

Ida Vitale, *Pellegrino in Ascolto (Antologia 1945-2015)*, a cura di Pietro Taravacci, Bompiani ("Capoversi"), Milano 2020, 456 pp. Testo spagnolo a fronte.

In una delle poesie più emblematiche della raccolta *Riduzione dell'infinito* (2002), Ida Vitale scrive «Qualcuno deborda / al centro della notte. / Innanzi all'ordine di parole altrui, / ribelle sottomesso, / offre il canto della sua memoria, / di nuova pelle la riveste / e con amore / le culla in nuova lingua. [...] Ogni passo è alla cieca, il cielo senza stelle» (da «Traducir», vv. 18, 17-18, p. 130).

La dedizione di Ida Vitale (Montevideo, 1923) alla poesia è stata incondizionata, ma non va dimenticata la sua intensa attività di traduttrice: Vitale, infatti, ha trasposto in spagnolo opere di Pirandello, Ungaretti e di Simone de Beauvoir e opere di diversi autori anche dall'inglese, dal tedesco e dal portoghese. Ciò spiega il motivo per il quale la poetessa, nel testo appena citato, abbia saputo illustrare, trasponendola in chiave metaforica, la difficoltà, che a volte giunge ai limiti dell'impossibilità, che è propria dell'esercizio traduttivo: chi con esso si cimenta, «ribelle sottomesso», ricorre alle parole custodite nella sua memoria. Di grande impatto è la similitudine tra la lingua verso la quale si traduce e la figura materna che si prende cura del testo originale: «di nuova pelle la riveste / e con amore / le culla in nuova lingua». Complementare a questo atteggiamento è la consapevolezza che la traduzione, quella poetica *in primis*, è camminare sull'orlo di un precipizio e che «ogni passo è alla cieca, il cielo senza stelle».

Il compito di ricreare in lingua italiana un'antologia poetica della poetessa uruguayana è stato affidato a Pietro Taravacci, che ha allestito una ponderosa silloge di testi tratti da numerose raccolte che hanno costellato la produzione della poetessa. Si tratta del pregevolissimo volume *Pellegrino in ascolto*, pubblicato nell'elegante e innovativa collana di Bompiani "Capoversi"; Taravacci è autore anche di un'ampia, appassionante ed esaustiva introduzione al volume e di un profilo bio-bibliografico di Vitale. Siamo certi che il curatore, illustre ispanista, eminente filologo e finissimo traduttore di testi spagnoli, medievali, barocchi e contemporanei, abbia, a volte, sperimentato lo sgomento di cui parla Vitale, «innanzi all'ordine di parole altrui» e il timore di avanzare *obscuro sola sub nocte per umbram*.

Il *discours* poetico di Vitale è uno dei più celebri e riconoscibili della poesia contemporanea in lingua spagnola. I suoi versi colti sono contraddistinti da una essenzialità strutturante e da un linguaggio che oscilla tra il quotidiano e il ricercato; essi non sono ermetici o inintelligibili: al contrario, trova la propria peculiarità nel calibrato equilibrio tra estremi discordanti. Nonostante la dirompenza e l'innovatività della sua poesia, Vitale si muove nella scia della tradizione degli storici movimenti avanguardistici latinoamericani impregnati di richiami simbolisti e notazioni surrealistiche; al contempo Vitale si serve di affilati strumenti ironici che definiscono un cosmo metaforico, fecondo di dettagli e colori esatti, vividi, iperrealistici, in cui corrono bizzarri animali.

Nella sezione con la quale Taravacci prologa l'ampia antologia corredata dal testo spagnolo a fronte, si apprende che Ida Vitale è nata a Montevideo nel 1923, in una fa-

miglia con ampi interessi culturali; i suoi antenati, di origine italiane, si erano stabiliti in Uruguay quattro generazioni prima. Ma Ida, nel suo lungo percorso creativo di circa settant'anni, oltre che poetessa e traduttrice, è stata anche saggista, autrice di prose poetiche e letteratura infantile.

Ida Vitale ha vinto nel 2018 il prestigioso “Premio Cervantes”, il più ambito *galardón* che possa venire concesso a poeti e scrittori spagnoli e ispanoamericani, la cui opera abbia contribuito ad arricchire in maniera significativa il patrimonio letterario in lingua spagnola; Vitale è il secondo nome uruguayano nella storia del riconoscimento ad ottenerlo.

Dopo la laurea in Humanidades, Vitale ha intrapreso la carriera di insegnante, attività che ha portato avanti fino al 1973. Nel 1949 ha dato alle stampe la sua prima silloge poetica *La luz de esta memoria*; nel 1950 ha sposato il critico letterario Ángel Rama, personaggio di primo piano nella cultura letteratura ispanoamericana. Dal matrimonio sono nati Amaparo nel 1951 e Claudio, nel 1954. Ha fatto parte della redazione della rivista “Marcha”, una delle più prestigiose del continente; tra il 1962 e il 1964 è stata responsabile letteraria del quotidiano “Época”; nel contempo ha lavorato come codirettrice delle riviste “Clinamen” e “Maldoror”. Nel 1974, dopo il colpo di Stato militare in Uruguay, si è stabilita in Messico; nel paese centroamericano ha collaborato con la rivista “Vuelta”, il cui direttore era Octavio Paz. È tornata in patria nel 1984; dopo il divorzio da Rama, nel 1989 si è stabilita in Texas, ad Austin, col suo secondo marito Enrique Fierro, anch'egli poeta e scrittore

Nel 2009, *ex aequo* con Ramón Xirau, ha ricevuto il “Premio internazionale di poesia e saggistica Octavio Paz”; nel 2010, l'Univesità della Repubblica dell'Uruguay l'ha insignita del dottorato *honoris causa*; nel 2014 le è stato conferito il “Premio Alfonso Reyes” e nel 2015 l'autorevole “Reina Sofía de Poesía Iberoamericana”. Nel 2016 ha ricevuto il XIII “Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca” e nel 2017 il premio letterario francese “Max Jacob”. Infine nel 2019 il premio più importante e già citato: il “Premio Cervantes”.

I primi lavori poetici di Ida Vitale corrispondono, cronologicamente, al periodo in cui si formò la *Generación del 45*, i cui membri erano autori e autrici esordienti, consci di vivere in una nazione distante politicamente e sociologicamente dai paesi del resto del continente, un paese nel quale si viveva nel benessere e in un ambiente libertario. Erano ancora sconosciuti, in Uruguay, le rivendicazioni populiste, le ribellioni dei *campesinos* e le violenze che segneranno in maniera indelebile il Sud America nella seconda metà del xx secolo. Tuttavia, i componenti della *Generación del 45* cercarono di andare oltre l'immagine di un paese libero e benestante, dominato dalla media e alta borghesia, scardinandone le certezze e mettendone in discussione l'ipotetica libertà e ‘felicità sociale’. Quello del '45 fu un gruppo fondamentale per l'ambito culturale uruguayano; all'interno dello stesso, Vitale iniziò a far emergere una propria specificità, che ne marcava la distanza tanto dall'espressività retorica di altre voci femminili, come quelle Ida Vilariño e Amanda Berenguer, come dalla prima fase, incline allo stile conversazionale, di colui che diventerà la stella di prima grandezza della letteratura uruguayana: Mario

Benedetti. Va segnalato che i vari membri della *Generación del 45* condividevano, oltre che posizioni politico-culturali di sinistra, anche una spiccata sensibilità verso le suggestioni artistiche e letterarie che giungevano dall'Europa, che recavano con sé un marcato interesse verso le tematiche riguardanti la vita e la socialità nelle moderne metropoli.

Fondamentale per questa generazione culturale fu l'arrivo nel 1945 dalla Spagna a Montevideo del poeta e saggista José Bergamín, che risiedette stabilmente nella capitale uruguayana fino al 1954 e fu una sorta di nume tutelare per i giovani della *Generación del 45*. Di grande impatto fu per Ida Vitale la conoscenza con Juan Ramón Jiménez, che da anni in esilio tra gli Stati Uniti e l'America del Sud visitò Montevideo, dove proprio da questi giovani intellettuali fu accolto calorosamente. Proprio il futuro Premio Nobel nello stesso anno invitò Vitale a partecipare a un incontro-lettura con altri giovani poeti emergenti a Buenos Aires.

Proprio sul rapporto Vitale-Jiménez, scrive Taravacci nella sezione introduttiva, che la poetessa fu ideale discepola, in questo, di Juan Ramón Jiménez, dal quale «ha appreso la necessità di portare un testo poetico alla sua massima espressione, con un continuo *labor lima*, spesso operando di sottrazione» (p. 6).

Lo stesso Taravacci, nelle pagine prologali, segnala che il volume di cui è traduttore e curatore «deriva dall'operazione di *recopilación* compiuta dall'editore di *Poesía reunida (1949-2015)* raccogliendo quelle poesie che nei libri pubblicati in diverse edizioni e nei diversi paesi di lingua ispanica, la stessa Vitale è andata raffinando o "potando" ogni volta che li rieditava nel lungo arco di sette decenni» (p. 6).

Proprio in questa sezione, Taravacci, oltre a offrire illuminanti considerazioni sulla poesia e sulla "teoria della poesia in Ida Vitale», propone un'agile sintesi critico-descrittiva delle diverse raccolte che compongono questa vasta ed esaustiva antologia, proposte, ovviamente, in ordine cronologico: *La luz de esta memoria* (1949), *Palabra dada* (1953), *Cada uno en su noche* (1960), *Oidor andante* (1972), che presta il nome al volume italiano, *Jardín de sílice* (1978), *Sueños de la constancia* (1988), *Léxico de afinidades* (1994), *Procura de lo imposible* (1998), *Reducción del infinito* (2002), *Trema* (2005), *Mella y Criba* (2010), *Mínimas de aguanieve* (2016), *Antepenúltimos*.

La sua opera prima, *La luz de esta memoria*, come acutamente segnala Taravacci, «unisce fin dal titolo l'elemento della luce e quello della memoria» (p. 6). Nell'*exergo*, nel quale Vitale appone dei versi di Lope de Vega («a pesar de la sangre que procura / cubrir de la noche oscura / la luz d'esta memoria»), dà inizio a una fitta rete intertestuale, che sarà una costante della sua produzione, un dialogo con coloro che, al di là del tempo e dello spazio, considera "poeti fratelli". Infatti, l'epigrafe che precede il testo «La noche, esta morada» è rappresentata dal celeberrimo verso leopardiano de *L'infinito*: «e il naufragar m'è dolce in questo mare» (p. 44). Oltre agli autori esplicitamente citati, si ravvisano echi e richiami dell'amato Machado e di Bergamín; tratto peculiare di questa raccolta è, secondo Taravacci, «una voce autenticamente personale, intima e antiretorica» (p. 7), tanto che il lettore «avverte la sensazione di trovarsi di fronte a una voce e a una scrittura [...] già matura [e] portata a frequenti bilanci» (p. 7).

Ma, indubbiamente, il tratto più caratteristico di *La luz de esta memoria* è la tendenza forte e costante verso la parola poetica *nitida, chiara*, tendenza nella quale è patente la volontà di mostrarsi scevra tanto dagli stilemi della lirica popolare e della *gauchesca*, quanto dalle forme e i contenuti di un Modernismo consunto e giunto al declino della stilizzazione. Gli interessi principali di Vitale in questa prima raccolta convergono «forti, definitivi sui confini della memoria e dell'oblio», ricorrenti nel corso della sua lunga e feconda traiettoria poetica, mentre si cimenta con l'ineludibile limitatezza della parola, tema che si ripercuote in ciascuna delle sue raccolte, quasi ai limiti dell'ossessività. Parimenti, in questa medesima sede, prende corpo l'attitudine di Vitale, che diventerà uno dei tratti più peculiari delle sue opere, allo scandaglio meta-poetico, che la porta a saggiare «il continuo movimento ascendente e discendente del linguaggio che tende di continuo verso l'alto [...] e al contempo è attratto da una attenta immagine del reale» (p. 9). Suggestivo è il testo, di cui si citano i versi incipitari, *La noche, esta morada*: «Notte, questa dimora / dove l'uomo si trova / e sta solo, / sul punto di morire e cominciare / a andare in altre arie» (p. 54). L'omaggio al poeta di Recanati, estrinsecato dall'*exerga* al testo, il celeberrimo verso finale de *L'infinito*, ma anche dalle suggestioni leopardiane dei versi citati.

La centralità della raccolta del 1953, *Palabra dada*, si concretizza nella dicotomia parola-silenzio. Colpisce l'attenzione che la poetessa concede, più che alla *palabra*, a quelle "voci non voci" che «il mondo pronuncia nei recessi del silenzio» (p. 9). Altrettanto significativa è la ricerca di una verità, benché relativa, temporanea, fuggevole, per la quale Vitale appare audacemente pronta a esplorare i luoghi più angusti dell'assoluto e del proprio io, pur di affrancarsi dalla «fatalità di una vita menzognera» (p. 10). Va segnalato, inoltre, che in *Palabra dada* si manifesta in maniera prepotente il binomio tempo-*azar*: la poetessa, nella scia millenaria e polifonica di tante e diverse voci, fa proprio il *topos* del *tempus fugit*; il tempo percepito più che come portatore di oblio e di distruzione è sentito come «una marcia verso un progressivo e inesorabile svuotamento delle cose», che diventano altre, estranee, irriconoscibili per l'essere umano. Ma alla negatività del tempo che scorre, crudele e indifferente alle vicende umane, si oppone la forza dell'*azar*, del caso, che non può che rimettere in gioco possibilità apparentemente smarrite e soprattutto da esso «nasce una nuova energia, l'occasione di un gioco poetico in cui la parola è cosciente del proprio potere di strumento atto a sovvertire una realtà data» (p. 11). Intrinseco è l'omaggio a Dante e al concetto d'ineffabilità della parola nel testo *Canone*: «Tutto è già stato detto / e un fulgore di secoli / lo difende dall'eco. / Come cantare il vago profumo della notte, / l'autunno che cresce nel mio fianco, / l'amicizia, le opere, / il giorno d'oggi, / bello e morto per sempre, / o i passeri tranquilli dei tramonti? / Come dire di amore, / il suo ritorno indomito ogni giorno, / se a così tanti, e tante volte, / hanno gelato fogli, risvegli? / Come chiuderlo in una cifra / nuova, estrema e mia, / sotto un nome finora inavvertito, / e unico e necessario?» (p. 55). Tuttavia, il *locus* incandescente della raccolta è senz'altro *Sopravvita*, di cui si citano alcuni versi: «Dammi notte / le accordate speranze, / non già la tua pace, / dammi prodigio, / dammi infine un pezzetto, / spicchio di paradiso, / il tuo chiuso giardino, /

le tue ali senza canto. / Dammi, appena chiudo / gli occhi del mio volto, / le tue mani di sogno / che guidano e che gelano, / ciò che dovrò trovare [...]» (p. 59).

A sette anni da *Palabra dada*, Vitale dà alle stampe la sua terza raccolta: *Cada uno en su noche*: essa dà il via a una fase di sperimentazione che interesserà anche la posteriore *Oïdor andante*, tesa a una fase di apertura allo slancio e al coinvolgimento politico-sociale degli anni Sessanta e Settanta. La parola, dunque, si trasforma in uno strumento urgente, pressante. Una parola potente che possa dar conto dei sommovimenti di una società in piena ribellione. La parola che pur nel crogiuolo della trasformazione, la parola “que áun bullendo estaba”, deve conservarsi accurata e rigorosa. Lo strazio provocato dall'impossibilità di trovare la perfezione della parola spinge Vitale a cercare un'increspata tranquillità nei rassicuranti riti della quotidianità, in una vita consuetudinaria che fornisca degli appigli a un esistere privo della benché minima certezza.

Tuttavia, la quiete è momentanea perché le onde del tempo arrivano a frangersi contro la rassicurante, sebbene a volte mostruosa, *routine*, tematica già presente sia in *A forza di ripetere non serve* (p. 51), che in *Finale di festa* (p. 63), presenti rispettivamente nelle raccolte *La luz de esta memoria* e *Palabra dada*. Si veda, però, soprattutto *Impegni d'ogni giorno*, testo cruciale di *cada uno en su noche*, del quale si citano alcuni versi: «Ricordati del pane, / non ti scordare quella cera bruna / che si deve spalmare sopra il legno, / né la cannella per guarnire, / né le altre spezie necessarie. / Corri, aggiusta, veglia, / verifica ogni rito della casa. / D'accordo con il sale, il miele, / con la farina, il vino inutile, / cedi senz'altro al tuo talento ozioso, / allo strepito ardente del tuo corpo» (p. 69). L'ossessione del tempo, dunque, torna prepotente, sebbene diversamente declinata: il tempo finisce per travolgere, annichilendola, la ripetizione infinita di gesti routinari.

Un testo particolarmente rappresentativo della raccolta è l'ultimo, *Todo es vispera*: «Tutto è vigilia. / Tutto sogna un rinnovo e muove il cuore a tenersi lontano / dai precipizi. / Nella sua notte ognuno / speranzoso chiede / il risveglio, l'aria, / una luce semenza, / qualcosa che non muoia» (p. 75). Il testo è esemplificativo di come s'instauri, come scrive Taravacci, un «gioco d'antitesi tra sonno e veglia, tra sonno e realtà» (p. 12).

Dopo un intervallo di ben 12 anni, vede la luce la quarta raccolta di Vitale, *Oïdor andante*, divisa in quattro sezioni che offrono «prospettive tematiche e campi semantici che si integrano a creare un tessuto avvincente». Esemplare in questo senso è *Riunione*: «C'era un bosco di parole, / un'imboscata pioggia di parole, / vociferante o tacito / accordo di parole, / un muschio delizioso che sussurra, / uno strepito tenue, orale arcobaleno / di possibili oh lievi lievi dissidenze lievi, / c'era il pro e il contro, / il si e il no / moltiplicati alberi / che hanno voce in ogni loro foglia. // E mai più, si direbbe, il silenzio». In questa silloge, in cui è centrale, ovviamente, la concezione dell'uomo come *oïdor* in perenne cammino, appaiono, *in nuce*, elementi che giungeranno a piena maturazione in opere poetiche posteriori; Vitale sente che la parola poetica si è svincolata dalla connessione diretta con il reale, emancipandosi dal significato e assurgendo alla funzione esclusiva e *pura* di significante, configurandosi ormai come una debole

eco dei *realia* che un tempo essa designava. L'emancipazione del significante conduce Vitale su un terreno fino ad allora poco esplorato, quello dei giochi verbali, dell'individuazione di termini desueti e rari che con *nonbalance* prendono posto in strutture versali assolutamente colloquiali; vanno notate anche altre novità che interessano il punto di vista metrico: un uso più marcato delle assonanze e una maggiore attenzione alla dimensione fonosimbolica e musicale dei versi. Impeccabile l'osservazione di Taravacci circa le particolarità metriche dell'ultima sezione del libro, *Il ponte*:

Nei testi di questa sezione il verso diventa più vario e tende ad allungarsi sino all'alexandrino, capace di includere nel suo ampio giro sonoro e descrittivo lo sguardo che si stende lento, orizzontale, a esaminare in incessanti bilanci il reale per posarsi su particolari apparentemente insignificanti che soltanto il soggetto può conoscere, ma che, proprio per la loro marginalità, comunicano al lettore tutta la sofferenza dell'io, tutta la violenza patita in quel tempo di ormai inutili resistenze e fine ormai certa (p. 16).

Come già detto, il *golpe* militare del 1973 obbligò Vitale, nell'anno successivo, a trasferirsi in Messico, dove entrò subito in contatto con l'*intelligentia* del òiogoe, in particolare con Octavio Paz. *Jardín de sílice* (1978) è la prima raccolta che vede la luce nel paese centroamericano. Anche questo volume si struttura in tre sezioni, in perenne dialogo fra loro. Si tratta, senza dubbio, dell'opera in cui s'incarna, seppur sostenuta, l'indignazione per l'esilio che si riversa tanto nell'*inventio* quanto nell'*elocutio*. Quella messicana, tuttavia, non è per Vitale un'esperienza dolorosa *tout court*; al contrario: la rimette in contatto con la realtà del paese, che era stato testimone del consolidamento sentimentale e intellettuale di Ida Vitale ed Enrique Fierro. L'esperienza dell'esilio, tuttavia, esacerba il continuo rovello dell'autrice sul senso della vita, a cui è indissolubilmente legata la funzione della parola poetica. Ciò implica, secondo Taravacci, che la parola sia uno «strumento che deve essere accordato nuovamente» e che «le antitesi che percorrevano e percorrono la poesia di Ida Vitale qui sembrano coinvolte in una sorta di sostanziale aporia» (p. 47). Il dubbio sembra essere la cifra esistenziale del libro, che nel solco del continuo richiamo al proprio sostrato letterario, si apre con due citazioni: una di Eulogio Florentino Sanz e una di José Lezama Lima e prende corpo nella ricorrente struttura antitetica "morte vita"; tale struttura oppositiva incoraggia una «contrazione dei nessi logico-grammaticali, in grado di evidenziare la vicinanza degli opposti» (p. 17) e interessanti calchi di espressioni codificate come il titolo *Alla velocità della paura* (p. 147). Emblematico di tale aporia è *Del non sapere*: «Morte simile alla vita simile / a un brandello / che vento o pioggia / portano. / Morte-vita: labirinto / giù nel fondo di un pozzo / o latte stelle? // Buggerano le sorelle. / È tromba oppure tarlo?» (p. 125). La significativa vocazione alla riflessione, meta artistica della raccolta, si esemplifica nei testi-*ekphrasis* dedicati a Magritte e a Escher, *Omaggio a Magritte* (pp. 133 e 135) e *Rampe* (p. 137). Particolarmente significativo risulta l'incastonamento, con un lieve ma fondamentale *variatio* del celeberrimo verso quevediano, tratto da *Amor constante más allá de la muerte*: nel componimento che porta il nome *Hora nona* (p.

145), Vitale, infatti, suggella il componimento con il verso: «Serás ceniza y *no* tendrán sentido», rovesciando la certezza della vita *post-mortem* assicurata dalla sopravvivenza dell'amore che informa il testo quevedesco.

Anche *Sueños de la conciencia* (1984) si compone di quattro sezioni, consolidando la necessità di articolare il proprio *flatus vocis* in parti che siano allo stesso tempo autonome e connesse da legami intertestuali più o meno esibiti. *Sueños* rappresenta l'ulteriore prova di un'indagine caparbia, che non tiene conto del fatto che l'unico traguardo, alla fine della corsa verso l'impossibile, sia il sogno, una certezza ambigua e fuggevole. Paradossalmente il suo accento poetico scopre un'inaspettata libertà formale, una sonorità del verso che, tuttavia, è inscindibile dalla complessità di significati fulminei, reconditi e imprevisi, che scolorano, poi, in accenti più sereni ed espliciti.

*Léxico de afinidades* (2006) inaugura una nuova tappa del percorso personale e poetico di Vitale: si tratta, infatti, del primo volume pubblicato nel periodo in cui l'autrice ha vissuto in Texas. La raccolta si distingue dalle altre per la combinazione di testi in versi e prose poetiche. Altra particolarità che merita di essere segnalata è una sorta di tassonomia plurale ed eterogenea, che elenca in ordine rigorosamente alfabetico, oggetti minimi, ricordi apparente insignificanti, uccelli denominati con il proprio nome scientifico, procedendo secondo una sorta di enumerazione caotica che sancisce un'«inedita libertà [che permette] alla memoria di spaziare senza più limiti in uno spazio aperto, in cui letteratura, storia di tutti e storia individuale, pensiero e immagine s'incontrano per pura affinità e per scelta» (pp. 21-2).

L'influenza di Juan Ramón Jiménez è più che mai tangibile in *Procura de lo imposible* (1998), raccolta nella quale, come ribadisce Taravacci, «la sua poetica mantiene intatti, sempre, gli elementi fondanti appresi da maestri quali Juan Ramón Jiménez, Bergamín, Mallarmé, Montale: la purezza del *discours*, la nudità e l'esattezza della parola, la vivezza essenziale dell'immagine concreta, certa austerità del linguaggio, che aspira e insieme resiste alla ricerca di quell'impossibile al quale la poesia non può fare a meno di tendere». Si ricordino, a questo proposito, i celebri versi di un giovane Juan Ramón, che dovettero essere ossessivi: «¡Inteligencia! ¡Dame el nombre / exacto de las cosas! /» (da *Eternidades*, 1918).

Allo stesso tempo, in alcuni componimenti, Vitale si concede il lusso di assegnare al verso e alla fonetica il ruolo preponderante, ruolo che conduce «il gioco semantico e, con la sua sostanza ludica, impone di mescolare livelli lessicali e registri divergenti» (p. 23). Si veda ad esempio il componimento *Ardere, tacere* (p. 251). Notevole è la presenza delle sezioni che compongono la raccolta: si tratta di ben otto parti: formalmente autonome ma unite dal filo invisibile di molteplici significati.

Per quanto riguarda *Reducción del infinito* (2002), secondo Taravacci, «uno spirito di novità percorre l'intera raccolta mostrando come nel suo percorso americano, Vitale è andata acquisendo un più ampio respiro che dà freschezza e nuova vita ai temi e agli assilli di sempre» (p. 25). Si affaccia, in modo assolutamente prepotente, l'assillo circa la natura dell'ispirazione e, di nuovo, della parola poetica e soprattutto de «la fugacità dell'ispirazione» (p. 24), dell'*horror vacui* che suscita la pagina bianca: «Il foglio bian-

co / attira come la tragedia, / trapassa come la precisione, / inghiotte come la palude, ti cambia come lo fa la trivialità, / ti inganna come solo tu stesso puoi fare» (da *Vortice*, p. 299).

Lo sguardo della poetessa si appunta sui fenomeni e oggetti naturali più minuti, fino all'antropomorfizzazione degli stessi. Assistiamo a una differenza di prospettiva: lo sguardo di Vitale, non privo di una certa dose di ironia, si sposta dal sé alla natura, che diventa in questa raccolta oggetto di indagine e laboratorio di sperimentazioni letterarie e formali.

*Trema* del 2005, profondamente intrisa del tema della metapoetica, si fonda sull'analogia del poeta come «mistico che intraprende la sua via, l'arduo e pericoloso fuoco della parola [e] giunge alla quiete di chi ha conosciuto» (p. 26). La profondità intellettuale dell'autrice è divenuta tale che gli antichi e persistenti interrogativi sulla parola poetica arrivano alla conclusione che essa è un fragile oggetto, che può frantumarsi nel contatto con il presente, con l'*hic et nunc*, fino a chiedersi «se la memoria non è ancora stanca di giurare che eviterà quel rischio inalienabile» (p. 26).

In *Mella y criba* del 2010, i cui testi sono composti in versi quasi sempre brevi, misurati, si concentra un manso torrente di sensazioni che danno l'assalto alla poetessa, che ha vissuto, uno, cento, mille vite, tanto da paragonare se stessa a «Eliotropi, ciniglie, cinerarie / ed altri modesti fiori dell'infanzia» (da *Qualcosa chiama*, p. 407). In tutta la raccolta, basata su un fitto dialogo interiore, si percepisce ricordo e gratitudine; il bilancio, più che soddisfacente, della propria esistenza, tuttavia, risulta inevitabilmente messaggero di nostalgia. «Ma *Mella y criba* è un libro di accettazione prima ancora che di bilanci. Accettazione intrisa della consapevolezza del limite della natura umana, fatta "per la morte"» (p. 26). In questa raccolta, spicca l'invito al lettore «ad accettare il destino e la bellezza delle cose, tanto più belle quanto più fugaci», invito «che la colloca al centro del pensiero filosofico della modernità e nel cuore di un ricco filone di pensiero poetico che ci porta almeno fino alla "capacità negativa" di Keats» (p. 27).

*Mínimas de aguanieve* (2015) è l'ultima opera che appare in quella che avrebbe dovuto essere l'opera definitiva, *Poesía reunida (1949-2015)*, ma, come indicato precedentemente, Taravacci aggiunge alla traduzione italiana anche la silloge *Antepenúltimos*.

Il titolo della raccolta del 2015 è estremamente rappresentativo della cifra dell'opera: Vitale, che è stata sempre latrice di una "retorica de tono menor", che a volte si è fatta addirittura antiretorica, sente l'imperativo morale di procedere per sottrazione, spinta da «una sorta di quiete mistica attraversata dalla luce di un depurato ricordo, e da un silenzio che non accetta deroghe» (p. 28).

Nella scia di questa essenzialità si colloca l'esiguo numero di testi che configura la raccolta *Antepenúltimos* «(significativamente senza data)» (p. 29). In questa, ancora una volta, Vitale fabbrica per sé e il suo lettore smisurate perplessità che pertengono all'uomo e al senso della sua esistenza, fino ad investire il senso stesso della realtà. Scrive il curatore: «Anche il verso, nei restanti testi "antipenultimi", ha in sé una leggerezza che, sebbene non nuova, emana da una sapienza e un equilibrio che, occultando ogni sforzo, solo l'arte è capace di donare» (p. 30), caratteristiche che possano garantire



all'essere umano una «assicurazione contro la morte» (da *Oidor andante*, p. 85) e contro l'anonimato e l'oblio.

Il dettato poetico della poetessa uruguayana si è convertito, nel corso del tempo, in uno dei linguaggi più rappresentativi e prestigiosi della poesia contemporanea in lingua spagnola: nel suo apparente colloquialismo e popolarismo, essa è in realtà strutturata da una potente matrice intellettuale, che fa sì che nei suoi versi convivano armoniosamente l'universale e il particolare, il quotidiano e l'assoluto.

La traduzione è un processo nel quale la componente creativa ha una funzione profondamente significativa e costruttiva e ciò è tanto più vero se si parla di traduzione poetica. Il testo in versi si caratterizza per un alto livello di formalizzazione, al quale contribuiscono componenti metrici, prosodici, retorico-stilistici e fono-simbolici, un elevato grado di concentrazione semantica, in una misura molto più intensa e agglutinante rispetto ad altri generi letterari. È ovvio che tutti gli elementi fin qui enunciati rendono il rifacimento di un testo poetico in una lingua "altra" un procedimento estremamente tortuoso, articolato e non privo di una certa dose di ricercatezza.

L'attività che si rende necessaria prima di intraprendere il processo traduttivo del testo poetico è quello di una meticolosa indagine esegetica del testo stesso. Solo la totale comprensione dell'ipotesto, la individuazione degli elementi, già ricordati *supra*, che concorrono alla sua formalizzazione garantiscono la congruenza e la correttezza dell'esperienza traduttiva.

Si parla, ovviamente, di un'impresa di grande complessità, dato che ogni operazione traduttiva implica, citando Walter Benjamin, il collidere di due forme linguistiche: quella dell'autore del testo originale e quello del traduttore, che diventa più aspro in un'operazione traduttiva che riguardi un testo poetico.

La *ratio* che guida la prassi traduttiva di Taravacci è il la rigorosa riproduzione della misura e della prosodia del testo, prassi dalla quale abdica solo in contatissime, inevitabili occasioni; il frutto di questa ponderosa impresa è un testo certamente "altro" ma che restituisce le peculiarità, i tratti distintivi, le dicotomie, la musicalità e la bellezza del testo di partenza.

Dunque, le traduzioni realizzate da Pietro Taravacci sono il risultato di un lavoro attento e accurato, di una paziente indagine filologica, di una minuta interpretazione e della creazione di una significativa empatia instauratasi con l'autrice, con la quale ha avuto modo di dialogare personalmente e più volte.

Si ricordava, all'inizio di queste pagine, l'importante profilo ecdotico di Taravacci; è indubbio che il rigore del filologo ha contribuito a formare l'acribia del traduttore. Volendo comparare l'attitudine del primo a quella del secondo, si riscontrano delle indubbe affinità d'intenti: così come nell'operazione di *restitutio textus* il filologo bonifica i testimoni dai guasti apportati dalla tradizione, allo stesso modo il traduttore dovrebbe assumere l'imperativo, ai limiti dell'etico, di allestire una versione che, sebbene "altra", possa rappresentare la volontà autoriale, avendo cura di salvaguardare, attraverso la conservazione della sua pregnanza semantica e della sua sostanza precipuamente ritmica, l'unicità del testo poetico.

Giunge dunque a proposito la citazione di José María Micó, con la quale a mo' di aforisma dà inizio a un suo saggio *Traducir hoy la Commedia de Dante*, dichiarando che «La traducción es la filología máxima»<sup>1</sup>.

ROBERTA ALVITI

### Note

1. J. M. Micó, *Traducir hoy la Commedia de Dante*, in P. Taravacci (a cura di), *Poeti traducono poeti*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2015, p. 129.

Roberto Ubbidiente, *Eduardo De Filippo Theaterwerk zwischen Zelebration der neapolitanischen Populärkultur und Dramatisierung eines kriegsbedingten Familienwandels*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2019, 528 pp.

*Eduardo De Filippo Theaterwerk zwischen Zelebration der neapolitanischen Populärkultur und Dramatisierung eines kriegsbedingten Familienwandels*, edito nel 2019 dalla casa editrice Königshausen & Neumann, è un prezioso e monumentale contributo, in lingua tedesca, dedicato ad Eduardo De Filippo. Il lavoro, condotto con perizia e rigore da Roberto Ubbidiente, docente di Letteratura italiana e studi culturali presso la Humboldt-Universität zu Berlin, nonché studioso della drammaturgia eduardiana e autore di numerosi saggi e volumi, esplora l'indissolubile legame tra questo «teatrante completo»<sup>1</sup>, le cui creazioni vengono omaggiate sui palcoscenici di tutto il mondo, e la città di Napoli. L'opera di De Filippo è ricostruita, ampliata e letta in una luce a tratti innovativa che catapultava il lettore nel turbolento XX secolo italiano, soffocato dai conflitti mondiali e intrafamigliari. L'indagine critico-interpretativa, adempiuta brillantemente dallo studioso, pone la relazione tra Eduardo e la città vesuviana sotto «un doppio oggetto»<sup>2</sup> di lettura: la Napoli prebellica, metafora della *Campania felix*, provvista di succulente tradizioni culinarie e vivaci usanze popolari (come il presepe e il gioco del lotto), e quella postbellica, rivelatrice di sgradevoli realtà familiari strette nella morsa della corruzione e di azioni illecite. Entrambe le epoche vengono collegate tra loro ed indagate nel loro carattere organico e coeso, facendo appunto del teatro popolare napoletano un insostituibile protagonista.

Lo studio, scaglionato in cinque densi capitoli, muove dal raffronto tra De Filippo e i suoi «padri», ovvero Eduardo Scarpetta e Luigi Pirandello, frugando in particolare nella tesi, sostenuta da molti critici, del cosiddetto Pirandellismo eduardiano, fattore col quale il drammaturgo napoletano ha dovuto sempre fare i conti. Lo sgomento destato in De Filippo dinanzi alla rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* nel 1921 fa scaturire in lui una nuova presa di coscienza in cui il teatro non deve più essere inteso come «luce e svago di una serata»<sup>3</sup>, ma possedere una più alta responsabilità verso il pubblico. A tal proposito, il celebre incontro del 1933 tra Eduardo e Pirandello costituisce un perfetto «travaso di esperienze»<sup>4</sup>, che lascerà il suo indelebile segno sull'artista partenopeo, visibile nella nascita del suo «Umorismo tragico». Come sostiene Ubbidiente, l'influenza di Pirandello sulla drammaturgia di De Filippo non può essere misurata sulla base delle creazioni postbelliche, bensì prendendo in esame anche le opere precedenti, nelle quali troviamol' impronta della loro collaborazione e i reciproci scambi di idee. Il flusso del discorso si sofferma in particolare sulla commedia *L'abito nuovo*, scritta a quattro mani dai due maestri. La «trasmodalizzazione» dal testo al dramma, procedimento consueto per Pirandello, diviene una sorta di «passaggio di testimone»<sup>5</sup> tra due illustri protagonisti del panorama teatrale e letterario italiano. *L'abito nuovo*, infatti, è l'ultima opera scritta dal maestro siciliano, coadiuvato in ciò dal talentuoso attore-drammaturgo napoletano, visto in questa fase da Pirandello come unico abile interprete del suo repertorio (ad esempio in Ciampa ne *Il Berretto*

a sonagli). Non ci è dato sapere chi dei due abbia influito maggiormente nella stesura del pezzo, ma è chiaro, osserva Ubbidiente, che il contributo di Eduardo non può essere circoscritto ad un semplice lavoro di traduzione linguistica: «come “attore-autore” Eduardo rappresenta una sorta di fusione tra drammaturgia e recitazione in un’unica persona, cosicché Pirandello può aspettarsi dalla trasmodalizzazione de *L’abito nuovo* un entusiasmante esperimento di *écriture*»<sup>6</sup>. Al riguardo, la collaborazione tra i due fondamentali pilastri del teatro, l’autore e l’interprete, prassi risalente alla Commedia dell’arte, assume nuova enfasi: la richiesta di Pirandello di tradurre nella scrittura dei dialoghi consente ad Eduardo – che sarà in grado di trascrivere la parola più appropriata «solo quando si sarà fuso con il suo personaggio»<sup>7</sup> – di aderire concretamente alla realizzazione dell’opera.

Il secondo capitolo dello studio si apre, invece, alla verifica della concezione teatrale eduardiana. Sebbene De Filippo si sia astenuto dal «fissare sulla carta» implicite teorie sull’arte drammatica, valutando il teatro come elemento in eterna evoluzione, non incardinabile in precise formulazioni, il suo apporto alla poetica teatrale novecentesca può essere colto, specificamente, sondando la posizione assunta – benché spesso sotterranea – nelle proprie opere metateatrali come *Uomo e galantuomo*, *Sik-sik l’artefice magico*, *La parte di Amleto* o *L’arte della commedia*. Tra queste, lo studioso dedica parte del capitolo a saggiare l’atto unico *La parte di Amleto*. Franco Selva, lo sfortunato protagonista sessantasettenne della commedia, è l’esponente della «vecchia scuola» annessa alle pratiche sceniche tradizionali ottocentesche e alle compagnie itineranti. Profilando la sua figura, De Filippo, in forma rigorosamente emblematica, calca il divario esistente fra quel tipo di teatro, fonte di inestimabile rilevanza culturale, e le disposizioni politiche del regime fascista degli anni Trenta, orientate alla produzione di un repertorio nazionale sancito dal governo. Ne *La parte di Amleto*, sostiene Ubbidiente, il parere del drammaturgo affiora nella vicinanza, in termini di opinioni, al personaggio Selva, simbolo di un mondo teatrale in «via di disintegrazione»<sup>8</sup> ma conscio della propria cognizione culturale, libera dalle imposizioni del regime. E ancora, continuando l’analisi delle opere metateatrali, ad essere investigato è il noto dialogo tra il capocomico Oreste Campese e il prefetto De Caro, personaggi de *L’arte della Commedia* (1964), considerato la rappresentazione di due divergenti modelli teatrali in cui le opinioni del primo (Campese) sullo stato del teatro italiano nel dopoguerra aderiscono alle idee di Eduardo. Accreditata come la più pirandelliana fra le opere del drammaturgo<sup>9</sup>, *L’arte della commedia* inscena una vera e propria denuncia degli artisti nei confronti dello Stato, che censura la trasposizione di contenuti veridici nelle rappresentazioni, ostacolando l’espansione della funzione sociale del teatro. La chiave di lettura nella discussione tra il prefetto e l’attore è racchiusa nella questione dell’utilità del teatro, poiché il principale cruccio di «Campese *alias* De Filippo»<sup>10</sup> è rivelare agli spettatori la verità oltre ogni restrizione, azione che indubbiamente richiede coraggio, anche nell’Italia degli anni Sessanta: «Così, il teatro deve sviluppare poteri profetici per mettere in scena in anticipo sviluppi socialmente rilevanti»<sup>11</sup>. Già cinque anni prima, nel redigere la lettera aperta indirizzata al ministro dello spettacolo Tupini, De Filippo esprimeva conside-

razioni amareggiate sullo stato del teatro italiano contemporaneo, parole che trovano riflesso in quelle pronunciate dal capocomico Campese. Il drammaturgo, difatti, sosteneva l'esigenza della medesima cura e protezione che lo Stato serbava ai musei o ai beni culturali, e criticava l'atteggiamento dei nuovi impresari teatrali dediti esclusivamente ad aumentare i propri incassi e tornaconti personali, disimpegnando l'autore del suo ruolo cardine.

Degna di nota è anche l'interpretazione compiuta per l'opera *Non ti pago* la quale, collocata nel quarto capitolo del volume, smaschera elementi non ancora individuati nei precedenti studi critici sulla commedia. L'autore rispolvera aspetti storici che, a suo dire, hanno contaminato l'ideazione e, molto probabilmente, gli obiettivi perseguiti da Eduardo in fase di scrittura. Ferdinando Quagliuolo, gestore di un banco del Lotto, nonché primo ossessionato estimatore di tale gioco-mania – così tipico nel popolo napoletano –, per ottenere i numeri vincenti si affida alla contemplazione delle nuvole e alle loro peculiari e cangianti forme. Ma la vicenda, come è risaputo, non conduce ai risultati attesi, esasperando oltremodo i comportamenti di Quagliuolo, specie nei confronti del genero Bertolini che, per contro, indovina puntualmente le combinazioni vincenti, intascando laute cifre. Tra i due antagonisti, al di là delle tensioni dovute al conflitto generazionale, materia fortemente presente nella drammaturgia eduardiana, l'ostilità è provocata dal periodo storico in cui viene scritta l'opera. Nel documento in cui Quagliuolo tenta di estorcere una dichiarazione che prevede la rinuncia, da parte di Bertolini, di ogni suo diritto sulla "oltraggiosa" vincita compiuta, è impressa la data 14 giugno 1940. Se a prima vista il giorno riportato sembra avere poca importanza, l'acuto osservatore Ubbidente riscontra un parallelismo con l'invasione di Parigi da parte delle forze armate tedesche, avvenuta proprio il 14 giugno di quell'anno. La vittoria del Terzo Reich sul popolo francese distrugge le speranze degli antifascisti e diffonde la convinzione, anche in territorio italiano, che l'avanzata hitleriana è ormai inarrestabile. De Filippo, che si dedica alla scrittura dell'opera in tale contesto bellico, proietta nella sua creazione gli stati d'animo dell'intera nazione e, superato il visto della censura, associa l'antagonista Bertolini al Führer, indicandolo anche negli appellativi iperbolici assegnatigli, quali "sovrano" o "despota". Inoltre, componenti allusive vengono rimarcate dall'autore del volume nella presunta semplice azione del guardare le nuvole. L'usanza di alzare gli occhi al cielo non è insolita durante la guerra, poiché gli attacchi aerei avvenivano per lo più durante la notte e sotto una fitta coltre di nubi e dunque, in filigrana, è percepibile una chiara antifona correlata al regime. La perlustrazione del cielo assurge, in particolar modo nella versione cinematografica, alla funzione di scudo riflettente dei pensieri celati (e inenarrabili) dei personaggi, nei quali si manifestano le impressioni inerenti al conflitto mondiale; dal desiderio di arginare le sciagure – quando avvistano una nuvola a forma di elmo da pompieri –, alla brama di sazietà – laddove scorgono una mucca –, Quagliuolo, e il suo uomo di fiducia Aglietiello, si tramutano in esperti interpreti di "segnali" del cielo trasponendo, a mo' di veggenti, le inquietudini e le angosce provate dalla popolazione dallo stesso Eduardo.

Nel quinto e ultimo capitolo viene invece offerta un'ampia panoramica sul tema delle alterazioni degli equilibri familiari nel contesto postbellico, dove ad essere dibattute sono le opere *Filumena Marturano*, *Napoli milionaria!*, *Le voci di dentro* e *Mia famiglia*, tutte appartenenti alla *Cantata dei giorni dispari*. Toccando l'apice del periodo di trasformazione dei legami e della struttura familiare, Eduardo conduce i suoi spettatori nel "ventre" dei cambiamenti della società italiana del dopoguerra. Le questioni profonde e sgradevoli che tormentano le vite dei protagonisti sono anticipate in alcuni elementi intessuti già nel celeberrimo *Natale in Casa Cupiello*. L'idilliaco mondo del presepe, memore di un «locus amoenus arcadico», collide con una realtà domestica strabordante di conflitti e trasgressioni. Simili argomenti, sapientemente orchestrati dal drammaturgo, riemergono nelle successive creazioni dei *Giorni dispari*. Un esempio compare nel raffronto tra le figure di Luca Cupiello e Gennaro Jovine – protagonista di *Napoli milionaria!* – considerati dallo studioso, all'interno del teatro eduardiano, come prototipi degli "inetti". I due, infatti, designati da Eduardo come sognatori, oltre che sposati con donne risolte, sono ritenuti, dalle rispettive famiglie, inadatti a fronteggiare i problemi quotidiani che la vita presenta. È solo l'esperienza personale vissuta da uno di loro a segnare un punto di svolta nella drammaturgia eduardiana: mentre Luca Cupiello evade i problemi alienandosi nel suo mondo-presepe, Gennaro Jovine varca i confini della sua casa sperimentando, in veste di soldato durante la Prima guerra mondiale, le sofferenze causate dal conflitto. La caratterizzazione del protagonista Gennaro fa dunque da spartiacque tra il «microcosmo napoletano» e il «macrocosmo italiano del dopoguerra», impostazione che lo rende un personaggio "mobile". La "mobilità" è una proprietà che contraddistingue molti protagonisti eduardiani, ed è una qualità che denota anche la coraggiosa Filumena Marturano, personaggio da cui prende il titolo la commedia. È lei che perseguendo con ostinazione e tenacia la propria visione del mondo, salvaguardando con attenzione il destino dei propri figli, apporta una graduale ma sostanziale trasformazione nell'irresponsabile Domenico Soriano. Inoltre, l'opposizione tra questa donna "incrostata" di realtà e l'immaturo uomo amato è visibile, come viene evidenziato frequentemente nell'analisi delle opere da parte dello studioso, anche nella disposizione spaziale delle suddette figure. Pertanto in *Filumena Marturano*, commedia che sembra assumere i tratti di un incontro di pugilato a causa dei costanti litigi, fin dall'apertura del sipario i due avversari vengono posizionati ai margini opposti della sala, così come solitamente avviene sul ring prima di un incontro.

In conclusione, prima di suggellare un esaustivo e forbito discorso sull'opera dell'artista napoletano ed aver integrato una bibliografia che rasenta lo straordinario, l'autore propone allettanti spunti e riflessioni sulle future ricerche del filone eduardiano. I suggerimenti riguardano, in particolare, una verifica più solerte della produzione prebellica, che potrebbe schiudere una ulteriore «metaforicità nascosta e implicita»<sup>12</sup> nei drammi di Eduardo, oppure un'analisi dettagliata degli inediti libri per registi e suggeritori contenuti presso il Fondo De Filippo del *Gabinetto Vieusseux* a Firenze.

IARI IOVINE

### Note

1. Cfr. F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 3-50.
2. R. Ubbidiente, *Eduardo De Filippo's Theaterwerk zwischen Zelebration der neapolitanischen Populärkultur und Dramatisierung eines kriegsbedingten Familienwandels*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2019, p. 19.
3. Ivi, p. 37.
4. M. Giammusso, *Vita di Eduardo*, prefazione di D. Fo, minimum fax, Roma 2009, p. 139.
5. Ubbidiente, *Eduardo De Filippo...*, cit., p. 122.
6. Ivi, p. 128.
7. *Ibid.*
8. Ivi, p. 161.
9. Cfr. E. De Filippo, *Teatro*, vol. III, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di N. De Blasi, P. Quarenghi, Mondadori, Milano 2007.
10. Ubbidiente, *Eduardo De Filippo...*, cit., p. 165.
11. *Ibid.*
12. Ivi, p. 428.

Maria Teresa Chialant, Bruna Mancini (a cura di), *Declinazioni del fantastico. La prospettiva critica di Romolo Runcini e l'opera di Edgar Allan Poe*, Liguori, Napoli 2020, 178 pp.

Chiunque, fra gli anni Settanta e Novanta dello scorso secolo, abbia frequentato l'Istituto Universitario Orientale di Napoli, come allora si chiamava, serba vivido il ricordo di Romolo Runcini. L'aspetto da *gentleman*, il tratto affabile, lo sguardo ironico e benevolo a un tempo, la cultura sconfinata, alimentata da una inesausta curiosità, definiscono il profilo umano e intellettuale di una figura per molti aspetti unica.

Fra i fondatori della sociologia della letteratura nel nostro Paese, studioso finissimo ed eclettico, Runcini è stato maestro e punto di riferimento per più di una generazione. Dopo la sua scomparsa, avvenuta nel 2014, una vasta comunità di amici, allievi, colleghi, che con lui hanno condiviso esperienze di studio e percorsi di ricerca, ha contribuito a mantenere vivo il suo lascito intellettuale grazie a un impegno costante che si è tradotto in numerose iniziative e incontri. Fra questi, il Convegno "L'eccentrico e il fantastico", tenutosi a Napoli nel 2015, e il Festival internazionale del Fantastico, svoltosi nel 2018 nel comune umbro di Ferentillo, dai quali trae origine il volume collettaneo *Declinazioni del fantastico. La prospettiva critica di Romolo Runcini e l'opera di Edgar Allan Poe* (Liguori, 2020) curato da Maria Teresa Chialant e Bruna Mancini, che del grande studioso sono state amiche ancor prima che colleghe.

Genere narrativo o modo letterario, a seconda delle prospettive ermeneutiche adottate, il fantastico, già indagato in controluce da Runcini nella sua opera di esordio, *Illusione e paura nel mondo borghese da Dickens a Orwell* (1968), acquisterà nel corso dei decenni una progressiva centralità all'interno della sua riflessione critica, secondo un tragitto – puntualmente ricostruito da Maria Teresa Chialant nella introduzione alla raccolta – che, nel corso degli anni, lo vedrà lasciarsi alle spalle il territorio del romanzo borghese otto-novecentesco per indagare lo spazio perturbante e liminare della letteratura fantastica di quegli stessi secoli, cui dedicherà numerosi studi, fra i quali ricordiamo in particolare il monumentale *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*. «Passaggio della soglia fra reale e irreale [...] percorso incerto, insicuro [...] dal noto all'ignoto, dal mondo del vivente a quello occulto» (p. 8), il fantastico, come ci ricorda Bruna Mancini nella sezione conclusiva della stessa introduzione riprendendo le parole di Runcini, assume nell'ultima fase della sua ricerca le forme dell'eccentrico, scrittura della «interiorità pulsionale e caotica dell'inconscio sotto lo shock della paura generata da una crisi esistenziale e/o collettiva» (p. 10), dimensione in cui si manifesta il senso radicale e essenziale della soggettività.

È dunque all'interno di tale perimetro che si sviluppa la duplice articolazione del volume, con una prima sezione, *Il fantastico (di) Romolo Runcini*, a carattere per così dire polifonico, in cui alla pluralità delle voci critiche corrisponde una altrettanto variegata selezione di temi e autori; mentre di taglio squisitamente monografico è la seconda parte del testo, *Il fantastico Poe*, riflessione a più mani su uno dei grandi visionari della modernità, secondo la felice definizione che ne dà Alfonso Amendola nel suo contri-



buto (p. 148), un artista immenso che, forse più di ogni altro, nella propria vicenda umana così come nella propria opera, ha saputo attraversare il confine incerto e instabile che separa reale e immaginario, luoghi del quotidiano e scenari dell'occulto.

Tributo alla memoria di un maestro, cui si deve la scoperta di un metodo di lavoro che preferisce ignorare le direzioni date, per privilegiare percorsi digressivi ed erratici, il saggio di Giuliana Bruno che inaugura il volume condensa in pagine di raffinata scrittura gli esiti di un lavoro di ricerca pluriennale intorno alle immagini e alla loro natura, sfociato, di recente, nella pubblicazione di testi fondamentali quali *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, letteratura e cinema* del 2015 e *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, uscito l'anno successivo. Bruno riconfigura lo spazio della propria indagine a partire da una prospettiva teorica che ella definisce "materialismo eclettico", un approccio che, ancora una volta in omaggio alla lezione del maestro, concepisce l'oggetto degli studi visuali non come un interrogarsi sull'immagine, quanto piuttosto sui "modi di immaginare", a partire da un gesto radicale, da un decisivo mutamento di paradigma, che ella descrive come un passaggio dall'ottico all'aptico, «modalità relazionale derivante dal senso del tatto [...] che rende "capaci di entrare in contatto con" le cose» (p. 16), e da cui deriva la scelta di «parlare di superfici piuttosto che di immagini: per sperimentare come l'immaginazione visuale si manifesti materialmente nella superficie delle cose, dove il tempo diventa spazio materiale» (p. 17). Lasciato qui sullo sfondo, il tema del fantastico emerge tangenzialmente nella iniziale, affettuosa rievocazione della fantasmagorica collezione di giocattoli posseduta da Romolo Runcini nella sua casa dell'isola di Procida, vera e propria *wunderkammer* «teatro di emozioni, movimento, memoria e pensieri sulla materia delle cose» (p. 16) alla quale l'autrice attribuisce un'importante funzione ispiratrice della propria riflessione.

Tale fantastica "camera con vista" ritorna, come vero e proprio *Leitmotiv* che cuce insieme in una tessitura unitaria i saggi di apertura e di chiusura di questa prima parte, nel bel contributo che Maria Teresa Chialant dedica agli oggetti eccentrici nella letteratura, istituendo un dialogo fecondo fra le proposte teoriche emerse nel contesto critico degli *object studies* e della *thing theory* e i meno recenti ma decisivi studi sul tema di Jean Baudrillard e Francesco Orlando. Il ricordo dell'affollata raccolta di burattini, maschere, congegni bizzarri e figure stravaganti che animavano di una vita misteriosa e singolare la biblioteca dell'amico scomparso fornisce alla studiosa lo spunto per una indagine che, a partire dalla vertiginosa congerie di oggetti accatastati fra le pagine di Dickens, apparentemente marginali e dunque eccentrici, secondo la definizione di Runcini qui ripresa, attraversa la scrittura di Orwell per poi prendere in esame la peculiare operazione culturale realizzata qualche tempo fa dallo scrittore turco Orhan Pamuk. Con il romanzo *Il museo dell'innocenza* (2008), l'omonimo "Museo dell'innocenza" di Istanbul – collezione degli oggetti incontrati nella tragica storia d'amore raccontata nel testo – e il successivo volume-catalogo *L'innocenza degli oggetti* – guida al museo e indirettamente alla storia narrata –, Pamuk ha dato corpo a un progetto multimediale in cui finzione narrativa e dimensione percettiva si fondono in una sorta di *continuum* esperienziale incentrato sulla capacità degli oggetti, spogliati del loro valore d'uso, di

raccontare la vita e trascendere il tempo in un costante cortocircuito fra immanenza del presente e rievocazione nostalgica del passato.

Entro la cornice costituita dai saggi di Bruno e Chialant si colloca l'esplorazione del territorio del fantastico propriamente detto e del contiguo spazio dell'eccentrico condotta nei saggi di Silvia Albertazzi e Bruna Mancini. Alla "libertà fatale del racconto fantastico", la prima dedica una riflessione che, muovendo dalle considerazioni sull'arte del racconto di Julio Cortázar, prende in esame esempi tratti della narrativa breve di autori come Wells, Hawthorne, Kipling. Non la radicale alterità postulata dai mondi immaginari del *fantasy* e della fantascienza, ma l'inquietante prossimità di un universo finzionale costruito sul modello della realtà quotidiana definisce lo statuto del fantastico, che, come scrive Albertazzi, «crea la vita dalla vita, facendo sì che le sue lettrici e i suoi lettori, al pari del personaggi, si adattino così bene a quel sistema narrativo da esserne travolti non appena in esso si insinui qualche crepa» (p. 23). Forma del narrare in cui «la parola si fa letteralmente carne» (p. 27), il fantastico determina una sostanziale omologazione fra lettore, autore e personaggi, accomunati dalla condivisione di una medesima esperienza di straniamento, perdita di contatto con il reale, alterazione del normale stato di coscienza, un'esperienza magistralmente ricreata nella scrittura di H. P. Lovecraft, i cui racconti sono oggetto dell'attenta e puntuale *close reading* proposta da Bruna Mancini.

Le minacciose e fosche atmosfere evocate dallo scrittore americano contrastano in modo deciso con il brio settecentesco e l'aerea levità delle "fantasie in volo" richiamate nel titolo del contributo di Lilla Maria Crisafulli che completa la prima parte del volume. Al centro dell'analisi è la farsa *The Moghul Tale; Or, The Descent of the Balloon* dell'attrice e commediografa Elizabeth Inchbald, sfrontata e irriverente parodia dell'imperialismo britannico ispirata alla moda dei viaggi in mongolfiera e costruita attraverso un raffinato gioco di allusioni ai temi che agitavano il dibattito politico dell'epoca.

Aria e terra, profondità e superficie, moti ascensionali e discese negli abissi definiscono le traiettorie lungo le quali si muovono i saggi che Patrick Parrinder e David Punter dedicano a Poe nella seconda parte del testo. «Soaring Self», come lo ha definito il critico Karl Miller, o piuttosto «adventurer into vaults and cellars and horrible ground passages of the human soul», come volle descriverlo D. H. Lawrence? È questo l'interrogativo intorno al quale Parrinder sviluppa la propria suggestiva e penetrante interpretazione della complessa e ambivalente funzione simbolica e narrativa che i quattro elementi fondamentali – aria, acqua, terra e fuoco – rivestono all'interno del macrotesto poesico, una lettura che pone in primo piano l'analisi di *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*, *The Balloon Hoax* e *Mellonta Tauta*, le tre storie di viaggi a bordo di palloni aerostatici che Poe scrisse fra il 1835 e il 1849. All'ascesa verso il cielo fa da contrappunto il movimento di segno opposto verso le insondabili profondità del mare che è al centro del "fantastico oceanico" su cui si sofferma David Punter nel suo contributo. Non al narratore ma al poeta Poe lo studioso intende rivolgere la propria attenzione, sottolineando come nei versi di *The City in the Sea* il sovvertimento delle

convenzionali assiologie spaziali solleciti una «modalità di lettura del mare che non è dall'alto verso il basso [...] ma dal basso verso l'alto [...] in un processo di inversione e fusione che rende profondità e superfici inestricabili le une dalle altre» (p. 107). Al «fantastico oceanico» rimanda anche il magistrale *A Descent into the Maelstrom*, resoconto della terrificante esperienza di inabissamento nei gorgi di un vortice marino affidato alla voce del suo protagonista, un pescatore che, alla maniera del vecchio marinaio di Coleridge, è costretto a reiterare la propria narrazione al fine di esorcizzare l'orrore vissuto. Il racconto, insieme a *The Man of the Crowd* ed *Eleonora*, fra i più celebri del canone poesco e certamente fra le prove più alte dell'arte narrativa dello scrittore, è fra quelli su cui Laura Di Michele ha scelto di concentrarsi nel ricchissimo contributo che apre questa seconda sezione del volume. Alla rapida rievocazione della tragica parabola esistenziale dell'autore segue un appassionato e sapiente viaggio attraverso i testi in cui il rigore analitico è sostenuto da una minuziosa e accorta ricostruzione dei contesti culturali e letterari, volta a mettere in luce ascendenze e derivazioni dell'opera di Poe e a far emergere la fitta rete dei nessi intertestuali che ne costituiscono la trama. Spicca, in particolare, il suggestivo rimando alla scena VI del quarto atto del *King Lear* di Shakespeare, la cui eco risuona, suggerisce Di Michele, nella turbolenza del paesaggio sublime e terribile, seppur descritto in termini realistici, che incontriamo nel già citato *A Descent into the Maelstrom*.

Attenzione alle forme del narrare e accurata ricognizione del contesto caratterizzano anche le pagine che Carlo Pagetti – massimo esperto italiano di fantascienza di cui ci piace qui ricordare in particolare i saggi su Lovecraft – dedica alla scrittura di Ambrose Bierce, autore che egli mette in guardia dal considerare un semplice epigono di Poe perché nei suoi racconti, sottolinea, «troviamo una qualità ironica che destabilizza il meccanismo orrifico e mette i lettori di fronte alla consapevolezza che il protagonista bierciano ha interpretato in modo errato i fenomeni misteriosi a cui si è trovato di fronte» (p. 115). Ambientate nei territori della Frontiera e dell'Ovest americano, le storie di Bierce danno vita a un universo narrativo che si «coagula in un “processo di osservazione” dei fenomeni circostanti che non giunge mai a risultati certi» (p. 117) e collocano il loro autore, al pari di Poe, fra i grandi padri della letteratura americana.

Un ulteriore tassello che si aggiunge al ricco e variegato mosaico di voci critiche fin qui considerate è rappresentato dai contributi di Rocco De Leo e Carla Tempestoso. Al primo si deve una originale rilettura di *William Wilson* che ancora la riflesse sul tema del *doppelgänger* a un'analisi della poetica dello spazio condotta alla luce della nozione foucaultiana di eterotopia. Alla seconda un documentato intervento sui viaggi fantastici e fantascientifici narrati in *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Natucket*, primo e unico romanzo pubblicato da Poe nel 1838.

«Parola che si fa letteralmente carne», come scrive Silvia Albertazzi, il fantastico, nella peculiarissima e irripetibile declinazione che esso assume all'interno dell'universo narrativo di Poe, diviene “parola-visione”. È questo l'assunto da cui muove Alfonso Amendola nel pregevole saggio sulle riscritture cinematografiche ispirate all'opera dell'autore americano. Interamente costruita per immagini, la scrittura di Poe è ogget-

to di una riflessione che ne rimarca la sostanza immaginifica e la capacità di esplorare il mondo secondo modalità inedite e assolutamente moderne. Una scrittura che prende corpo in una “parola-visione”, appunto, in grado di «realizzare un compiuto convertirsi in immaginario (in grado di essere anche musica, interferenza, pulsazione, silenzio, battito, respiro)» (p. 148). Tale qualità visionaria il cinema, sin dai suoi albori, non potrà non sentire affine ai propri codici espressivi e questo determinerà la straordinaria fortuna cinematografica dello scrittore, alla cui ricostruzione Amendola dedica la seconda parte del proprio intervento, concentrandosi soprattutto sulle felicissime produzioni dirette da Roger Corman e interpretate da Vincent Price negli anni Sessanta dello scorso secolo.

È il Novecento, dunque, attraverso una costante processo di rimediazione che coinvolgerà non soltanto il cinema ma l'intero universo della comunicazione di massa, a sancire la definitiva consacrazione di Poe come icona culturale della modernità. Questa prospettiva costituisce la premessa da cui si sviluppa il saggio conclusivo della raccolta, nel quale Vincenzo Del Gaudio, attraverso una raffinata strumentazione teorica che guarda in particolar modo alle proposte ermeneutiche di Lacan e Derrida, rilegge l'esperienza del teatro americano contemporaneo, in particolar modo del *teatro-immagine*, alla luce dell'influenza di Poe e lo fa prendendo in esame quattro rappresentazioni andate in scena fra il 1976 e il 2008 in cui, come egli scrive, l'utilizzo di Poe come icona culturale ne fa il mezzo per «veicolare un'idea di teatro come spazio di visione e diventa una sorta di grimaldello che apre a nuovi modelli di teatro musicale» (p. 166).

MARINA LOPS

*DieciXuno. Una poesia, dieci traduzioni*, collana fondata e diretta da Antonio Lavieri, Mucchi, Modena 2019

Con un sonetto di Shakespeare – il XLIII, *When most I wink, then do mine eyes best see*, – si apre la collana *DieciXuno. Una poesia, dieci traduzioni*, fondata e diretta da Antonio Lavieri e stampata (con un'elegante veste grafica proposta nel formato in sedicesimo) per i tipi dell'editore modenese Mucchi. Volumi pensati per «cacciatori di versi» – così come si legge in quarta di copertina – ma anche per «collezionisti di varianti, ereditieri del senso, lettori curiosi. Piccole antologie ragionate nel segno della pluralità come rapporto. Delle traduzioni come cultura». Cinque i titoli finora pubblicati: il testo originale affiancato dalla declinazione – decuplicata – delle traduzioni a fronte (sempre correttamente presentate nel rispetto dell'ordine cronologico di stampa). In aggiunta al sonetto shakespeariano d'apertura – *Quando più li chiudo, allora meglio i miei occhi vedono*, a cura di Chiara Lombardi – seguono *To Autumn (All'autunno)* di John Keats, curato da Edoardo Zuccato; *Le bateau ivre (Il battello ebbro)* di Arthur Rimbaud, a cura di Ornella Tajani; il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (Lamento per Ignacio Sánchez Mejías)*, il testo poetico più conosciuto di Federico García Lorca, curato da Francesco Fava; infine, l'*Ode all'amata* della poetessa greca Saffo, a cura di Sotera Fornaro. La griglia editoriale dei volumetti prevede la ripetizione di un essenziale schema quadripartito: il saggio d'apertura del curatore che contestualizza – storicamente e criticamente – l'originale, inoltre ricostruendo la genesi traduttologica dell'opera resa. Il testo “di partenza” in lingua-madre con le differenti proposte di traduzione – che possono essere anche in lingue diverse dall'italiano, come per le versioni in francese (Victor Hugo) e spagnolo (Ramón García Gonzáles) del sonetto di Shakespeare – sempre puntualmente annotate, a piè di pagina, attraverso il rimando all'edizione a stampa citata. In chiusura, la bibliografia e le pagine bianche di un *Quaderno di traduzioni*, per l'eventuale esercizio di resa riservato al lettore. Scelta, quest'ultima, nient'affatto peregrina perché invita chi legge a misurarsi con la “materia”; avendo la possibilità di seguire l'autorevole traccia delle traduzioni selezionate; oppure riesce a funzionare da “memento” per suggestioni e spunti di riflessione teorica derivate dal “canone” di versioni – poetiche e/o di servizio – antologizzato dai traduttori. Una scelta editoriale che sembra “tradursi” in applicazione pratica dell'assunto di Willis Barnstone (argomentato in *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice*, del 1993) con il quale si riconosce l'atto della lettura come punto di sintesi e di incontro tra la teoria della traduzione e la teoria della letteratura. E se, dunque, s'intende la lettura come una forma di traduzione – e, per converso, la traduzione diventa una forma di lettura intensiva – si giustifica, consequenzialmente, il suggerimento del *tertium comparationis* della scrittura. Ancora per Barnstone, infatti, «l'essenza stessa dell'attività della scrittura sta nel fatto che in ogni millesimo di secondo del processo della scrittura lo scrittore sta simultaneamente interpretando, trasformando, codificando e traducendo dei dati in lettere e parole significanti, e in ogni millesimo di secondo del processo della traduzione, il traduttore è lo scrittore, che compie le stesse azioni». Un atteggiamento che pare essere confermato

dal taglio argomentativo del saggio introduttivo di Edoardo Zuccato – poeta-traduttore, traduttologo e caporedattore di “Testo a fronte”, semestrale di teoria e storia della traduzione letteraria – in apertura della sua antologia dell’ode keatsiana *All’Autunno*:

A complicare ulteriormente il gioco mentale di specchi nella traduzione come esperienza di lettura va aggiunto quello che si verifica quando siamo di fronte alla ritraduzione di un classico. In questo caso, molto frequente, attraversiamo anche la tradizione di tutte le versioni precedenti o successive a quella che abbiamo davanti. Il bi-testo, se conosciamo le due lingue coinvolte, diventa pluritesto. Non avremo presenti tutti le traduzioni che abbiamo letto, ma le soluzioni più inventive di punti specifici, le rese migliori di singoli passi che ci sono rimaste in mente, verranno attivate come termini di confronto, insieme al testo originale, mentre procediamo nella lettura dell’ultima traduzione che ci è capitata davanti. Insomma, leggere 33 versi di Keats tradotti in italiano vuol dire, in ultima analisi, avere davanti a sé tutta la poesia inglese e italiana, precedente e successiva all’originale, così come le altre letterature da cui l’autore e i traduttori hanno attinto per scrivere.

Riflessione teorica che viene, infine, ulteriormente ribadita nella citazione – tratta da Borges – posta a suggello di ciascun volume: «Il libro più famoso di Browning è composto da dieci rapporti dettagliati di un solo delitto, per ognuna delle persone che vi sono implicate. Tutto il contrasto deriva dai caratteri, non dai fatti, ed è quasi altrettanto intenso e abissale quanto quello di dieci traduzioni di Omero».

VINCENZO SALERNO

A cura di Chiara Lombardi, *I Sonetti* di Shakespeare, pubblicati nel 1609 dall’editore Thomas Thorpe e non autorizzati dall’autore, dedicati a un misterioso W.H. su cui molto si è fantasticato, trasferiscono su un palcoscenico intimo ma non meno ricco di novità e polifonia i molteplici motivi che attraversano il teatro del drammaturgo. Al centro si colloca l’amore per il *fair young*, anche se la vera protagonista della raccolta è la Bellezza, ideale come quella platonica ma calata nell’arte e nella carnalità e fluidità della vita, ora impietosamente interrogata, ora interprete di una *performance* di luce e orrore in una continua battaglia contro i suoi nemici: il Tempo, divoratore e distruttore; il peccato e la corruzione; la malattia; la calunnia e la maldicenza; la Morte sopra ogni cosa.

Molto particolare è, in questo contesto, il Sonetto sia per la musicalità e la densità figurale che sfidano il traduttore italiano alla sua resa, sia per la prospettiva concettuale costruita sul paradosso del primo verso: *When most I wink, then do mine eyes best see*, «Quando più li chiudo, allora meglio i miei occhi vedono». A partire da questa premessa la visione dell’occhio e quella della mente si scambiano i ruoli, e si invertono i rapporti logici tra realtà e immaginazione, giorno e notte, ombra e luce, cecità e visione.

Il percorso nelle nove traduzioni – che comprende non solo autori italiani ma anche la bella versione in prosa di Victor Hugo (figlio dell’autore dei *Misérables*) e quella del poeta Ramón García González in versi *alejandrinos blancos* – dà l’idea della rice-

zione italiana ed europea dell'opera shakespeariana nella sublime risonanza con altri linguaggi poetici così come nelle differenze che ne alimentano la vitalità.

A cura di Edoardo Zuccato, *To Autumn (All'autunno)* è considerata da molti critici il testo più compiuto del ciclo delle grandi odi di John Keats (1795-1821), oltre che un esempio supremo della poesia lirica di lingua inglese. Il testo tiene in memorabile equilibrio paesaggio e allegoria, riflessione astratta ed esattezza percettiva, classicismo e romanticismo. Come tutti i testi calibrati in ogni dettaglio, *To Autumn* pone difficoltà notevoli ai traduttori, che si sono variamente cimentati nell'impresa di darle una veste italiana a partire dal 1910. Le traduzioni presentate in questo volume, opera di dieci scrittori diversissimi per epoca, formazione, temperamento, gusto e stile, permettono al lettore di ripercorrere in modo insolito e sorprendente la storia della poesia italiana dal primo Novecento a oggi.

(*Il battello ebro* a cura di Ornella Tajani). Il componimento di Arthur Rimbaud preferito da Verlaine, il *poème de la mer* che avrebbe dovuto aprire al giovanissimo poeta le porte dell'ambiente letterario parigino: *Le bateau ivre (Il battello ebro)* è una vorticiosa giostra di visioni, una traversata straordinaria in cui scompare ogni similitudine e l'imbarcazione diventa la personificazione dell'io lirico. Allegoria a più livelli, *Le bateau ivre* è stato proposto in oltre 30 traduzioni italiane: l'esplorazione delle dieci qui presentate, attraverso un arco cronologico di quasi un secolo, costituisce un viaggio fra poetiche diverse, approcci traduttivi, tendenze ed evoluzioni lessicali; un modo nuovo di avvicinarsi o di addentrarsi nell'opera del poeta veggente.

Il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (Lamento per Ignacio Sánchez Mejías)*, a cura di Francesco Fava, pubblicato nel 1935, è il testo poetico più conosciuto di Federico García Lorca. Straziante orazione in memoria dell'amico torero ferito a morte nell'arena, compianto funebre scandito da versi sonori e memorabili, elegia che fissa dritta negli occhi la pervasiva onnipresenza del *thanatos*, compendio dell'immaginario lorchiano: dopo la tragica uccisione del poeta, sarà questo poemetto il primo veicolo della diffusione europea dell'opera lirica di García Lorca, imponendone la figura come voce ineludibile nel panorama culturale continentale del xx secolo.

In Italia, il *Llanto por Ignacio* ha conosciuto una fortuna duratura e quasi mitologica, grazie alle traduzioni di studiosi del calibro di Carlo Bo e Oreste Macrì, alle versioni d'autore di scrittori capitali del nostro Novecento quali Vittorini, Caproni e Sciascia, alle letture realizzate da Arnaldo Foà e Carmelo Bene. Metterne a confronto le traduzioni italiane significa allora anche ripercorrere diacronicamente le poetiche, gli approcci traduttivi, le sensibilità lessicali e tematiche che hanno animato le evoluzioni del gusto letterario del nostro paese negli ultimi 80 anni.

≠(Saffo, *Ode all'amata*, a cura di Sotera Fornaro). Dei nove libri della poetessa greca Saffo ci sono rimasti solo sparuti frammenti, e solo una poesia per intero. Tuttavia quei versi attraversano i secoli, segnando la lirica amorosa e imponendo persino una nuova misura del sentimento d'amore; la figura evanescente di Saffo, amante disperata e donna teneramente innamorata, ha segnato l'immaginario occidentale ed è diventata l'archetipo del dissidio tra arte e vita, tra letteratura e sentimento. Anche i più celebri dei frammenti di Saffo, però, restano enigmi: così il *fr. 31 Voigt*, che è stato interpretato sia come l'ode della follia erotica e dei suoi sintomi fisici, sia come il canto più addolorato della gelosia. Innumerevoli sono le traduzioni di quest'ode, che ci è giunta mutila proprio alla fine, a partire da quella latina di Catullo. La prima traduzione italiana a noi nota data 1572, ed è di uno sconosciuto letterato dal nome Francesco Anguilla. In questa storia infinita, gli interpreti e i traduttori sono per lo più gli uomini: eppure l'ode di Saffo canta delle sensazioni, forti sino alla morte, provocate dall'amore di una donna verso un'altra donna. Così in questo libro si propongono 10 versioni, più o meno libere, talora riscritture, di dieci donne, dalla "Saffo del Cinquecento", Gaspara Stampa, sino alle più vicine Iolanda Insana e Alda Merini.