

MEMORANDA
II

WALLACE STEVENS



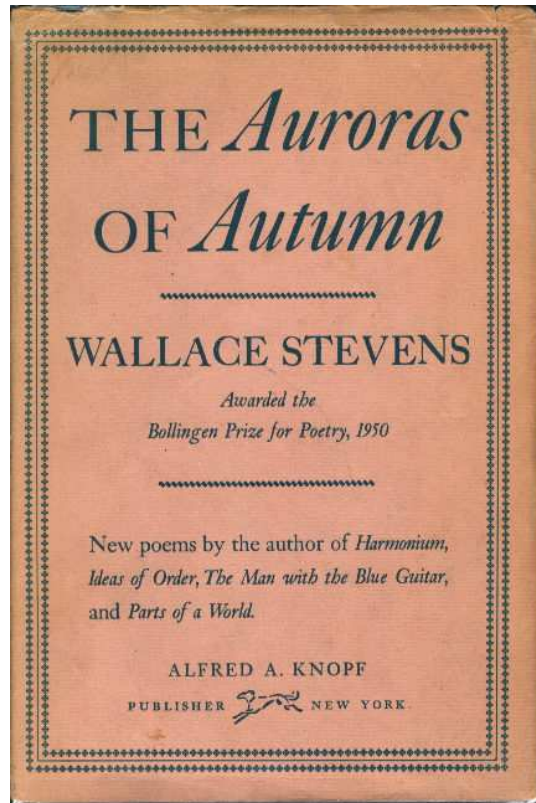
La Dimora del Tempo Sospeso (Memoranda II)



WALLACE STEVENS

A primitive like an orb
(Un primitivo come un globo)

(Rebstein, 30 agosto 2007)



Nota

Testo e traduzioni sono tratti da: **Wallace Stevens**, *Aurore d'autunno* (*The Auroras of autumn*, 1948), cura, prefazione e traduzione di **Nadia Fusini**, Milano, Garzanti, 1992.

A primitive like an orb
(Un primitivo come un globo)

I

The essential poem at the centre of things,
The arias that spiritual fiddling make,
Have gorged the cast-iron of our lives with good
And the cast-iron of our works. But it is, dear sirs,
A difficult apperception, this gorging good,
Fetched by such slick-eyed nymphs, this essential gold,
This fortune's finding, disposed and re-disposed
By such slight genii I such pale air.

I

La poesia essenziale al centro delle cose,
Le arie che motivetti spirituali intonano,
Hanno saturato di bene la lega delle nostre vite
E delle nostre opere. Ma è, cari signori,
Una percezione difficile, questo bene che satura,
Apparecchiato da ninfe leste d'occhio, quest'essenza d'oro,
Questo tocco di fortuna, disposto e predisposto
Da genii così leggeri nell'aria così pallida.

II

We do not prove the existence of the poem.
It is something seen and known in lesser poems.
It is the huge, high harmony that sounds
A little and a little, suddenly,
By means of a separate sense. It is and it
Is not and, therefore, is. In the instant of speech,
The breadth of an accelerando moves,
Captives the being, widens – and was there.

II

Della poesia non si dimostra l'esistenza.
E' qualcosa che si vede e si conosce in poesie minori.
E' l'armonia alta, vasta, che risuona
Appena, appena, improvvisa,
Grazie a un senso differente. E' e non è,
E perciò è. Nell'istante della parola,
L'ampiezza di un accelerando muove,
Cattura l'essere, lo amplia – e non è più.

III

What milk there is in such captivity,
What wheaten bread and oaten cake and kind,
Green guests and table in the woods and songs
At heart, within an instant's motion, within
A space grown wide, the inevitable blue
Of secluded thunder, an illusion, as it was,
Oh as, always too heavy for the sense
To seize, the obscurest as, the distant was..

III

Che latte si trovi in tale cattura,
Che pane di grano e dolce d'orzo e teneri
Ospiti verdi, e tavoli nei boschi e canzoni
Nel cuore, nel tempo di un istante, nello spazio
Che s'allarga, il blu inevitabile
Del tuono remoto, un'illusione, come fosse,
Oh come, sempre troppo pesante, perché il senso
L'afferrì, il più oscuro come, il distante fosse...

IV

One poem proves another and the whole,
For the clairvoyant men that need no proof:
The lover, the believer and the poet.
Their words are chosen out of their desire,
The joy of language, when it is themselves.
With these they celebrate the central poem,
The fulfillment of fulfillments, in opulent,
Last terms, the largest, bulging still with more,

IV

Una poesia conferma l'altra e poi l'insieme,
Per il chiaroveggente che non cerca prove:
L'amante, il credente e il poeta.
Dal loro desiderio le loro parole sono elette,
Dalla gioia della lingua, quand'è loro.
Così celebrano la poesia centrale,
L'impresa delle imprese, con termini finali,
opulenti, pieni, gonfi d'altro ancora,

V

Until the used-to earth and sky, and the tree
And cloud, the used-to tree and used-to cloud,
Lose the old uses that they made of them,
And they: these men, and earth and sky, inform
Each other by sharp informations, sharp,
Free knowledges, secreted until then,
Breaches of that which held them fast. It is
As if the central poem became the world,

V

Finché la terra usata e il cielo, e l'albero
E la nuvola, l'albero usato e l'usata nuvola,
Perdono i vecchi usi che si facevano di loro,
Ed essi: questi uomini, e la terra e il cielo,
Si comunicano l'un l'altro comunicazioni precise,
Precise, libere conoscenze, secrete fin'allora,
Rotture di ciò che li teneva stretti. E come
Se la poesia centrale diventasse il mondo,

VI

And the world the central poem, each one the mate
Of the other, as if summer was a spouse,
Espoused each morning, each long afternoon,
And the mate of summer: her mirror and her look,
Her only place and person, a self of her
That speaks, denouncing separate selves, both one.
The essential poem begets the others. The light
Of it is not a light apart, up-hill.

VI

E il mondo la poesia centrale, ognuno compagno
Dell'altro, come se l'estate fosse la sposa,
Sposata ogni mattino, ogni lungo pomeriggio,
E il compagno dell'estate: lo specchio e lo sguardo,
L'unico luogo e persona, un sé di lei
Che parla, e denuncia sé separati, entrambi uno.
La poesia essenziale genera le altre. La sua luce
Non è una luce a parte, in alto.

VII

The central poem is the poem of the whole,
The poem of the composition of the whole,
The composition of blue sea and of green,
Of blue light and of green, as lesser poems,
And the miraculous multiplex of lesser poems,
Not merely into a whole, but a poem of
The whole, the essential compact of the parts,
The roundness that pulls tight the final ring

VII

La poesia centrale è la poesia del tutto,
La poesia della composizione del tutto,
La composizione del blu e del verde mare,
Della luce blu e del verde, come poesie minori,
E il miracoloso multiplo di poesie minori,
Non solo in un tutto, ma in una poesia del tutto,
L'essenziale compattezza delle parti,
La rotondità che stringe e chiude l'ultimo anello

VIII

And that which in an altitude would soar,
A vis, a principle or, it may be,
The meditation of a principle,
Or else an inherent order active to be
Itself, a nature to its native all
Beneficence, a repose, utmost repose,
The muscles of a magnet aptly felt,
A giant, on the horizon, glistening,

VIII

E ciò che in altezza potrebbe ascendere,
Una vis, un principio, o forse
La meditazione di un principio,
O anche un ordine innato e teso a divenire
Se stesso, una natura ai suoi propri nativi
Tutta carità, un riposo, l'ultimo riposo,
I muscoli di un magnete giusti e tesi,
Un gigante all'orizzonte sfavillante,

IX

And in bright excellence adorned, crested
With every prodigal, familiar fire,
And unfamiliar escapades: whirroos
And scintillant sizzlings such as children like,
Vested in the serious folds of majesty,
Moving around and behind, a following,
A source of trumpeting seraphs in the eye,
A source of pleasant outbursts on the ear.

IX

Adorno di lucida eccellenza, crestato
Di ogni conosciuto, prodigo fuoco,
E sconosciute scappatelle: frullii
E scintillanti scoppi come piacciono ai bambini,
Vestito delle seriche pieghe della maestà,
In moto in tondo e indietro, un corteo,
Una fonte di serafini strombettanti all'occhio,
Una fonte di grati scoppi per l'orecchio.

X

It is a giant, always, that is evolved,
To be in scale, unless virtue cuts him, snips
Both size and solitude or thinks it does,
As in a signed photograph on a mantelpiece.
But the virtuoso never leaves his shape,
Still on the horizon elongates his cuts,
And still angelic and still plenteous,
Imposes power by the power of his form.

X

E' un gigante, sempre, che ne evolve, e
Perché rimanga in scala, e virtù non lo mozzi, tagliuzza
Insieme grandezza e solitudine o così pensa di fare,
Come con una foto con firma sul caminetto.
Ma il virtuoso mai tradisce la figura,
All'orizzonte ancora ne prolunga i tagli,
Ancora angelico e ancora copioso,
Domina col dominio della forma.

XI

Here, then, is an abstraction given head,
A giant on the horizon, given arms,
A massive body and long legs, stretched out,
A definition with an illustration, not
Too exactly labelled, a large among the smalls
Of it, a close, parental magnitude,
At the centre on the horizon, centrum, grave
And prodigious person, patron of origins.

XI

Qui dunque un'astrazione prende corpo,
Un gigante all'orizzonte prende braccia,
Corpo massiccio e lunghe gambe, distese,
Una definizione con illustrazione,
Non troppo esatta la taglia, una larga tra taglie
Piccole, una grandezza vicina familiare,
al centro dell'orizzonte, centrum, persona
Solenne, prodigio, patrono delle origini.

XII

That's it. The lover writes, the believer hears,
The poet mumbles and the painter sees,
Each one, his fated eccentricity,
As a part, but part, but tenacious particle,
Of the skeleton of the ether, the total
Of letters, prophecies, perceptions, clods
Of color, the giant of nothingness, each one
And the giant ever changing, living in change.

XII

Ecco cos'è. L'amante scrive, il credente ascolta,
Il poeta mormora e il pittore vede,
A ognuno la sua destinata eccentricità,
Ognuno parte, ma parte, ma tenace particella,
dello scheletro dell'etere, il totale
Delle lettere, profezie, percezioni, zolle
Di colore, il gigante del nulla, ognuno
E il gigante sempre cangiante, che vive del cambiare.

Nadia Fusini
L'alfabeto che uccide – Wallace Stevens

(Rebstein, 29 dicembre 2007 e 22 gennaio 2008)



Nota

Il saggio introduttivo e le traduzioni di Nadia Fusini sono tratti da: *Finisterre*, numero 1, autunno/inverno 1985, Reggio Emilia, Elitropia Edizioni, pag. 64 – 76.

L'alfabeto che uccide – Wallace Stevens

Nota di traduzione

Scegliere delle poesie dal vasto corpus di un poeta «grande» come Stevens non può che giustificarsi come l'insano gesto di una folle passione. La passione si ferma, sappiamo, su dei «tratti»: niente di più fazioso, e cieco, di uno sguardo d'amore e di passione che in un tratto, in *quel* tratto, ritrova la totalità dell'essere amato – nel mentre che ne celebra forse il tradimento supremo.

Identificandomi volentieri all'amante, con queste poesie sostengo la mia passione per Stevens. Come nei particolari, il volto, la piega della bocca..., c'è per l'amante tutto l'amato; allo stesso modo per me in queste poesie c'è *tutto* Stevens.

O perlomeno c'è qualcosa che c'è in tutte le poesie di Stevens. C'è l'abisso in cui sempre, accostandosi a Stevens, si cade. La sua poesia è questo abisso: dell'interpretazione, e del reale – che nella sua poesia precisamente si inabissa, ma con due esiti diversi; perché se la prima si perde nel labirinto poetico di Stevens, il secondo si porta invece *en abîme*, al centro del quadro.

Niente di più problematico per Stevens della poesia. Niente di più equivoco: se non la vita. Ma per lui, per l'appunto, «la teoria della poesia è la teoria della vita», e «la poesia non è un'attività letteraria: è un'attività vitale. Per un vero poeta la sua poesia è la stessa cosa della sua vita». Così afferma questo poeta spesso freddo, poco «romantico», concettuale, e distante.

Ma Stevens riconosce l'equazione vita-poesia secondo una particolare angolatura: e precisamente secondo quel taglio di luce che su questo rapporto si apre quando si riconosca che in entrambe per l'uomo si tratta di alloggiare armato di quel «murderous alphabet» che tesse insieme vita e poesia. Perché se la poesia è per Stevens erede di quella madre, *the life*; la vita ha a sua volta un padre, il linguaggio.

L'alfabeto – che l'uomo per vivere debba giocare con tale pericoloso elemento, non è questo (per Stevens) il problema?

Che altro dunque vogliamo sapere di Stevens? Oltre l'evidenza del fatto che essendo poeta più pericolosamente di altri ha giocato con «l'alfabeto che uccide»? Il poeta è per Stevens, semplicemente, colui che poeta (dal verbo *poetare*): e cioè colui che sostiene scrivendo la domanda della vita. Come l'uomo è colui che la sostiene vivendo. In entrambi i casi il sostenere riguarda lo stesso vuoto (eppure così pesante!), il vuoto della realtà stessa; perché «reality is a vacuum».

L'esito del gioco è per Stevens la creazione di una lingua che rimane ferocemente opaca. C'è in essa, non possiamo sbagliare, l'accento della grandezza. Eppure non sappiamo definirne precisamente il senso: se non prendendo quell'equivoca parola come l'indicazione di un orientamento.

Verso dove dunque si orienta la poesia di Stevens? Dove intende? La poesia di Stevens, tanto possiamo dire, porta l'indicazione di una fine; si orienta secondo il senso di un giungere al termine. E addita che se c'è qualcosa che nella sua poesia accade (l'evento della sua poesia), è che in essa l'ontologia va verso la sua fine. Preso faccia a

faccia con il problema di un mondo «flat and bare» (piatto e vuoto), Stevens ardisce voler penetrare «the blank at the base»: il vuoto che è alla base. Della vita. Della poesia. Della lingua.

Quel vuoto, il non poter decidere di quel vuoto, è l'oscurità della poesia, l'opacità della vita – per Stevens.

La sua poesia canta con «suoni sempre più fiochi un'assoluzione inintelligibile e una fine». Messo a fronte di questo nulla che è alla base, il poeta ardisce pensare che ciò che misura l'altezza e la profondità dell'uomo è il *qui e ora* di un orizzonte del senso in cui trionfa il nulla della piatta orizzontalità contro la verticalità esuberante di una trascendenza che nella poesia di Stevens è data fin dall'inizio come perduta. «Orfani e spossessati», gli uomini di Stevens sono fin dall'inizio «figli della miseria e del malheur».

Tolto ogni slancio verticale (un senso altrove, un significato nascosto, un ultimo essere al di là dell'essere), il senso è dunque *nelle* cose che sono. Ma le cose che sono, per Stevens non sono che nulla. Dunque il senso è il nulla. Il nulla è. O più precisamente, all'uomo l'essere appare come nulla. Il nulla è tutto quello che c'è. Oltre il Nulla che non c'è.

L'uomo, alla fine (e il poeta, per Stevens), è colui che «ha la sua miseria e nulla più». Ma «la sua povertà diventa l'impenetrabile nocciolo al centro del suo cuore». Dovrà il poeta farsi ispirare dalla «musa di questa miseria»? Farà il poeta di questa «dura roccia un luogo»? Se «feroce» è la «semplicità» delle cose «comuni», vale forse domandare la grazia, che ci sia qualcosa dietro di esse? Al di là?

No. La poesia che Stevens vuole scrivere è «la poesia della realtà pura, intatta, senza tropi né deviazioni». Una poesia che vada «dritto alla parola, dritto all'oggetto». Non «un'idea della cosa, ma la cosa stessa».

Esattamente al culmine di questa volontà annichilente il linguaggio e l'immaginazione, Stevens trionfa della poesia *nella* poesia, e scrive «la profonda poesia» di chi, povero all'estremo, fissa, con il poco che ha, «l'icona» che è «l'uomo».

Abbandonata ogni altra idea di poesia «ierofante», Stevens procede piuttosto verso un linguaggio che muove per *apofasi*: e si fa sommamente «astratto», nel senso particolare che Stevens dà a questa parola: nel senso cioè in cui ogni apofasi è *astratta*, perché lì il dire è insidiato (e misurato) da una sottrazione (*apo*, *ab*). La parola umana per Stevens è segnata in radice da quella preposizione sottrattiva: che toglie la base su cui il discorso umano potrebbe (vorrebbe) trovar fondamento.

A forza di sottrarre (e l'*abstract-ness* di Stevens è molto vicina, come lui ben sa, alla *dé création* di Simone Weil), forse, Stevens pensa, si troverà alla fine la lingua dell'uomo, che è la lingua delle cose. Una lingua astratta, decreata: da cui è stato astratto il creatore.

Il senso della poesia di Stevens è in questo cammino anti-metafisico, che procede piuttosto alla scoperta (una vera e propria scoperchiatura per Stevens) dell'*upo-fisico*, della base. Per dire appunto della base che è la cosa stessa: e della cosa che è nulla. Il nulla che c'è.

L'immanenza che Stevens riscopre ha precisamente il movimento di una ricaduta: come di uno slancio trascendente che ricadendo nel *qui e ora* di quella creazione interamente umana che è il tempo (la vita) dell'uomo, all'uomo rivela che la sua relazione

con l'aldilà non è sorretta da nessun culto. Sì che l'uomo d'ora in avanti sarà a se stesso «tempio e liturgia».

Ora l'uomo è nel *fuori* assoluto, all'Aperto. Il nulla lo contiene: «non c'è nient'altro e questo basta, credere nel tempo e nelle cose e negli uomini e in se stessi, come parte di questo e niente più...».

C'è questa «specie di grandezza totale alla fine» della poesia di Stevens, «con tutte le cose visibili in primo piano e tuttavia non sono che un letto, una sedia...». «Grandezza totale di un intero edificio», che andando a pezzi rovina sull'alpha del nuovo inizio: «il nudo alpha che continua a dare inizio».

«E' come se il poema centrale divenisse il mondo, e il mondo il poema centrale, ciascuno il compagno dell'altro...».

Torniamo dunque alle «cose»: allo sguardo che semplicemente guarda, senza riflettere: «the simple seeing, without reflection». Perché con Stevens, «non cerchiamo niente al di là del reale». E tuttavia «non sappiamo che cosa è reale». Ma c'è «una luce al centro della terra»: al centro della sua superficie, e ha «il colore anonimo dell'universo».

E' questa fedeltà al reale che, pur nelle «strade metafisiche», rivela come «le forme più profonde» camminino all'Aperto. Così «queste cose» che vediamo, «questi difficili oggetti», queste «cose oscure», non hanno un doppio. Non c'è un doppiato del reale, una «forma mitologica», un mondo arcaico di «feste», un «grande grembo», che raccolga il tutto.

E se ci fosse, e il poeta lo raccontasse, come potremmo distinguere «l'idea» e «l'essere che la porta»? Come distinguere il reale dall'immaginazione? Non ci troveremo allora «inevitabilmente» nel «romance»?

E' vero: desideriamo «queste forme». Ma anche desideriamo il reale. E «continuiamo a tornare al reale»: «non cerchiamo che il reale». Di questo reale Stevens tenta «l'espressione». E come «i fantasmi che tornarono in terra per sentire le sue frasi», noi torniamo ad ascoltare il poeta «che legge dal poema della vita»; e parla degli umili utensili della casa, il piatto, la brocca. E siamo, con lui, come lui, tra quelli che «avrebbero pianto per scendere a piedi nudi nella realtà».

[...]

Le poesie che propongo sono ordinate in due sequenze; la prima è la sequenza invernale, che va letta nel seguente ordine:

L'uomo di neve

Il corso di un particolare

Il senso evidente delle cose

Non idee sulla cosa, ma la cosa stessa

L'inverno è la figura secondo la quale Stevens declina la vita dell'uomo come stagione, seguendo le «identità estatiche» che legano l'uomo all'Aperto. La vita dell'uomo ha per Stevens questa particolare tonalità stagionale, atmosferica, nel senso che l'uomo, come le foglie, è esposto agli elementi, agli umori del tempo; sì che il clima dei suoi paesaggi è anche il clima della sua coscienza.

La seconda sequenza [di testi] ordina le vicende (strettamente connesse alla prima) della poesia, ovvero di quella lingua imaginalis (o pensiero per immagini) la cui cura suprema è l'uomo e il suo modo di situare tra la terra e il mondo (immagini che Stevens riprende da Heidegger), il proprio abitare, e va letta secondo quest'ordine:

La poesia è una forza distruttiva

Conoscitore del caos

Della poesia moderna

Prologhi al possibile

[...]

The Snow Man

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter

Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,
In the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land
Full of the same wind
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.

L'uomo di neve

Bisogna avere una mente d'inverno
per osservare il gelo e i rami
dei pini incrostati di neve;

e avere patito tanto freddo
per guardare i ginepri ricoperti di ghiaccio,
gli abeti ruvidi nel distante riflesso

del sole di gennaio; e non pensare
alla miseria che risuona nel vento,
tra le rade foglie,

il medesimo suono della terra
attraversata dal medesimo vento
che soffia nello stesso spazio spoglio

per chi in ascolto, ascolta nella neve,
e lui stesso un nulla, guarda
il Nulla che non c'è e il nulla che c'è.

The Course of a Particular

Today the leaves cry, hanging on branches swept by wind,
Yet the nothingness of winter becomes a little less.
It is still full of icy shades and shapen snow.

The leaves cry... One holds off and merely hears the cry.
It is a busy cry, concerning someone else.
And though one say that one is part of everything,

There is a conflict, there is a resistance involved;
And being part is an exertion that declines:
One feels the life of that which gives life as it is.

The leaves cry. It is not a cry of divine attention,
Nor the smoke-drift of puffed-out heroes, nor human cry.
It is the cry of leaves that do not transcend themselves,

In the absence of fantasia, without meaning more
Than they are in the final finding of the air, in the thing
Itself, until, at last, the cry concerns no one at all.

Il corso di un particolare

Oggi le foglie gridano, sospese ai rami battuti dal vento,
eppure il nulla dell'inverno un poco si assottiglia.
E' ancora pieno di ombre gelate e forme di neve.

Le foglie gridano... A distanza, si sente solo il grido.
E' un grido indaffarato, che riguarda qualche altro.
E sebbene si dica che si è parte del tutto,

c'è un conflitto, una resistenza implicata;
l'essere parte è un impulso che declina:
si sente la vita di ciò che dà vita com'è.

Le foglie gridano. Non è grido di pietà divina,
né l'alito estremo di eroi senza fiato, né grido umano.
E' il grido di foglie immanenti a se stesse,

vuote di fantasia, che non significano più di quello che sono
all'orecchio di chi finalmente le accolga, è la cosa
stessa, finché in ultimo il grido non riguarda nessuno.

The Plain Sense of Things

After the leaves have fallen, we return
To a plain sense of things. It is as if
We had come to an end of the imagination,
Inanimate in an inert savoir.

It is difficult even to choose the adjective
For this blank cold, this sadness without cause.
The great structure has become a minor house.
No turban walks across the lessened floors.

The greenhouse never so badly needed paint.
The chimney is fifty years old and slants to one side.
A fantastic effort has failed, a repetition
In a repetitiousness of men and flies.

Yet the absence of the imagination had
Itself to be imagined. The great pond,
The plain sense of it, without reflections, leaves,
Mud, water like dirty glass, expressing silence

Of a sort, silence of a rat come out to see,
The great pond and its waste of the lilies, all this
Has to be imagined as an inevitable knowledge,
Required, as a necessity requires.

Il senso evidente delle cose

Dopo che le foglie sono cadute, torniamo
al senso evidente delle cose. E' come se
fossimo giunti alla fine dell'immaginazione,
trapassata in inerte sapere.

E' difficile persino trovare l'aggettivo
per questo freddo vuoto, questa tristezza senza ragione.
La grande struttura è diventata una casa qualunque.
Nessun turbante traversa i pavimenti invecchiati.

Mai così tanto la serra bisognò che fosse dipinta.
Il camino ha cinquant'anni e si curva di lato.
Un incomparabile sforzo ha fallito, una ripetizione
nel ripetuto ritorno di uomini e mosche.

L'assenza di immaginazione doveva tuttavia
essere immaginata. Il grande stagno,
il suo senso evidente, irriflesso, le foglie,
il fango, l'acqua come vetro sporco, emanano un silenzio,

come il silenzio di un topo venuto a vedere,
il grande stagno e il suo spreco di gigli, tutto
si doveva immaginare, come una conoscenza inevitabile,
richiesta, siccome necessità richiede.

Not Ideas About the Thing But the Thing Itself

At the earliest ending of winter,
In March, a scrawny cry from outside
Seemed like a sound in his mind.

He knew that he heard it,
A bird's cry, at daylight or before,
In the early March wind.

The sun was rising at six,
No longer a battered panache above snow...
It would have been outside.

It was not from the vast ventriloquism
Of sleep's faded papier-mache...
The sun was coming from the outside.

That scrawny cry—It was
A chorister whose c preceded the choir.
It was part of the colossal sun,

Surrounded by its choral rings,
Still far away. It was like
A new knowledge of reality.

Non idee sulla cosa, ma la cosa stessa

All'inizio della fine dell'inverno,
in marzo, un grido roco dall'aperto
gli sembrò come un suono nella mente.

Sapeva di averlo sentito,
un grido di uccello, alla luce del giorno o già prima,
nel vento di marzo appena all'inizio.

Il sole si levava alle sei,
non più uno stanco panache sulla neve...
Sarebbe uscito all'aperto.

Non dal vasto ventriloquio
di cartapesta sbiadita del sonno...
il sole sarebbe venuto all'aperto.

Il grido roco – era
un corista il cui do anticipi il coro.
Era parte del colosso del sole,

avvolto nei suoi cerchi corali,
ancora molto lontano. Era come
una nuova conoscenza del reale.

[...]

Poetry Is a Destructive Force

That's what misery is,
Nothing to have at heart.
It is to have or nothing.

It is a thing to have,
A lion, an ox in his breast,
To feel it breathing there.

Corazon, stout dog,
Young ox, bow-legged bear,
He tastes its blood, not spit.

He is like a man
In the body of a violent beast.
Its muscles are his own...

The lion sleeps in the sun.
Its nose is on its paws.
It can kill a man.

La poesia è una forza distruttiva

Questa è la vera indigenza,
nulla avere a cuore.
E' avere o nulla.

E' qualcosa da avere,
un leone, un bue nel petto,
sentirlo lì respirare.

Corazon, un cane robusto,
giovane bue, orso dalle gambe storte,
gusta il suo stesso sangue, non sputo.

E' simile all'uomo
con il corpo di una bestia feroce.
I suoi muscoli gli appartengono...

Il leone dorme al sole.
Il naso tra le zampe.
Può uccidere un uomo.

Connoisseur of Chaos

I.

A. A violent order is disorder; and
B. a great disorder is an order. These
Two things are one. (Pages of illustrations).

II.

If all the green of spring was blue, and it is;
If the flowers of South Africa were bright
On the tables of Connecticut, and they are;
If englishmen lived without tea in Ceylon, and they do;
And if it all went on in an orderly way,
And it does; a law of inherent opposites,
Of essential unity, is as pleasant as port,
As pleasant as the brush-strokes of a bough,
An upper, particular bough in, say, Marchand.

III.

After all the pretty contrast of life and death
Proves that these opposite things partake of one,
At least that was the theory, when bishops' books
Resolved the world. We cannot go back to that.
The squirming facts exceed the squamous mind,
If one may say so. And yet relation appears,
A small relation expanding like the shade
Of a cloud on sand, a shape on the side of a hill.

IV.

A. Well, an old order is a violent one.
This prove nothing. Just one more truth, one more
Element in the immense disorder of truths.
B. It is April as I write. The wind
Is blowing after days of constant rain.
All this, of course, will come to summer soon.
But suppose the disorder of truths should ever come
To an order, most Plantagenet, most fixed...
A great disorder is an order. Now, A
and B are not like statuary, posed
For a vista in the Louvre. They are things chalked
On the sidewalk so that the pensive man may see.

V.

The pensive man... He sees that eagle float
For wich the intricate Alps are a single nest.

Conoscitore del caos

I.

A. Un ordine violento è disordine; e
B. Un grande disordine è un ordine. Queste
due cose sono la stessa. (Illustrazioni)

II.

Se tutto il verde dell'estate fosse blu, com'è;
se i fiori del Sudafrica splendessero
sui tavoli del Connecticut, come accade;
se gli inglesi vivessero a Ceylon senza tè,
come fanno;
e tutto andasse per il verso giusto,
come va; una legge di interrelati opposti,
di essenziale unità, è piacevole come il porto,
piacevole come la carezza di un ramo,
quel ramo là, quello in alto, a Marchand, per esempio.

III.

Dopo tutto, questo bel contrasto di vita e di morte
dimostra che cose opposte si risolvono in una,
almeno così si pensava, quando i libri dei vescovi
risolvevano il mondo. Lì non possiamo tornare.
Un brulichio di fatti sopraffà il cervello squamoso,
se così si può dire. E tuttavia una relazione si mostra,
un'esile relazione che dilata come l'ombra
di una nuvola sulla sabbia, come una figura sul fianco del colle.

IV.

A. Bene, un ordine antico e violento,
questo non dimostra nulla. Solo una verità in più, un
elemento in più nell'immenso disordine della verità.

B. E' aprile mentre scrivo. Il vento soffia
dopo giorni e giorni di pioggia.

Presto, naturalmente, sarà estate.

Ma immaginiamo che il disordine delle verità giunga
all'ordine infine, il più fisso, il più medievale...

Un grande disordine è un ordine. Ora, A
e B non sono statue, messe in mostra
al Louvre. Sono piuttosto cose scritte a gesso
sui marciapiedi perché il pensieroso le possa vedere.

V.

Il pensieroso... Egli vede l'aquila sostare nell'aria
per la quale l'intrico alpino è un solo rifugio.

Of Modern Poetry

The poem of the mind in the act of finding
What will suffice. It has not always had
To find: the scene was set; it repeated what
Was in the script.

Then the theatre was changed
To something else. Its past was a souvenir.

It has to be living, to learn the speech of the place.
It has to face the men of the time and to meet
The women of the time. It has to think about war
And it has to find what will suffice. It has
to construct a new stage. It has to be on that stage
And, like an insatiable actor, slowly and
With meditation, speak words that in the ear,
In the delicatest ear of the mind, repeat,
Exactly, that which it wants to hear, at the sound
Of which, an invisible audience listens,
Not to the play, but to itself, expressed
In an emotion as of two people, as of two
Emotions becoming one. The actor is
A metaphysician in the dark, twanging
An instrument, twanging a wiry string that gives
Sounds passing through sudden rightnesses, wholly
Containing the mind, below which it cannot descend,
Beyond which it has no will to rise.

It must
Be the finding of a satisfaction, and may
Be of a man skating, a woman dancing, a woman
Combing. The poem of the act of the mind.

Della poesia moderna

La poesia della mente nell'atto di inventare quanto basta. Non sempre si trattò di inventare: la scena era data; si ripeteva ciò che era nel testo.

Poi il teatro mutò
in qualcos'altro. Il passato divenne ricordo.
Dev'essere viva, imparare la lingua del posto.
Deve rispondere agli uomini attuali e
alle donne di oggi. Deve pensare alla guerra
e inventare quello che serve. Deve costruire
un differente palcoscenico. Calcarlo,
e come un avido attore lentamente,
meditando, pronunciare parole che ripetano
all'orecchio delicato della mente
con precisione ciò che la mente vuole
udire, al cui suono
un pubblico invisibile ascolta,
non il dramma, ma se stesso, espresso in un'emozione
come tra due persone, o due emozioni
che diventino una. L'attore è
un metafisico nell'ombra, che pizzica
uno strumento, che pizzica una corda tesa
e traverso miracolose giustezze,
un suono ne viene, che contiene tutt'intera
la mente, al di sotto della quale non può scendere,
sopra non vuole andare.

Deve dare
soddisfazione, può essere un uomo
che patina, una donna che danza,
o si pettina. La poesia che è un atto della mente.

Prologhi al possibile

I

C'era una calma come di chi fosse solo sul mare
in una barca,
una barca portata da onde somiglianti alle schiene scure
di rematori,
chini sui remi, come sicuri della loro
destinazione,
prima piegati, poi eretti sull'impugnatura
dei legni,
umidi d'acqua e rilucenti nell'unità del movimento.

La barca era fatta di pietre che avevo perso peso e divenute leggere]
era loro rimasta solo una luce, di origine strana,
sì che colui che nella barca stava in piedi, piegato in avanti
a guardare
non passava come chi viaggi lontano e oltre
il familiare.
Apparteneva al suo vascello straniero partito di lontano,
ne era parte,
parte dello specchio di fiamme sulla prua, il simbolo,
qualunque esso fosse,
parte dei fianchi vetrosi sui quali il battello scivolava
sull'acqua salata,
con lui che viaggiava solo, come un uomo astratto da una sillaba
senza significato,
una sillaba di cui lui sentiva, con sovranaturale certezza,
che conteneva il senso in cui penetrare,
un senso che, una volta che vi fosse penetrato, avrebbe fatto
a pezzi la barca,
e dato pace ai rematori come si fosse giunti
a un punto d'arrivo terminale, un attimo, un istante, lungo
o breve,
rimosso da ogni spiaggia, da ogni uomo o donna, senza
bisogno di nessuno.

II

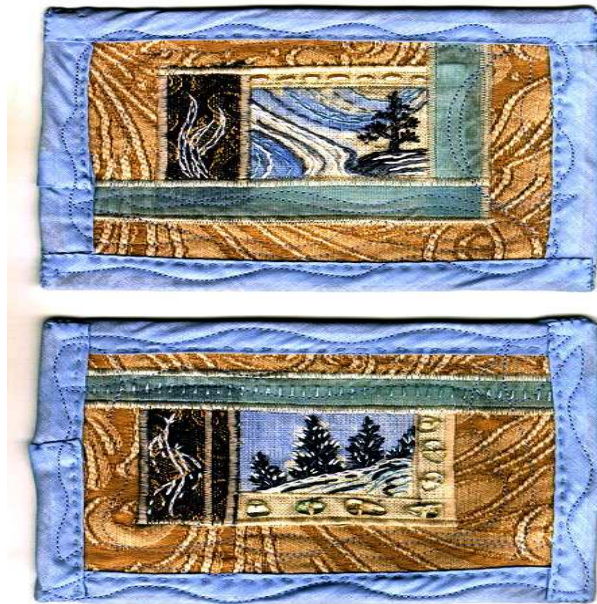
La metafora risvegliò la paura. L'oggetto al quale
era paragonato
gli era sconosciuto. Col che egli seppe che la somiglianza
per lui si estendeva
di poco, e non oltre, a meno che tra sé
e le cose al di là della somiglianza non dovesse
riconoscere questo e quello,
il questo e quello del cerchio chiuso delle ipotesi
sulle quali gli uomini speculano d'estate mezzo-addormentati.

Che c'era in lui ad esempio, che non fosse già stato
allentato,
e lo tendeva alla scoperta mentre s'intensificava l'attenzione,
come se tutte le illuminazioni ricevute fossero d'improvviso
accresciute di un altro colore, nuovo inosservato, appena esitante,
la luce più piccola, che aggiunge il suo guizzo puissant, a cui
egli dette
un nome e un privilegio sopra le cose ordinarie dell'abitudine.

Un guizzo che si sommava al reale e al suo vocabolario,
allo stesso modo che una prima cosa che giunga alle foreste del Nord]
dona loro tutto il vocabolario del Sud,
allo stesso modo che la prima luce nel cielo serale, in primavera,
dal nulla crea un nuovo universo semplicemente apparendo,
allo stesso modo che uno sguardo o una carezza rivelano insperate
grandezze.

Gianluca D'Andrea
The Snow Man di Wallace Stevens

(Rebstein, 17 agosto 2008)



(Marian Crane, The Snow Man/Book Design, 2006)

The Snow Man di Wallace Stevens

Così Wallace Stevens in una lettera del 1944: “posso spiegare *The Snow Man*’ come un esempio della necessità di identificarsi con la realtà in modo da capirla e goderla”. Il poeta parla dunque esplicitamente di una identificazione tra persona e realtà, opportunità presunta ma sentita come effettiva nel suo animo; siamo in presenza di un artefatto cerebrale, lucidamente estetico.

Nel 1975 George Steiner, riflettendo sull’opera di traduzione, parlò di necessità di rivivere l’atto creativo che aveva informato la scrittura dell’ “originale”.

Alla luce di tali considerazioni sarà chiarita la scelta di “*The Snow Man*”: da un lato, la realtà va confondendosi con lo stato d’animo del poeta; senza riconoscere eventuali gerarchie procreative, tutta la realtà – compresi poeta e testo – risulta immersa nel vuoto nihilista, è questo infatti il pensiero che argomenta e dunque impregna la composizione: la realtà tutta cioè è questo stesso vuoto. D’altro canto, nel tentativo di traduzione, non scorgo alcun senso che possa andare slegato dalle affinità, riguardanti l’atto creativo, tra autore e traduttore-autore.

Semplici tangenze sul versante del gusto mi hanno condotto ad evidenziare il chiasmo presente al verso 6 con l’inversione del nesso sostantivo-aggettivo, nel tentativo di estremizzare l’atmosfera di raffinato rigore compositivo ricercato da Stevens. Per lo stesso motivo, la quarta strofa, nella versione, si dipana in un intreccio di giochi di suono (allitterazioni, assonanze) che intendono esasperare la trama sonora – alta già di per sé e incisa nelle sfumature del dettato – voluta dal testo originale.

E’ questo gioco all’esagerazione di elementi formali sovrabbondanti rispetto alla sobrietà del contenuto a fare di “*The Snow Man*” un vero e proprio capolavoro di contraddittorietà funzionale alla struttura del processo d’identificazione. Il traduttore, quindi, si è limitato ad amplificare la visuale dell’autore seguendone lo svolgimento e fissando l’attenzione sulle deformazioni che il testo è riuscito ad irradiare al momento della propria ricomposizione.

The snow man

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter

Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,
In the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land
Full of the same wind
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.

L'uomo di neve

Si deve avere una mente invernale
per considerare il gelo ed i rami
dei pini incrostati di neve,

e aver sentito freddo tanto tempo
per scorgere i ginepri irti di ghiaccio,
gli scabri abeti nel brillio distante

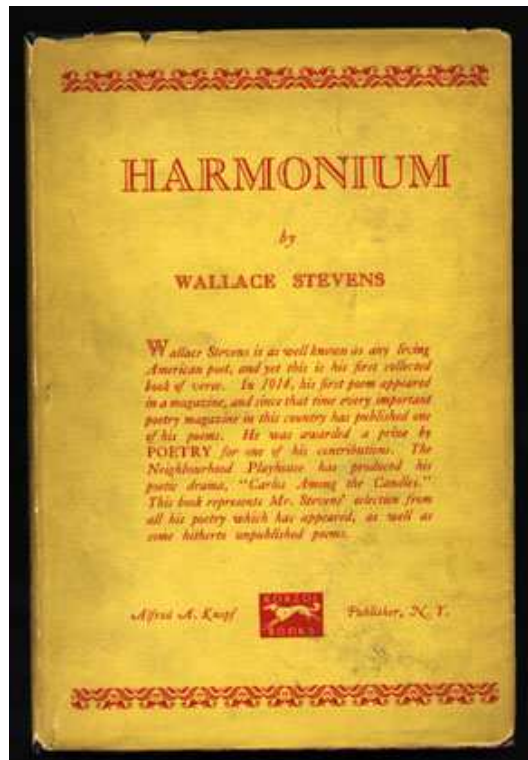
del sole di gennaio; e non pensare
a un tormento nel suono dell'aria,
nel suono di poche foglie,

che è il suono del suolo
intriso dello stesso soffio
che spira nello stesso spoglio luogo

per l'uditore che ode nella neve,
e, niente in sé, osserva
niente che non sia lì e il niente che è.

Gianluca D'Andrea
Lebensweisheitspielerei

(Rebstein, 26 giugno 2010)



Lebensweisheitspielerei

Segue la traduzione di “The Snow Man”: in qualche modo conclude la temperie della percezione del vuoto di realtà e dell’identificazione inglobante tra io e mondo presente in quel testo (e nella raccolta *Harmonium* in generale) e ri-apre alla distinzione che crea relazione in una fase esistenziale (*The Rock* è la raccolta senile) che pare aggrapparsi agli estremi bagliori del contatto.

Per le motivazioni del traduttore non c’è molto da aggiungere a quanto espresso nel cappello introduttivo di “The Snow Man” al quale rimando (*Quaderno di traduzioni – Poesia*, in *Testo a fronte*, N° 41 – II semestre 2009, pp. 172, 173); semmai, in accordo ulteriore con le scelte stilistiche di Stevens, mi preme precisare che la pregnanza retorica degli esordi è sostituita da un dettato più asciutto e discorsivo seguendo il quale mi sono orientato.

Lebensweisheitspielerei

Weaker and weaker, the sunlight falls
In the afternoon. The proud and the strong
Have departed.

Those that are left are the unaccomplished,
The finally human,
Natives of a dwindled sphere.

Their indigence is an indigence
That is an indigence of the light,
A stellar pallor that hangs on the threads.

Little by little, the poverty
Of autumnal space becomes
A look, a few words spoken.

Each person completely touches us
With what he is and as he is,
In the stale grandeur of annihilation.

Lebensweisheitspielerei

Sempre più fiacca la luce del sole cala
nel pomeriggio. I superbi ed i forti
sono svaniti.

Quelli rimasti sono gli incompiuti,
i finalmente umani,
nativi di un cielo scemato.

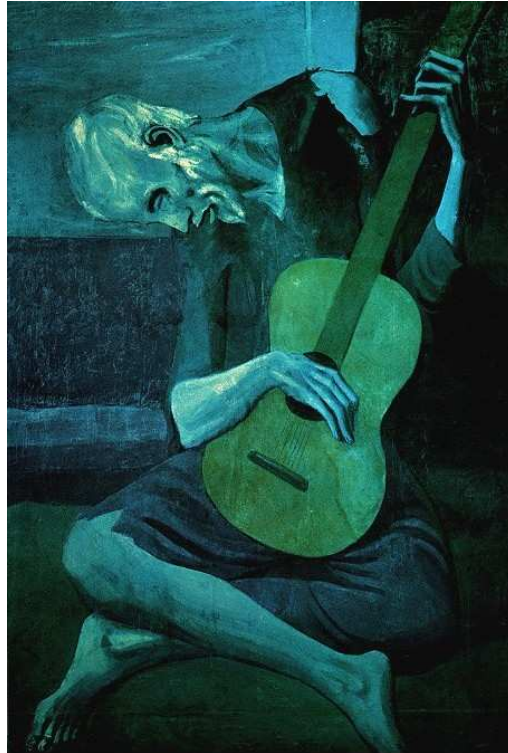
Loro indigenza è un'indigenza
che è indigenza della luce,
un pallore stellare che pende dai fili.

A poco a poco, la povertà
dell'autunnale spazio diventa
sembianza, pronuncia di alcune parole.

Ogni persona completamente ci tocca
con quel che è e poiché è,
nella scaduta grandiosità dell'annichilimento.

**Mattino domenicale
(Sunday Morning)**

(Rebstein, 4 luglio 2010)



(Pablo Ricasso, *Il vecchio chitarrista cieco*, 1903)

Nota

Il saggio introduttivo e le traduzioni di **Renato Poggioli** sono tratti da *Mattino domenicale e altre poesie*, Torino, Einaudi, “Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte”, I ediz., 1954, pg. 13-16.

Mattino domenicale e altre poesie

Do not speak to us
of the greatness of poetry,
Of the torches wisping
in the underground

*Non dirci che sublime è la poesia,
Né che danzano fiaccole sotterra,*

*Né che posano volte sopra un raggio.
Ombre nel nostro sole non esistono,*

*Il giorno è desiderio, e notte è sonno.
Non esistono ombre in alcun luogo.*

Il critico più severo ed ostile di Wallace Stevens, Yvor Winters, che ha espresso un'opinione quasi totalmente sfavorevole dell'opera di quell'autore (con la parziale eccezione di *Harmonium*), è stato pur costretto a riconoscere in lui "il massimo poeta della sua generazione", ed a vedere in *Mattino Domenicale* "la più bella poesia americana del secolo XX". Noi ci fermiamo a tali giudizi, e limiteremo questa nostra presentazione a qualche osservazione generica ed a qualche accenno marginale.

Wallace Stevens è un artista per cui "il mondo esteriore esiste"; ma questa definizione non va presa nel senso tutto impressionistico e pittoresco in cui fu coniata, e secondo il quale viene ancora intesa. Per rimanere nel cerchio delle immagini figurative, diremo dunque che egli percepisce il reale non solo in quanto visibilità, ma anche in quanto plasticità: e che la sua creazione poetica è particolarmente consapevole di quelli che Bernard Berenson chiamò "valori tattili".

I "valori tattili", vale a dire il senso della composizione in uno spazio-volume, possono esercitare una funzione metafisica normalmente inaccessibile a quelle proiezioni fantastiche che prendono a proprio punto di partenza quello dei tre sensi estetici che sembra più materiale e grossolano, il tatto, almeno al confronto di sensi considerati più spirituali, quali la vista e l'udito. Così almeno avviene nel mondo di Stevens, che riesce sempre a stabilire una relazione immediata fra quelli ch'egli chiama "il pino fisico e il metafisico".

Ma tralasciamo le metafore figurative, e ricordiamoci che poesia e musica esulano dal mondo a tre dimensioni, per operare nella quarta dimensione, che le riassume, e che è quella del suono e del ritmo, del tempo e della durata. Ed è proprio in quella dimensione che l'immaginazione del nostro poeta attinge il senso della vita e della morte, dei cicli della natura e delle fasi dell'esistenza, dell'eterno e dell'effimero.

E' da tale esperienza che il nostro poeta deriva i suoi miti prediletti, primi fra essi quelli del sole e dell'estate, che occupano tanta parte della sua poesia (si veda ad esempio *Credenze d'estate* e *Il sole questo marzo*) o dei loro opposti, il gelo e l'inverno (si veda *L'uomo*

di neve): nonché il supremo contrasto fra natura e religione, fra “le cose sperate” e le “cose non parventi”, argomento di quel supremo capolavoro che è *Mattino Domenicale*.

Un'altra delle sue antitesi preferite è quella fra mondo e intelligenza. Quest'ultima non è per lui che puro e semplice *esprit de géometrie*, culto dell'astratto e negazione del concreto; non meno della religione essa idoleggia lo spirito, e si riduce a feticismo del soggetto. Perché la metafisica di questo poeta non è mistica ansia di trascendenza, né uno spettrale spiritualismo, ma apoteosi della materia e del mondo concreto.

Il senso cosmico di Wallace Stevens non è volgare o letterario paganesimo. Come Leonardo, o se si vuole, come Cézanne, egli cerca non l'anima del mondo ma le virtù magiche e mitiche della natura: non la sua *entelechia*, ma il suo organismo. Il reale è per lui una sostanza che si fa forma, in cui l'essenza s'identifica con l'esistenza, dove la vita è l'unica legge.

Di fronte al mondo degli uomini, schiavo del proprio *pathos*, il mondo delle cose sembra dominato da un *ethos* profondo e solenne, dalla volontà di liberarsi dalle catene del caotico e dell'amorfo. Proprio per questo il poeta contempla l'universo dal punto di vista dei “sette giorni della creazione”, o, come egli dice, “quando alle cose si rompe la crosta”. E le cose sono a preferenza creature o fenomeni, animali e piante, stagioni ed elementi.

Talora esse sono soltanto oggetti, che Stevens contempla nel *Gestalt* o nella configurazione ch'essi vengono a formare, anche soltanto per un attimo: come quella “giara” fra i cepugli che da sola trasforma il paesaggio dell'intero Tennessee. Più spesso sono forze in movimento, come il “merlo” a cui il poeta guarda da “tredici punti di vista”, o come quel “fiume dei fiumi” che rende fluviale anche la natura circostante. Più di rado sono persone reali o fittizie, come “l'uomo di neve”, o come l'esotica fanciulla il cui ventaglio si fa isola e mare, in un miracolo non meno raro del più bello fra i “ventagli” di Mallarmé.

Tanto interesse nelle cose, e con esse, nel loro senso, doveva naturalmente condurre Wallace Stevens a trattare del tema più caro a Mallarmé, e a tutta la poesia moderna che lo segue: che è poi la poesia come potenza e come atto. L'arte come catarsi e sublimazione dell'umana realtà: tale è l'argomento, a un tempo nuovo ed antico, di *Peter Quince alla spinetta*. La poesia come metamorfosi e come annientamento della realtà, l'immaginazione come artificio o sacrificio: ecco il soggetto de *L'Uomo dalla Chitarra azzurra*, come lo era già stato della quinta fra le *Elegie Duinesi* di Rilke, anch'essa, come quel poemetto, ispirata a un quadro di Picasso.

Non deve sembrare strano che siano proprio le poesie dedicate al tema dell'arte e della poesia quelle dove interviene più spesso l'elemento dell'ironia. Stevens non è un esteta come Mallarmé, né un mistico come Rilke, ma uno scettico: di fronte al problema dell'arte, forse uno scettico anche più estremo di Valéry. Per questo non importa se il lettore dell'*Uomo dalla Chitarra Azzurra* non sarà mai in grado di decidere se il poeta vi suona “le cose come sono” o il loro contrario.

Quello di cui importa rendersi conto è che pochi poeti moderni sono riusciti come Wallace Stevens a dare perfetta espressione formale a questo conflitto fra *Dichtung und Wahrheit*, fra ordine e disordine, fra senso e suono, fra ironia e senso del sacro, fra la sapienza del discorso e il sortilegio del canto.

Bibliografia essenziale di Wallace Stevens:

Harmonium (1923)

Ideas of Order (1936)

The Man with the Blue Guitar (1937)

Parts of a World (1942)

Transport to Summer (1947)

The Auroras of Autumn (1950)

The Necessary Angel (1951)

Da: *Sunday Morning*
(*Mattino Domenicale*)

I

Complacencies of the peignoir, and late
Coffee and oranges in a sunny chair,
And the green freedom of a cockatoo
Upon a rug mingle to dissipate
The holy hush of ancient sacrifice.
She dreams a little, and she feels the dark
Encroachment of that old catastrophe,
As a calm darkens among water-lights.
The pungent oranges and bright, green wings
Seem things in some procession of the dead,
Winding across wide water, without sound.
The day is like wide water, without sound,
Stilled for the passing of her dreaming feet
Over the seas, to silent Palestine,
Dominion of the blood and sepulcher.

I

Lusinghe di vestaglia, ad ora tarda
Caffè ed arance sulla sedia al sole,
La verde libertà di un pappagallo,
Su un tappeto si fondono a disperdere
Silenzi di un arcaico sacrificio.
Essa sogna e risente il nero stupro
Dell'antica rovina, quasi quiete
Che fra lampade acquatiche s'abbuia.
Le agre arance e le ali d'oro verde
Sembran parte di un funebre corteo
Che striscia sopra l'acqua senza suono.
Il giorno è come oceano senza suono,
Cheto al passo dei suoi sognanti piedi,
Volti oltremare verso Palestina,
Muto regno del sangue e del sepolcro.

II

Why should she give her bounty to the dead?
What is divinity if it can come
Only in silent shadows and in dreams?
Shall she not find in comforts of the sun,
In pungent fruit and bright, green wings, or else
In any balm or beauty of the earth,
Things to be cherished like the thought of heaven?
Divinity must live within herself:
Passion of rain, or moods in falling snow;
Grieving in loneliness, or unsubdued
Elation when the forest blooms; gusty
Emotions on wet roads on autumn nights;
All pleasures and all pains, remembering
The bough of summer and the winter branch.
These are the measures destined for her soul.

II

Perché darebbe ai morti il suo Tesoro?
Divinità che vale, se venire
Non può che in sogni e in ombre silenziose?
Non troverà, o sole, nei tuoi agi,
In agri frutti e in ali d'oro verde,
Nei balsami e le grazie della terra,
Cose da amare quasi idea del cielo?
Vivere deve il dio dentro di lei:
In passioni di pioggia, ansie di neve,
Crucchi di solitudine, trionfi
Di boschi in fiore, brividi notturni
Sulle vie rugiadose dell'autunno;
In pena e in gioia, ricordando il ramo
Verde d'estate e arido d'inverno.
Tali son del suo cuore le misure.

VI

Is there no change of death in paradise?
Does ripe fruit never fall? Or do the boughs
Hang always heavy in that perfect sky,
Unchanging, yet so like our perishing earth,
With rivers like our own that seek for seas
They never find, the same receding shores
That never touch with inarticulate pang?
Why set the pear upon those river-banks
Or spice the shores with odours of the plum?
Alas, that they should wear our colours there,
The silken weavings of our afternoons,
And pick the strings of our insipid lutes!
Death is the mother of beauty, mystical,
Within whose burning bosom we devise
Our early mothers waiting, sleeplessly.

VI

C'è vicenda di morte in paradiso?
Cade il frutto maturo? O sempre i rami
Pendono grevi nel sereno cielo
Che non muta, ma è simile alla terra,
Con fiumi come i nostri, sempre in cerca
D'introvabili mari e di marine
Intangibili al gesto dell'angoscia?
Perché piantare peri sulle sponde
Di quei fiumi, o odoriferi susini?
Portano ahimè lassù questi colori,
Veston la seta delle nostre sere,
E fan vibrare i nostri vani liuti!
Mistica madre di bellezza è morte,
Nel cui tepido grembo intravediamo
Le madri nostre in un'insonne attesa.

Da: *Peter Quince at the Clavier*
(*Peter Quince alla Spinetta*)

I

Just as my fingers on these keys
Make music, so the selfsame sounds
On my spirit make a music, too.

Music is feeling, then, not sound;
And thus it is that what I feel,
Here in this room desiring you,

Thinking of your blue-shadowed silk,
Is music. It is like the strain
Waked in the elders by Susanna.

Of a green evening, clear and warm,
She bathed in her still garden, while
The red-eyed elders watching, felt

The basses of their beings throb
In witching chords, and their thin blood
Pulse pizzicato of Hosanna.

I

Come su questi tasti le mie dita
Fan musica, così le stesse note
Musica fanno pure sul mio spirito.

Musica è dunque palpito, non suono;
E così quel ch'io provo
In questa stanza quando ti desidero

E penso alla tua seta azzurro-ombrata,
E' musica. Ed è come il ritornello
Che nei vecchioni suscitò Susanna.

In una sera verde, chiara e tepida,
Nell'orto cheto si bagnò, e sentirono
I vecchi i cui occhi rossi la spiavano

In sé i bassi dell'essere in stregate
Corde tremare e il loro tenue sangue
Pulsare in pizzicati di un Osanna.

IV

Beauty is momentary in the mind –
The fitful tracing of a portal;
But in the flesh it is immortal.

The body dies; the body's beauty lives.
So evenings die, in their green going,
A wave, interminably flowing.
So gardens die, their meek breath scenting
The cowl of winter, done repenting.
So maidens die, to the auroral
Celebration of a maiden's choral.

Susanna's music touched the bawdy strings
Of those white elders; but, escaping,
Left only Death's ironic scraping.
Now, in its immortality, it plays
On the clear viol of her memory,
And makes a constant sacrament of praise.

IV

Bellezza è passeggera nella mente,
Sagoma esigua di portale,
ma nella carne è immortale.

Il corpo muore, la bellezza dura.
Muoiono le sere nelle loro vie,
In verdi flutti d'infinite scie.
Muoiono gli orti, dando il loro odore
Al freddo inverno, ormai senza rancore.
Muoiono le fanciulle, al rituale
Mattutino d'un coro virginale.

Vili corde toccò nei vecchi bianchi
La musica, lasciando a mezza via,
O Morte, la tua stridula ironia.
E ora suona in eterno sull'egregio
Violino del ricordo, celebrando
Costante il sacramento del suo pregio.

Da: *The Man with the Blue Guitar*
(*L'Uomo dalla Chitarra Azzurra*)

I

The man bent over his guitar,
A shearsman of sorts. The day was green.

They said, "You have a blue guitar,
You do not play things as they are".

The man replied, "Things as they are
Are changed upon the blue guitar".

And they said then, "But play, you must,
A tune beyond us, yet ourselves,

A tune over the blue guitar
Of things exactly as they are".

I

L'uomo chinato sulla sua chitarra
Nella verde giornata. Forse un sarto.

Gli dissero: "Sulla chitarra azzurra
Tu non suoni le cose come sono".

Egli disse: "Le cose come sono
Si cambiano sulla chitarra azzurra".

Risposero: "Ma tu devi suonare
Un'aria che sia noi e ci trascenda,

Un'aria sopra la chitarra azzurra
Delle cose così come esse sono".

II

I cannot bring a world quite round,
Although I patch it as I can.

I sing a hero's head, large eye
And bearded bronze, but not a man,

Although I patch him as I can,
And reach through him almost to man.

If to serenade almost to man
Is to miss, by that, things as they are,

Say that it is the serenade
Of a man that plays a blue guitar.

II

Io non riesco a arrotondare un mondo,
Quantunque lo rammendi come posso.

Canto un capo d'eroe, dagli occhi grandi.
Ed un bronzo barbuto, non un uomo,

Quantunque lo rammendi come posso,
E vi penetri dentro quasi ad uomo.

Se suonar serenate quasi ad uomo
E' mancare le cose come sono,

Allora di': tale è la serenata
D'uomo che suona una chitarra azzurra.

IV

So that's life, then: things as they are?
It picks its way on the blue guitar.

A million people on one string?
And all their manner, weak and strong?

The feelings crazily, craftily call,
Like a buzzing of flies in autumn air,

And that's life, then: things as they are,
This buzzing of the blue guitar.

IV

Vita è dunque le cose come sono?
Sulle corde essa trova la sua via.

Su una corda un milione di creature?
E il loro intero modo nella cosa,

Il loro intero modo giusto e falso,
Il loro intero modo, forte e fiacco?

Chiamano i sensi, astuti e folli, come
Mosche ronzanti nell'aria d'autunno.

E' la vita, e le cose come sono,
Questo ronzio della chitarra azzurra.

V

Do not speak to us of the greatness of poetry,
Of the torches wisping in the underground,

Of the structure of vaults upon a point of light.
There are no shadows in our sun,

Day is desire and night is sleep.
There are no shadows anywhere.

The earth, for us, is flat and bare.
There are no shadows. Poetry

Exceeding music must take the place
Of empty heaven and its hymns,

Ourselves in poetry must take their place
Even in the chattering of your guitar.

V

Non dirci che sublime è la poesia,
Né che danzano fiaccole sotterra,

Né che posano volte sopra un raggio.
Ombre nel nostro sole non esistono,

Il giorno è desiderio, e notte è sonno.
Non esistono ombre in alcun luogo.

E' la terra per noi nudo deserto.
Non esistono ombre. La poesia

La musica trascende e tiene luogo
Del cielo vuoto e dei suoi inni. Il loro

Posto prendiamo noi nella poesia,
E nelle ciarle della tua chitarra.

VI

A tune beyond us as we are,
Yet nothing changed by the blue guitar;

Ourselves in the tune as if in space,
Yet nothing changed, except the place

Of things as they are and only the place
As you play them, on the blue guitar,

Place, so, beyond the compass of change,
Perceived in a final atmosphere;

For a moment final, in the way
The thinking of art seems final when

The thinking of god is smoky dew.
The tune is space. The blue guitar

Becomes the place of things as they are,
A composing of senses of the guitar.

VI

Un'aria ci trascende quali siamo,
Ma nulla cambia la chitarra azzurra:

Nel suono siamo come nello spazio,
Senza che nulla cambi, eccetto il luogo

Di cose come sono, solo il luogo
Come le suoni sulla tua chitarra,

Luogo oltre il cerchio delle mutazioni,
In finale atmosfera percepito;

Per un istante ultimo nel modo
Che il pensiero dell'arte sembra ultimo

Quand'è l'idea di dio folta rugiada.
Il suono è spazio. La chitarra azzurra

Si fa luogo di cose come sono,
E simmetria di sensi delle corde.

XXIV

A poem like a missal found
In the mud, a missal for that young man,

That scholar hungriest for that book,
The very book, or, less, a page

Or at least, a phrase, that phrase,
A hawk of life, that latined phrase:

To know; a missal for brooding-sight,
To meet that hawk's eye and to flinch

Not at the eye but at the joy of it.
I play. But this is what I think.

XXIV

Una poesia trovata in un pantano,
Quasi messale per l'adolescente,

Lo studioso bramoso di quel libro,
Proprio quel libro, o solo quella pagina,

Od almeno una frase, quella frase,
Falco di vita, un po' latineggiante:

Conoscere; un messale a chi contempla.
Del falco incontrar l'occhio e trasalire

Non all'occhio ma al gaudio della cosa.
Io suono. E questo è quello che io penso.

Da: *Credences of Summer*
(*Credenze d'Estate*)

III

It is the natural tower of all the world,
The point of survey, green's green apogee,
But a tower more precious than the view beyond,
A point of survey squatting like a throne,
Axis of everything, green's apogee.

And happiest folk-land, mostly marriage-hymns.
It is the mountain on which the tower stands,
It is the final mountain. Here the sun,
Sleepless, inhales his proper air and rests.
This is the refuge that the end creates.

It is the old man standing on the tower,
Who reads no book. His ruddy ancientness
Absorbs the ruddy summer and is appeased,
By an understanding that fulfils his age,
By a feeling capable of nothing more.

III

La torre naturale è del creato,
Centro di triangolazione, verde vertice
Del verde, più preziosa d'ogni vista
Ulteriore, massiccia come un trono,
Asse dell'universo, verde vertice,
Patria felice in mille epitalami.
E' la montagna dove sta la torre,
E' l'ultima montagna. Insonne il sole
Respira il proprio etere e riposa.
Tale asilo è creato da quel termine.
E' il vegliardo lassù che ormai non legge
Più nulla, e la cui adusta antichità
L'adusta estate assorbe, ed è placata
Da un senso in cui l'età di lui s'adempie,
Da un senso di null'altro ormai capace.

The Snow Man

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter

Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,
In the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land
Full of the same wind
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.

L'uomo di neve

Si deve avere un animo d'inverno
Per contemplare questo gelo e i pini
Con le rame incrostate dalla neve;

E avere avuto freddo lungo tempo
Per guardare i ginepri irti di ghiaccio
I rudi abeti nel brillio remoto

Del sole di gennaio; e non pensare
D'alcun duolo nel gemito del vento,
O nel suono di queste poche foglie,

Voci di una regione visitata
Da quel vento che sempre
Sibila sullo stesso nudo luogo

Per chi ascolta, chi ascolta nel nevaio,
E nulla in sé medesimo, contempla
Là quel nulla che è e che non è.

Commentarium

Lisa Sammarco

(4 luglio 2010)

La modernità di Stevens per me è nel suo rivoluzionario linguaggio poetico, quella “quarta dimensione” che scavalca la tridimensionalità dell’immagine e insegna un nuovo modo di rapportarsi della poesia con la poesia senza che vi sia posto un confine né di spazio né di tempo.

In questo senso ho compreso poi ad esempio le scelte di G. D’Andrea per le poesie che sono state qui proposte, e le ho comprese percependo sempre più l’incisione fatta da Stevens sulla moderna poesia americana e su quella contemporanea, leggendo fin dove e quanto posso, proprio in virtù di quei suoni salvati che riemergono togliendo all’immagine la sua deteriorante fissità.

È inutile dire che quando si è di fronte a questi giganti la traduzione diventa un atto di dedizione totale, questa qui proposta è pregevole nella sua contemporaneità (1954). Bello sarebbe ora vedere nell’arco di questi quasi sessanta anni quali suoni Stevens riesce a far riemergere e salvare, se il nostro attuale linguaggio è in grado di trasferirsi con la stessa spregiudicata moderna classicità. È una bella sfida.

Per me tradurre da non traduttrice è terapeutico, è apprendere una sonora lezione di umiltà e di silenzio, è ristabilire i piani di lettura e ridefinire certi confini, quando t’imbatti anche in un singolo verso su cui resti lì per ore è come mettersi una zavorra e quando finalmente ci sei dentro non è come se lo avessi scritto tu, tutt’altro. è come se fino a quel momento tu non abbia mai scritto nulla, hai semplicemente trovato un punto da cui iniziare. Se proprio devi e puoi.

La Dimora del Tempo Sospeso



(Memoranda II – Wallace Stevens)