

Tradurre Emily Dickinson

Marisa Bulgheroni

Tradurre

Tradurre è parlare
con voce straniera,
cambiare volto, vivere
un'altra vita, morire
e risorgere da morte.
(Ludmilla Marjanska)¹

Nella misura in cui scrivere vuol dire staccarsi dall'impossibilità e divenire possibile, lo scrivere assume allora i caratteri dell'esigenza di leggere, e lo scrittore diventa l'intimità nascente del lettore ancora infinitamente futuro.
(Maurice Blanchot)²

La poesia di Emily Dickinson può suonare "straniera" ai lettori di lingua inglese così come può apparire singolarmente ardua ai lettori stranieri: il suo lessico – lingua nella lingua –, le sue sperimentazioni grammaticali, le sue obliterazioni sintattiche, l'anomala densità delle sue metafore³ fanno di quasi ogni suo testo un enigma la cui soluzione – unica, e depositata nel testo stesso – non è dato conoscere che per approssimazione o, al contrario, per divinazione, per distanziamento o per immersione. Tradurre Emily Dickinson comporta una pluralità di atti di decodificazione e ricodificazione che sfida ogni progetto teorico: nel passaggio simultaneo dal lessico dickinsoniano all'inglese alla lingua d'arrivo, e, all'interno di questa, alle varianti lessicali che il traduttore elegge a marche linguistiche corrispondenti alle anomalie del lessico di partenza, il rischio ultimo coinvolge la pratica, l'esperienza. Se immaginiamo il traduttore come latore – ladro – di un messaggio divenuto legittimamente suo nel gesto stesso dell'appropriazione, il trafugamento – quando sia in gioco la poesia di Emily Dickinson – si aggrava fino a farsi rapimento, sequestro, se – come si tende ad affermare oggi⁴ – il "messaggio" è, qui, la "messaggera".

Alle soglie di un'intimità vagheggiata e impossibile il traduttore si arresta o si acquieta preparandosi all'ultima imboscata. Questa poesia ingannevolmente soggettiva e autobiografica, e dunque ingannevolmente calata nel tempo, s'inscrive di fatto in una spazialità accidentata, come un'architettura semisepolta che un'eruzione vulcanica abbia prima obliterato e poi riesposta alla luce nei suoi enigmatici

elementi costitutivi – come quella Pompei che in *I have never seen "Volcanoes"* (175) è oggetto di amorosa osservazione archeologica nell'attimo in cui, ancor prima di apparire, viene nominata.

Oggi una nuova esegesi dell'opera dickinsoniana – bizarramente affine all'epigrafia e alla stessa archeologia – si va fondando sulla valutazione testuale e visiva dei manoscritti da Emily raccolti in fascicoli⁵ secondo le tecniche di un artigianato domestico che elude le mediazioni e le uniformazioni della stampa, o lasciati allo stato di "scraps"⁶ – iscrizioni su buste o carta intestata o destinata ad altro uso, a volta accompagnate da materiali figurativi o puramente visuali con mirabolanti effetti di *collages*. Ma anche a quanti non abbiano lavorato sui manoscritti i testi stampati nell'edizione critica di T.H.Johnson parlano – tramite la fitta rete delle varianti – di implosioni e di esplosioni avvenute nella scrittura che la lettura riattiva visivamente. Il luogo della testualità dickinsoniana ci appare allora come una terra vulcanica dove sincopi, disgiunzioni, inabissamenti hanno esposto le profondità – sottosuolo rivoltato, rivelato – senza lasciare tracce certe né della struttura geologica preesistente né di un eventuale assetto futuro. E infatti le varianti, che non si situano mai nell'area del semplice sinonimo o dell'omofono – testimoniano di asperità e di scarti ancora presenti, ancora minacciosi. Un testo virtuale emerge, e si contrappone, in ogni variante o in ogni serie di varianti, al testo reale, prefigurando altri copioni, altre scenografie. Se seguisse quell'indizio, il traduttore sarebbe costretto a modificare il suo percorso, ad approdare altrove. L'indizio è scarno, forse insidioso, conduce a una falsa traccia. Ma di fronte al sottrarsi e al contrarsi fisico di una scrittura che trova la sua sigla nel forte segno d'interpunzione dickinsoniano – la *dash*, la lineetta: pausa musicale, arresto del respiro, ponte sul vuoto – il traduttore avverte potente l'annuncio di una poesia le cui regole costitutive, non date né tanto meno depositate nella memoria letteraria, vanno estratte dal testo a furia di prove, immedesimazioni, decostruzioni fino allo scatto della violenza illuminante.

Nella cosmogonia di Emily Dickinson il sottosuolo si precisa in una varietà di metafore ognuna delle quali conferma l'equivalenza tra segretezza ed energia, tra ciò che è nascosto – come il seme, la gemma, il fuoco, la carica micidiale di un proiettile – e ciò che è prezioso o esplosivo. Le miniere in cui sono racchiusi metalli e gemme, scintillante profusione

di simboli; i vulcani le cui labbra coralline si schiudono per sovvertire e per sconvolgere; le “stanze di alabastro” che sigillano le rapine della morte; e, ancora, i domestici “seminterrati” marini, dove abitano le sirene (come nella poesia 520) sono forme diverse dell’abissale. Alludono agli abissi che si spalancano tra parola e parola o si celano sotto ogni parola.

Tradurre Emily Dickinson comporta strategie di scontro, tecniche di sprofondamento e di ritrovamento ardito come il gesto di chi ha impiantato quel seme verbale, quell’esplosiva carica di significato. La lotta di Giacobbe con l’Angelo in cui Emily raffigura la propria lotta con la parola poetica (nella poesia 59) e la impossibile ricerca di Giasone (870) si ripetono per il traduttore, in particolare se è, lui stesso, poeta, e in quei cimenti rinnova i conflitti con il proprio angelico nemico. A differenza di quanto accade nella traduzione “linguistica” – dove la resa di ogni significante e di ogni segno mira a restituire piuttosto l’evidenza del soggetto Emily che non la sua presenza o assenza dallo spazio del testo – la traduzione poetica tende inevitabilmente all’identificazione con il fantasma: con quella tra le molte Emily che il traduttore avverte più affine o più esposta, o, al contrario, più segreta. Per lui vale più che mai l’orientamento della critica attuale, pronta a riconoscere una pluralità di Emily, pur di non ripetere l’errore passato di canonizzarne una sola.

La lettura delle poesie scelte qui – campione e anticipazione di quella che sarà l’opera completa di Emily Dickinson per la prima volta tradotta in italiano interamente da poeti⁷ – può provare, meglio di ogni commento, che la voce di Emily Dickinson, unica e udibile in ogni lingua o dialetto, risuona più forte se si rifrange nelle intonazioni personali dei suoi interpreti, se, in esse, ritrova note appena toccate o vibrazioni sepolte attivandosi in uno spartito non sempre coincidente con l’originale, ma ad esso sotteso. In tutti i traduttori la tendenza ad assimilare al proprio il linguaggio di Emily, e quindi a disinnescare la carica di violenza dell’americano per trasferirla nelle cadenze dell’italiano,

convive con la volontà di conservare intatta la forza eretica, oppositiva della voce dickinsoniana. Diverse sono le tecniche di resa. In alcuni (Margherita Guidacci, Silvio Raffo) sembra dominare un ascolto attivo che induce a rivelare o a rilevare i segnali esplosivi dell’originale senza necessariamente riprodurli. Altri (come Eugenio Montale, Eugenio Montale e Annalisa Cima, Mario Luzi, Giovanni Giudici, Cristina Campo) sono indotti da una ricettività divinatrice a innescare rischiosamente quei segnali nel nuovo campo lessicale. Vi è chi (come Nadia Campana) prepara il territorio dell’esplosione; e chi (come Amelia Rosselli) provoca, tramite una letteralità fulminante, la deflagrazione. Là dove un medesimo testo è tradotto da due poeti diversi, le scelte lessicali differenti producono varianti non speculari: così nella poesia 1593, versi 7 e 8, il montaliano “e fu certo l’elettrico / segnale del Giudizio” diverge da “l’elettrico serpente del Giudizio / guizzò allo stesso istante” di Margherita Guidacci. O addirittura una diversa posizione rispetto all’originale definisce spazi in conflitto: così il v.8 della poesia 963 può essere misurato per distanziamento (l’“Assenza di confini” di Raffo) o per immersione (l’“Illocazione” di Amelia Rosselli). Non è corretto ipotizzare tante Emily quanti sono i traduttori, ma è certo che il lettore italiano, grazie alla pluralità delle voci, sarà tentato di sceglierne una e di lasciarsi orientare da quella fino all’origine enigmatica della spazialità dickinsoniana. O, facendo tesoro di tutte, di rintracciare lui stesso la fonte dell’eco che vibra, in ognuna, inconfondibile.

1. È, tradotta da me, la prima strofa della poesia scelta per introdurre il programma del convegno internazionale “Translating Emily Dickinson in Language, Culture, and the Arts” svoltosi a Washington nei giorni dal 22 al 24 ottobre 1992 i cui atti non sono ancora stati pubblicati.

2. Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi 1975, p.173, trad.it. di Gabriella Zanobetti.

3. Sono considerazioni discusse in uno dei seminari del

convegno citato.

4. Definizione discussa in un altro seminario ovviamente partendo da “the medium is the message” di McLuhan.

5. Cfr. *The Manuscript Books of Emily Dickinson*, ed. by R.W.Franklin, The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.

6. *Ibidem*, p.10.

7. L’uscita del Meridiano Mondadori che raccoglierà le 1775 poesie di Emily Dickinson è programmata per i primi mesi del 1995. **Dodici poesie**

Emily Dickinson