *Il musicante di Saint-Merry* di Sereni alla luce di categorie macrotestuali, sostenendo che gli stessi principi che sottostanno alla creazione di un libro di poesie "in proprio" possano essere riscontrabili anche in un'auto-antologia, in un "canzoniere" di traduzioni. Lei pensa che l'intuizione sia valida anche per il quaderno di traduzioni di Erba, che appare molto composito, sia cronologicamente, sia per tutte le lingue in gioco?

3 L'epistolario a Buffoni, come quello a Erba, è conservato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. I due si scrissero fra il 1987 e il 2005.

Buffoni: Assolutamente sì. Sono convinto che siano concetti applicabili anche al quaderno erbiano, che ritengo sia stato calibrato e pensato con estrema cura. E direi che il numero di pagine contingentato ha favorito questa scelta, quest'operazione di scrematura per altro pienamente nel carattere di Erba. Sono molto fiero di questo *quaderno* e spero che possa presto essere ristampato, perché è andato esaurito. Magari con qualche altra traduzione, però tenute distinte. Più che i testi successivi, traduzioni pubblicate solo in rivista e non più riprese. Sarei dell'avviso che si potrebbe ristampare il quaderno di traduzioni così com'era, più un'appendice, con gli altri testi.

Poli: Proprio per salvaguardare in qualche modo anche l'unità che Erba aveva voluto dare?

Buffoni: Sì, assolutamente.

Poli: Secondo Lei esiste una linea che potrebbe idealmente unire autori così distanti? Si cita spesso, ad esempio, la categoria di poesia metafisica per Montale. Potrebbe proporre qualcosa di analogo per Erba?

Buffoni: Si passa dal Seicento francese, al Novecento inglese. È un criterio che anch'io ho usato per il mio quaderno di traduzioni: nei miei due, anzi, uno nel 1999, *Songs of Spring*, e poi uno nel 2012, dopo tredici anni. E in entrambi c'è uno stacco temporale molto ampio e lingue diverse. Ma se lei considera, prendiamo l'ultimo, *Una piccola tabaccheria*, da un verso di Ezra Pound, lei noterà, o almeno io penso che si possa notare, un'assoluta tenuta poetica. Quei testi, anche se sono traduzioni, vengono tutti rivissuti all'interno di una poetica, non sono stati messi a caso, né in quella sequenza, né come autori, o come libri: c'è tutta una costruzione che arriva a quel punto.

Poli: L'*Introduzione* di Erba riprende in parte l'intervento di Erba dell'88, al convegno di Bergamo.

Buffoni: Certo, perché Erba era stato uno dei grandi poeti italiani che parteciparono al convegno dell'88 rafforzando quel convegno che vide assieme teorici della traduzione: c'era Macri, c'era Luzi... Fra l'altro, la registrazione completa l'ho donata al Fondo Manoscritti, conservata nella Sala Buffoni. Del convegno uscirono gli atti, ristampati nel 2003 in edizione ampliata con tutta la nuova generazione di poeti. Ma, dicevo, quel convegno fu un'alchimia perché riuscì a dosare in tre giorni di lavori ininterrotti, dalla mattina alla sera, una sessantina di relatori che si equilibravano, perché c'erano i poeti-traduttori, i traduttori-poeti, ma c'erano i teorici della traduzione, italiani e stranieri. Non era mai stato fatto prima in Italia e di fatti da quella esperienza nacque "Testo a fronte". Pensare oggi d'aver riunito attorno allo stesso tavolo, Erba, Bigongiari, Luzi, Spaziani, Caproni (ed

erano tutti negli ultimi anni della loro vita) è stata un'impresa realizzata con la disperata energia della gioventù, mettiamola così.

Poli: L'apertura dell'intervento erbiano è su basi radicalmente antitraduttologiche...

Buffoni: Parla di *bricolage*, addirittura. Naturalmente, il tutto con grande ironia. Mi ricordo che Bigongiari, che presiedeva quella seduta pomeridiana, sulla questione del possedere una poetica disse: «È ovvio che Erba non ha bisogno di prendere la poetica di un altro, ha già la sua. Anzi è evidente che lo sforzo che dovrà fare è non erbizzare tutto». Laddove un traduttore di poesia che non sia poeta è ovvio che deve avere una poetica di riferimento. Era un po' questo il discorso che si faceva quel pomeriggio, che tutto sommato è un discorso attuale.

Poli: Agli atti è registrata la coda di una polemica in Giuseppe Sansone sostiene che Erba abbia tradotto i *Navigli di Milano* di Frénaud, con risultato eccellente – quasi meglio dell'originale, aggiunge – ma prendendo delle idee di Frénaud e facendone una poesia sua. E si chiedeva, e chiedeva a Erba, se questo fosse, in qualche modo, lecito...

Buffoni: Se dirozzassimo il nostro linguaggio, lo rendessimo lessicalmente un po' più ricco tutto questo si risolverebbe, anche a livello di categorie concettuali. Risalendo alla terminologia latina troviamo affiancati i concetti di *aemulatio*, *imitatio*, *certamen*... Se ci poniamo in questa ottica, è evidente che, in alcuni casi, per alcune poesie, probabilmente, è meglio parlare di *imitatio*. Io stesso, nel mio quaderno di traduzioni, (cito me stesso perché è un'esperienza che può chiarire facilmente il mio punto) ho inserito “traduzioni-traduzioni” e anche, confrontandomi con autori famosissimi, tradotti numerose volte, mi son permesso, appunto, di imitarli: ma è talmente palese. Ho ripreso *A une passante* di Baudelaire, *A una passante*, e l'ho volta al maschile, traducendo *Lui passava*: è chiaro che si crea un effetto diverso, ma è un esercizio, un' *imitatio*, un prendere spunto. L'ho fatto anche con Hopkins, nell'altrettanto celebre *Pied beauty*, in cui mi sono permesso al posto della «vacca pezzata» per dire i «variegati colori» di usare «la sciarpa dell'Inter», sono *variegati colori*, ma al contempo, è più attuale: oggi una vacca pezzata è più difficile che possa essere un riferimento consueto. Ma questi sono, oserei dire, dei *divertissements*.

Si veda però come Erba ha tradotto Thom Gunn: una traduzione da bravo traduttore. Così come se guarda le mie traduzioni dal poeta svedese Tomas Tranströmer, premio Nobel tre anni fa, sono delle traduzioni nelle quali non mi sono permesso nulla. In alcuni casi, come nei *Canaux de Milan* che hai citato, ovviamente ha tradotto *Navigli*, cosa deve dire, “canali di Milano”? Non esiste. Un milanese dice *i navigli*. Non vedo proprio nessuna ragione di scandalo, un poeta può fare entrambe le cose: traduce bene un poeta, e fa il traduttore; con alcuni testi, si prende delle libertà.

Vorrei chiarire definitivamente questo punto: ciò stride con la nostra etica se pensiamo al concetto di fedeltà, ed è la ragione per cui io da anni vado predicando la sostituzione di questa categoria con il concetto di lealtà. Se noi pensiamo di essere leali, all'altezza del nostro poeta, ecco che allora *Navigli di Milano* è solo una bellissima versione: faccio fare un'ottima figura al mio poeta francese, e ci metto il suo nome, anche se l'ho molto aiutato, ma sono stato leale, alla sua altezza.

Il concetto di lealtà è quello per cui guardi negli occhi una persona e le dici sì, t'ho tradito però ti amo, e il discorso si chiude. Invece fedeltà fa venire in mente un capello trovato su un cuscino, e quindi l'indagine, e tutte queste cose stupide che non hanno molto senso.

Io sono convinto che la traduzione che ho fatto da Hopkins, *Pied beauty*, ha permesso a molte persone giovani che avrebbero letto il testo solo con un commento critico, di capirlo più immediatamente, tanto che l'ho inserito nel mio ultimo romanzo, che s'intitola *La casa di via Palestro*. Se poi qualcuno vuole criticarti, dirà *ah, Buffoni, un traduttore infedele*: lasciaglielo dire. Anche perché sei pienamente consapevole che lo fai con quel testo particolare perché ti suggerisce in quel momento di andare in quella direzione, ma sempre, anche, per rendere omaggio all'autore che stai traducendo. In qualche modo è un incontro poetico, un incontro che produce poetica, che va nella direzione della creazione di un testo con motivazioni estetiche, una valenza estetica interna. Traduciamo letteratura, non un manuale di chimica o un giallo dozzinale. La funzione della letteratura è produzione di bellezza, questa è la cosa importante. Tutto il resto sono sciocchezze.

Poli: Discutevate, avevate posizioni divergenti?

Buffoni: No, anche se Erba era anche volutamente provocatorio. A differenza di me, che ho fatto dello studio della traduttologia e della riflessione teorica sul tradurre uno dei miei campi di ricerca accademica, Erba era refrattario a questo tipo di riflessione. Ecco la ragione della polemica con Mattioli,⁴ essendo quest'ultimo un filosofo dell'estetica, che ha dedicato anni allo studio della teoria della traduzione – senza, per altro, aver mai tradotto – è evidente che si sentisse diminuito, quasi si sputasse sul suo lavoro. Erba era molto *dismissing*: *la teoria non serve a niente*, anzi, lo diceva in milanese: *serv' a nagotta*. Naturalmente lo diceva come provocazione, però, detto a un filosofo dell'estetica, gli saltavano i nervi.

Certo sarebbe assurdo se si pensasse di leggere la prefazione di Erba a *Dei cristalli naturali* come una riflessione traduttologica: è la riflessione di un poeta che parla del suo laboratorio, e va benissimo, è simpatico e fa parte della sua mentalità e del suo modo di essere, sia come poeta che come professore. Ma certamente non si può portare ad esempio in un corso di traduzione.

4 La polemica, registrata, è quella cui si accennava prima. Vede coinvolti Mattioli, Erba, Bigongiari, Sansone e Iannotti.

Pur applicando, senza teorizzarla, la categoria di lealtà al testo, avrebbe senz'altro potuto usare termini più scientifici per definire il suo operato. Ma lo fa scientemente, perché era un gran provocatore. Come tutti i reazionari intelligenti. Ed Erba lo era in ogni parte della sua esistenza, anche in maniera abbastanza rude, con alcune forti contraddittorietà.

Per esempio, si trovò ad avere ventun anni nel quarantatré, tra la Svizzera e l'Italia nel momento terribile dei quaranta giorni della Repubblica dell'Ossola, e mi confessò che disse ai partigiani *non rivelatemi nessun segreto perché se mi prendono, mi torturano io non so se resisto*. È commovente, dimostra il carattere dell'uomo, ripeteva *non ditemi niente, perché se mi torturano io parlo, allora non ditemi niente, m'ammazzeranno ma non avrò niente da rivelare*. Quest'era l'uomo: un uomo coraggioso, spigoloso, reazionario nel senso di De Maistre, della grande cultura reazionaria europea che merita rispetto. Spesso ha avuto poi ragione. Con quel suo modo un po' pessimista di credere: un cattolico alla Mauriac, dubitoso, alla Maritain... Questa corrente di pensiero francese, il pessimismo cattolico: era la sua formazione, lui era imbevuto di cultura francese che, negli anni '40 e '50, insieme al cattolicesimo, fondava questo pessimismo reazionario, se vogliamo dire così.

Poli: L'origine del titolo? La sua motivazione?

Buffoni: L'ha voluto lui, avevamo fatto diverse ipotesi

Poli: Le ricorda?

Buffoni: C'era *La capra*, di Ponge, che gli avevo proposto. «No, me pias no, me pias no, la capra», diceva lui. Poi c'era *Tatto*, di Thom Gunn, interessante perché può avere una lettura polisemica. Ma non gli andava. C'era Machado che funzionava e gli piaceva però voleva rimanere sui francesi, «non posso mettere un titolo d'un autore spagnolo, ho tradotto poco lo spagnolo». Hanno vinto *i cristalli naturali*, e mi sembra bello, mi sembra un titolo che lo rappresenta.

Poli: È anche un testo pregnante a livello di poetica, almeno pongiana, Lei pensa che questo abbia influito? Che possa essere anche una centralità poetica, di metodo, di ispirazione?

Buffoni: Assolutamente sì, Erba ha insistito. Penso che possa pensarla così.

Intervista a Franco Buffoni, 24 giugno 2018

Poli: Jakob Blakesley, nel suo *Modern Italian Poets* (Toronto, University Press) prova a definire genere, storia e caratteristiche fondamentali dei “quaderni di traduzione”. È d'accordo con la teorizzazione di Blakesley e col farne un genere eminentemente italiano? Quali, secondo lei, le caratteristiche fondamentali?

Buffoni: Quello di Blakesley è un lavoro documentato, anche da una schedatura corposa, preciso, il primo tentativo organico di categorizzazione. Credo questo derivi dall'essere un “americano molto europeo” – ora insegna in Inghilterra – con una sensibilità rara, ma un occhio accademico comunque americano, “esterno”, che meglio fotografa quindi questo fenomeno, per noi quasi naturale. D'altronde, tutti i grandi poeti del passato hanno tradotto: da Foscolo a Leopardi, Pascoli, Carducci... Tradurre era, ed è, naturale completamente nella carriera di un grande poeta. Da sempre ci sono state lingue d'elezione, di riferimento (per Zanzotto, ci pensavo, credo fosse il latino). Bisogna considerare l'enorme necessità della lingua italiana di tradurre: se i testi rinascimentali venivano tradotti in tutta Europa, anche per la supremazia artistica e musicale, dal Settecento in poi ci si trova a fare i conti con una perdita di centralità: non più lingua franca di cultura, dunque, ma lingua parlata in un territorio abbastanza ristretto. Perciò, per necessità anche, siamo diventati bravi traduttori, e bravi doppiatori, mentre altrove, particolarmente in America, c'è molta meno sensibilità traduttiva e linguistica. Sì, leggendo Blakesley, a me pare di cogliere quasi una punta di sorpresa, specie di fronte al numero di traduttori, e a quelli “di livello”.

Poli: Blakesley delinea una storia novecentesca che, Ungaretti precursore, inizia di fatto con l'esemplare Montale: lei crede che sia cambiata, di generazione in generazione, la concezione dell'autorialità traduttiva? In relazione a quali altri fenomeni?

Buffoni: Cambia, credo, l'atteggiamento culturale: c'è un maggior controllo, un affinamento. Una tendenza al dilettantismo che trova specializzazione: si traduce da meno lingue, con maggior attenzione filologica. Certo, è chiaro che se traduco un classico antico o moderno già molte volte tradotto e glossato, la funzione del mio tentativo è meramente estetica: non produrrò scoperte testuali, perché lo scandaglio profondo è stato già compiuto. Se traduco un testo contemporaneo, il discorso è diverso: il dizionario aiuta fino a un certo punto, il rischio di cantonate è più alto.

Poli: Pensa che un'equiparazione fra poesia tradotta e poesia in proprio sia effettiva? A me pare, ancora, che siano, talvolta, dichiarazioni ottattive, più che altro. Cosa manca?

Buffoni: La ricezione, in realtà, spesso è generosa. *Songs of Spring* (1998), il mio primo quaderno di traduzioni vinse il premio Mondello, come libro di poesia, in fondo. Certo, è una produzione molto più distillata, più rara. Si sceglie “fior da fiore” nel bacino dei tradotti e ha senso che la scelta sia così “capricciosa”, proprio facendone un libro.

Poli: Lei crede che i quaderni di traduzione siano macrotesti, o possano esserlo? Ho letto recentemente che vorrebbe trasformare *Una piccola tabacchiera* (2012) in uno spettacolo teatrale: crede quindi che esista una progressione, una narratività anche se composta da molte voci, il soggetto catafratto in più soggetti?

Buffoni: Sì, penso di sì. Vorrei teatralizzarlo, vi trovo un'unità stilistica forte: pur essendo autori di epoche distanti, li ho tradotti in un arco temporale ben preciso, il primo decennio del secolo, c'è una maggior omogeneità di dettato. Ma, fondamentalmente, la mia ricerca è sempre stata mossa, e plasmata, da una forte spinta civile, di rivendicazione omosessuale. Quindi c'è un'unità tematica stringente e perciò senz'altro è un macrotesto. Poi vi sarà un'ulteriore selezione, una ventina di testi, un attore molto in gamba, anch'egli attivista: è il racconto di un percorso, di una battaglia combattuta, può incontrare sensibilità affini, in essa implicate. E non credo nemmeno che sia necessario un “cemento tematico”, per forza, per decretare un macrotesto.

Poli: Ha mai avuto frizioni con Erba per il suo conservatorismo? Per le sue posizioni “antitraduttologiche”?

Buffoni: Alla base, una simpatia reciproca, per lui e la moglie, Mimia. Certo, Erba era conservatore, con punte che potremmo definire tranquillamente reazionarie. Ma mitigate da cultura e ironia. Non concepiva, ad esempio, che dall'Africa nera potessero venire narratori o poeti interessanti: non terzomondista, insomma.

Poli: Le Antille non saranno l'Africa nera, ma ci era nato Perse, che era “il suo poeta”...

Buffoni: Sì, appunto. Ma come tutti i pregiudizi, in fondo: moltissimi omofobi mi apprezzano personalmente. Perché quando incontri la categoria, la conosci, la leggi magari, allora è una persona, un poeta, è più difficile mantenere le riserve.

Poli: Come vi siete conosciuti? Ha ricordi, aneddoti, specie se di “ambito traduttivo”?

Buffoni: Ero un esordiente e lui già un poeta noto e un rispettato cattedratico. Mi affacciavo anch'io, a questi sentieri. L'ho sempre considerato un maestro. Rilevandone acutezze, ma anche limiti. Ce n'erano, è evidente. Uno era quello di considerare inutile ogni teoria della traduzione. Erba era davvero “una parola in meno piuttosto che una in più”: attento, distillato, pieno di riserbo e rigore. Ammiravo il suo essere sempre estremamente contenuto, anche umanamente.

Ma avevamo diverse posizioni etiche, sociali, politiche, persino scientifiche. Al convegno del 1988 che organizzai a Bergamo vi fu uno scontro con Mattioli, allievo anceschiano, teorico, co-direttore di “Testo a fronte”, poi. Erba, in effetti, non ha mai fatto parte del comitato scientifico di “Testo a fronte”, e io avrei voluto chiederglielo, per il suo essere estremamente critico nei confronti della possibilità, o dell'utilità, di teorizzare il processo traduttivo. E “Testo a fronte” si divide fra la pratica e la teoria della traduzione. Ma quest'idea di presentare schegge soltanto, perle, lavoratissime, è la cosa che più mi colpisce: una misura interna, personale e letteraria. Basti pensare che la riedizione del suo quaderno di traduzione, per Interlinea, recentemente, è quasi il doppio del volumetto che mi aveva dato Erba.

Poli: A questo proposito, c'eravamo incontrati a margine di un convegno pavese in onore di Sanesi e, a proposito di questa riedizione mi aveva detto che avrebbe voluto ristampare i *Cristalli* così com'erano, e aggiungere testi solo in appendice. In realtà, sono inseriti organicamente: mi spiega perché?

Buffoni: (Ride). Perché non me l'hanno fatto fare. C'è stato, ma lei lo sa, un cambio di editore, da Guerini a Interlinea. Anche Cicala è stato amico di Erba. Amico per quanto si può essere con quella differenza d'età. Ma una certa dedizione, una devozione quasi, di Cicala nei confronti di Erba. Era, ad esempio, nel comitato di lettura di Lyra, la collezione storica di Interlinea. Abbiamo trovato un *gentlemen agreement*, con Cicala. In fondo, come Erba l'ha voluto, l'ha stampato. Esiste, è agli atti, è stato diffuso, letto, recensito. Questa non è una ristampa filologica, ma un'operazione di altro segno.

Poli: In una lettera Erba, se ho ben decifrato la grafia, le scrive che, al convegno da lei organizzato a Bergamo, gli “osmotici” abbondano: mi spiega?

Buffoni: (Ride di nuovo). Deve sapere che due erano le categorie, nell'ambito della traduzione, che lo indisponavano. I teorizzatori, e lo sappiamo: li aborrisva, ritenendo la disciplina non teorizzabile, e io spero, negli anni, di averlo smentito. Quelli che parlavano di “progetto”: «i progetti potreste

lasciarli fare agli ingegneri del Politecnico... a quelli prima del '68, però!». (A ripensarci, mi fa una gran tenerezza, mi ricorda quasi mio padre). Ma ce l'aveva anche con gli osmotici, sì, quelli che traducono "per osmosi", per affinità elettiva, per afflato. Come a dire, gli ermetici, i post-ermetici, Luzi, anche: questa fiorentinità e post-fiorentinità. Lui si voleva *bricoleur*, uno che «fa il suo compitino», diceva. E lo faceva benissimo, c'è da riconoscerglielo, con, per di più, lo dicevamo, l'altissima dignità della sintesi.

Poli: Chi ha scelto la copertina di *Dei cristalli naturali*? Ne avete discusso?

Buffoni: L'ha scelta il caporedattore di Guerini, Giuliano Donati. La trovo riuscitissima, estremamente azzeccata. È una Tour Eiffel in costruzione, che lega il richiamo alla Francia, perché francesi sono l'80% dei tradotti, e il francese la lingua d'elezione di Erba, all'idea della costruzione, dell'*in fieri*.

Poli: L'ordine degli autori è sempre stato cronologico, non si è mai pensato ad altre seriazioni?

Buffoni: No. Erba ce l'ha presentato così, ci pareva criterio di buon senso.

Poli: L'idea di allestire un quaderno di traduzioni erbiano è nata su sua sollecitazione o, in parte, preesisteva in Erba?

Buffoni: Ho chiesto a lui, a Risi e a Zanzotto. Solo Zanzotto ha nicchiato, e non l'abbiamo mai stampato.

Poli: Ho letto recentemente *Del maestro in bottega*, mi ha molto colpito per la struttura: da un lato i testi, dall'altra le occasioni, quasi "razos", glosse o inserti.

Buffoni: Un caso ibrido, se vuole, non quaderno di traduzioni, non libro di poesia: bipartito, da un lato i testi, editi e inediti, divisi in sezioni, dall'altro le occasioni di traduzione, glosse, commenti. Mi venne l'idea quando Donatella Attanasio mi propose di fare un libro per Empiria. Perché teoria e "empiria" non sono in contrasto, anzi.

Materiali presenti nell'archivio, censimento non esaustivo:

[i materiali sono stati già passati al setaccio di Erba. Non ho trascritto, né letto materiali che fossero segnati con Я che vale come personale o con scritte equivalenti: ci sono molti faldoni di “Familiares”, “Lettere personali”, talvolta con disposizioni esplicite: “trattenere”, “da conservare”, in vista del secondo tempo della donazione pavese, cui Erba e la moglie lavoravano prima dell'aggravarsi della condizione di Erba]

– **David M. Tuoldo, *La terre ne sera pas détruite***, traduction par Luciano Erba, Milano, 1951
[ds. rilegato con piccolo cartiglio con ms .il titolo in verticale]

– **tessera ANPIA**

[Perseguitati politici antifascisti. Alla voce professione: giornalista]

– **Cartellina di cartoncino rosso, ms. a pennarello nero *IV generazione***

corrispondenza che precede e riguarda l'allestimento dell'antologia (con Bona, Cattafi, Carpi, Chiara, Gallina, Risi, Scotellaro, Volponi...)

– **Bollettino del MAC e del sindacato nazionale arte non figurativa**

manifesto del gruppo concretista (1954) con stampato il *Cavaliere del Garbo*

– **Corrispondenza *Itinerari***

molte lettere dei redattori (Rossi, Gorlier, Portinari, Pollone...), circolari interne, veline

– **Cartellina di cartoncino verde scuro, senza indicazioni**

Copie anastatiche con rade correzioni mss. (un controllo bozze, non una fase d'elaborazione) di alcune corrispondenze per “il verri”, per “Vita e pensiero” e per “itinerari” [anni '50]

– **Cartellina grigia con cartiglio ms. *Saint-Amant***

appunti su cartoncini di riuso (datati '58, '59, '61): bibliografia su Saint-Amant; citazioni varie; elenco di invii; appunti mss. e dss. preparatori a vari contributi saggistici

– **Raccolta di materiale bibliografico, con fascetta ms. *Saint-Amant***

riproduzioni di articoli bibliografici sul poeta (saggi di Gautier, Henriot, Brunetière, Baunier...)

– **Busta della Rutgers University, ms. stampatello: *SAINT-AMANT***

su cartoncini di riuso (un'agenda inglese del 1955, biglietti con auguri di Pasqua del '63, inviti a eventi, buste affrancate...) appunti di lettura da saggi

– **Cartellina grigia con cartiglio *LINGUA FRANCESE***

Materiali didattici per i primi anni di insegnamento alla Cattolica (prove di versioni dal francese e dall'italiano, programmi dettagliati, resoconti di fine anno) [anni '60]

– **Cartellina azzurra [ms. a matita: *Joseph Brodsky to Urania*] con cartiglio ms. in blu *Pezze d'appoggio x Seicento (Cyrano, St-Amant etc.)***

Schede di lettura e appunti con piccoli cartigli a margine, quasi a formare una rubrica telefonica artigianale: (A. Adam, Théophile de Viau; Adam; Amadou; Ascoli; Audiberti – Bouvier; Blanchemaine; Boase; Borel; Busson; Brun...) ed alcuni estratti da "French Studies" su Cyrano [sul verso di alcuni fogli: *Salzburg Seminar winter session 1958, first announcement*]

– **Cartellina ricavata da una busta marrone, ms a pennarello: *Poeti XVI-XVII***

fotocopie di testi da Théophile de Viau; Pontus de Thyard; Jean de la Ceppède; Sponde; Du Bartas e Saint-Amant [c'è qualche appunto a matita, di studenti]

– **Cartellina in carta da pacco con cartoncino, ms pennarello nero *TRADUZIONI dal FRANCESE***

- biglietto ds. r, carta intestata Librairie Gallimard che segnala, per una lista di autori, le opere non tradotte in italiano;

- 3 lettere di Carlo Canepari (gennaio, luglio, agosto) in cui accetta il progetto erbiano [un saggio sull'evoluzione delle traduzioni dal francese], e poi ne sollecita consegna;

- 2 ff. dss. con indicazioni di massima per tutti i collaboratori [evidentemente il ciclo comprende riflessioni sulla ricezione e la traduzione da più lingue];

- 2 plichi, con graffette con il testo delle due puntate trasmesse alla radio e numerosi appunti mss. preparatori [alla radio verranno lette nel '57, in due puntate, il testo sarà poi stampato in *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, (363-378) in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Neri Pozza, Venezia 1961]

– **Cartellina di cartoncino grigio [è il frontespizio di una tesina "*Culture and anarchy di Matthew Arnold*", *Università degli studi di Bari, anno accademico 1967-68*] con cartiglio ms: *St-John PERSE***

– estratti di articolo di Erba [*Di alcune ragioni e suggestioni delle enumerazioni di Saint-John Perse*, “Aevum”, XXXV, 5-6, 1961], ritagli di giornale su Perse e la Guadalupa, appunti mss. e stesure dss.

– **Dispensa rilegata, cartoncino verde acqua. Ds: *SCelta DI TESTI POETICI DEL RINASCIMENTO E DEL SEICENTO FRANCESE* a cura di Luciano Erba. Pubblicazioni “Servizio Librario dell’ISU” Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano**

- Testi, solo in originale, di: Maurice Scève, Pontus de Thyard, Jean de la Ceppède, Sponde, Saint-Amant.

- due ff. pinzati e inseriti *Sonnets de la mort di Jean de Sponde*

– **Cartellina di riuso (catalogo Rinascente, elettrodomestici) con cartiglio ms. *Cyrano : Magia & invenzione***

Bozze impaginate, con numerose correzioni; appunti mss. per l’introduzione; indice dei nomi, alcuni controlli trasversali [sul verso: inviti della galleria Il milione, via Bigli]

– **Cartellina di cartone, Ms: *Corsi Lett. Fr. M. E., 500, 600, 700, 800***

Dispensa ds. [sottolineata con più inchiostri, appunti manoscritti di mani diverse anche sul verso, alcuni fogli strappati] ms. in rosso: *Costantini Marisa*; ds: Prof. LUCIANO ERBA appunti delle lezioni anno accademico 1968-69 (dispense su Saint-Amant, Perse, Madame de Staël, Hugo, Gautier, Flaubert et al.)

– **Cartellina verde chiaro [è il frontespizio di una tesi: Maria Assunta Barbone, *L’art païen et l’art chrétien d’après le génie du christianisme*, Facoltà di economia e commercio Bari 1968-9] con cartiglio *Goat Boy punti ancora da chiarire***

fogli mss. con appunti e recensioni in inglese del romanzo (“Encounter”, “Partisan Review”...)

– **Cartellina plastica trasparente *Péguy***

Convegno internazionale *Péguy Vivant*, Università di Lecce, 27-30 aprile 1977 [gli atti verranno stampati nel 1978 per Milella] materiale relativo all’organizzazione, con lettere d’invito. 2 ff. di appunti mss con correzioni a matita rossa dell’intervento di Erba

– **Cartellina di cartoncino ocre con cartiglio *UNEDI 1974-78***

Dizionario enciclopedico

- Lettera ms r e v, Milano 10 III 1974, carta intestata Università degli Studi di Milano, Istituto di Filologia Moderna. Maurizio Vitale chiede a Erba di stilare tre voci (Bernanos, Claudel, Mauriac) per il Dizionario enciclopedico in preparazione per Unedi (consegna 30 sett. 1974)

- molte lettere e telegrammi fino alla consegna definitiva di Mauriac, l'ultima voce richiesta nel marzo 1978.

- Estratti della voce Claudel, in più copie

– **Cartellina marrone, da una vecchia busta, con cartiglio CANUDO**

Convegno Ricciotto Canudo. Atti del congresso internazionale nel Centenario della nascita bibliografia, stesure dss. dell'intervento [*Due sperimentalisti: Canudo e Cendrars*]

– **Cartellina L'eroe sul sofà (Robinson Crusoe)**

Testo ds. [cfr *Radio e Tv*]

– **Cartellina cartoncino verde [ms. a pennarello: Luciano Erba. Copia dattiloscritta delle pubblicazioni n. 1-5-6-7-16-17 dell'elenco (copia a stampa depositata presso il Ministero)] con cartiglio: PONGE**

- lettere Mondadori relative a *Vita del testo*

- due redazioni, dss. di tutti i testi, con correzioni

- originali francesi

– **Cartellina di plastica trasparente. Cartoncino ms inchiostro blu: *Mie traduzioni in FRANCESE LETTERALI da Prato + verde Moebius***

3 plichi, con graffetta:

- 6 ff. dss. con titolo ms. blu: *Dal Prato + verde (Guanda, 1977)*

- 4 ff. dss. con correzioni mss. a matita e varianti fra parentesi [sul verso: *carta intestata Congresso internazionale su Ricciotto Canudo, Bari/Gioia del colle 24/27 novembre 1977*]

- 6 ff. dss. con titolo ms. blu: *Dal Nastro di Moebius (Mondadori 1980)*

correzioni mss. blu e fra parentesi alternative, sinonimi o glosse

(ex: «main nilotique (dont les veines et les tendons ont la figure d'un delta)»)

– **Cartellina avorio (vecchia busta Università di Verona) Conferenza Tubinga Intérieur-Exterieur [1981]**

(lettere organizzative, rimborsi, breve prospetto della relazione di Erba)

– **Cartellina di riuso (confezione di un panettone al cioccolato) con cartiglio ottenuto pinzando il segnaposto alla conferenza: *Convegno internazionale “La poesia di Eugenio Montale”, Erba Luciano***

- cartellina bianca [*Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Medicina e Chirurgia*]

con bozze dss. corrette a pastello rosso di un saggio: Il motivo della non esistenza nella poesia di Montale;

- in un bifoglio di rivista: bozze dattiloscritte di Una forma di felicità, non un oggetto di giudizio e il bando di concorso per il premio Librex Montale, annata 1981/1982;

- numero di “Stagione” dedicato a Montale [II, 6, 1955]: l’intervento di Erba è ritagliato;

- con una graffetta: bozze dss., mss. e con ritagli di giornale [fra cui l’articolo di Erba su “Stagione”, ‘55]: appuntato a penna, in fondo: 1° nov ore 22 1° programma;

– **Cartellina grigia, con cartiglio ms.: MANIERISMO**

Convegno internazionale Manierismo e letteratura, Torino, 12-15 ottobre 1983

[l’intervento di Erba: *Modi e tecniche di materializzazione dell’interiorità in alcuni autori del primo Seicento francese* non verrà poi stampato]

(materiali organizzativi, appunti di Erba per gli interventi, materiali di altri convegnisti, programma, rimborsi)

– **Cartellina, cartoncino chiaro *Who’s who***

- lettere relative all’inclusione di Erba nelle voci dell’iniziativa;

- lista di opere di Erba (fra cui *Cyrano, Cendrars, Bart, Ponge e Gunn*) con sue integrazioni mss: selections of some poems by Henri Michaux, Reverdy, Jean de Sponde, Saint John Perse and others;

– **cartellina *TV***

- lettere del 1983: commissionano a Erba “notizie naturali e civili sulla Lombardia” che sarà poi *Cronaca gallica*;

- bozze di alcuni sketches per Archimede;

- *I cinquant’anni del piccolo Larousse*;

- dialoghi fra un professore e un assistente;

– **Cartellina di cartone grigio, ms. a pennarello rosso *UOMO DELLA DOMENICA* [cfr. sezione Radio e tv della bibliografia]**

contratto e bozze degli interventi, quasi sempre dss. sul verso di fogli di recupero, con numerosi ritagli di giornale e inserzioni-raccordi a matita rossa. Correzioni mss. inchiostro blu.

[sul verso dei fogli di recupero: Scuola Vittorio Locchi, classe 4^a maschile B anno scolastico 50-51, prova del 2° trimestre (e simili); un rendiconto Mondadori del '86; l'invito a partecipare a "Studi francesi", *France et Italie dans la culture européenne: Continuité et renaissances* (scadenza invii 1977); una lettera di accompagnamento a un volume di traduzioni da Baudelaire del febbraio 1987; alcuni ff. dss. con correzioni mss. di Erba di quello che pare un copione:

RAFFAELLA Grazie, Adriana. [Ms, quasi sicuramente mano erbiana: Non sai cosa ti perdi]
(DISSOLVENZA)

(ESTERNO STRADA)

(Effetto rumore: traffico di strada)

ADRIANA Già che siamo a Voghera, che ne diresti di andare a trovare Riccardo?

RAFFAELLA Chi Riccardo?

ADRIANA Ma sì! Il padrone dell'appartamento in cui cenammo la sera del concerto degli Spandau Ballet!]

– **Cartellina nera** *EXTÉRIEUR INTÉRIEUR BAROCCO 1988 Melanges Leiner '88*

appunti mss., un fascicoletto con cartiglio Tubinga '81, corrispondenza organizzativa, ritagli di giornale, bozze degli estratti in onore di Wolfgang Leiner;

– **Cartellina Università degli Studi di Genova [1990] con cartiglio ms. *Poesia contemporanea ital. fr. amer. tedesca inglese appunti x conferenza***

- materiali eterogenei: appunti di lettura, saggi altrui, appunti più o meno organici

- una busta arancione [timbro del '59] "Panorama della Poesia Moderna Francese e Supervielle - Jouve [appunti di saggi di Clancier, Rousselot, Marchand, Paris, Solmi, Bo...]

– **Cartellina ricavata da una busta bianca [editrice l'Almanacco, Bellinzona], ms pennarello verde: *Jaccottet***

- 6 lettere mss. di Jaccottet [anni '90-'92]

- 1 lettera ms. di Borgeaud [91];

- 2 lettere dss. di Erba;

– **Faldone blu [corrispondenza editoriale]**

Lettere da diverse case editrici (Mondadori, Rizzoli, Guanda, Theoria...)

– **Cartellina di riuso (la scatola di una colomba) con cartiglio: *Fotocopie testi di poesie con mia traduzione x Conferenze (Ponge, Gunn, St Amant, Frénaud, Rodenbach...***

- cartellina ricavata da una busta di “Avvenire”, con incollate *La métamorphose* (Ponge) e *Dryads* (Gunn), contiene copie dei testi;

- cartellina ricavata da una busta Garzanti, timbro dell’ottobre ‘84 (ms: *Traduzioni ciclostilate per conferenze*): *Touch* (Gunn) in più copie;

- cartellina con cartiglio: Altre TRADUZIONI ~ FRENAUD RODENBACH SPONDE etc. (*Canaux de Milan*, Frénaud; *Qui seroit dans le Cieux, et baisseroit sa veuë*, Sponde; ma anche Holderlin, George, D’Annunzio, Belli...)

- cartellina da busta: *La chèvre*, Ponge, in più copie;

- copie di *L’esté de Rome*, con avantesto;

– **Cartellina CONGRESSO DI LETTERATURA COMPARATA**

aprile 1993, Brescia (sede dell’Università Cattolica). Erba fra gli organizzatori.

Materiali pratici, informativi, lettere organizzative

– **Cartellina gialla FOTOCOPIE CORSO ISOLA ‘93-‘94**

- Testi da Omero, Rabelais, Ariosto, Rousseau, Baudelaire, Perse, Michaux...

- lettera del 1995 di Sergio Cigada relativa a un convegno bresciano (21-23 aprile 1994)

- appunti su Robinson Crusoe

- cartellina **Robinson critica** (appunti e schede di lettura di saggi)

– **Rilegato artigianalmente con copertina di cartone rosso Paul CLAUDEL via CRUCIS (ms inchiostro blu)** [cfr. Postfazione a Paul CLAUDEL, *Via crucis*, traduzione di Germano Zaccheo, con una nota di Carlo Maria Martini, Interlinea, Novara 1997]

fotocopie dei soli testi italiani della Via crucis (solo pp. dispari dalla 21 alla 67).

ci sono segni di correzione bozze che precedono la fotocopia

La traduzione non è erbiana, ma forse sua la revisione. Ci sono poi glosse di Erba a matita e segni a matita rossa. Propone spesso varianti alternative: [ex: p. 57, Undicesima stazione, in rosso sottolineature e X a margine, a matita il resto: «schiacciato come nel frantoio, e tutto affranto / e squassato.» > sps. ms.: «in tensione teso lo tendono come una pressa arto per arto, atrocemente» o riferimenti testuali puntuali, ex: p. 47 Nona stazione, ms. matita nell’angolo a sx: «(cfr. Getsemani MT 26-29)»].

– **Cartelletta ricavata da una busta bianca Routledge University, ms. a pennarello rosso**
Strenna FRANCI 1997 [*Capodanno a Milano*, poesie di Luciano Erba con incisioni Nangeroni e una nota di Vanni Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1996]

– congratulazioni e ringraziamenti per la strenna 1996 (De Cesare, Giovanola, Picchi, Rossi...)

– **Cartellina GRENOBLE**

[gennaio 1997] ritaglio di “Entrez vous dans l’histoire!”, n. 9. 14-31 janvier.

Incontro di Erba, il 22, sulle “lettres milanaises”.

– **Cartellina Alfredo**[De Palchi]

- Lettera del febbraio 1997 di Luigi Fontanella che invita Erba all’IPSA [Italian Poetry Society America]

- testo di De Palchi che lo introduce;

– **Cartellina MADRID** [Primo incontro di poesia europea, novembre 1998]

- ritaglio di “El Pais”, 24 novembre 1998;

- lista di poesie di Erba tradotte da María José Flores, con ringraziamenti «per aver scritto poesie così belle»;

– **Cartellina TUNISI** [conferenza su *Cyrano de Bergerac e l’alterità*, Istituto di cultura di Tunisi, maggio 1999]

materiali informativi e rimborsi

– **Cartellina beige CONTEMPORARY WORLD WRITERS**

[incontro tenutosi a Lisbona, 24-27 novembre 1999. Poeti italiani e portoghesi, presso l’Istituto Italiano di cultura]

- traduzioni in portoghese di alcuni testi di Erba, non firmate

– **Cartellina Paesaggio x l’Erasmus**

elaborazione di: - Luciano ERBA, *Paesaggio docile* (5-9), “L’Erasmus”, 17, settembre-ottobre 2003;

- Jean RACINE, *Le paysage de Port-Royal des Champs* (4-11), traduzione di Luciano Erba, “L’Erasmus”, 23, settembre-ottobre 2004;

– **Cartellina Proust**

elaborazione dell’articolo pubblicato sull’“Erasmus” [Luciano ERBA, *Lo spazio perduto e ritrovato*.

Profumi, colori, sapori di Proust (119-123), 14, marzo-aprile 2003]

– **Cartellina PRINCETON**

[convegno internazionale *Salvatore Quasimodo nel vento del Mediterraneo*, 6-7 aprile 2001, a cura di Pietro Frassica]; intervento di Erba: *Salvatore Quasimodo, una vicenda infinita* (pp. 97-104) degli atti

– **Cartellina MASSIME RIFLESSIONI TITOLI LIBRI UTILI FRASEOLOGIA MEMORIZZANDA etc.**

ritagli, anche da testi di fisica [*Fragment de physique*, Ière partie, Lacroix p. 358: «Pourquoi un pré tout vêtu d’herbe verte où il n’y aura que bien peu de fleurettes blanches semés pour ci pour là regardé de loin paraît tout blanc ?»] molti appunti e foglietti [ex: «Luoghi comuni. Possono essere poetici quando sono di vecchia data, sostanziosi, affidati soprattutto al mistero di una immagine (zoccoli olandesi, mandolini di Napoli ecc)»]

– **Cartellina rossa Festival della filosofia 2002**

Luciano Erba. *Il nastro di Moebius*. Performance di poesia, musica e arte con Luciano Erba e in suo onore. Partecipano Carlo Alberto Sitta e Alberto Bertoni a cura di Associazione culturale laboratorio di poesia

– **Piccola dispensa rilegata Copertina: Fondazione il Fiore. “Poesia di Firenze – Poesia del mondo a Firenze” – Arte e Poesia di Luciano Erba Françoise Ribeyrolles-Marcus [gennaio 2004]**

poesie stampate con glosse e postille mss.

– **Cartellina bianca ERBA TRADUTTORE**

- cartellina *Parnassus* (corrispondenza, traduzione da May Swenson con alcune correzioni mss)

- fotocopie di Villon

– **Cartellina “chiamatemi Poeta...”. Poeti e critici a confronto sulle Rime di Vittorio Alfieri. Convegno di Studi Asti 14-15 giugno 2007**

- materiali eterogenei: lettere per organizzazione convegno astigiano, domande per un’intervista su “Vita e Pensiero” (1989), plico con cartiglio *Pasqua x 24 ore*, corrispondenza, fotocopie di testi alfieriani, appunti su varie edizioni critiche, ritagli sull’Alfieri

– Raccoglitore ad anelli della Banca Commerciale italiana [La legge Ossola sull'assicurazione ed il finanziamento dei crediti all'esportazione]

miscellanea di ritagli, interviste, partecipazioni a convegni o a serate poetiche (*convegno internazionale Mihai Eminescu e la cultura europea*, 1989, Università degli Studi di Milano; convegno internazionale *Letteratura e religione in Europa*, Università Cattolica, 1995; interviste di Gene Gnocchi; illustrazioni del *Tranviere metafisico...*)

Bibliografia delle traduzioni:

1949

Eugenio MONTALE, *L'été*, traduite par Philippe Jaccottet e Luciano Erba, "Pour l'Art", 6, nov-déc 1949

Eugenio MONTALE, *Cinq motets*, traduits par Philippe Jaccottet et Luciano Erba, "84", n. 8-9, 1949

1951

David Maria Turolto, *La terre ne sera pas détruite* [pubblicato in italiano da Garzanti, nel '51, la traduzione, inedita, proposta per adattamento cinematografico in Italia e in Francia]

1955

I gatti, traduzione dal francese di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1955

I cani, traduzione dal francese di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1955

Piante grasse, traduzione dal francese di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1955

Piante d'appartamento, traduzione dal francese di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1955

1956

Henri MICHAUX, *La cordigliera delle Ande*, tradotta da Luciano Erba in *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller, all'insegna del pesce d'oro, Milano 1956

Uccelli da gabbia, traduzione dal francese di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1956

Cyrano DE BERGERAC, *L'altro mondo ovvero Gli stati e imperi della luna*, a cura di Luciano Erba, Fussi, Firenze 1956

Jean LALOUP e Jean NÉLIS, *Uomini e macchine: iniziazione all'umanesimo tecnico*, Massimo, Milano 1956

1958

Luciano ERBA, *Jean de Sponde* (131-138), "il verri", II, 2, agosto 1958

1959

Camille BRYEN, *Jepensje: poèmes & dessins*, a cura di Jacques Audiberti, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1959 [Luciano Erba traduce la prefazione-introduzione di Audiberti]

1960

Pesci rossi d'acquario e da vasca, traduzione e adattamento di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1960

1961

Blaise Cendrars, a cura di Luciano Erba, Nuova Accademia, Milano 1961

Pierre REVERDY, *Paris-Noël* (96-99), in *Il Natale*, Scheiwiller, Milano 1961

1964

André FRÉNAUD, *I navigli di Milano* (34-37) in *André Frénaud* tradotto da Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Luciano Erba, Franco Fortini, Mario Luzi, Giorgio Orelli, Alessandro Parronchi, Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Maria Luisa Spaziani, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Elio Vittorini, Andrea Zanzotto, con un ritratto di Ottone Rosai, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1964.

1967

Le rose, traduzione dal francese di Luciano Erba, Vallardi, Milano 1967

1969

Mario BONFANTINI, Luciano ERBA, *Storia della letteratura francese*, vol. III, *Il naturalismo e il simbolismo. Il Novecento*, Fabbri, Milano 1969 e Vol. III *Antologia della letteratura francese*. Erba traduce:

- Anatole FRANCE, *La rosticceria della regina Pédauque* (100-114);
- Maurice BARRÈS, *Un uomo libero* (115-122);
- Henri BERGSON, *L'evoluzione creatrice* (123-127);
- Blaise CENDRARS, *Pasqua a New York* (226-234);
- Pierre REVERDY, *Natale a Parigi* (267-268);
- Henri MICHAUX, *La cordillera de los Andes* (295-296);
- Francis PONGE, *La forma del mondo* (297-298) e *La capra* (298-301).

1971

Francis PONGE, *Vita del testo*, traduzioni di Ungaretti, Erba, Risset, a cura di Bigongiari, Mondadori, Milano 1971

1972

John BARTH, *Giles ragazzo-capra o, Il Nuovo Programma Riveduto*, Rizzoli, Milano 1972

1973

Rodolphe TÖPFFER, *Vieux Bois, Festus, Jabot, Crépin, Jacques*, traduzione e cura di Luciano Erba, Garzanti, Milano 1973

1979

Thom GUNN, *Tatto*, traduzione di Luciano Erba, Guanda, Milano 1979

1983

Luciano ERBA, *Traduzione di Saint-Amant (953-954)*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Mondadori, Milano 1983

1987

Luciano ERBA, *Il tranviere metafisico seguito da quadernetto di traduzioni*, Scheiwiller, Milano 1987

1990

Antonio MACHADO, *Solitudini (1899-1907)*, a cura di Pablo Luis Ávila, prefazione di Cesare Segre, edizioni il ponte, Firenze/Milano 1990 [testo di Erba a p. 6].

1991

Luciano ERBA, *Dei cristalli naturali e altri versi tradotti (1950-1990)*, Guerini e Associati, Milano 1991

1992

François VILLON, *Ballades et rondeaux*, edizioni del Langello, Codignole d'Asti 1992

1993

8+8 poesie da Esopo, Milano, Rizzardi [Otto poesie di Angiol Maria Ricci (1736), Otto poesie di Maurizio Cucchi, Luciano Erba, Tomaso Kemeny, Vivian Lamarque, Francesco Leonetti, Giancarlo Majorino, Giampiero Neri, Andrea Zanzotto (1993), con un'acquaforte di Mario Schifano (1993)]

1995

Georges RODENBACH, *Vieux quais (138-139)*, "Testo a fronte", 13, 1995

1997

Georges RODENBACH, *La pluie (160-161)*, "Testo a fronte", 16, 1997

Georges RODENBACH, *Douceur du soir (198-199)*, "Testo a fronte", 17, 1997

2000

Luciano ERBA, *Nella terra di mezzo*, Mondadori, Milano 2000

Natale in poesia: antologia dal IV al XX secolo, a cura di Luciano Erba e Roberto Cicala, interlinea, Novara 2000. Erba firma la traduzione di:

- Théophile GAUTIER, *Noël*, p. 59
- Paul CLAUDEL, *L'Enfant Jésus de Prague*, pp. 87-88
- Max JACOB, *Noël*, p. 94.
- Pierre REVERDY, *Paris-Noël*, pp. 115-116.

2001

May SWENSON, *19 agosto, piattaforma 19* (411-419), "Parnassus. Poetry in review", 25, 2001

2002

Luciano ERBA, *Poesie 1951-2001*, Mondadori, Milano 2002

2003

Victor HUGO, *Atti e parole durante l'esilio* (7-9), "L'Erasmus", 16, luglio-agosto 2003

2004

Pablo NERUDA, *Ode all'elefante* (42-50) in *Omaggio a Neruda*, a cura di Pablo Luis Ávila, Comune di Siena, Siena 2004;

Jean RACINE, *Les promenades de Port-Royal* (4-11), traduzione di Luciano Erba, "L'Erasmus", 23, settembre-ottobre 2004

2005

Luciano ERBA, *Un po' di Repubblica*, con una traduzione da Blaise Cendrars, interlinea, Novara 2005

Luciano Erba, *Eros in trincea: La Grande Guerra di Apollinaire* (46-51), "L'Erasmus", 27, luglio-settembre 2005 (con una traduzione da Apollinaire)

2007

Luciano ERBA, *Poesie e immagini*, a cura di Vincenzo Pezzella, viennepierre, Milano 2007

2009

Jean RACINE, *Teatro*, a cura di Alberto Beretta Anguissola, con traduzioni di Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Luciano Erba, Riccardo Held, Mario Luzi e Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 2009

Radio e TV:

- "Radiocorriere" n. 51, 25 dicembre 1954, terzo programma, h 21.20

Piccola antologia poetica, Georges Rodenbach, traduzione di Luciano Erba

- "Radiocorriere", n. 24, 18 giugno 1955 terzo programma, h. 19.30

L'Antologia. Pagine inedite di scrittori italiani. Luigi Santucci, *Appunti di mezzanotte*. Luciano Erba, *Poesie*. Domenica Rea, *Un uomo felice*.

- "Radiocorriere", n. 29, 19 luglio 1955 terzo programma, h. 19.30

L'Antologia. Pagine inedite di scrittori italiani. Luigi Santucci, *Appunti di mezzanotte*. Luciano Erba, *Poesie*. Domenica Rea, *Un uomo felice*. [replica]

- "Radiocorriere", n. 15, 14 aprile 1956, p. 44 terzo programma, h. 21.20

Piccola antologia poetica. Jean de Sponde, a cura di Luciano Erba

- "Radiocorriere", n. 7, 12 febbraio 1957, terzo programma, h 22.35

L'antologia, pagine inedite: Luciano Erba, *Françoise*

- "Radiocorriere", n. 44, 5 novembre 1957, terzo programma, h 19

Mezzo secolo di traduzioni, parte prima, a cura di Luciano Erba

- "Radiocorriere" n. 45, 12 novembre 1957, terzo programma, h 19

Mezzo secolo di traduzioni, parte seconda, a cura di Luciano Erba

- "Radiocorriere (TV)", n. 8, 21 febbraio 1960, h. 19.20

Il poeta con la valigia. Ricordo di Blaise Cendrars, a cura di Luciano Erba

«Nel trigésimo della morte questa biografia curata da Luciano Erba illustrerà l'itinerario avventuroso di uno dei poeti più rappresentativi della letteratura contemporanea francese. Romanziere, giornalista, corrispondente di guerra, spericolato viaggiatore di cinque continenti, Blaise Cendrars è un autentico e quanto mai moderno "poeta con la valigia". Amico di Apollinaire e di Picasso, la sua fama è particolarmente legata al poemetto *La Prosa della Transiberiana* e al romanzo *L'oro* di cui si ebbero due versioni cinematografiche».

- “Radiocorriere”, n. 45, 8 agosto 1960, terzo programma, h 18.30
La Rassegna, a cura di Geno Pampaloni
“Due giovani, un esordio e una conferma (Mario Picchi e Luciano Erba)”

- “Radiocorriere”, n. 40, 4 ottobre 1968, terzo programma, h 22.50
Poesia nel mondo. *Milano e i poeti, oggi*, a cura di Piero Del Giudice
Luciano Erba, Daria Menicanti, Giovanni Giudici

- “Radiocorriere”, n. 8, 22 febbraio 1972, TV Svizzera, h. 19.15
Incontri, fatti e personaggi del nostro tempo: Mario Luzi e Luciano Erba

- “Radiocorriere”, n. 10, 11 marzo 1972, TV Svizzera, h. 14.45
Incontri, fatti e personaggi del nostro tempo: Mario Luzi e Luciano Erba
(replica)

- “Radiocorriere”, n. 50, 13 dicembre 1976, Radio 1, h 20.30
L’approdo. Luciano Erba: *autoritratto e lettura di testi*

- “Radiocorriere”, n. 23, 6 giugno 1977, Radio 1, h 22.30
L’approdo. Luciano Erba: *Ritorno di Stendhal*

- “Radiocorriere” n. 4, 27 gennaio 1979, Radio 1, h 17.35
L’eroe sul sofà. *Robinson Crusoe* di Luciano Erba
con Stefano Satta Flores. Regia di Giorgio Ciarpaghini. Registrazione effettuata a Firenze, RAI.

- “Radiocorriere”, n. 29, 2 agosto 1978, Radio 1, h 14.30
L’eroe sul sofà. *Robinson Crusoe* di Luciano Erba
con Stefano Satta Flores. Regia di Giorgio Ciarpaghini. Registrazione effettuata a Firenze, RAI
(replica)

- “Radiocorriere” n. 10, 8 marzo 1983, TV3 Regioni: Piemonte.
«Sergio Ariotti ha realizzato martedì 8 questo Autocommento in versi e non, una sintesi di una serata poetica svoltasi al Teatro Araldo nell’ambito della rassegna “I versi commessi”, con la partecipazione di G. B. Squarotti, Giovanni Ramella, Sergio Cena, Luciano Erba, Angelo Iacomuzzi. Il tratto saliente dell’incontro e dell’ “autocommento” composto da ciascun autore è costituito dalla lettura».

- Radiocorriere n. 14, 7-13 aprile 1985, Radio1

Comincia un altro ciclo di trasmissioni (Poeti al microfono). Martedì alle 21.30 Riccardo Cucciollo e il poeta Luciano Erba

- Radiocorriere n. 9, 1 marzo 1987, Radio 2, h. 11

Il poeta Luciano Erba da oggi è l'uomo della domenica

- Radiocorriere n. 10, 8 marzo 1987, Radio 2, h. 11

L'uomo della domenica (Luciano Erba)

- "Radiocorriere" n. 11, 15 marzo 1987, Radio 2, h. 11

L'uomo della domenica (Luciano Erba)

- "Radiocorriere", n. 12, 22 marzo 1987, Radio 2, h 11

L'uomo della domenica (Luciano Erba)

- "Radiocorriere", n. 13, 29 marzo 1987, Radio 2, h 11

L'uomo della domenica (Luciano Erba)

- "Radiocorriere", n. 14, 5 aprile 1987, Radio 2, h 11

L'uomo della domenica (Luciano Erba)

- "Radiocorriere", n. 15, 12 aprile 1987, Radio 2, h 11

L'uomo della domenica (Luciano Erba)

- "Radiocorriere", n. 17, 19 aprile 1987, Radio 2, h 11

L'uomo della domenica (Luciano Erba)

Corsi universitari:

- 1957-58: Declino del Medio-Evo (Villon)
- 1968-69: Traduzione e traduttori italiani (in particolare: *Les Fleurs du Mal* e Apollinaire)
- 1969-70: corso generale: La letteratura francese del primo Novecento [fine del dominio positivista France (*La Reine Pédaouque*), Barrès, Bergson (*Evolution créatrice*), Péguy, Claudel (analisi di alcune opere teatrali), Jammes, Verhaeren, Romains, Unanimisti, Futuristi, Simultaneisti, Jarry, Apollinaire (*Alcools, Calligrammes*), Cendrars (*Pâques à New York, Transsibérien*), Valéry (*Teste, Dialoghi, Jeune Parque, Charmes*), Gide, Proust]; monografico: Cyrano e il romanzo
- 1970-71: Cyrano / Huysmans
- 1971-72: Huysmans (cfr. Huysmans e la liturgia)
- 1986-87: La lirica francese fra il XVI e il XVII sec.
- 1987-88: Cyrano
- 1988-89: Verne
- 1989-90: Huysmans / corso generale sulla letteratura del XVIII-XIX sec. (Saint-Simon, Fontenelle, evoluzione dei generi, Marivaux, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, *L'Enciclopedia...*)
- 1990-91: Rodenbach / Verlaine
- 1990-91: Cyrano
- 1993-94: L'isola (*Odissea*, Rabelais, Ariosto, Rousseau, Baudelaire, Perse, Michaux...)
- 1994-95: Il fiume (Omero, Ovidio, Platone, Lucano, Claudiano fino a Manzoni, Proust, Claudel, Apollinaire, Ungaretti...)
- 1995-96: La foresta (*Farsaglia*, Perraut, Chateaubriand...) / corso generale: introduzione alla letteratura comparata e alla tematologia
- 1996-97: La montagna (Dante, Petrarca, Marino, Defoe, Rousseau, Campana, Rebora, Bordeaux, Werfel, Daumal...)