

“giovinezza” conserva non le energie ma solo il ricordo di “bisogni” e ambizioni, e lei, la “puella aeterna” che tra profferte e sospiri si nutre di sogni e di irrealizzabili aspirazioni, fino all’esito scontato di un “destino” amaro e senza domani per entrambi. Sembrerebbe un gioco di ambigui ammiccamenti protratto fino alla fine, salvo che lei, Emma, è tutt’altro che un’infelice Bovary perduta in vani soliloqui amorosi.

È su questi registri che con grande maestria la Sensini ci conduce per mano a scoprire la qualità, non tanto del Pascoli irretito in ambascie ben note, ma di una donna di notevoli qualità intellettuali, volitiva e fiera dei suoi sentimenti e capace di discutere con sagacia, fin dall’inizio della loro relazione, di questioni letterarie e anche politiche (sull’*Antico*, dei *Poemi conviviali*, non meno che sul celebre discorso di Barga, “orazione sublime”, *La grande proletaria si è mossa*), avventurandosi perfino nella lettura della sua poesia latina senza intermediari (il poemetto *Centurio*). Ed è una scoperta davvero meritoria, che aggiunge un altro tassello al mosaico delle figure femminili che tra fine Ottocento e inizio Novecento annoverano nomi come Contessa Lara e Sibilla Aleramo.

## Carlo Londero su

EMILY DICKINSON

*La mia vita se ne stava – un fucile carico*

A cura di Massimo Bacigalupo

Mucchi, 2021

Tradurre poesia è un compito arduo: una vera e propria “sfida”, come sosteneva Giovanni Giudici. La traduzione della poesia non bada solo al contenuto e alla forma linguistica come per la trasposizione di un testo in prosa (operazione a sua volta complessa: lungi da me voler banalizzare la traduzione di un testo in prosa!), ma deve fare letteralmente i conti con tutte le variabili che costituiscono un testo poetico; dunque il contenuto e ancor di più il contenitore: lingua, suoni, metrica, struttura e ancora la polisemia che ogni poesia ha in sé, i rimandi e le allusioni (lessicali, letterarie, sintattiche, formali...). Il traduttore deve misurarsi con un congegno artistico-linguistico semplice all’apparenza, in cui si sommano componenti necessarie e strutturali combinate tra loro perfettamente e armonicamente: tralasciarne alcune mistificherebbe la poesia originale. È naturalmente difficile portare nel testo d’arrivo *tutte* le

variabili di quello di partenza – ecco la ‘sfida’, l’‘impossibilità’ della traduzione poetica. Provo a tradurre in inglese la rima perfetta *fiore* : *amore* (bisillabo, trisillabo), per Saba “la più antica difficile del mondo”: *flower* è bisillabo, *love* monosillabo, le parole non rimano tra loro...

Non a caso ho citato Giudici (nel 2024 ricorrono i cento anni dalla nascita), perché il ‘DieciXuno’ dedicato alla poesia anepigrafa di Dickinson *La mia vita se ne stava – un fucile carico* (*My Life had stood – a Loaded Gun*, scritta entro il 1863, pubblicata nel 1929) è curato esemplarmente da Massimo Bacigalupo, con cui Giudici ha collaborato a lungo e proficuamente (si vedano il Frost di *Conoscenza della notte* e il quaderno di traduzioni *A una casa non sua*). Bacigalupo ha saputo dire la complessità dell’atto traduttorio restituendoci, oltre alla propria, le traduzioni di Emilio e Giuditta Cecchi, Marta Bini, Guido Errante, Margherita Guidacci, Dyna McArthur Rebucci, Ginevra Bompiani, Nadia Campana, Mario Luzi, Silvio Raffo, precedute dalla riproduzione dell’autografo e dalla trascrizione dello stesso con regesto variantistico.

Partiamo dal primo verso “My Life had stood – a Loaded Gun –”, dove si notano maiuscole, trattini lunghi e una sintassi non consequenziale, irrelata. I traduttori traslano in “La mia vita era rimasta come un fucile carico” (Cecchi, 1939), “La mia vita era un fucile carico” (Bini, 1949; Bompiani, 1978; Luzi, 1997), “Come un fucile carico [...] / Era rimasta la mia vita” e “La mia Vita era rimasta / Come un Fucile Carico” (Errante, 1956 e 1975), “Rimasta era la mia vita / come un fucile carico” (McArthur Rebucci, 1961), “La mia vita era come un fucile carico –” (Campana, 1983), “La mia vita era stata come un fucile carico” (Guidacci, 1995), “Rimasta era la mia Vita / Come un Fucile carico” (Raffo, 2009), “La mia vita se ne stava – un fucile carico –” (Bacigalupo, 2021). Il curatore avverte di alcune peculiarità del testo: secondo l’uso inglese, ogni verso inizia con la maiuscola usata, come nella poesia metafisica inglese del Sei-Settecento, per “dare risalto” a “sostantivi e aggettivi” che si vuole evidenziare; si nota il “caratteristico trattino di Dickinson [...], sei nella sola prima quartina”, con valore di “sospensione, pausa” nel discorso scritto inglese, che risulta tuttavia “anomalo”, abusato nell’uso che ne fa la poeta. Posto che si tratta di scelte ben vagliate dai traduttori, bisogna chiedersi la liceità di ricostruire/creare la sintassi eludendo la frammentarie-



tà dei trattini, la ragione dell'inserimento del termine di paragone "come" e quindi di una similitudine (assente al v. 1, ma presente al v. 11: "It is as a Vesuvian face"), la necessità di utilizzare il maiuscolo con la frequenza dell'autrice (o se farne un uso grammaticale che indichi il flusso delle proposizioni e l'attacco di nuove frasi in un testo privo di interpunzione). Ancora, e paradossalmente, "Doe" (*cerva*, v. 6; la femmina del *deer*) diventa "cervo", "daino"; solo due traducono al femminile "cerbiatta", "daina"; solo uno riporta "cerva". Il saggio magistrale di Bacigalupo sottolinea l'attenzione che si deve all'organismo-poesia, per valutarlo e studiarlo soprattutto da quello non strettamente traduttologico, cioè forme, metri, struttura, altrimenti a farne le spese sarà la comprensione/interpretazione (meglio: l'avvicinamento) della poesia stessa. *La mia vita / My Life* è un testo complesso in cui si intrecciano diverse letture possibili, se non proprio concorrenti: l'amore (intesa perfetta tra fucile e padrone), la gioia (realizzazione tra fucile-persona e vita-fucile nel mondo), la metafora artistica (fucile-poeta al servizio del padrone-poesia), la "forza che ci anima" (il padrone che fa agire il fucile). Ma forse, asserisce Bacigalupo, nella "ballata di caccia" si trova la metaforizzazione, a mio parere mediante prosopopea, dell'"eterna questione dell'io", della "creatività vista come distruzione", e dunque della durata di sé nel mondo e nel tempo.

## Massimiliano Manganelli su

FIAMMETTA CIRILLI, *Disordini*  
dia-foria, 2022

Delle tre sezioni in cui è ripartito *Disordini* di Fiammetta Cirilli, la terza e ultima si intitola *Fughe*, titolo che fa giustamente pensare all'atto del fuggire e che tuttavia assume anche un'accezione più elementare, giacché fughe si chiamano quegli spazi che dividono una piastrella dall'altra. E questi spazi interstiziali vengono perlustrati da uno sguardo che si incunea, come rileva correttamente Cecilia Bello Minciacchi nella postfazione. Si tratta in particolare di spazi domestici, familiari, come le stanze di una casa ("dagli angoli, dagli interstizi, dagli spazi inesplorati sotto i divani") o le aule di una scuola, colti a distanza ravvicinata e apparentemente vuoti, dal momento che l'umano vi lascia soltanto delle tracce o si manifesta per via fantasmatica: "Le impronte così simili ai fanta-

smi". Ne scaturisce un lungo catalogo di echi e macchie, di odori, di accumuli di polvere e oggetti: un'"odissea delle briciole, dei grani morti, dei gusci pieni e morti". E in questo si può riconoscere forse una delle ascendenze della scrittura di Cirilli, vale a dire l'infraordinario di Perrec.

Nelle sue rare apparizioni, oltre a lasciare tracce l'umano compie gesti mostruosi, come nella prima *Fuga*, un susseguirsi di semplici azioni che si eseguono in cucina: "Cosa ci vuole a spezzare, disossare un pollo, la sogliola da spellare". È una sequenza – quale nome potrebbe meglio definire questi blocchi di prosa: lasse? pannelli? – in cui nel giro di poche righe si registrano gesti tanto quotidiani quanto violenti: sventrare, aprire, spezzare, eliminare, cavare, raschiare, sfilettare, mordere. Lo sguardo crudele e raggelato che fruga "la vita palmo a palmo" raschia e incide la materia quotidiana del vivere. Non sorprende dunque che, una volta sommati i due elementi appena evidenziati, ossia gli spazi di passaggio come davanzali, infissi, bordure, condotti, e l'atto dell'incidere, del disseccare, il risultato sia il pullulare pressoché ossessivo degli insetti, gli animali che l'etimo indica come tagliati, suddivisi.

Chi ha letto *Il sapore delle formiche*, pubblicato quasi dieci anni or sono da Cirilli per Oedipus, sa bene quanto gli insetti costituiscano una delle materie prime della scrittura dell'autrice romana. È il regno di ciò che sta accanto all'umano, che delle tracce e dei residui dell'umano si nutre: "Acari bruni e miele, micoplasma, batteri comuni, larve: fanno il nido, assiepano, montano e smontano ogni ora cumuli di uova". Negli spazi visitati dallo sguardo macrofotografico di *Disordini*, le "Bestie rosse, cocciniglie che rigano i davanzali, i muretti" paiono rappresentare il segno quasi unico della presenza di vita. Ed è curioso che a loro volta i corpi umani siano evocati sempre a brani, mai nella loro interezza, quasi fossero anch'essi il prodotto di una dissecazione: "Movimenti senza un corpo che li generi – passi senza gambe, senza braccia gli urti, gli sfioramenti".

Ora, qualunque significato si voglia attribuire agli insetti, va rilevato che questi sono quasi per definizione l'altro assoluto rispetto all'umano, soprattutto per la distanza genetica e morfologica che li separa dall'animale uomo. In sostanza, l'attributo più frequente dell'insetto, la mostruosità, è precisamente ciò che ne