

**Journal
of Italian Translation**

Editor

Luigi Bonaffini

Associate Editors

Gaetano Cipolla, Michael Palma, Joseph Perricone

Assistant Editor

Paul D'Agostino

Editorial Board

Adria Bernardi

Franco Buffoni

Peter Carravetta

Anna Maria Farabbi

Luigi Fontanella

Sebastiano Martelli

Stephen Sartarelli

Cosma Siani

Lawrence Venuti

Justin Vitiello

Geoffrey Brock

Barbara Carle

John Du Val

Rina Ferrarelli

Irene Marchegiani

Adeodato Piazza Nicolai

Achille Serrao

Joseph Tusiani

Pasquale Verdicchio

Francesco Marroni

Journal of Italian Translation is an international journal devoted to the translation of literary works from and into Italian-English-Italian dialects. All translations are published with the original text. It also publishes essays and reviews dealing with Italian translation. It is published twice a year.

Submissions should be both printed and in electronic form and they will not be returned. Translations must be accompanied by the original texts, a brief profile of the translator, and a brief profile of the author. All submissions and inquiries should be addressed to *Journal of Italian Translation*, Dept. of Modern Languages and Literatures, 2900 Bedford Ave. Brooklyn, NY 11210 or l.bonaffini@att.net

Book reviews should be sent to Joseph Perricone, Dept. of Modern Language and Literature, Fordham University, Columbus Ave & 60th Street, New York, NY 10023 or perricone@fordham.edu
Website: www.jitonline.org

Subscription rates:

U.S. and Canada. Individuals \$25.00 a year, \$40 for 2 years.

Institutions \$30.00 a year. Single copies \$15.00.

For mailing overseas, please add \$10 per issue. Payments in U.S. dollars.

Make checks payable to Journal of Italian Translation

Journal of Italian Translation is grateful to the Sonia Raiziss Giop Charitable Foundation for its generous support.

Journal of Italian Translation is published under the aegis of the Department of Modern Languages and Literatures of Brooklyn College of the City University of New York

Design and camera-ready text by Legas, PO Box 149, Mineola, NY 11501

ISSN: 1559-8470

© Copyright 2006 by Journal of Italian Translation

Journal of Italian Translation

Editor
Luigi Bonaffini

Volume III, Number I, Spring 2008

Journal of Italian Translation

Volume III, Number 1, Spring 2008

Table of Contents

Essays

Anna Maria Curci	
Carducci traduttore di poesia tedesca	10
Erminia Passannanti	
Franco Fortini's <i>Realtà e paradosso della traduzione poetica</i>	28
Anna Maria Farabbi	
Attraverso la lingua dei segni. Intervista a Stefania Berti e Luigi Leroise	61

Translations

Diana Festa	
English translation of poems by Alessandra Corsini	78
Adeodato Piazza Nicolai	
Ladin and English translation of Eugenio Montale's "Arsenio"	84
Brett Foster	
English translation of poems by Cecco Angiolieri	92
Emelise Aleandri	
English translation of "Shhhh" by Etta Cascini	100
Renzo D'Agnillo	
English translation of "Una reazione imprevedibile" by Francesco Marroni	128

Special features

New Translators

Edited by John DuVal

Ettore Marchetti	
English translation of poems by Giorgio Caproni	142
Aniello Di Iorio	
English translation of poems by John Yau	144

Confronti poetici

Edited by Luigi Fontanella

Featuring Paul Auster and Antonella Anedda	150
--	-----

Le altre lingue

Edited by Achille Serrao

Pier Mattia Tommasino

Italian translations by the author (from the Romanesco
dialect) 156

Classics Revisited

Joseph Tusiani

English translation of *Il rogo amoroso* by Torquato Tasso 173

Poets Under Forty

Edited by Alessandro Broggi

Moira Egan and Damiano Abeni

English translation of poems by Massimo Gezzi 218

Paul D'Agostino

English translation of poems by Giovanni Turra 228

Poets of the Diaspora

Edited by Luigi Bonaffini

Featuring Gino Chiellino and Cristina Alziati (Germany)

English translations by Novella Bonaffini 237

Dueling Translators

Edited by Gaetano Cipolla

Pino Giacobelli's poem "Anche alla fine", translated into
Ladin and English by Adeodato Piazza Nicolai and
into English by Onat Claypole 252

Book Reviews

Cosma Siani

Giuseppe Cautela, *Moon Harvest*, [ediz. orig. 1925], trad. ital.
con testo originale a fronte 257

Paul D'agostino

Carlo Betocchi, *Awakenings: Selected Poems 1932-1982*, edited
and translated by Ned Condini 262

Franco Buffoni: *Selected Poems 2000-2005*, translated by
Emanuele di Pasquale 268

In each issue of *Journal of Italian Translation* we will feature a noteworthy Italian or Italian American artist.

In the present issue we feature the work of **Elio Franceschelli**

Antonella Micaletti, *Toposgrafica*

Elio Franceschelli's interpretation of space is the representation of an idea – aesthetics and ethics seen together. Just a year or so ago, the material representation of motion and tension, depicted at first as springs, tarpaulins, objects which stored energy through daily use, where a parallelism could be drawn, becomes the backbone of his works. Slackened tension and contraction, motion and cessation, fullness and emptiness, have always been elements which express the artistic language of Elio Franceschelli. Recently, two elements have come together, water and oil, which extend the conceptual parallelism to the point as to undermine our perceptive expectations. Oil is seen on top water below. The dark and heavy elements oversee the light and limpid ones, death (the lack of oxygen) also hovers over life.

Nowadays, the liquid has a colour. The simplest structure of water and oil can be seen throughout the walls of Palazzo Parissi no longer as separate works rather as a vitalistic chain, almost an undulating DNA, which delimit wall perimeters chosen by the artist as work space. A re-enactment of the parallelism of life and death has the final word on terms such as project and utopia represented by art.

Paolo Balmas, *Tempi Ultimi*

Nothing could be more misleading than to read in Elio Franceschelli's work the quest for formal preciousness or the desire for originality at all costs. The choice of materials which up to now have represented several artistic periods, highly original and uncommon, have always been the direct consequence of a strong and clear symbolic bond which these materials have exercised upon him as well as the suggestive linguistic solutions adopted which have a precise technical and communicative function.

Steel springs, waterproof tarpaulins, exhaust manifolds,

wooden crates, trusses used underneath balconies, metal bins, depleted lubricants and television screens in disuse are just some of the materials which Franceschelli has used or is using. At first, these objects appear to be unrelated but if we look closely we can perceive the bond; a bond which denotes that at one time these items were used and considerable energy was constantly demanded. In particular, the artistic quest which Franceschelli is aiming at with great effort, the depiction of burnt oil and water within plexiglass forms of various shapes and sizes, takes on a special meaning as concerns the general indiscriminate use of our planet's resources.

At first, we get an elegant contrast of colour and density as oil floats on water. Then, as it contaminates the crystal waters below, we are given the impression of death and doom. The suggestive effect however, which makes us reflect upon the condition in which mankind is in through his own doing, expresses a new form of energy meaning the healing effect of art.

Essays

Carducci traduttore di poesia tedesca

Anna Maria Curci

Anna Maria Curci insegna Lingua e civiltà tedesca in una scuola secondaria superiore di Roma e Lingua e Traduzione Tedesca all'Università di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo. Ha curato l'edizione di antologie di letteratura tedesca (*Das Doppelgängermotiv in der deutschsprachigen Literatur des 19. und des 20. Jahrhunderts*, Torino, Loescher, 1997; *Jugendliteratur brisant*, Torino, Loescher, 1999), è coautrice, con Susanne Maria Roth e Siri Bente Pieper, di manuali per l'insegnamento della lingua tedesca (*Vitamin D*, Firenze, Le Monnier 2005; *Die Clique*, Novara, De Agostini, 2006) e, con Carmen Dell'Ascenza, dei materiali di studio relativi alla *Didattica della mediazione linguistica* per il piano pluriennale di formazione "Poseidon".

L'attività di Carducci come traduttore di esempi significativi della produzione lirica in lingua tedesca merita un'attenzione particolare per la qualità pregevole degli esiti e soprattutto per la finalità dell'impresa che il poeta avvia; quella di mediare per i lettori italiani contenuti e forme non del tutto familiari. Non è un caso che una sezione intitolata alle "Versioni", che contempla, fra l'altro, le due poesie dalle quali partiranno le mie riflessioni, vale a dire *Tombe precoci* e *Notte d'estate*, entrambe del pre-romantico Klopstock, appaia nella raccolta *Odi barbare*. Si tratta di rime e ritmi inusuali, ma le versioni che Carducci, mediatore linguistico e, di conseguenza, culturale, consegna a noi lettori contemporanei sono ben degne di menzione.

Klopstock era per i giovani tedeschi del XVIII secolo quello che oggi si definirebbe un 'poeta di culto', un nome da sussurrare con complicità da iniziati, esattamente come fanno Werther e Lotte nel romanzo epistolare di Goethe *I dolori del giovane Werther*¹, vero primo libro che apre con vigore e irruenza l'era della lettura moderna. Klopstock è un grande innovatore della produzione poetica in lingua tedesca e libera i versi, pura espressione dell'io lirico, da qualsiasi vincolo di metro e rima. Ecco originale tedesco e traduzione italiana di *Tombe precoci*:

Die frühen Gräber

Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt der Nacht!
Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!
Sehet, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin.

Des Maies Erwachen ist nur
Schöner noch, wie die Sommernacht,
Wenn ihm Tau, hell wie Licht, aus der Locke träuft,
Und zu dem Hügel herauf rötlich er kommt,

Ihr Edleren, ach es bewächst
Eure Male schon ernstes Moos!
O wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
Sahe sich röten den Tag, schimmern die Nacht.

Tombe precoci

Ben vieni, o bell'astro d'argento,
compagno tacente a la notte.
Tu fuggi? oh rimanti, splendore pensoso!
Vedete? ei rimane: la nuvola va.

Piú bel d'una notte d'estate
è solo il mattino di maggio:
a lui la rugiada gocciando da i ricci
riluce, e vermiglio pe 'l colle va su.

O cari, già il musco severo
a voi sopra i tumuli crebbe:
deh come felice vedeva io con voi
le notti d'argento, vermigli i bei dí!

Le scelte traduttive di Carducci, che qui sembrano ispirarsi in più di una soluzione alla nobile tradizione francese delle *Belles infidèles*², sono spesso improntate al criterio di accettabilità, ovviamente a discapito del criterio di adeguatezza filologica, per poter essere accolte, come si dice in termini tecnici, dalla "metacultura", ovvero dai lettori di lingua italiana.

A tale proposito, vale la pena di soffermarsi in particolare su

tre scelte traduttive adottate dal poeta. La prima riguarda la traduzione di "*silberner Mond*", letteralmente "luna d'argento", che Carducci rende con "bell'astro d'argento": la soluzione adottata risolve il problema della differenza di genere tra *Mond*, maschile in tedesco, e 'luna', femminile in italiano; essa conserva, altresì, la dolcezza e la complicità dell'immagine, quasi un legame sentimentale del nostro satellite come del "compagno tacente a la notte" (il romantico Eichendorff riprenderà ed esalterà poi il tema nella celeberrima *Mondnacht*, *Notte di luna*, spingendosi fino all'immagine delle nozze tra cielo e terra). La seconda concerne la resa del verbo "*schimmern*", squisitamente romantico e squisitamente tedesco, che Carducci trasforma nell'attributo "d'argento". Se è vero che la traduzione in italiano del verbo tedesco *schimmern* presenta sempre un problema, per lo spettro di significati molto più ampio dei nostri "brillare, rilucere, risplendere, luccicare", qui Carducci opta per un richiamo insieme cromatico e intratestuale: l'espressione "d'argento" in chiusura riprende quella in apertura e rende circolare la struttura del componimento. Ma è nella terza soluzione, tra quelle qui messe in evidenza e che è addirittura ripetuta in due punti, che Carducci muta radicalmente la valenza cromatica dell'originale: si tratta dell'aggettivo "*rötlich*", letteralmente "rossiccio, rosso-bruno", che Carducci rende invece con il suo amato "vermiglio" – si pensi a *Pianto antico* – intervenendo dunque pesantemente sul testo.

Della seconda poesia di Klopstock mi preme sottolineare la felice soluzione traduttiva, in apertura, del sostantivo *Schimmer*, che presenta le stesse difficoltà del verbo *schimmern* e che Carducci rende qui, preoccupato di non lasciare residui traduttivi, con "tremulo splendor". I versi hanno il pregio di schiudere un'atmosfera insieme suggestiva e rievocativa:

Die Sommernacht

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab
In die Wälder sich ergießt und dem Gerüche
Mit den Düften von der Linde
In den Kühlungen wehn;

So umschatten mich Gedanken an das Grab
Der Geliebten, und ich seh in dem Wald
Nur es dämmern, und es weht mir
Von der Blüte nicht her.

Ich genoß einst, o ihr Toten, es mit euch!
Wie umwehten uns der Duft und die Kühlung,
wie verschönt warst von dem Monde,
Du o schöne Natur!

Notte d'estate

Quando il tremulo splendore de la luna
si diffonde giù pe' boschi, quando i fiori
e i molli aliti de i tigli
via pe 'l fresco esalano,

il pensiero de le tombe come un'ombra
in me scende; né piú i fiori né piú i tigli
danno odore; tutto il bosco
è per me crepuscolo.

Queste gioie con voi, morti, m'ebbi un tempo;
come il fresco era e il profumo dolce intorno!
come bella eri, o natura,
in quell'albor tremulo!

Della vasta produzione del poliedrico e prolifico Apollo dell'Olimpo delle lettere tedesche, Goethe, Carducci sceglie la popolare ballata *Il re di Thule*, che inserisce nella raccolta *Rime nuove*, cimentandosi, come fa notare Roberto Fertonani, con l'ardua impresa di rendere i brevi versi e le rime tronche delle efficaci quartine goethiane, evitando al contempo effetti da filastrocca per bambini del tutto assenti nell'originale. Sulla riuscita – o meno – dell'impresa da parte di Carducci, il dibattito è tuttora acceso:

Der König von Thule

Es war ein König in Thule
Getreu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Ein goldnen Becher gab.
Es ging ihm nichts darüber,
Er leert ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,
Zählt er seine Städte im Reich,
Gönnt alles seinen Erben,
Den Becher nicht zugleich
Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale
Dort auf dem Schloß am Meer.
Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.
Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.

Il re di Tule

Fedel sino a l'avello
Egli era in Tule un re:
Morí l'amor suo bello,
E un nappo d'òr gli diè.
Nulla ebbe caro ei tanto,
E sempre quel vuotò:
Ma gli sgorgava il pianto
Ognor ch'ei vi trincò.
Venuto a l'ultim'ore
Contò le sue città:
Diè tutto al successore,
Ma il nappo d'òr non già.
Ne l'aula de gli alteri
Suoi padri a banchettar
Sedé tra i cavalieri
Nel suo castello al mar.
Bevé de la gioconda
Vita l'estremo ardor,
E gittò il nappo a l'onda
Il vecchio bevitor.
Piombar lo vide, lento
Empiersi e sparir giú;

E giú gli cadde spento
L'occhio e non bevve piú.

Il poeta tedesco più rappresentato nella produzione di Carducci traduttore è August von Platen, figura controversa e contraddittoria, alla quale Thomas Mann si ispirò per la creazione del protagonista del suo celeberrimo racconto *La morte a Venezia*, pubblicato nel 1912. Nel cognome di questo personaggio, Gustav Aschenbach, si cela un riferimento alla città natale di von Platen, Ansbach³. Al poeta ottocentesco, Thomas Mann dedicò un saggio nel 1930, nel quale afferma, tra l'altro: *«L'incompleta comprensione di se stesso, il non ammettere che il suo amore non era per nulla più sublime, ma un amore come tutti gli altri, se pure – almeno al tempo suo – con più scarse possibilità di felice esaudimento, questo equivoco insomma lo spinse all'ingiustizia, all'insanabile amarezza, all'esacerbato rancore per il dispregio e la durezza in cui la sua ardente dedizione si scontrava quasi ad ogni momento ed esso ha parte evidentissima nel suo risentimento contro la Germania e contro tutto ciò che è tedesco, e finì per spingerlo all'esilio ed alla morte solitaria»*. Tra le ragioni del suo volontario esilio italiano, ce ne fu una sulla quale mi soffermerò in seguito e che diede luogo a una delle controversie più violente della storia della letteratura tedesca. Diamo ora voce alla poesia di von Platen e alla traduzione di Carducci, il quale pose proprio una citazione plateniana come premessa alle *Odi barbare*:

Schlechten, gestümperten Versen genügt ein geringer Gehalt
[schon,
Während die edlere Form tiefe Gedanken bedarf:
Wollte man euer Geschwätz ausprägen zur sapphischen Ode,
Würde die Welt einsehn, dass es ein leeres Geschwätz.

Così si potrebbero rendere in italiano queste parole che riaffermano l'orgogliosa consapevolezza del poeta che si sforza di coniugare bellezza e verità: "A versi brutti e abborracciati tema di poco conto è sufficiente, / mentre la forma più nobile di pensieri profondi ha bisogno: / pur se si volesse imprimere alle vostre ciance la forma di un'ode saffica / il mondo capirebbe che sempre ciance sono".

La prima delle due poesie, le cui traduzioni sono inserite da Carducci nella raccolta *Rime nuove*, ritrae l'imperatore Carlo V nella veste inusuale di penitente di fronte all'eremo di San Giusto

in Estremadura. Carlo ha abdicato al trono e vuole morire devotamente in convento. La poesia fu composta nel 1819:

Der Pilgrim vor St. Just

Nacht ist's und Stürme sausen für und für,
Hispanische Mönche, schließt mir auf die Tür!

Laßt hier mich ruhn, bis Glockenton mich weckt,
Der zum Gebet euch in die Kirche schreckt

Bereitet mir was euer Haus vermag,
Ein Ordenskleid und einen Sarkophag!

Gönnt mir die kleine Zelle, weiht mich ein,
Mehr als die Hälfte dieser Welt war mein.

Das Haupt, das nun der Schere sich bequemt,
Mit mancher Krone ward's bediademt.

Die Schulter, die der Kutte nun sich bückt,
Hat kaiserlicher Hermelin geschmückt.

Nun bin ich vor dem Tod den Toten gleich,
Und fall in Trümmer, wie das alte Reich.

Il pellegrino davanti a Sant Just

È notte, e il nembo urla più sempre e il vento.
Fratì spagnoli, apritemi il convento.

Lasciatemi posar sino a i divini
Misteri e al suon de' bronzi matutini.

Datemi allor quel che potete dare;
Date una bara ed uno scapolare,

Date una cella e la benedizione
A chi di mezzo mondo era padrone.

Questo capo a la chierca apparecchiato

Fu di molte corone incoronato.

Questo a le rozze lane ómero inchino
Levossi imperial ne l'ermellino.

Or morto in vista pria che in cimitero
Ruino anch'io come l'antico impero.

Ladislao Mittner, germanista italiano e autore di una monumentale storia della letteratura tedesca, pur non mostrando alcuna simpatia per Platen – egli parla esplicitamente di estrema generosità carducciana nei suoi confronti – definisce “solenne e dura la prima [...] solenne e musicale la seconda [...]. A una lettura superficiale, potrebbe sembrare una bizzarria la definizione che György Lukács dà di Platen nella sua *Breve storia della letteratura tedesca*: lo definisce infatti “il massimo poeta-cittadino di questo periodo”, riferendosi all’epoca post-goethiana, alla quale dà il nome di “fine del periodo artistico”. Ma forse non è così, e l’impegno civico di Platen sembra essere uno dei tratti che maggiormente hanno affascinato Carducci.

Anche nella seconda ballata di Platen presa qui in esame, *Das Grab im Busento*, *La tomba nel Busento*, che risale al 1820 e che per me ha il sapore e i colori del libro di letture della scuola elementare (si trattava, all’epoca, di un testo pressoché obbligatorio nel canone scolastico), il quadro storico è impregnato di sostanziale pessimismo: Platen vede nella prima, come abbiamo sentito, il crollo di un regno, nella seconda prevede la fine dei Goti privati del loro grande condottiero. Nella prima ballata la traduzione carducciana inserisce *enjambements* non presenti nell’originale in pentametri giambici, nella seconda, come fa rilevare, plaudendo a questa scelta, Mittner, Carducci tace la “vile ingordigia” dei Romani, *schmöde Habsucht* nell’originale, riportando soltanto “man romana mai non violi mai la tomba e la memoria”. La traduzione carducciana, dunque, ci fornisce l’ennesimo esempio della diversa prospettiva storiografica rispetto a quelle che gli storiografi italiani chiamano “Invasioni barbariche”, e che nella storiografia di lingua tedesca sono invece “*Völkerwanderungen*”, “migrazioni dei popoli”.

Das Grab im Busento

Nächtlich am Busento lispeln,

bei Cosenza, dumpfe Lieder,
Aus den Wassern schallt es Antwort,
und in Wirbeln klingt es wider!

Und den Fluß hinauf, hinunter,
ziehn die Schatten tapfrer Goten,
Die den Alarich beweinen,
ihres Volkes besten Toten.

Allzu früh und fern der Heimat
mußten hier sie ihn begraben,
Während noch die Jugendlocken
seine Schulter blond umgaben.

Und am Ufer des Busento
reiheten sie sich um die Wette,
Um die Strömung abzuleiten,
gruben sie ein frisches Bette.

In der wogenleeren Höhlung
wühlten sie empor die Erde,
Senkten tief hinein den Leichnam,
mit der Rüstung, auf dem Pferde.

Deckten dann mit Erde wieder
ihn und seine stolze Habe,
Daß die hohen Stromgewächse
wüchsen aus dem Heldengrabe.

Abgelenkt zum zweiten Male,
ward der Fluß herbeigezogen:
Mächtig in ihr altes Bette
schäumten die Busentowogen.

Und es sang ein Chor von Männern:
»Schlaf in deinen Heldenehren!
Keines Römers schnöde Habsucht
soll dir je dein Grab versehren!«

Sangen's, und die Lobgesänge
tönten fort im Gotenheere;

Wälze sie, Busentowelle,
wälze sie von Meer zu Meere!

La tomba nel Busento

Cupi a notte canti suonano
Da Cosenza su 'l Busento,
Cupo il fiume gli rimormora
Dal suo gorgo sonnolento.

Su e giù pe 'l fiume passano
E ripassano ombre lente:
Alarico i Goti piangono,
Il gran morto di lor gente.

Ahi sí presto e da la patria
Cosí lungi avrà il riposo,
Mentre ancor bionda per gli ómeri
Va la chioma al poderoso!

Del Busento ecco si schierano
Su le sponde i Goti a pruova,
E dal corso usato il piegano
Dischiudendo una via nuova.

Dove l'onde pria muggivano,
Cavan, cavano la terra;
E profondo il corpo calano,
A cavallo, armato in guerra.

Lui di terra anche ricoprono
E gli arnesi d'òr lucenti:
De l'eroe crescan su l'umida
Fossa l'erbe de i torrenti!

Poi, ridotto a i noti tramiti,
Il Busento lasciò l'onde
Per l'antico letto valide
Spumeggiar tra le due sponde.

Cantò allora un coro d'uomini:

– Dormi, o re, ne la tua gloria!
Man romana mai non violi
La tua tomba e la memoria! –

Cantò, e lungo il canto udivasi
Per le schiere gote errare:
Recal tu, Busento rapido,
Recal tu da mare a mare.

Anche da Heinrich Heine, acerrimo nemico di Platen, Carducci fu profondamente affascinato e anche di questo poeta tedesco tradusse ben più di una poesia. La controversia alla quale si accennava nelle righe precedenti vide contrapposti i due poeti, indubbiamente distanti anni luce per spirito, vocazione, scelta di tematiche e toni.

L'affare Platen, così è conosciuto questo episodio, vide Platen usare violenti toni antisemiti nei confronti di Heine, dal quale si era sentito a torto sbeffeggiato, quando il bersaglio di questi, nel primo dei *Reisebilder*, era il poeta Immermann. L'attacco di Platen a Heine costò a questi, per sempre, la cattedra universitaria a Monaco. Heine reagì, ricorrendo anche lui all'aperta diffamazione. Nel suo mirino, l'omosessualità di Platen. Il clamore della vicenda, nella quale nessuno dei due poeti risparmiò colpi bassi, si concluse per entrambi con l'esilio volontario, in Italia per Platen, in Francia per Heine. Proprio in Francia, nell'edizione parigina del "Vorwärts", Heine pubblica nel 1844 *Die schlesischen Weber, I tessitori della Slesia*, che Carducci traduce, inserendola sempre nelle *Rime nuove*.

La sinistra ballata, o canto funebre, come la definisce Mittner, è ispirata alla rivolta dei tessitori slesiani del 1844. Heine fa parlare direttamente i tessitori, insieme protagonisti e vittime dell'evento e, limitando i mezzi espressivi all'essenziale, raggiunge il massimo dell'effetto. I tessitori di Heine usano il linguaggio semplice dei lavoratori sfruttati, ma sanno trovare gli accenti tragici delle mitologiche Parche. Condannati a tessere incessantemente, tessono senza posa, per la vecchia Germania, per il Sacro Romano Impero della nazione tedesca, un lenzuolo funebre. Tessendo, intrecciano una triplice maledizione: una a Dio, a cui i derelitti invano hanno chiesto aiuto, una al re, al re dei ricchi, che a loro, ai tessitori, ha spillato fino all'ultimo centesimo, una alla falsa patria, che soffoca i virgulti di ogni energia viva e nutre i parassiti del marcio della putrefazione. Con tutta probabilità, come fa notare Mittner, Heine

ha riproposto immagini e toni, in particolare il motivo del lenzuolo funebre, di una canzone popolare francese che circolava dopo la rivolta dei tessitori di Lione nel 1837 e che così recitava:

Mais notre règne arrivera,
Quand votre règne finira.
Alors nous tisserons
Le linceul du vieux monde.

Nella canzone popolare francese la maledizione è rivolta solo a clero e nobiltà, Heine propone invece la triplicità delle antiche formule magiche. La traduzione carducciana, che pure interviene liberamente, non riproducendo la rima baciata dell'originale, omettendo efficaci endiadi e ripetizioni, tralasciano il drammatico *'vergebens'*, "invano" dello sperare dei tessitori, facendo divenire "sbarrati" i loro occhi, *düster*, e dunque "cupi" in Heine, realizza tuttavia un singolare incontro di tre lingue e tre culture europee.

Die schlesischen Weber

Im düstern Auge keine Träne
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch -
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten
In Winterskälte und Hungersnöten;
Wir haben vergebens gehofft und geharrt -
Er hat uns geäfft, gefoppt und genarrt -
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen
Der den letzten Groschen von uns erpreßt
Und uns wie Hunde erschiessen läßt -
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,

Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt -
Wir weben, wir weben!

Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht -
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch,
Wir weben, wir weben!

I tessitori

Non han ne gli sbarrati occhi una lacrima,
Ma digrignano i denti e a' telai stanno.
- Tessiam, Germania, il tuo lenzuolo funebre,
E tre maledizion l'ordito fanno.
Tessiam, tessiam, tessiamo!

Maledetto il buon Dio! Noi lo pregammo
Ne le misere fami, a i freddi inverni:
Lo pregammo, e sperammo, ed aspettammo:
Egli, il buon Dio, ci saziò di scherni.
Tessiam, tessiam, tessiamo!

E maledetto il re! de i gentiluomini,
De i ricchi il re, che viscere non ha:
Ei ci ha spremuto infin l'ultimo pícciolo,
Or come cani mitragliar ci fa.
Tessiam, tessiam, tessiamo!

Maledetta la patria, ove alta solo
Cresce l'infamia e l'abominazione!
Ove ogni gentil fiore è pesto al suolo,
E i vermi ingrassa la corruzione.
Tessiam, tessiam, tessiamo!

Vola la spola ed il telaio scricchiola,
Noi tessiamo affannosi e notte e dí:
Tessiam, vecchia Germania, il lenzuol funebre
Tuo, che di tre maledizion s'ordí.
Tessiam, tessiam, tessiamo!

Del poeta tedesco, Carducci ha saputo cogliere non solo l'aspra e vigorosa vena politica, ma anche gli straordinari accenti delle poesie d'amore, come dimostrano le traduzioni dei due componimenti che concluderanno questo viaggio nell'attività del poeta italiano come traduttore di una parte così significativa della lirica tedesca.

Il primo dei due, *Mit schwarzen Segeln/Passa la nave mia*, riprende un noto *topos* letterario. Il testo originale di Heine, tratto dalla raccolta *Neue Gedichte*, del 1844, diede vita, come molte delle poesie di Heine, a un *Lied*, messo in musica da Hugo Wolf nel 1878. La traduzione di Carducci, datata 20 agosto 1882, ebbe sorte analoga a quella dell'originale, poiché fu messa in musica dal compositore italiano Guido Alberto Fano nel 1906. Appare come testo XLVIII. nel III libro delle *Rime nuove*:

Mit schwarzen Segeln

Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff
wohl über das wilde Meer;
du weißt, wie sehr ich traurig bin,
und kränkst mich noch so schwer.

Dein Herz ist treulos wie der Wind
und flattert hin und her;
mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff
wohl über das wilde Meer.

Passa la nave mia

Passa la nave mia con vele nere,
Con vele nere pe 'l selvaggio mare.
Ho in petto una ferita di dolore,
Tu ti diverti a farla sanguinare.

È, come il vento, perfido il tuo core,
E sempre qua e là presto a voltare.
Passa la nave mia con vele nere,
Con vele nere pe 'l selvaggio mare.

Carducci conserva l'articolazione in due quartine dell'originale, così come lo schema di rime *abcb cbab*; abbandona invece il ritmo giambico, tipico della poesia tedesca e poco consona

invece alla lingua italiana – gli effetti martellanti del giambo su versi italiani sono evidenti nella traduzione, trattata precedentemente, che Carducci fa della ballata goethiana *Il re di Tule* – e opta per l'endecasillabo, la cui scelta ha ovviamente conseguenze sulla 'fedeltà' della traduzione.

Un sonetto di Carducci, dal titolo, *Passa la nave mia, sola, tra il pianto*, appare nel III libro della raccolta *Juvenilia*, che raccoglie le poesie scritte tra il 1850 e il 1860.

Passa la nave mia, sola, tra il pianto
De gli alcïon, per l'acqua procellosa;
E la involge e la batte, e mai non posa.
De l'onde il tuon, de i folgori lo schianto.

Volgono al lido, omai perduto, in tanto
le memorie la faccia lacrimosa,
E vinte le speranze in faticosa
Vista s'abbatton sovra il remo infranto.

Ma dritto su la poppa il genio mio
Guarda il cielo ed il mare, e canta forte
De' venti e de le antenne al cigolio:

– Voghiam, voghiamo, o disperate scorte,
Al nubiloso porto de l'oblio,
A la scogliera bianca de la morte.

Si tratta di un componimento che precede la traduzione del testo di Heine ed è modellato sul sonetto CLXXXVIX dal *Canzoniere* di Petrarca:

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla et Caribdi; et al governo
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio
che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;
la vela rompe un vento humido eterno
di sospir', di speranze, et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna et rallenta le già stanche sarte,
che son d'error con ignorantia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde è la ragion et l'arte,
tal ch'incomincio a desperar del porto.

La poesia che conclude questo viaggio è *Auf Flügeln des Gesanges*, tradotta da Carducci con il titolo *Lungi, Lungi*. L'originale di Heinrich Heine è tratto dalla raccolta *Lyrisches Intermezzo*, che risale agli anni 1822-1823, la traduzione di Carducci è il XLVI componimento del III libro nelle *Rime nuove*.

Auf Flügeln des Gesanges

Auf Flügeln des Gesanges,
Herzliebchen, trag ich dich fort,
Fort nach den Fluren des Ganges,
Dort weiß ich den schönsten Ort;
Dort liegt ein rotblühender Garten
Im stillen Mondenschein,
Die Lotosblumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.
Die Veilchen kichern und kosen,
Und schaun nach den Sternen empor,
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr.
Es hüpfen herbei und lauschen
Die frommen, klugen Gazelln,
Und in der Ferne rauschen
Des heiligen Stromes Well'n.
Dort wollen wir niedersinken
Unter dem Palmenbaum,
Und Liebe und Ruhe trinken,
Und träumen seligen Traum.

Lungi, lungi

Lungi, lungi, su l'ali del canto
Di qui lungi recare io ti vo':

Là, ne i campi fioriti del santo
 Gange, un luogo bellissimo io so.
 Ivi rosso un giardino risplende
 De la luna nel cheto chiaror:
 Ivi il fiore del loto ti attende,
 O soave sorella de i fior.
 Le vïole bisbiglian vezzose,
 Guardan gli astri su alto passar;
 E tra loro si chinan le rose
 Odorose novelle a contar.
 Salta e vien la gazella, l'umano
 Occhio volge, si ferma a sentir:
 Cupa s'ode lontano lontano
 L'onda sacra del Gange fluir.
 Oh che sensi d'amore e di calma
 Beveremo ne l'aure colà!
 Sogneremo, seduti a una palma,
 Lunghi sogni di felicità.

Qui Carducci, pur rispettando l'articolazione in quartine e la rima alternata, si prende più di una libertà. Per ben tre volte sostituisce al plurale dell'originale il singolare della traduzione: *die Lotosblumen* diventano "il fiore del loto", *die Gazellen* la "gazella", *die Wellen* "l'onda". Il superlativo relativo "*den schönsten Ort*" viene reso con il superlativo assoluto: "un luogo bellissimo". Nel confronto tra originale e traduzione, spiccano, più che altrove, le assenze: non è tradotto se non a metà l'aggettivo "*rotblühend*", letteralmente "rosso di germogli", non sono tradotti gli aggettivi *fromm* e *klug*, "pie" e "intelligenti", riferiti alle gazzelle. Il problema del residuo viene risolto nel secondo caso con l'attribuzione di tratti umani all'occhio della gazzella. Poco prima, "*heimlich*", letteralmente "di nascosto" attribuito alle rose, viene reso con una soluzione che ricorre sia a un complemento "tra loro", sia a un verbo, "si chinano". Da segnalare sono inoltre le felici soluzioni "bisbiglian vezzose" per rendere l'originale – due verbi - "*kichern und kosen*" (letteralmente: "ridacchiano e vezzeggiano") riferiti alle viole, e quel "cupa s'ode lontano" che rende il verbo *rauschen*, dell'originale, "mugghiare" nella traduzione letterale. La musicalità che caratterizza anche la traduzione di Carducci non sfuggì a Guido Alberto Fano, che mette in musica anche *Lungi lungi*, come fa con *Passa la nave mia*, sempre nel 1906.

Riferimenti biblio-sitografici

Carducci, Giosuè, *Poesie dal 1850 al 1900*, e-book "Progetto Manuzio"
http://www.liberliber.it/biblioteca/c/carducci/poesie_di_giosue_carducci_1850_1900/pdf/poesie_p.pdf.

Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, RCS libri, 2003.

Goethe, Johann Wolfgang, *Ballate*. Con testo a fronte, Introduzione, traduzione, note e commenti di Roberto Fertonani, Garzanti, Milano, 1975.

Goethe, Johann Wolfgang, *Die Leiden des jungen Werther*, Stuttgart, Reclam, 1993.

Lukács, György, *Breve storia della letteratura tedesca*. Traduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1956.

Mittner, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1972.

Osimo, Bruno, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Milano, Hoepli, 2002.

Osimo, Bruno, *Corso di traduzione* (in rete, sul portale Logos) http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.traduzione?lang=it.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, A. Mondadori, Milano 2004.

Ulrych, Margherita (a cura di). *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, 1997.

Notes

1 Cfr. Goethe, J.W., *Die Leiden des jungen Werther*, Stuttgart, Reclam, 1993, p. 30.

2 Nella Francia del Seicento si diffuse la moda di tradurre il prototesto adattandolo ai canoni della cultura classicheggiante del tempo.

3 Non è da escludere l'ipotesi che Thomas Mann si sia ispirato a Carducci per il personaggio dell'appassionato repubblicano Settembrini, antagonista di Naphta in tanti accesi dibattiti nel romanzo *La montagna incantata*.

Franco Fortini's *Realtà e paradosso della traduzione poetica*. Poetry Translation, Translation Theory, Poetic Hybridism

Erminia Passannanti

Erminia Passannanti ha conseguito un Ph.D. in Letteratura italiana presso lo University College London con una tesi di dottorato sull'opera di Franco Fortini (*Essay Writing, Lyric Diction and Poetic Translation in the Work of Franco Fortini*, UCL, 2004). Parte della sua tesi di dottorato è pubblicata nella monografia *Poem of the Roses. Linguistic Expressionism in the Poetry of Franco Fortini* (Troubador, 2004). Si occupa di cinema italiano. Ha pubblicato *Il Corpo & il Potere. Salò o le 120 Giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini* (Troubador, 2004). Suoi saggi editi in sillogi esegetiche sul cinema di Pasolini includono studi sull'uso dell'iconografia sacra in *La ricotta* e *Salò*. Ha curato la traduzione di opere in lingua inglese: *Emily, Charlotte e Anne Brontë, Poesie* (Ripostes, 1989); Leonard Woolf, *A caccia di intellettuali* (Ripostes, 1990); Hubert Crackanthorpe, *Racconti Contadini* (Guerini, 1991, a cura di Franco Buffoni); *Gli uomini sono una beffa degli angeli: Poesia britannica contemporanea* (Ripostes, 1993). È la traduttrice e curatrice dell'opera del poeta gallese R.S. Thomas in traduzione italiana. Il volume antologico delle poesie di Thomas, pubblicato con Manni nel 2000, ha titolo *Liriche alla svolta di un millennio*. Ha ideato e curato due volumi di poesia italiana contemporanea, dal titolo *Poesia del dissenso. Poesia italiana contemporanea*, (Troubador, 2004; Joker, 2007). Ha inoltre curato, con Rossella Riccobono, la silloge di saggi di estetica e letteratura, *Vested Voices, Literary Transvestism* (Troubador, 2006). Dal 1997 al 2004, è stata Tutor di Letteratura Italiana al St Clare's College di Oxford, e dal 2000 al 2004, Tutor di Comparative Literature al St Catherine's College di Oxford (Oxford University). Attualmente, è docente di ruolo nel Liceo Scientifico di Portici "Carlo Levi" (Lingua e Civiltà inglese).

Home page: www.geocities.com/erminia_passannanti

e-mail: erminia.passannanti@talk21.com

Blog: ERODIADE www.erodiade.splinder.com

1. Searching for a language between Self and Other: lyric poetry and poetic translation.

In Franco Fortini's literary career, poetry translation represented, along with essay writing and first hand poetry, a dialogic form for the expression of his many talents and specialisms, allowing his verse the possibility to transcend the notion of poetic 'Self' by overcoming its boundaries.¹ The authors that Fortini translated according to his aesthetic and ideological preferences are numerous and diverse: Milton, Goethe, Brecht, Gide, Einstein, Weil and Proust. In this sense, translation represented a form of scholarship and authorship, responding to the poet-translator need to transfer, assimilate and rework texts of other authors, languages and literary traditions into his own poetic eventually to amplify, dissimulate or transgress their original forms and meanings.²

In this essay, I shall discuss Fortini's own theory of translation, voiced as a scholarly yet very original conjecture in his unpublished series of seminars 'Realtà e paradosso della traduzione poetica' (1989). To elucidate Fortini's theoretical framework on poetry translation, I shall quote from other acclaimed theorists who have discussed the problem of translating literary works across languages and literary traditions.

According to Lawrence Venuti, in the instance of translation as scholarship, that is in 'interpretative' rewording, 'translation is always ideological because it releases a domestic remainder, an inscription of values, belief, and representations linked to historical moments and social positions in the domestic culture. [...] Yet translation is also utopian.' As Venuti discusses in his analysis of Ezra Pound's attitude towards intertextuality, the second option of translation as authorship – that is 'original rewriting' – often discloses the translator's individual approach to poetry translation, with the predominance of the translating culture's standards attained through the poet-translator's attitude, so that that the reworked poem 'seems a new poem'.³

Taking now into account also Michel Foucault's theory in 'What is an Author?' of the writer as a 'function of discourse', epitomized by the sanctioning power of the author's name on an *oeuvre*,⁴ it should prove most illuminating to look at the cultural role of translation in those cases where authorship is problematic. This kind of 'function of discourse' is notably simulated and mocked – Fortini claimed – in Macpherson's forgeries of *Ossian*,⁵ which turns the au-

thor-function in something ambiguous and, at the same time, very appealing from a theoretical point of view. Authenticity is replaced here by creative bad faith, that is by a failure of the translator's consciousness with his/her own objective reality. The translator/mediator becomes absorbed predominantly in his or her own interior artistic experience and aims: his/her actions are thus characterized by an extreme disobedience and disrespect for the notion of authorship. A similar result is seen in many other examples of literary 'fraud', where the audience is not the only party profiting from this 'deceitful' cultural transaction, but the forger himself, as Fortini claims in the opening lecture of the seminar series, *Realtà e paradosso della traduzione poetica* (1989). 'Only to the extent that a poet-translator considers the form and function of a given text to be adequate to his own aesthetic, can he/she create an intertextual coherence between his work and the standards of the target culture of the author he/she translates. Similarly, Susan Bassnett has noted: 'Goethe's distinction between types of translation and stages in the hierarchy of aesthetic evaluation indicates a change in attitude to translation resulting from a revaluation of the role of poetry and creativity.'⁷ Fortini himself, in *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, took the chance to tell the audience about the remarkable impact that poetic translation had on his own poetry:

Non pochi dei testi che ho io stesso tradotto
trarrebbero vantaggio dall'essere considerati una sorta
d'addestramento marziale alla mia affabulazione lirica pri-
vata. (RPTP, p. 7)

Indeed, Fortini has consistently produced theoretical essays on translation at many stages in his life literary career. The history of poetic translation theory and practises was the topic of Franco Fortini's 1989 series-seminar, *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, run at the 'Istituto di Studi Filosofici', in Naples. In this occasion, while acknowledging the poet-translator's need to establish a functional, hermeneutical relationship with the source text through strict philological investigation, Fortini also solicited artistic consciousness, by means of a flexible framework, which would allow a freer transposition of the text's original meter, rhythm, rhyme scheme or rhetorical tools into the target language. There have been various attempts to solve or remove this dualism, or make it more practicable. Fortini considered a mistake the claim that there is an un-

workable gap between the philological rendering that a translator must perform in order to reproduce a poetic text, and 'first grade poetry'. In fact, he wished to grant a deeper freedom to the interaction of these two fields, the hermeneutical and the creative. In order to engage in Fortini's idea of interpretative autonomy, we will need to briefly reconnect to the main question 'What is a literary translation?', offered by Walter Benjamin in 'The Task of the Translator' and 'What is an Author?', Ezra Pound in 'Guido Relations', or José Ortega Y Gasset in 'The Misery and the Splendour of Translation'.⁸

To some extent, the hypothesis of poetic translation as equivalent to 'first grade' poetry avoids the dilemma of whether translation of poetry is wholly cultural, or imposed through society's control of language. In fact, although culture as a super-individual entity unquestionably plays a role in the construction and function of any literary artefact, it is the dialectics between this power and the potentially subversive role the poetry that finally matters. Assuming the term 'poetic translation' as the individualized phenomenon arising from the act of digging into the cultural 'bogland' of language as literary heritage,⁹ we shall additionally explore Fortini's idea of 'rewriting' as a phenomenon of inter/trans-subjectivity and dissidence. For Ortega Y Gasset, translation 'is an act of permanent rebellion against the social environ, a *subversion*'.¹⁰

In Fortini's *oeuvre* one constantly traces the synergic differentiation/interrelation of the three specialist languages constituting his discourse and style of speech. I have shown elsewhere how criticism and poetry are constantly mirrored in Fortini's practice of translation,¹¹ and I have discussed texts such as 'Dei 'compensi' nelle versioni di poesia', 'Venture e sventure di un traduttore' and 'Il passaggio della gioia', where this linkage is theorized as a form of dialogism based on the idea of 'compensi'.¹²

Discussing the different levels in a literary work from a formalist view point in *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, Fortini claimed:

Gli elementi fondamentali dei procedimenti, che chiamiamo 'traduzioni poetiche', sono la gerarchia tra quelle componenti del testo di partenza che il traduttore ritiene di *potere individuare*, e la gerarchia che ritiene di *dover stabilire* all'interno del testo d'arrivo, o con il testo d'arrivo. L'orizzonte al quale mi richiamo per la nozione di 'compenso', e soprattutto per l'idea dell'esistenza di una

densità delle figure di discorso, o retoriche, è quello abbastanza remoto nel tempo, ma molto vivo, secondo me, come riferimento, delle teorie formulate dal russo Tynjanov, e dal ceco Mukarovsky. Mi riferisco alla nozione che Tynjanov chiamava della 'dominante', la quale, come argomento della nostra conversazione successiva, riguarderà, appunto, il processo dei 'compensi' nelle traduzioni di poesia (RPTP, p.16. My emphasis)

Fortini here speaks from first-hand experience of European poetry as poet-translator, explaining his own criteria of intervention on the text's observed foreign 'dominanti' and consequent decision over the domestic well-known range of available 'compensi' to be made. Fortini writes:

Nelle traduzioni di poesia compiute nelle forme letterarie esistenti nella nostra cultura presente, i 'compensi' denotano questa nozione che procede dall'ipotesi che vi sia un tasso di densità assoluta o relativa delle figure del discorso o figure retoriche che costituiscono e che strutturano il testo poetico. [...] Di Tynjanov assumo la definizione di *forma* come unità linguistica dinamica, nella quale i fattori sono gerarchicamente distribuiti in presenza, di volta in volta, di una dominante, come ho dinanzi accennato; di Mukařovsky, invece, assumo l'affermazione che la dominante e la sua forza dipendono dal genere letterario e dall'epoca. Tale forza della dominante, nel suo diminuire e accrescersi, introduce in una data società, una continua dislocazione dell'intero sistema che giustifica la funzione letteraria. (RPTP, p. 16)

Hence, the process of translating the grammar, the syntax and the semantic order of the source text via a formal linguistic operation is said to compel the choice of a sequence of new symbols according to existing conventions of the receiving environment, which the poet-translator is familiar with as 'co-author', 'reader', and 'critic':

Il rapporto, ovvero la funzione di traduzione, è essenzialmente questa: il traduttore, in quanto critico e lettore, deve assumere la decisione di stabilire un certo ordine e una certa gerarchia di livelli in relazione al testo

di partenza, il che non significa che, una volta stabiliti questo ordine e questa gerarchia, il traduttore debba, o possa, mantenere lo stesso ordine e la stessa gerarchia nel testo d'arrivo. Come traduttore, posso legittimamente ritenere che gli elementi di tipo ideologico-sociale, presenti nel *Giorno* del Parini, debbano essere prevalenti su altri livelli, fra i quali, supponiamo, il livello fono-simbolico o metrico o lessicale o sintattico degli endecasillabi di quest'ode. Posso pervenire a queste decisioni, ritenendo, in quanto critico, che si debba dare maggiore attenzione all'elemento A piuttosto che al B al C, e così via, e tuttavia, qualora fossi uno straniero che dovesse tradurre Parini, non è affatto detto che questo sistema gerarchico, per quanto programmato, sia poi mantenuto nella traduzione. (RTP, p. 17)

The document unravels the kind of truth that poetic translation may offer beyond the obvious discourse on the didactic relationship that the poet-translator as scholar and technical specialist maintains with the source text within the material conditions that encourage the intercultural negotiation he/she takes part in. However it also discusses how poet-translators entering this arena may eventually find themselves locked in a 'logocentric' circle, where translation stops being an act of communication and turns into a self-referential act. At this point, the poet-translators may find a way to escape this loop, by disseminating his voice into polyphonic reflections or *personae*. This may occur whether or not the poet-translator's empirical Self is aware to be mastering a dynamics of masks and selves in his rewording. Although Fortini does not abandon scholarly translation for eclecticism, in *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, he claims:

[...] un caso straordinario è quello di Sereni, il quale, ad un certo momento, si mette a tradurre un poeta da lui moralmente e politicamente lontano, come René Char, e nella traduzione dei suoi scritti si 'permette' una maschera di se stesso, o una verità di se stesso che non si sarebbe altrimenti concesso, vale a dire che si permette i grandi accenti eroico-tragici del poeta francese. (RTP, p. 25)

The 'unworkable gap' between rendering a poetic text philo-

logically and first grade poetry finds a way-out through self-concealment ('si concede una maschera di se stesso') This hypothesis possibly owes to Wittgenstein's theory for which it would be inaccurate to speak of sensuous and phenomenal acts 'over' and 'above' conceptualizations. In a way, Fortini claims that the 'mystery' of how 'first-grade' poetry functions is closer than one may imagine to such conceptualizations:

Naturalmente, nella traduzione contemporanea il rapporto non è tanto un rapporto della lingua della poesia di partenza con il linguaggio-cultura della lingua di arrivo, quanto piuttosto il rapporto della cultura di partenza con il dizionario privato, ovvero con il sistema di mezzi espressivi del singolo poeta-traduttore, come se il singolo poeta-traduttore fosse il *signore e padrone* di una parte del dizionario; anzi, per costoro non esiste più un dizionario ufficiale che hanno in comune con i loro concittadini, e connazionali. Essi hanno come 'ritagliato' questa loro lingua personale all'interno di quella nazionale in cui operano. Il risultato è che, quando ci troviamo dinanzi ad una traduzione di Montale dalla Dickinson, in effetti, ci troviamo di fronte a qualcosa che riguarda innanzitutto il sistema poetico montaliano, e non più il sistema poetico italiano. (RPTP, p. 25, my emphasis)

Poetry in translation consists of an intricate and continuous method of conceptualizing inputs from within and without the source text's 'life form'. Raising broad problems of cross-cultural and inter-subjective criticism, Fortini's Neapolitan seminars thus focused on the dialectics that, at *meta-level*, animates the writer's use of his linguistic medium, as he had previously discussed in essays such 'Traduzione e rifacimento' and 'Cinque paragrafi sul tradurre' (both included in *Saggi Italiani*, 'Sulla metrica e la traduzione', 1987), 'Montale traduttore di Guillén' (1986), 'Un rifacimento dell'Ecclesiaste' (1984), 'Una versione di Góngora' (1985), 'Una traduzione di Baudelaire' (1974), and 'Traducendo Milton' (1986)¹³ included in *Nuovi saggi italiani* (1987).

On the subject of the relationship between 'first-grade' poetry and poetry translation, Fortini made regular reference to Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schleiermacher, Michael Riffaterre and André Lefevere; he discussed as well Walter Benjamin's theo-

retical perspective in *The Task of the Translator* (1923) and José Ortega y Gasset's *The Misery and Splendor of Translation* (1937). Therefore, in order to clarify Fortini's referents, while moving to Mikhail Bakhtin's 'dialogism' and Emmanuel Lévinas's 'ethicality', occasional reference to these sources will also be made.

In his essay 'Transposing Presuppositions on the Semiotics of literary translation', Michael Riffaterre claims: 'Literary translation is different from translation in general for the same reason that literature is different from non-literary uses of language'.¹⁴ Then he observes that if, on the one hand, literary translation forms the practical basis of most readers' acquaintance with foreign works, on the other hand it also provides invaluable opportunities for the poet-translator to experiment new ways of working out his/her own voice. Riffaterre adds: 'no literary translation can ever be successful unless it finds equivalences for those literariness-inducing presuppositions'.¹⁵ What Riffaterre is suggesting here is the use of a 'limited periphrasis' which is 'built around the *matrix* word of which the periphrasis is the transform'.¹⁶ The very act of translating a literary text, for Riffaterre, invites the translator to address 'the peculiar difficulty of imitating, or duplicating text production in the target language'.¹⁷ Riffaterre's notion of translation as 'presupposition' implies that the poet-translator must reorganize the entire poem he translates, 'regulating a derivation that pervades everything and the end of which dictates the *clausula* and affirms textuality'.¹⁸

Understanding the role of translation in Fortini's *oeuvre* as a discipline bearing a close kinship with the poetry-making process involves not only an investigation into his texts classified as 'poetic translations', but also an understanding of their intertextual relations with some of Fortini's meta-poems which address translation as an inspiring genre, such as, for instance, 'A un traduttore', 'Traducendo Brecht' and 'Traducendo Milton'. Essentially, Fortini's choice of texts for his translations could be seen as attempts to expand and explore through other voices the tensions within his own writings, between cultural experimentation and political commitment,¹⁹ radical aesthetics and progressive politics, as proved by his translation of Milton's *Lycidas* and Brecht's 'Der Kirschendieb', which contain the same set of thematic and stylistic features traceable in Fortini's own poetry. This exchange allowed him to transcend poetic authorship and introduce into his own writing the notion of poetic translation as 'legitimate' theft, as suggested by the title of the anthology he edited in 1982, *Il ladro di ciliegie ed altre versioni di poesia*.

In *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, Fortini explains that the 'paradox' of poetic translation resides in the attempt to reconstruct into a coherent new whole, the poetic voice which has been beforehand undermined by a radical and systematic hermeneutic deconstruction. This could seize the poet-translator's voice amid a hermeneutical loop.²⁰ It seems to me that in Fortini's view, the meaning and function of translation can be neither narrowed to a kind of linguistic negotiation between the source text and that of the receiving language-culture – i.e. reduced to the mere transportation of the stylistic and linguistic complexities of the original text into the target language in search for equivalents in syntax, grammar and idiomatic expression²¹ – nor between two competing forms of authorship. In fact, going beyond these categories, the good poet-translator will place himself before two main choices: either mimicking the source text's old *Weltanschauung*, its attitude to the world ('*imitatio*'), or instil a new spirit into the recreated form ('*rifacimento*'). Although poetic translation may imply the close and practical scrutiny of a literary object, it is the creation of a new artistic artefact what really matters:

Se si opera su autori del nostro secolo, si arriva a delle conclusioni tautologiche e cioè che la traduzione di X fatta da Y, se Y è bravo, conferma gli elementi stilistici di Y, la sua tendenza personale. Vale a dire che Montale, quando traduce, se fa delle grandi traduzioni, è perché fa delle poesie di Montale. Per cui non è che si arrivi mai a vedere che cosa succeda realmente se uno procede in una direzione diversa. Vi sono casi in cui il poeta si avventura su una strada a lui sconosciuta; quando lo fa, si verificano degli eventi straordinari. Un poeta che non sia ancora se stesso, traducendo dei grandi e avventurandosi per queste traduzioni, capirà che queste non lo portano da nessuna parte che a lui possa interessare e da quel momento si disinteresserà ai grandi autori. Tra questi versi non suoi, tra questi versi tradotti, tutto a un tratto, però, proprio a causa della libertà causata da questo disinteresse del poeta traduttore nel poeta tradotto, il lettore individuerà la genialità del verso montaliano, che darà al critico gli elementi per capire le ragioni per le quali il poeta-traduttore si sia da quel momento in poi orientato in una direzione che va da tutt'altra parte. (RPTP, p.23)

Fortini's concept of poetic translation of course implies a 'poet to poet' dialogic bond, yet for the sake of the new creation it promotes above all the overcoming of any strict fidelity to literary canons established by a given author or movement. Although, in principle, Fortini does not consider it questionable that one poet may adequately pay tribute to the diversity of another poet through translation, here he points out that it is not the source text that which tantalizes Montale into attempting his translation of Dickinson, but rather the recreation of a new mood, his personal 'mood', in the place of the old one. When the translator is him/herself an artistic authority, his/her temptation to fashion a more personal interpretation of the source text is for the audience far more profitable than other more reasonable tasks. This type of attitude frees translation from the burden of being a 'clone' or a recycling of past and foreign models.

Montale's demand for liberty is in agreement with Mengaldo's description of 'traduzione d'autore' in his essay 'Confronto tra traduttori-poeti contemporanei' (1989), where a comparison is drawn between Sereni, Luzi and Caproni, regarding their individual translations (or 'varianti inter-autoriali', as Mengaldo puts it) of Guillaume Apollinaire. Mengaldo writes:

L'utilità di esplorare diverse versioni 'd'autore' di uno stesso originale non ha bisogno di giustificazioni. Vi spinge l'esigenza generale che, in fatto di analisi di testo, l'immanenza sia corretta il più possibile dalla trascendenza del confronto contrastivo con altro (testo). E nello specifico l'opportunità che offre, su questo terreno, la presenza di quelle che potremmo chiamare (per non glossare ancora l'abusato termine di intertestualità) 'varianti inter-autoriali' di elezione.²²

In *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, Fortini discussed the instances of those translations carried out by cultural mediators who are themselves poets, scholars and intellectuals. Erudite Italian poet-translators such as Quasimodo, Pavese, Sereni, Giudici and Pasolini, habitually conducted philological and semiotic analysis of the source texts through their authorial translations. Their method was close to one of the main instances described by Schleiermacher in *On the Different Methods of Translation* (1913). After Schleiermacher, for Fortini too literary works in translations face the 'difficult and

almost impossible art of merging the spirits of the languages into one another.²³ Schleiermacher claims that the goal of this method is not translation, but *imitation*, so that 'the result would not be the truest possible enjoyment of the works themselves.'²⁴ Although arising from the desire to develop an insight into the original work, this method turns translation into a creative act.

Each of these moments becomes part of a process that turns the poet-translator into a co-writer, possessing both technical and artistic expertise. In this kind of translation, Fortini explains, there is a rebalancing of creative strengths, offering to both the source text and the poet-translator a large degree of freedom. The source text is supplied with new phonic, semantic and graphic nuances, the poet-translator with authorship. Rewriting becomes imbued with cognitive value, implying a deeper understanding of the original text's polysemy.

In poetic translation, as in 'first-grade' verse, something moves inside the text's rhetorical armour, beyond the syntactic circuit of its formal structure, indicating a possible dissemination of meanings, spilling out 'sediments' and 'echoes': this 'something' hidden and incalculable, all of a sudden, presents itself to the sensibility of the interpreter, as Benjamin states in 'The task of the translator'.²⁵ As a consequence, both the original text and its translation/s appear as echoes of a greater language.²⁶

Between these echoes and the silent voices of things, according to Benjamin's theory, the language of man behaves as an intermediary with a 'divine language'.²⁷ To underline the significance of this freed method of translation, Fortini quotes Pasolini's 'L'usignolo', his personal re-writing from Rimbaud: 'In una sola parola, *contaminazione*, strategia di trasposizione di un dato testo non solo in un ambito culturale pubblico, ma in uno interiore, biografico e psicologico.'²⁸ For instance, Fortini's *Poesia ininterrotta* (1947), one of his first translation from Éluard, proves not only his ideological sympathy but his spiritual consonance with Éluard's *Weltanschauung*, as stressed by Raboni:

Quanti avrà potuto leggerne, Fortini, nel suo esilio svizzero, di quei testi eluardiani? Sappiamo che, in questi casi, non è il numero che conta, ma la profondità dell'incontro, della ferita. Una sola poesia, al limite [...] basterebbe, forse, nella pensabile prospettiva di un'enorme solitudine e di una spaventosa sete di parole giuste, di

conferma, di giustizia verbale, a spiegare il decollo improvviso e subito impeccabile di uno stile, di quel particolare declamato astratto, dove ogni pericolo di enfasi è come frantumato dalla violenza percussiva della sillabazione, al quale in fondo, nonostante mille sottili capovolgimenti, ramificazioni, dinieghi, Fortini non smetterà più, a intervalli, di fare ricorso.²⁹

These versions do not simply achieve poetic rewriting in the 'style of translation', but foster an 'appropriating practice' of poetic 'reformulations', often in an altered register. Raboni continues his appreciation of the originality of Fortini's translations:

Il Fortini di queste poesie sembra avere lavorato *sur le motif* di un paesaggio verbale più immaginato o intuito, forse, che propriamente conosciuto, e appunto per questo tanto più durevolmente impressionante, io non mi sento affatto di sottoscrivere l'indicazione data dall'autore in veste, si può supporre, più di critico 'professionale' che di biografo e interprete di sé medesimo. Lo 'stile da traduzione che avrebbe poi imperseverato' non è, voglio dire, quello che emerge da questi testi fortiniani, già così sicuri, in verità, nel 'tradurre' ogni sollecitazione estrema e di conseguenze perfettamente interne alle possibilità di pronuncia e di organizzazione metrica e sintattica della lingua d'arrivo.³⁰

Raboni believes that Fortini's 'versions' result from the requirement imposed by the extratext on his own infratext, recreating in Italian not so much Éluard's linguistic peculiarities, but his 'contenuto di poeticità'. He also notes how, subsequently, from *Foglio di via* up to *Poesia e errore* and *Una volta per sempre*, the rhythm of Fortini's verse gradually passes from a 'registro vocale eluardiano' to a Brechtian one. This passage bears traces of other foreign influences – not only at a stylistic, or thematic level, but even more deeply at a metrical and phonic one. Giacomo Magrini claims: 'È questo il caso del passaggio dall'impersonale al personale [...] e del passaggio inverso, nelle traduzioni di Fortini da Éluard.'³¹ Magrini claims that 'Fortini si è lasciato scegliere da Éluard e Brecht'.

This interactive/artistic use of translation – the 'going towards' and the 'moving back' of two poetic identities – gives birth to creations belonging to more than one author and more than one genre.

An example of this is provided by the alignment of poems such as 'Canto degli ultimi partigiani', 'Rivolta agraria', 'La gioia avvenire' (*Foglio di via*), 'Quel giovane tedesco', 'Arte poetica', 'Une tache de sang intellectuel', 'Fare e disfare', 'I destini generali', and 'Metrica e biografia', included in *Poesia ed errore*, with the themes in 'Traducendo Brecht' – which all show intertextual harmony with the political and existential themes in Fortini's translation of Goethe's 'Una sottile pena giovanile', Éluard's 'The wall' and Brecht's 'Un tempo'.³²

The influence of Surrealism on Fortini's poetry via Éluard, who abandoned it for communism, equals that of German Expressionism via Brecht, whose didactic theatre grew out of it. These links are particularly evident in *La poesia delle rose*, where Fortini practises thematic interlacement with his own version of a poem Brecht had written in 1953, 'Come schedarla la piccola rosa', subsequently included in *Il Ladro di ciliegie*. To Brecht's rhetorical question 'Come schedarla la piccola rosa?' Fortini offers two aphoristic replies, which are: 'Rose, rose di polvere, quanta durezza' (fragment 1, *Poesia delle rose*) and 'Dove si schiude una rosa decade una rosa/ E uno è il tempo ma è di due verità' (fragment 2, *Poesia delle rose*). The latter introduces into the style of the poem a dialogic 'plurivocità', which, through the personification of the poem's prevailing symbol, the rose, and echoing through various texts, opens up to William Blake's admonitory line 'O Rose, thou art sick' ('The Sick Rose').³³ A statement from the 'Introduction' to *Il ladro di ciliegie* (1982) confirms the presence of a premeditated interaction between Fortini's poetry and his poetic translations:

A partire dal 1952 si formò così una parte della scelta che, integrata con altri versi dagli *Hundert Gedichte* (di Brecht), sarebbe stata pubblicata, ma solo nel 1959, col titolo *Poesie e canzoni*. Non uno di quei versi mi risparmiava una priva difficile. E si ripercuoteva su quelli miei che venivo scrivendo e intitolando appunto 'Traducendo Brecht'. [...] Sono le stesse date che accompagnano libri miei. Vorrebbero ricordare al lettore, se il titolo non lo dicesse abbastanza chiaro, che quelle parole sono state scritte nel tempo, ossia mentre accadeva 'altro', altro che le reggeva o le oppugnava e continua a reggerle, a combatterle o ad abbandonarle. In questo senso le versioni³⁴ di poesia che qui seguono si augurano di non differire dagli altri versi miei.³⁵

This 'repercussion', resembling what Lecercle calls 'interpellation'³⁶ – i.e., the translation of feelings and imagery into the linguistic, cultural, ideological and political background of the interpreter – gives priority to the translator's exploitation of that 'pure language', which for Benjamin is the 'universal language of poetry'. The driving force of Fortini's statement lies in the principle by which Benjamin in 'The task of the translator' refuses to lock meaning in the author's way of 'seeing things'. Benjamin exhorts translators to avoid that the original text is 'exiled' in the foreign language.

Fortini responds to Benjamin's call setting his own language free so to produce poetry even at the expense of losing certain characteristics of the source text. Speaking of his version of Milton's *Lycidas* (1637),³⁷ Fortini notes: 'Nell'inizio e nella conclusione del *Lycidas* sentivo [...] il tema della *ripetizione* che attraverso cecità, colpa e morte diventa *nuovo inizio*. Tutto il resto non è stato, da parte mia, che ostentazione. Ho cominciato dalla ottava finale, la meravigliosa cornice, o soglia, inattesa.'³⁸

Translating poetry has been the prerogative of poets: the history of poetry translation is full of these instances. By examining the kind of relationship that a poet-translator establishes with his/her chosen texts and authors, we are able to understand better their own attitudes and tendencies. Bassnett notes: '(Yet) rarely do studies of poetry and translation try to discuss methodological problems from a non-empirical position. Yet, it is precisely that type of study that is most valuable and most needed.'³⁹ According to Fortini as poet, critic and translator, poetry translation was often more than a pretext for his personal creativity, a form of participation/digression/transgression, or else, an inclination towards models, which provide invaluable and resourceful *stimuli*. On reading a poem as 'translating' inside the self a text's content, Fortini states:

Leggere una poesia, anche fra sé e sé o ad alta voce, è eseguirla, interpretarla e quindi anche modificarla, *ricrearla*. In una certa misura criticarla. Quando si dice che un testo poetico non è interpretabile solo a partire da se stesso si allude alla sua situazione nella cultura e nella storia. Chiunque legga una poesia, indipendentemente dal suo grado di coscienza o di conoscenza culturale rapporta le parole a una sfera di competenza e di risonanza che non è soltanto linguistica ma che è di tutta la sua mente, di tutta la sua coscienza, di tutto il suo inconscio.⁴⁰

Fortini is concerned with the relationship between the poet-translator and the material text he/she 'recreates'; although a major influence on the style which a poet-translator chooses for his/her translation is the assumption about the nature of that particular text, the process of translation itself may turn in an half-critical and half-creative way of achieving self-expression. This because, poetic translation, as much as poetry itself, requires a creative type of intervention. In fact, while trying to embody the stylistic, thematic and philosophical order governing the work of the source author, the new text is constantly enriched by both the inherent and unexpected possibilities allowed by the new linguistic/semantic system, into which the original text is transported, and by the poet-translator's 'idioletto'.

Even if Fortini, at first, believed, as a scholar, that all he could attempt was a reconstruction of the miltonic text's ancestors, he nevertheless ended by considering creative rewording a process worth pursuing because it brought him closer to his own artistic objectives. In this sense, any new version of an old text not only acquires additional connotations and communicative functions, but offers poet-translators the possibility to develop their own 'voice'.

2. Poet to poet: Fortini's translation of Milton's *Lycidas*.

Our investigation into Fortini's interest in Milton's *Lycidas* will then help to identify and understand the conventions he respected and adhered to in his rewording, but also those which he diverged from, abandoned or turned into a mannerist pose. Fortini's *Licida* is not valid merely because of his enthusiasm for Milton's discourse, but primarily because there he relies on his own experience as a poet and a *connoisseur* in his own right of both the elegiac and Baroque traditions, which Fortini intervenes on through this translation. Although the miltonic mood for grandeur, contrast and spiritual struggle is overall kept, manipulation of form in Fortini's *Licida* appears to have overridden the initial objective of rendering the nature of the source text. On the lexical level, for instance, there is a slight modernization of tone, obtained by choosing cruder words or anachronistic expressions (eg: '*nudo di pianto*', for the simpler '*unwept*', and '*rotolare nell'acredine del vento*', for '*welter* to the parching wind'). What makes Fortini's line innovative is the hard-edged

modernist travesty of the miltonic lexis, thus confirming Newmark's observations that 'translation of poetry is the field where most emphasis is normally put on the creation of a new independent poem, and where literal translation is usually condemned.'⁴¹In 'Traducendo Milton', Fortini's considerations on 'form' and 'time' are symbolic of an ironically dramatized type of rewriting:

Avrei voluto che la traduzione [di *Lycidas*] fosse insieme di fredda nobiltà e di sublime teatrale e straccione; di falso oro e di vero oro: di una ormai inesistente lingua regia. Per celebrare questa vittoria sulla morte si poteva pronunciare solo una lingua tutta sterile [...] ma senza requie, come di certo Milton avrebbe voluto riverberassero su tutto il testo speranza, lamento e ancora speranza [...] Più che un arco temporale, una doppia serie di tempi in parallelo e in conflitto: quello della ripetizione ('ancora una volta') e quello della novità ('domani').⁴²

While defining the role that poet-translators should play in attempting to render the text's poetics, Fortini speaks out his paradoxical hope to push this role to an extreme and still maintain a bond between the source text and the new one being re-written: 'Quel che nel *Lycidas* mi ha determinato a correre l'avventura della versione è stata la possibilità di *portare all'estremo la finzione* dell'ordine e della costruzione del momento medesimo in cui appaiono evidenti la insensatezza e la fine.'⁴³ The statement lays stress on this re-created false order, which although partial and provisional, attains exactly what Milton accomplished in *Lycidas*. As Fortini's *Licida* provides evidence of, also his translation diverges from the model set by pastoral elegy towards its renewal, with a revaluation of poetic translation as the very act of 'rifacimento'.

According to Fortini, and in line with Eco's *Opera aperta*, poetry will survive the ages and live on by means of acquiring a new audience each time it will be rewritten: this genealogy implies that the source text will find new life in its eclectic diaspora. Fortini's *Lycidas*, in fact, partly serves the purposes of translation as cultural mediator, and partly asserts the translator's planned, intertextual and self-referential remaking. Fortini did not speak much English, as he himself confessed in *Composita solvantur* ('Ho scarso l'inglese').⁴⁴ Therefore in translating *Lycidas*, he intended firstly to follow the traces of Theocritus and Virgil's elegiac tradition in English Renais-

sance funeral songs, secondly to scrutinized Milton's use of the elegiac codes, which *Lycidas* had already broke, and thirdly to rewrite and break further those codes, so to meet Milton on a completely different ground, i. e., his political invective against the corrupted Clergy of all times.⁴⁵ The other reason that stimulated Fortini's translation of *Lycidas* may be found in *Nuovi Saggi Italiani*, where he states 'Milton è sfuggente, sottile, tortuoso [...] puritano, umanista, radicale – l'ambiguità è al centro della sua poesia maggiore: quanto più *diviso*, tanto era migliore' (NSI, pp.389-390, my emphasis).

The following extract from *Franchi dialoghi*, which discusses 'L'ordine e il disordine' (PS, p.189), points out the complex and interdisciplinary interrelation among Virgil's elegiac style, Milton's divergence from the continuum of the elegiac tradition and Fortini's own interest in the paintings of Poussin, as seen also in the wide choice of *topoi* set in *Paesaggio con serpente*:

Mi ero poi venuto persuadendo che nella pittura di Poussin, dal luogo comune correlata al nome di Milton, si celasse un discorso grave e nostro, odierno. Guardando i suoi dipinti della National Gallery e del Louvre chiedevo alle figure sgraziate e recitanti, a cieli tutti d'immobilità e minaccia, come ai crepuscoli e mosti delle ottobrate, che cosa volessero dire certi allori virgiliani disseccati tra le eriche e quei congiungimenti freddi di vigna e vischio: certo una nostalgia per qualcosa di presente ma inattingibile. [...] Di qui, la gioia di ritrovare tale struttura nel *Lycidas*, con la ricchezza di simultanee situazioni contraddittorie, la capacità di dire e disdire, di scoscendere dal mellifluido all'ira e allo sprezzo e di farsi, a tratti, come uno spasmo che si avvita su se stesso.⁴⁶

Going against all strict principles of fidelity and servility, Fortini supports the translator's creative exploitation of his/her intertextual sources ('come uno spasmo che si avvita su se stesso'). He emphasizes the need for 'discordance' as convergence of reason and paradox, while risking a translation which epistemologically could be seen as 'unauthorized', or even arbitrary. Fortini's positive appraisal of the autonomy of poetic translation can be observed not only in his translation of Milton's *Lycidas*, but also in his version of Goethe's *Faust*, accomplished in a style which anticipates both Eco's idea of 'Intentio Lectoris' and his distinction between 'use' and 'interpreta-

tion' in *I limiti dell'interpretazione* (1990).⁴⁷ Referring back to *Opera aperta*, and transversally to Pareyson's aesthetics of interpretation, Eco asserts that among its various properties, an artistic text contains certain structural devices that fully 'encourage and elicit interpretative choices.' This relates to his reader-response theory, which lays emphasis on the assumption that the text doesn't really exist until it is read, its meaning is potential meaning until actualized by the reader.

Fortini, who esteemed the sense of ethical apprehension that pervades *Lycidas*, admitted that the political nature of Milton's style deeply influenced his own poetry. Indeed, there he sensed a constant longing to attain a sense of the infinite and to reconcile it within the parameters of the finite, which, in a way, describes the exact dynamic at work in any poetic translation. In the very spirit of Milton's poetic diction was an awareness of the coexistence of two contradictory spheres in all human endeavours, the immanent and the transcendent, and Fortini too longed for verses charged with this ambitious appeal to convey the metaphysical order on a human terrain.⁴⁸ The last quote explains how Fortini's use of Milton and Poussin's aesthetics does not aim exclusively at instructing the reader on how to appreciate the significance of the classics, but primarily at showing creative ways to 'recycle' and transform these literary forms and past traditions. As a consequence of this penchant for covering up controversial themes or personal issues with classical restraint, made of proportion and balance, Fortini recreates in *Licida* Milton's emphasis on form in order to hybridize his own artistic attempt at *imitatio*. Fortini believed that Milton himself owed the writing of his *Lucidas* to his knowledge of other languages and literary traditions, that is to the practice of 'rifacimento' (re-writing).⁴⁹

Hale argues that it is only by understanding Milton's choice and miscellany of languages that we can fully recognize his own *unique* English. For instance, he used blank verse, which the Elizabethans considered the English equivalent of the dactylic hexameter, in order to rewrite Homer and Virgil.⁵⁰ In Hale's account, Milton's English, dynamically harbouring other languages, regenerates itself in a new, multidimensional, polyglot variety. At the same time, notwithstanding Milton's return to classical forms, *Lycidas* was informed by the Baroque urge to transcend the physical limitations of space and time and deliver the infinite succession of the world's dichotomies.

Milton could not help but be a powerful inspiration for a multifaceted poet, scholar and intellectual such as Fortini:

Genova era stata poco prima cannoneggiata dal mare dalla flotta inglese. E in quei versi di allora – questa è una cosa che ho scoperto solo adesso, solo recentemente – avevo già congiunto come immagine di un avvenire possibile, avevo congiunto, messo insieme due elementi contraddittori, un vero e proprio ossimoro: quello della gravità e severità e quello dell'ardore e della tensione verso l'avvenire. L'ho ritrovato negli ultimi versi che chiudono il *Lycidas* di Milton.⁵¹

As he later proved in running *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, Fortini managed to maintain a non-subordinate role even as a theorist. The seminar was in fact organized around a series of vividly written papers and discussions on authors whom Fortini identified as standpoints of Translation theory and whose opinions he consistently illustrated and challenged:

nelle traduzioni di poesia compiute nelle forme letterarie esistenti nella nostra cultura presente, i 'compensi', denotano come questa nozione che procede dall'ipotesi che vi sia un tasso di densità assoluta o relativa delle figure del discorso o figure retoriche che costituiscono e che strutturano il testo poetico. L'orizzonte al quale mi richiamo con questa nozione di 'compenso' e soprattutto con l'idea dell'esistenza di una densità delle figure di discorso, o retoriche, è quello abbastanza remoto nel tempo, ma molto vivo, secondo me, come riferimento, delle teorie formulate dal russo Tynjanov, e dal ceco Mukarovsky. (RPTP, p.16)

The notion of 'compenso' brings about a revision of the cross-cultural pluri or poly-functionality of sign systems, as well as an exploration of linguistic borrowing. In order to stress how Fortini's translation of Milton's *Lycidas* is both a cultural and a private re-writing,⁵² it is useful to point out that the name 'Lycida', common in ancient Greek pastorals, establishes immediately the very nature of the style both Milton and Fortini imitated for their poems: the monody.⁵³

In his introduction to *Summer is not all*, Fortini's explains his adventure into Milton's linguistic 'ibridismo':

I have always had a lingering desire to write something like *An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland*, although no present day Cromwell among the mighty seems to deserve it. The same reason prompted me to tackle the supreme test of all – the translation of *Lycidas*, written only thirteen years before Marvell's Ode.⁵⁴

Fortini tries to endorse theoretically his desire to test the possibilities of *imitatio*. As I have already pointed out, Milton's use of the pastoral elegy was itself a masterly exercise in the emulation of the Greek-Latin rhetoric and at the same time of the sublime language of the Bible; therefore it possessed the peculiar qualities of both 'rifacimento' and 'imitatio'.

Fortini's version of *Lycidas*, with its dense ideological intertext, opens the collection of translations, *Il ladro di ciliegie*. In the introduction, the author states that he has neither a specific linguistic competence in English nor a special plan to translate English Renaissance and Baroque poetry, but rather a personal curiosity towards both the metaphysical tradition inaugurated by Marvell and the era marked by Cromwell's revolution. His reason for attempting a translation of *Lycidas* is thus a *literary* political interest in Milton's 'ibridismo', that is, in the translocation of multifaceted 'chromosomes' into the miltonic system of speech – a kind of mutation which always brings about important 'genetic' innovation into literary traditions. As a result, the source text's core looses compactness and is made permeable by and responsive to reinterpretation and rewording, as mediating signals reaching it from the outside.

In this sense, Milton's *Lycidas* itself is an appropriation, written against the tradition of pastoral elegy, as J. Martin Evans stressed in *The Miltonic Moment* (1998), that is against the strict conventions of Theocritus's first *Idyll* and Virgil's tenth *Eclogue*. And this is also the style of language that Fortini utilized in translating *Lycidas* – a combination of the nostalgic mode he learned both from Renaissance and Romantic poetry, matched by a substratum of classical styles and genres from Christian and pagan models. The mixture of these two modes can also be identified unmistakably in Fortini's poems, as has previously been shown in the analysis of 'Dalla collina' (*Questo muro*, 1973), and 'La salita' (*Composita solvantur*, 1994). One

further example of Fortini's *imitatio* of *Lycidas* is to be found in a line from 'La salita' ('Andate via, penose antiche piante, / felci frassini faggi carpini larici olmi.'), a clear allusion to Milton's invocation to the flora ('Yet once more, O ye laurels, and once more / Ye myrtles brown, with ivy never sere', Milton), Fortini's lines also bring to mind Virgil's second *Eclogue* ('You too, O laurels, I will pick, and you there neighbour myrtle', v.54).

In spite of *Lycidas*' apparent structural balance, combining the monumental with the ornamental, the mythical with the historical, the erudite with the bucolic, the world being described is punctured by the accidental, where formal order is threatened by the unforeseen death. The façade erected by these Miltonic ceremonial structures (that is by his use of both the monody and the elegy) hides realities that even at the linguistic level must face the ephemeral, as in a poem such as 'Sopra questa pietra': 'le grandi storie *tentennano*'; 'lo spazio dei dilemми', 'l'enigma verde' (*Composita solvantur*, 1994). Fortini here proves how that which is transient can challenge false symmetries. What Fortini's version of *Lycidas* aims at reproducing, then, is exactly this kind of *instability*, that is, Milton's adjustment to his own present of fragments and echoes gathered from that illusionary sense of proportion and balance which we attribute to the classics; we see how Milton's emotive fusion of multiple metric structures and lexical repertoires make their appearance in Fortini's 'Sopra questa pietra...':

Sopra questa pietra
posso ora fermarmi. Dico alcune parole
nello spazio vuoto preciso.
Le grandi storie
tentennano in sonno, vacillano
nelle teche i crani
dei poeti sovrani.
L'enigma verde ride la sua promessa.

Olmi e oh vetrate di Trinity illuminatevi!
Ecco il fulmine di giugno.
Batte l'acquata gronde e guglie.
Lo spazio dei dilemми è verde e vuoto.
Non può vedermi più nessuno qui, nessuno
mi farà male mai più.⁵⁵

This metacritic poem comments on the phenomenology of the speech act: the poet stands in front of pure matter, the stone, and utters words in a symbolic space which he believes to be 'exact' and 'void'. Greater narratives (those of the classics) vacillate before his eyes losing their clear contours and meaning. The image implies the impending emptiness of any unjustified hermeneutic act. The poem's extratext comes to play an important role in the economy of the composition; the literary icons being evoked ('I crani dei poeti sovrani') are those of Milton, whose *Lycidas* reverberates in the epiphonem '*Olmi e oh vetrate di Trinity illuminatevi!*', and Ungaretti, whose 'incipit 'Come questa pietra del San Michele' represents an unmistakable quotation. Finally, by transcending both, in the last two lines Fortini evokes his main model, the Brecht of '*Saluto mattutino a un albero di nome verde*', who he has translated into Italian.

In order to link Fortini's system of locutionary acts with his translation of *Lycidas*, I shall briefly discuss 'Traducendo Milton' (*Paesaggio con serpente*), where a metacritique of the procedure of translation can be traced within the section 'Di seconda intenzione', the title of which lays emphasis on the notion of translation as re-writing.⁵⁶ In 'Traducendo Milton', the subject-matter of translation as creative transference seem to connect well with the infratext of a both Fortini's 'Traducendo Brecht' (*Una volta per sempre*, 1963), which makes reference to allegorical conflicting dimensions ('passato-maceria',⁵⁷ 'futuro-potenza'), and his version of *Lycidas*. Avoiding altogether any abstract definition of his translation from Milton, in 'Traducendo Milton, Fortini resorts to an imagery of plants and light solely to conceptualize its effects on his 'first grade poetry'. Translation is rendered by 'gramine' and 'scintille' as creative sparks before the poet's sight:

Gli alberi i freddi fitti alberi grandi
e anche robusti ma tutti verbi bianchi
con palme e frecce diramate e fili
in vetta al bosco visi svelti gli alberi
lieti di gelo e rotondi, guaine
scuoiate di agro latte e le pasture
dilatate di gramini e scintille
i rivi accesi di spade vivaci
e la ventilazione delle cime.⁵⁸

'Traducendo Milton''s pastoral atmosphere is enriched by a modern linguistic touch, which makes use of a syntax with no verbs or punctuation. The point of contact between Milton's *Lycidas*, Poussin's allegory in *Echo and Narcissus*, and Brecht's poem to a 'green tree' is neither 'imitatio' nor 'rifacimento', but the notion of the poet's 'soul', echoing in many other souls (dilatate di gramini e scintille'). It is a reformulation, a rethinking, which disseminates in many directions, as in Fortini's definition 'di seconda intenzione'.

Fortini's version of *Lycidas* hence represents not only a model, a sphere of influence, but an effective method of transposing a classic text into one's modern language/literature, a venture which relies as much on Fortini historical-literary scholarship as on his mastery as a poet in his own right. Fortini's *Licida* is thus an intellectual reassembling of a cultural period, a style, an authorship which needed to be broken in fragments and be reconsidered and revived: 'La [mia] versione ha inteso affrontare la tensione infelice, sghemba, tormentosa, penosa che si forma sotto l'apparenza eroica'.⁵⁹ The central proposition of 'Cos'è la poesia' (1993), one of Fortini's last interviews, is that both first and second-hand poetry is a matter of intuition: it is in fact a reasoning made 'sotto uno sguardo che tutto tramuta, tutto apparentemente lasciando intatto.'⁶⁰ He believed that the experience of translating poetry should inform, instruct and nourish the contemporary poet who is seeking his own voice.

Beyond the effort to achieve a literary symbiosis, whether for 'imitative' or 'transformative' reasons,⁶¹ poetic translation did represent an essential medium Fortini adopted for reconciling his own theoretical essay writings on translation with his stylistic inclinations as poet. Thus, through translation and scholarship, Fortini brought together the mannerist ideal of a constructed, inspirational self, gathering together in a single *dramatis personae* the voice of the translator as mediator (or 'word thief/cherries thief') with his creative and interpretative demands as poet,⁶² whose identity verged to the death-mask disclosed in 'Arte poetica':

Tu occhi di carta tu labbra di creta
tu dalla prima saliva malfatto
anima di strazio e ridicolo
di allori finti e gesti

tu di allarmi e rossori
tu di debole cervello

ladro di parole cieche
uomo da dimenticare

dichiara che il canto vero
è oltre il tuo sonno fondo
e i vertici bianchi del mondo
per altre pupille avvenire.

Scrivi che i veri uomini amici
parlano oltre i tuoi giorni che presto
saranno disfatti. E già li attendi. E questo
solo ancora è il tuo onore.

E voi parole mio odio e ribrezzo,
se non vi so liberare
tra le mie mani ancora
non vi spezzate.⁶³

It becomes clear from the outset of this metaliterary poem, that allegorically the poet-translator, while observing the source text, creates two selves, or dialogic entities in the second line of the last stanza. The split image takes on a subtler form, charged with self-hatred, for whom the mirroring self in the new poem is disguised. Such *personae* renders the idea of the poetic self as junction of 'theme and variations'. Fortini as *poet-translator expresses here a desire for both dismemberment ('saranno disfatti')* and cohesion ('non vi spezzate'), and manifests apprehension about dispersing the core of his personal poetics. Such instability creates a continual need of feedback, 'ever perpetuating a difference between the standard and the actual.'⁶⁴ The paradox of artistic over-determination, that is the free recombination and rewording of a pre-existing order, may even end by favouring the emergence of an autonomous *Intentio operis*, dissimulating or dispersing the excesses of *Intentio auctoris*⁶⁵

In *Rewriting*, Christian Moraru claims: 'Intertwined with and growing from, this intertextual dialogue are other relations and tensions, where the politics of intertextuality in general and rewriting in particular come even more forcefully to the core.'⁶⁶ Fortini's endeavours as poet more than as critic benefit in every respect from this intellectual and almost erotic dialogue with the intertexts. As Franco Rella argues, 'knowledge and sense can be grasped only in a dimension that transcends mere educational explanation.'⁶⁷ Fortini

stated: 'Con la maggior parte di quei versi passata in proverbio e una critica universitaria che ne ha fatto tutto quel che c'era da dire, l'esercizio critico del traduttore è ridotto a ben poco' (NSI, p.390). The intensity of the poet-to-poet liaison is recreated in another vibrant metapoem, 'Da un verso di Corneille':

Non volgere da me gli occhi. Guardami sempre.
Anche se non ti guardo, tu guarda a me che vivo.
Penetri per amore. Nel profondo
tremi del mio tremore.

Non volgere da me gli occhi. Guardarmi sempre.
Anche se non ti guardo, guarda tu a me che vivo.
Penetri per amore, osi in profondo,
tremi in te il mio tremore.

Tremi del mio tremore.
Per amore mi penetri.⁶⁸

While Fortini here speaks of a vigilant use of translation ('non volgere da me gli occhi'), he is also dealing with a metaform producing a self-referential artistic work. The poem therefore implies that poetic translation as a mental and emotional process may become itself poetry for an act of deep empathy with the source text, as the line 'tremi del mio tremore' indicates. The author's intention is to underline the fact that the poet-translator, though in the grip of this emotion, is also in control of it: that he is possessed by the source text, but *also* possess and transcends it ('per amore mi penetri'). In fact, as the title suggests, many of Fortini's judgments on other poets – passed on through the variegated choice of texts in the anthology *Il ladro di ciliegie* – rather than appearing like exercises in 'literary and cultural abnegation', make more sense in relation to his own work that to the notion of otherness. As I have claimed, this is true, whether he achieves this task implicitly, as in 'Traducendo Milton', 'Traducendo Brecht' and 'Da un verso di Corneille', or explicitly, as in 'Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo' (*Verifica dei poteri*) and his introduction to the 1985 Italian version of Góngora's sonnets, 'Da una versione di Góngora'. While in the former, Fortini's makes oblique reference to Benjamin's idea of vivifying, in the present of the translating language, the possibility of translation as rewriting already inscribed in the source text,⁶⁹ in the latter, the emphasis falls on 'imitazione' as intersubjectivity.⁷⁰

1. 'Come da un'altra riva è possibile la letteratura', scrivevo qui nel 1964. Ah, quando si dice così eloquentemente di volere essere dalla parte dei morti e dei non nati ancora significa che non lo si è veramente ancora o meglio che non si è ancora capito che l'altra riva non c'è e che i morti e i non nati ancora esistono con noi su *questa riva*.'⁷¹

2. 'Perché questa attenzione, intermittente sì, della nostra poesia a quella sua [di Góngora]? Troviamo certe cadute [...] ma che cosa significa questo suo eclettismo? Leggiamo un verso [...] Ma possiamo fermarci qui? Di che cosa dà segno questa 'imitazione' che all'ultima decade del XX secolo guarda all'ultima del XIX? Pensiamo al momento intermedio....'⁷²

Fortini devoted much of his poetry and poetic translation to baroque art. 'Al pensiero della morte e dell'inferno' is a reworking of a sonnet by Góngora, seen through the eyes of Poussin's pictorial allegorism. In 'Nota su Poussin' one can trace Descartes's philosophical rationalism, as well as in 'Il massimo di luce', one can see all the influences which open up the question of poetry as a trans-subjective literary act.

In discussing the idea of poetic Self, Fortini writes: 'Ora questa *persona* però non è intesa nel senso anagrafico; è colui che lo scrittore o il parlante *fin*ge sia l'autore. Insomma bisogna cercare di evitare l'inganno della identificazione che è così corrente'. This quotation underlines a criticism of any strict 'identification' of the text with its author and rescues from negativity the author's choice of a *dramatis persona*.

The void that exists between two authors, texts, and languages is home to translation. Moreover, in Fortini scholarly and subversive translation coexist, influencing each other without solving this 'void'. The unbalanced equilibrium between loss and gain is kept as a value, in line with Benjamin's liberal theoretical approach to poetic translation.

In conclusion, in Fortini's theory of poetic translation, the new text will inhabit and be inhabited by linguistic vibrations without a privileged origin or source to shelter or approve its meaning. Indeed, as emphasized by the poststructuralist concept of textuality and intertextuality, no text is complete: any poem is crowded with dissonances, its source is always another poem; and, at the inter-subjective level, each poet always finds inspiration in the traces and sediments of other poetic voices, other styles and discourses. The

choice to translate given texts inevitably implies both the 'specialismo' of addressing a premeditated group of interlocutors and choosing a dialogic Other, already present outside and inside the Self, whose language and genre is to be forever pursued and transcended. This idea conveys the centrality of translation as creative interaction, aiming at the regeneration and recirculation of aesthetical values – a practise which involves not only a deep knowledge but a radical incursion, questioning and reworking of the cultural and ideological standards being transmitted. Without a doubt, the importance of Fortini's 'versioni', in *Il ladro di ciliegie*, lies in this dialogic and 'trans-subjective' approach to poetry and poetic translation.⁷³ This unyielding hermeneutic channel of communication – which, in the introduction to *Nuovi saggi italiani*, Fortini's defines as 'interpretazione autentica che ognuna delle sue parti dovrebbe ricevere dall'altra'⁷⁴ – combines an intense and specialistic dialogue with the Bakhtinian concept of *heteroglossia* with a creative reassembling of languages and genres within the framework of new, versatile hypothesis, each creating a particular new aesthetic experience, each with its own way of interpreting and reassessing the poetic function.

Notes

¹ Cfr. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, A. M. Sheridan Smith, translator, New York: Pantheon, 1972. For Foucault, the main obstacles that prevent the Self from behaving rationally, freely and in harmony with its real interests are the modern institutions of power. Foucault sees the Self as an entity opposed by numerous external obstacles, and forces. Literary institutions are part of these systems of oppression, reproducing the vicious connections between knowledge, language, and action.

² For issues of 'authorship' and 'copyright' in harmony with Fortini's considerations in *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, see Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London / New York: Routledge, 1998. Also see Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A history of translation*, London/New York: Routledge, 1995, where Venuti, introducing the notion of the power and function of translation as 'identity-forming', claims: 'Translation is treated so disadvantageously, I want to suggest, partly because it occasions revelations that question the authority of dominant cultural values.'

³ Lawrence Venuti (ed.), 'Translation, Community, Utopia', *The Translator Studies Reader*, London: Routledge, 2000, p. 12.

⁴ Michel Foucault, 'What is an Author?', translated by Donald F. Bouchard and Sherry Simon, in *Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Donald F. Bouchard (ed.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977, pp. 113-138. Foucault speaks of texts under 'authorship' (that is, the rational entity we call 'author') as objects undergoing processes of 'appropriation'.

⁵ From 1760 to 1763, James Macpherson published three prose works, which he claimed were the works of Ossian, a Gaelic bard from the third century AD. These tales of love and heroes, similar to the tales of Virgil and Homer, created a sensation in Scotland, England and all of Europe, and inspired artists everywhere to seek their past.

⁶ The transcript of Fortini's *Realtà e paradosso della traduzione poetica* (Winter 1989, from now on RPTP), which I edited within the monography *Essay Writing, Lyric Diction and Poetic Translation in the Poetry of Franco Fortini* (Ph.D. Thesis, UCL, 2003) is now archived at both the Senate House (UCL, London) and the *Centro Studi Fortini* (University of Siena).

⁷ Susan Bassnett, *Translation Studies*, London: Routledge, 1980, p.68.

⁸ See Lawrence Venuti, *The Translation Study Reader*, London: Routledge, 2000. pp. 15-63.

⁹ The image of poetic language as a 'bogland' has been suggested by Seamus Heaney in *North*, London: Faber&Faber, 1975, and *The Shaping Spirit*, Newark, Del.: University of Delaware Press, 1996.

¹⁰ Venuti, *The Translation Study Reader*, cit., p. 50. My emphasis.

¹¹ Erminia Passannanti, 'Fortini traduttore di Brecht', in John Butcher

and Mario Moroni, *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli. Italian Poetry in the Sixties and Seventies*, Leicester: Troubador, 2004, pp. 120-133.

¹² Fortini's 'Venture e sventure di un traduttore' and 'Il passaggio della gioia' have been published in *L'ospite ingrato. La Traduzione*, Archivio Fortini, University of Siena, no. IV, 2001-2002, Siena, pp.295-316. Also see 'Dei compensi nelle versioni di poesia', published in *Testo a Fronte*, Milan: Guerini e Associati, 1989.

¹³ It is worth noticing the infratextual connection between Fortini's poem 'Traducendo Milton' (*Paesaggio con serpente*) and this critical account of his activity as translator.

¹⁴ See Michael Riffaterre *Fictional Truth*, Baltimore and London: John Hopkins Press, 1990, reprinted in Rainer Schulte, *Theories of Translation, An Anthology of Essays From Dryden to Derrida*, London, The University of Chicago Press, 1992, p.204. For Riffaterre, literary truth as a linguistic phenomenon serves mainly as a guideline for the correct or incorrect interpretation the reader is led to make. The formal property of literary language is there to manipulate the meanings of the mimesis into semiotic codes that are ideologically arranged.

¹⁵ Rainer Schulte, and John Biguenet, *Theories of Translation*, The University of Chicago Press: Chicago and London 1992, p.205.

¹⁶ *Ibidem*, p.207.

¹⁷ *Ibidem*, p.207.

¹⁸ *Ibidem*, p.211. 'Derivation' here does not coincide with 'imitatio', but rather with 'periphrasis'. In due course the difference between 'paraphrase' and *imitatio* (or 'rifacimento'), presented by other theoreticians such as Schleiermacher and Jakobson, will be reviewed, and the ways in which Fortini's theory challenges the notion of authorship, in relation to the task of the translator, examined. In fact, following the idea of cultural-recycling, the poet-translator may rewrite a given text in order to transpose the values, myths and symbolic objects of the original into the new text and repossess that text anew.

¹⁹ The idea of the writer's political commitment is central to twentieth-century literary debates. In 1962, Adorno authored an important essay on this subject, entitled 'Commitment' (from Ernst Bloch and others, *Aesthetics and Politics* (cit., 1977), where he claims that Sartre would not accept that a work of art confronted its writer, however free he may be, with the objective demands of composition. Adorno underlines the fact that in his essay 'Why write?' Sartre claims that the author's intention is not central to the finished work.

²⁰ See Peter Szondi, *On Textual Understanding and Other Essays*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, pp.17-18. In his essay 'On textual understanding' (1978) Szondi draws a distinction between proof and understanding in relation to literary texts. He points to how philological proof is, indeed, 'dependent on understanding in a much different way. [...] The interdependence of proof and understanding is a manifestation of

the hermeneutic circle [...] Schleiermacher offered no hermeneutical solution to the problem; he simply transferred the responsibility for its solution to the field of rhetoric."

²¹ As stressed by Daniel Weissbort in his preface to the anthology *Translating Poetry: The Double Labyrinth* (1989), translating poetry is a highly intricate and almost labyrinthine enterprise. It implies reproducing the style of a given text, its delicate equilibrium of rhetorical tools and techniques, words, sound, rhythm, and images, together with the inner connotation of lemmas in their semantic relationship to each other.

²² Mengaldo's essay is included in *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, Romano Luperini (ed.), Rome: Editori Riuniti, 1989, p.244.

²³ Friedrich Schleiermacher, 'On the Different Methods of Translating', In *Theories of Translations*, The University of Chicago Press, 1992, p.52.

²⁴ Ibidem, p.53.

²⁵ In the 1923 essay 'The Task of the Translator', Benjamin compares the translator to a collector of antiquities or an archaeologist: just as collectors and archaeologists reconstruct artifacts, translators reproduce the shape of a given text from the myriad of its fragments in order to restore and thus appreciate its lost integrity.

²⁶ Julian Roberts, *Walter Benjamin*, London: Macmillan, 1982, p.111. As Roberts claims in his speculations on Benjamin's essay, in this theory of translation via interpretation, the world symbolically represents a meaningful intertwined texture of languages and correspondences: 'But in that case, what was the order that underlay these languages?'

²⁷ Hence, as also Lecercle believes, the hermeneutic chain: translation as interpretation as intervention as disclosure of a harmonic resonance. See Jean-Jacques Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, London: Macmillan, 1999, p.19. Lecercle adds: 'The metaphor for successful translation is not reproduction but harmonic resonance. [...] As a consequence, the translation that interpretation is, far from betraying the text, elevates it to a higher level of language, takes it close to divine language.[...] Interpretation is not condemned to the partial discovery of a glorious (intention of) meaning, it provides an increase in meaning.' According to Lecercle, in the hierarchy of languages, this kind of perspective grants translation the artistic dignity of an 'intervention', an idea that in Benjamin's view originates in Freud's use of interpretation to disclose the inner truth of the narratives of the Self.

²⁸ Fortini, 'Le poesie italiane di questi anni', in *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica*, Naples: Liguori, 1990, p.64.

²⁹ Raboni's essay is included in Carlo Fini (ed.), *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Padova: Liviana, 1980. p.159.

³⁰ Ibidem, p.160.

³¹ Giacomo Magrini 'Tra impersonale e personale, tra Éluard e Fortini', in *L'ospite ingrato. La traduzione*, cit., (pp. 181-200), p.198. Magrini highlights here Éluard's influence on Fortini's poetry in close connection with Fortini's translations from Éluard, in Paul Eluard, *Poesia ininterrotta*, Turin:

Einaudi, 1947 and Paul Eluard, *Poesie*, Turin: Einaudi, 1955.

³² For additional information, see Anna Manfredi, *Fortini traduttore di Éluard*, Lucca: M. Pacini Fazzi, 1992.

³³ Blake's poem is included in *Elogio della rosa*, cit., p.111.

³⁴ Lefevere's idea that a 'version' is a translation in which the substance of the source text is retained, but the form is somehow transformed is close to Fortini's theory of translation in RPTP. Dunque, see André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary fame*, London: Routledge, 1992. By the same author, see also 'Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory', in M. Gaddis Rose (ed.), *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, Albany: State University of New York, 1981, pp.52-59.

³⁵ Franco Fortini, *Il ladro di ciliegie*, e altre versioni di poesia, Turin: Einaudi, 1982, p. VI.

³⁶ Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, cit., p.177.

³⁷ Milton wrote *Lycidas*, *Obsequies to the memorie of Mr. Edward King*, in 1637. The elegy was published in *Justa Eduardo King* (1637), which also included poems in Greek and Latin.

³⁸ Fortini, *Ladro di ciliegie*, cit, p.IX. My emphasis.

³⁹ Bassnett, 'Poetry and Translation', in *Translation Studies*, cit., p.83.

⁴⁰ Franco Fortini, Franco Loi, *Franchi dialoghi*, Lecce: Manni, 1998, pp.29-30. Fortini adds: 'Anzi questo avviene in un modo diverso, e possiamo dire, per certi aspetti, più profondo o più coinvolgente di quanto non sia per altre forme di comunicazione linguistica proprio perché è ambigua, proprio perché ha un'apparenza informativa, comunicativa e persuasiva che viene modulata, per dir così, in una forma. Questa forma diventa deformatrice del messaggio e lo rende risonante come avviene nel sogno, in cui certe figure, certi personaggi sono dotati di doppie identità.'

⁴¹ Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, Hemel Hempstead: Prentice Hall, 1988, p.70.

⁴² Fortini's 'Traducendo Milton', which was originally a lecture delivered at the University of Padua in 1987, is now included in *Nuovi Saggi italiani*, Milan: Garzanti, 1987, pp.385-391.

⁴³ Franco Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milan: Garzanti, 1987, p.388. My emphasis.

⁴⁴ Franco Fortini, *Composita solvantur*, Turin: Einaudi, 1994.

⁴⁵ Fortini's rewriting of *Lycidas* in fact follows the elegy's technical conventions, as do, for instance, Villon's *The ballades*, Rilke's *Duino Elegies* or Leopardi's 'A Silvia'.

⁴⁶ Fortini and Loi, *Franchi dialoghi*, cit., p.9.

⁴⁷ Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p.50. In *The Role of the Reader*, Eco had made a distinction between an 'open text' that requires the reader's deeper collaboration in the creation of the text's meaning, and a 'closed text' in which most genre works would be included, because while the reader still collaborates

in the creation of meaning, there is a more predetermined set of responses coming from their various conventions and tropes.

⁴⁸ Mario Melchionda, 'Una versione contro', *L'ospite ingrato. La traduzione*, cit., p.205.

⁴⁹ For a comprehensive study of Milton's hybrid style, see John K. Hale, *Milton's Languages: The Impact of Multilingualism on Style*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997. In fact, as John K. Hale notes in *Milton's Languages*, Milton's 'language-related arts' implied an interaction among various specialist genres as diverse as poetry, translations, annotations from Greek poets, Latin prose and political polemic.

⁵⁰ In *Lycidas*, Milton followed several classical conventions, among which the invocation to the Muses.

⁵¹ Fortini and Loi, *Franchi dialoghi*, cit., p.31.

⁵² See André Lefevere, 'Mother Courage's Cucumbers', in *The Translation Studies Reader*, Venuti, cit., p. 234. In Lefevere's terms, 'cultural rewriting' is a way to let a text achieve authority by 'misinterpretation and misconception'. Lefevere claims: 'Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum'.

⁵³ *Lycidas* exploits the monody to lament the death of Milton's close friend Edward King, who drowned in 1637 during a crossing of the Irish Sea.

⁵⁴ Franco Fortini, *Summer is not All. Selected poems in Italian and English*, Paul Lawton (ed. and translator), London: Carcanet, 1992, p.11.

⁵⁵ Franco Fortini, *Composita solvantur*, Turin: Einaudi, 1994, p.54.

⁵⁶ In RPTP, Fortini's expression 'poesia di secondo grado' refers to poetic translation.

⁵⁷ NSI, p.390. Fortini expands these formulas as follows: 'La maceria o spoglio è il trascorso millennio latino-cristiano, una forza-rifugio, sorta di fragile schema, evocato nel momento stesso in cui si affacciano alla coscienza una barbarie remota e prossima.'

⁵⁸ Franco Fortini, *Versi scelti, 1939-1989*, Turin: Einaudi, 1990, p.284.

⁵⁹ Franco Fortini, *Saggi italiani*, Bari: De Donato, 1974, p.391. My emphasis.

⁶⁰ Fortini, 'Che cos'è la poesia', cit., p.19.

⁶¹ For the notion of 'second-grade' literature as a hybrid or 'inter-discursive' genre, see Gérard Genette *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Édition du Seuil, 1982.

⁶² Eliot's aphorism about writing poetry, 'Poetry is not the expression of personality, but an escape from personality' ('Tradition and the Individual Talent') is applicable to the poet-translator's motivation for translating the work of another poet.

⁶³ Fortini, *Versi scelti*, cit., p. 49. My emphasis.

⁶⁴ Norman Holland, 'The I, the Ego and the Je: Identity and Other Psychoanalysis', in *The I*, New Haven and London: Yale UP, 1985, p.330. Hol-

land speaks of the kind of identity build on relations with objects that allow the self to enhance or destroy it, especially because identity is perceived as an introjection, a false self. 'Obsessional neurotics and paranoiacs had that they were being observed, and such an observer would have to be some form of their own selves.

⁶⁵ See Umberto Eco, *The limits of interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1990. Discussing the notions of *intentio auctoris*, *intentio lectoris*, and *intention operis*, Eco here suggests the existence of an *intentio operis* (Eco, 25), pointing toward the text as an almost autonomous entity beyond authorial intention and reader intention. Also see Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, essays by Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose, Stefan Collini (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

⁶⁶ Christian Moraru, *Rewriting*, Albany: State University of New York Press, 2001, p.165.

⁶⁷ See Franco Rella, 'Dallo spazio estetico allo spazio dell'interpretazione', in 'Nuova Corrente', no. 68-69, 1975-1976, p.410.

⁶⁸ Fortini, *Versi scelti*, cit., p. 226

⁶⁹ Walter Benjamin, *The Task of the Translator. An Introduction to the translation of Baudelair's Tableaux Parisiens*, in *Illuminations*, Translation Harry Zohn, New York: Schocken, 1968, pp. 69-82. Benjamin writes: 'For to some degree all the great texts contain the potential translation between the lines.' (p. 82)

⁷⁰ See Fortini's theoretical recourse to the notion of 'intersubjectivity' in *Ventiquattro voci*, Milan: Il Saggiatore, 1968, p. 84.

⁷¹ Franco Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, [I edition Milan: Il Saggiatore, 1965], Turin: Einaudi, 1969, p. 315.

⁷² Franco Fortini, Da una versione di Góngora, in Luis de Góngora, *Sonetti*, Scelta e traduzione di Cesare Greppi, Milan: Mondadori, 1997, dall'Introduzione.

⁷³ I adopt the term 'trans-subjectivity' and equate it to poetic translation in 'Towards Expressionism' (2.6), Chap. II 'The poetry', in Erminia Passannanti, *Essay Writing, Lyric Diction and Poetic Translation in the Poetry of Franco Fortini* (Ph.D. Thesis, UCL, 2003), p. 148.

⁷⁴ Franco Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milan: Garzanti, 1987, p. 5.

Attraverso la lingua dei segni. Intervista a Stefania Berti e Luigi Lero­se

Curata da Anna Maria Farabbi.

Luigi Lero­se (Cariati – CS, 1977), è laureato in Lettere Moderne, presso l'Università degli Studi di Padova (2003-04), e dottorando di Ricerca in Linguistica LIS, presso l'Università di Klagenfurt (Austria). Da anni insegna la Lingua dei Segni Italiana nelle Università italiane (Trieste, Venezia, Napoli, Verona) e in vari enti istituzionali (ENS, ENAIP, ANFFAS, ISLA e scuole). Si occupa prevalentemente di linguistica e grammatica in LIS, delle tecniche d'insegnamento della LIS e della vita sociale delle persone sorde in Italia (storia e cultura) e tiene numerosi interventi in convegni, seminari, sia in ambito nazionale che regionale.

Stefania Berti (Venezia 1967), nel 1998 conclude un percorso formativo di specializzazione post-diploma come interprete LIS/IT presso ENAIP di Bologna, con stage presso University of Durham. Iscritta all'associazione di categoria ANIOS (Associazione interpreti di Lingua dei Segni Italiana) dal 1999. Opera in trattative private, incontri culturali, riunioni, assemblee, tavole rotonde, corsi di aggiornamento professionale, seminari, convegni e presso università. Attualmente anche esercitatrice d'interpretazione e traduzione, in un corso per interpreti Lingua Italiana/LIS, presso Università Cà Foscari di Venezia.

Anna Maria Farabbi è stata redattrice della rivista letteraria *Lo spartivento* di Bologna. Ha vinto il Premio Montale 1995 per la sezione inediti, il Premio Tracce 1995, il Premio Diego Valeri 1998 e il Premio San Donato di Lecce 1999. Opera edita poesia: *Fioritura notturna del tuorlo*, 1996; *Il segno della femmina*, 2000 con cd; *Adlujè*, 2003; *Segni*, con opere grafiche di Stefano Bicini, 2007; *La magnifica bestia*, 2007; *In nomine*, poesia su incisione di Simonetta Melani, 2008. Opera edita di traduzione e critica letteraria: *Kate Chopin: Il risveglio*, 1997; *Alfabetiche cromie di Kate Chopin*, 2003; *Un paio di calze di seta*, 2004 ; *Il lussuoso arazzo di Madame d'Aulnoy*, 2007. Opera edita di critica d'arte: *Maria Cammara*, 1999. Opera edita narrativa: *Nudita' della solitudine regale. Marginalia*, 2000; *La tela di Penelope*, 2003.

ELIO FRANCESCHELLI

oil on water



2000 - plexiglass - used oil on colorated water

La poesia esige un continuo, incessante, intenso, approfondimento interiore tale da rendere necessario e urgente un ulteriore approfondimento sensoriale, tecnico, linguistico, espressivo. Questa pratica impone una sorta di sfondamento dell'io nella sensibilità, nell'accoglimento, nella ricezione, nella conoscenza, nell'umiltà, in una continua dilatazione verso altro e l'altro. Verso il creato e le creature. Così credo.

In questa mia disposizione interiore ed artistica, cerco e incontro dimensioni altre da cui imparare. Tra le più importanti: quella dei sordi. Uno dei momenti più pregnanti di questa mia esperienza è nato il 14 Luglio 2007, all'interno del Primo festival di Suono e Pace, *Marvellous Sound Project*, tenutosi presso Villa Montruglio a Mossano (VI). Quel giorno la mia lettura si apriva ad un pubblico misto tra udenti e non, affiancata dalla traduzione in LIS/IT di Stefania Berti. L'evento, singolare almeno qui in Italia, ha creato un arco di emozione condivisa. Commossa. Il mio segno sonoro, vocali-consonanti-fiato dentro l'aria, generava contemporaneamente una rappresentazione fisica, istantanea, di minimi infiniti dettagli gestuali. Una danza leggerissima, precisa, significativa creata attraverso tutto il corpo di Stefania Berti.

Questa intervista offre, a me personalmente come poeta e traduttrice, l'occasione di affacciarmi nella ricchezza incredibile di un linguaggio corporeo così diverso dal mio. Non solo: illumina la vastità della lingua dei segni e le complessità affascinanti della sua traduzione. Ringrazio Stefania Berti e il prof. Luigi Leroose per la loro generosa e rigorosa collaborazione. Mi auguro che innesti artistici del genere possano nascere ancora, come ponti creativi e fecondi.

1) Per cominciare l'incontro con la lingua dei segni, con il tuo rigore e con la tua passione di traduttrice, vorrei che ti affacciassi al lettore offrendogli un ritratto minimo, ma profondo, della tua esperienza: da dove comincia questo tuo innesto con i sordi, perché ti ha toccato, in quale trasformazione comunicativa, esistenziale, sociale, professionale, ti ha portata e ancora ti conduce.

Stefania:

Avevo circa 14 anni, stavo con amici e vidi due persone sorde che segnavano, le espressioni dei loro volti, le mani che disegnavano nell'aria strani svolazzi mi colpirono e mi chiesi come potessero ridere e comunicare in modo così appassionato e diverso dal mio.

Molto tempo dopo, circa dieci anni, decisi di frequentare una serie di incontri organizzati dall'Ente Nazionale Sordi (ENS) e da lì nacque quella che poi è diventata la mia professione. Dal principio ero attratta dalla modalità e dai diversi canali utilizzati dalla lingua dei segni; desideravo solo poterla toccare ed immergermi in essa. Presto però mi resi conto che l'accesso mi era negato, non avendo parenti nella comunità dei sordi avvicinarsi e condividere la loro cultura era impossibile, in mia presenza erano loro che si adattavano a me, poco contava che io desiderassi il contrario.

Svolgevo un altro lavoro che niente aveva a che fare con la lingua dei segni, la mia vita era già impostata su altre vie quindi decisi di lasciare ma, il fato volle regalarmi una possibilità. Conobbi un sordo segnante che mi iniziò e mi concesse ciò che desideravo di più. La strada fu lunga e tortuosa, e tuttora lo è, ma sono diventata un'interprete.

Da sempre sono stata affascinata da questa lingua, l'ho rispettata e, tuttora, in ogni occasione ne assaporo la vitalità complessa con cui viene espressa. In ambito professionale spesso è una sfida, la simultaneità dell'esplicitazione della lingua dei segni, espressioni, posture, uso dello spazio segnico rende l'interpretazione un processo estremamente intenso ma, tutt'oggi, continuo ad ammirarla e desiderare di conoscerla sempre più.

.....

2) Si contano circa 114 lingue dei segni. Tra le più note: *l'American Sign Language* (ASL), la *Langue des Signes Française* (LSF), il *British Sign Language* (BSL), la *Deutsche Gebärdensprache* (DGS) e la *Lingua dei Segni Italiana* (LIS). Ognuna delle quali ha caratteristiche strutturali proprie, autonome. Vorrei illuminare l'attenzione sulla proliferazione dei dialetti. Potresti parlare di alcune loro differenze rispetto alla lingua dei segni italiana?

Luigi e Stefania:

E' difficile stabilire quante siano le lingue dei segni e stessa cosa vale anche per le lingue *orali*; i linguisti sostengono che si arrivi ad un numero di 6000 lingue. Per definire un numero preciso di lingue bisognerebbe conoscere anche il numero delle comunità, in quanto ogni comunità ha una sua e propria forma di comunicazione, ossia una lingua.

Una qualsiasi lingua dei segni straniera è diversa da quella italiana, non solo a livello grammaticale, ma anche a livello lessicale.

La lingua di un popolo è legata alla sua cultura, e le lingue dei segni si comportano esattamente come le lingue vocali.

Tuttavia è possibile incontrare dei segni uguali, espressi con gli stessi parametri in paesi diversi con lingue dei segni proprie; hanno però un diverso significato. Al contrario stessi significati vengono espressi con diversi segni.

In Italia esistono anche delle forme dialettali, in merito purtroppo abbiamo pochissimo materiale poiché la ricerca sulla lingua dei segni italiana (LIS) è recente. Le *varianti*, sono “lingue dei segni locali”, usate dalle comunità caratteristiche di ogni città in ogni loro incontro nel tempo libero; a livello grammaticale sono simili alla lingua dei segni italiana, le differenze sono visibili soprattutto a livello lessicale.

In occasione del terzo convegno nazionale sulla Lingua dei Segni Italiana svoltosi a Verona nella scorsa primavera, è stata presentata una singolare relazione: “LIS - variante Triestina”, con la quale gli autori hanno sostenuto che non sia una variante solo per il differente lessico ma anche di struttura grammaticale. Trieste fu città asburgica e, indubbiamente, questo fatto storico ha determinato qualche conseguenza: molti segni austriaci (OGS) sono presenti nella variante triestina e la struttura grammaticale della variante triestina si presenta notevolmente differente da quella della LIS.

Ciò significa che in Italia sono presenti anche lingue dei segni “storiche o di confine”, proprio come quelle parlate.

Un'altra ricerca ha dimostrato anche che la lingua dei segni francese, *Langue des Signes FranVais* (LSF), è un po' simile a quella americana, *l'American Sign Language* (ASL), di conseguenza al fatto che un insegnante francese, che utilizzava la lingua dei segni francese, si trasferì in America e affiancò un collega americano per dare avvio alla vita scolastica dei sordi.

.....

3) Può essere fatto un confronto con la lingua italiana e le sue varianti dialettali? Ci sono dialetti la cui comprensione è difficile, a volte impossibile, se non per gli abitanti locali. Capita così anche per i dialetti dei sordi?

Luigi e Stefania:

Essendo differenze soprattutto legate al lessico al momento,

considerato che le varianti dialettali sono stato poco sondate, non riteniamo possibile fare un confronto con la lingua italiana e i suoi dialetti.

Molti sordi capiscono le varianti, grazie alla loro continua ed appassionata partecipazione ad incontri nazionali o interregionali, come i convegni, le assemblee dell'Ente Nazionale Sordi (ENS), i festival, gli eventi sportivi, le feste patronali e/o locali, hanno diverse occasioni per condividere lessico e modi di dire caratteristici di ciascuno. In queste occasioni c'è sempre la possibilità di conoscere segni diversi, di qualsiasi città e/o regione italiana.

.....

4) Si ha una mappatura dei dialetti italiani della lingua dei segni, un po' come avviene per la lingua italiana?

Luigi e Stefania:

Come già accennato nelle precedenti domande in Italia la ricerca sulla Lingua dei Segni Italiana (LIS) è recente, forse tra qualche anno i ricercatori avranno la possibilità di esplorare ed approfondire le conoscenze e quindi sarà possibile avere una mappatura delle varianti dialettali in Italia.

Aggiungiamo anche che in Italia molti non ritengono che la LIS sia una lingua a tutti gli effetti, non tutti sanno che questo è già stato dimostrato su numerose pubblicazioni; è diffusa la convinzione che una lingua, per essere riconosciuta tale, debba essere *sonora*.

.....

5) Potete riconoscere la provenienza territoriale delle più importanti varianti dialettali delle comunità sorde?

Luigi e Stefania:

Se si viaggia molto il riconoscere varianti lessicali, modi di dire e usanze locali è semplice.

.....

7) Mi fermo sulla dimensione temporale dei sordi nella comunicazione sociale e in quella linguistica.

Dal testo di Kyle, *The Deaf Community: culture, custom and tradition*, in J.Prillwitz, T.Volhaber (eds) *Sign Language Research*

and Application, Signum Press, Hamburg, pp.175 – 85, emerge che i sordi hanno una concezione del tempo mirata soprattutto alle possibilità di socializzazione e meno a quelle lavorative e produttive prevalenti invece negli udenti. E, d'altro canto, la lingua dei segni ha una velocità di simultaneità ben superiore a quella della lingua italiana. Infatti, manca di una purezza sequenziale e invece vive di una pluriarticolazione: il segno complementare delle due mani, quello visivo, ed altro, compongono il significato. Ce ne puoi parlare?

Luigi e Stefania:

Socializzare è anche comunicare con le persone. Volendo usare lo schema di Jakobson abbiamo presenti due elementi fondamentali, l'emittente e il destinatario, la comunicazione avviene grazie al passaggio di un messaggio tramite il codice, la lingua, il canale e il contesto.

La cosa più rilevante per noi è soffermarci sul canale, che è preferibilmente quello visivo, e il codice che è la lingua dei segni, in quanto il messaggio viene percepito dagli occhi del destinatario.

Comunicare è insito nell'uomo, anche per socializzare. Le persone sorde utilizzano la lingua dei segni, una lingua perfettamente *adatta* a loro, anche per socializzare.

I sordi, come gli udenti, ritmano la loro vita sia con gli orari di famiglia, lavoro, ...ma anche, e soprattutto, con le occasioni che hanno per incontrarsi tra loro. In quelle occasioni possono essere totalmente se stessi ed esprimersi liberamente con una lingua adatta a loro, la lingua dei segni, senza nessuna esclusione, con piena partecipazione. In quei momenti recuperano l'isolamento quotidiano, dato anche dall'ambiente di lavoro. Ne deriva che la concezione del tempo è sia legata anche alla loro possibilità di socializzare-comunicare e al poter far parte di un gruppo culturalmente identico.

Luigi e Stefania:

Per quanto riguarda la velocità e la pluriarticolazione abbiamo solo dei riferimenti teorici, abbiamo ancora molto lavoro di ricerca davanti a noi, vero è però che nelle frasi si nota l'uso prevalente di una composizione con un altro elemento: il segno e le espressioni del viso o il movimento che varia dello stesso segno. In più in LIS la maggior parte dei segni si eseguono nello spazio davanti al segnante, chiamato *spazio neutro*, e questo dà la possibilità di esprimersi anche

in versione tridimensionale grazie all'uso dei classificatori (classificatori = classi di configurazioni della mano: descrittiva, di superficie, afferramento, quantità e perimetro. A loro volta, ogni configurazione può assumere tre tipi di movimento: stativo, di processo e descrittivo).

Luigi:

In una relazione che ho presentato recentemente ho trattato l'uso e l'esplicitazione degli avverbi evidenziando la possibilità di ricorrere all'uso del braccio-mano non dominante per definire una quantità superiore ad uno (avverbi di quantità), o all'uso delle espressioni del viso per definire il modo di un'azione compiuta (avverbi qualificativi).

A livello sintattico la produzione delle espressioni del viso ha proprie regole e con queste possiamo capire se una frase è interrogativa, condizionale o imperativa.

In merito posso anche comunicare che un collega, Giuseppe Amorini, ha presentato una tesi di laurea sulle diverse forme di movimento del segno che assumono valore e significato di metafora.

.....

9) Ora vorrei che ci facessi conoscere il significato della iconicità della lingua dei segni.

Luigi e Stefania:

Parlando di iconicità nella lingua dei segni molti pensano che sia possibile capirne i segni e il loro significato, grazie appunto all'iconicità, anche perché è una lingua "tridimensionale"; le ricerche di Klima e Bellugi e anche quelle del CNR (Caselli, Maragna e Volterra) hanno al contrario dimostrato che tale non è una cosa vera. Molti non riescono ad afferrare il significato dei segni, anche se iconici. Teniamo anche presente che molti segni nascono con un'iconicità molto marcata e poi, col tempo, diventano più "opachi", evolvono, spesso per economia linguistica.

.....

11) L'indeterminatezza semantica che nella lingua vocale dà possibilità di metafora, nella lingua dei segni come si risolve?

Luigi:

Il lavoro di Giuseppe Amorini presenta le diverse forme di metafora. E' possibile assumere una forma metaforica sia a livello

grammaticale che lessicale, grazie all'uso delle espressioni del viso, dei diversi movimenti rispetto al segno citazionale, in base all'esperienza collettiva culturale in rapporto alle cose che vivono.

.....

12) La lingua dei segni non conosce ancora una forma di scrittura, anche se esistono diversi tipi di trascrizione e notazione usati dai ricercatori. Questo implica un potenziamento univoco del canale orale. Spesso si fa il paragone della lingua dei segni con la cultura orale, con forme espressive quali la danza, la poesia, i cantastorie...dove l'allitterazione e l'assonanza, nelle lingue dei segni sono alle basi di un simbolismo visivo - gestuale fatto di una filigrana di accordi corporei e configurazioni. Che cosa implica, secondo te, la mancanza di una rappresentazione scritta? Di una memoria scritta?

Luigi:

Ogni lingua ha bisogno di un suo tempo per poter approdare ad una sua scrittura; nel caso della lingua parlata sappiamo, creata moltissimi anni ma scritta *recentemente*, ovvero cinquemila anni fa, grazie alle note attività commerciali. Per la Lingua dei Segni in questo periodo si sta sperimentando una forma di scrittura al CNR seguendo il modello di *SignWriter*.

Le lingue dei segni sono lingue espresse da accordi corporei, configurazioni, movimenti, espressioni del viso e la via preferenziale è sempre quella della vista. Grazie alla tecnologia, solitamente per registrare e far circolare una memoria o una rappresentazione espressa in LIS si usano telecamere e poi si riversa il documento in comodi formati DVD o in chiavi USB.

.....

13) Quindi, è rarissimo che un sordo legga la scrittura del proprio paese. La scrittura, dunque, non è un ponte, non è una terra di comunione o di congiunzione. E Internet?

Luigi:

...col passare del tempo la situazione si sta modificando. Attualmente sempre più giovani sordi sono bilingui, cioè conoscono sia la LIS che l'italiano. Il sistema scolastico, ritenuto migliore dagli insegnanti esperti e dai ricercatori CNR, è quello di offrire un insegnamento bilingue ai bambini sordi.

Teniamo presente che molte persone sorde vivono accanto alla lingua italiana per moltissimi fattori: la sottotitolazione in TV, l'uso dei giornali, di internet (consultazione dei vari siti e la scrittura/lettura degli email, etc...), l'uso della lingua parlata coi parenti e molte altre persone udenti presenti nelle loro vite.

Grazie ad internet però, oltre all'immersione nella lingua italiana, è possibile anche *videochattare* in LIS e negli ultimi anni sono in aumento costante gli utenti sordi che utilizzano questa forma di comunicazione. Ciò significa chiaramente che anche se le persone sorde conoscono l'italiano, per chi conosce la LIS, in certi contesti è preferibile, perchè possono esprimersi in modo più naturale, spontaneo, e, direi, anche franco.

.....

14) Quindi, come avviene generalmente l'educazione, la formazione culturale, di un sordo. Come entra la storia in lui? Solo con un insegnamento orale?

Luigi:

La prima cosa da sottolineare è che i bambini sordi sono tutti diversi, mai uno è uguale ad un altro. Altra variabile da non trascurare sono i genitori, se segnanti o meno, un fattore cruciale per attivare il linguaggio del bambino, oltre che favorire le prime forme di comunicazione in famiglia, assolutamente indispensabili.

Come già accennato prima, il sistema scolastico migliore è dato dall'educazione bilingue, cioè esporre il bambino a due lingue diverse, la LIS e l'Italiano. In Italia purtroppo questo avviene solo in due scuole, a Roma e a Cossato (Biella). La maggior parte dei bambini sordi sceglie o è costretta ad entrare in una classe monolingue (italiano) dove si usa il linguaggio parlato, dove si usa un canale non adatto a loro. Ci sono diverse leggi che impostano la presenza di diverse figure per bambini sordi come gli insegnanti di sostegno e le assistenti alla comunicazione. Quest' ultima è stata istituita recentemente, spesso è utile per facilitare la comunicazione tra il bambino sordo e l'insegnante, con compagni e altri operatori,Purtroppo in Italia non si trova facilmente e in molte città manca; diverse scuole non riescono a sostenere le spese per l'uso dell' assistente alla comunicazione, quindi preferiscono *tagliare*, facendo perdere così un importante risorsa al bambino sordo.

Se un bambino cresce *sempre* nelle scuole con le assistenti alla comunicazione o con persone che si occupano di educazione

bilingue, può considerarsi fortunato, queste figure professionali gli permetteranno di usare due lingue fondamentali: la LIS, indispensabile per attivare il linguaggio ma anche per sviluppare una propria crescita intellettuale al passo con le tappe scolastiche, e l'Italiano per mettersi in contatto con le persone udenti e soprattutto con la forma scritta (sottotitolazione in TV, lettura dei libri e dei giornali, internet, etc...).

Negli ultimi anni sono aumentati i giovani sordi che vanno a studiare nelle università e questo è stato possibile grazie alla legge 104/92 che permette loro di usare un servizio su misura, cioè avere le interpreti durante le lezioni e gli esami. Questo non significa che i sordi utilizzano solo una lingua, la LIS, ma due lingue. Oltre alla LIS con gli interpreti, usano anche l'italiano per fissare gli appunti delle lezioni e per studiare, visto che i libri di testo sono tutti stampati in Italiano.

15) In quali lavori di traduttrice sei prevalentemente chiamata?

Stefania:

Non ho ambiti specifici in cui lavoro. In trattative private, situazioni formali pubbliche come assemblee, dibattiti, tavole rotonde, riunioni, funzioni religiose; in occasioni di convegni e seminari organizzati da varie istituzioni, associazioni ed enti; presso istituzioni pubbliche e aziende durante concorsi/selezioni, riunioni interne, corsi di aggiornamento per il personale.

.....

16) Oltre alla necessità della traduzione trovi che questa abbia un senso forte e un'efficacia per coniugare la dimensione dei sordi con quella degli udenti? L'immediatezza del risultato, per così dire, ti dà il riscontro della tua abilità e del tuo attivare la comunicazione. Raccontami un episodio che ti ha emozionato.

Stefania:

Mi emozionano ogni volta che vedo e sento le due parti, entità sorda e udente, in comunicazione tra loro; ogni volta che al di là della mia presenza, visibile, concreta e accettata dalle parti, riescono ad essere sé stessi, esprimendo liberamente pensieri ed emozioni.

.....

17) Descrivici il tuo lavoro di traduttrice. Che richiedi hai.

Che strumenti di lavoro. Esistono confronti? Dizionari, cos'altro? La lingua dei segni è in continuo movimento così come quella italiana. Ci sogno segni arcaici, retorici, che non vengono più usati e sono sostituiti da nuovi?

Stefania:

Il lavoro è molto variabile e i temi trattati sono molteplici; a mio avviso per ogni incarico è necessaria innanzi tutto la consapevolezza del proprio ruolo, delle competenze che si posseggono, e se esse siano o meno sufficienti, e dell'intento comunicativo dell'incontro. Immediatamente dopo si entra, se necessario, nel linguaggio specifico che verrà utilizzato e quindi si inizia un lavoro di studio e ricerca col materiale che si ha a disposizione per individuare soluzioni d'interpretazione possibili e accettabili. Consentimi una breve digressione per una panoramica italiana relativa agli interpreti in Lingua dei Segni. Qui non abbiamo ancora interpreti in Lingua dei Segni specializzati in linguaggi settoriali. Solo da qualche anno sono iniziati dei corsi universitari sulla LIS e d'Interpretariato LIS/IT e viceversa, credo ci vorrà ancora del tempo per arrivare ad individuare percorsi didattici e di approfondimento adeguati. Il corso post-diploma che io stessa ho frequentato nel 1997 è stato uno dei primi che ha affrontato abbastanza seriamente la professione nel suo insieme ma era noto a tutti che si sarebbe dovuto lavorare ancora molto per avere e imparare ciò che poi, con gli anni, ho individuato sul campo.

Relativamente al lessico di linguaggio settoriale posso dire che noi interpreti, di volta in volta, cerchiamo e troviamo delle soluzioni, a volte non ci soddisfano ma se non altro rispettano la lingua dei segni e la sua cultura. E' risaputo che la lingua cresce, evolve e si arricchisce se viene usata e, nel nostro caso, se viene usata in contesti specifici dalle stesse persone sorde. Gli avvenimenti sociali e politici del nostro paese non hanno favorito questa crescita e, tuttora, ci sono opinioni divergenti su molte tematiche relative all'uso o meno della Lingua dei Segni, al riconoscimento di essa come vera e propria lingua di una minoranza linguistica e all'inserimento della stessa in ambito educativo. Come diceva Luigi, sempre più studenti sordi frequentano le università quindi saranno sempre più visibili e diffusi segni relativi a linguaggi settoriali specifici. Grazie a questo anche noi interpreti potremo evolvere e arricchire le nostre possibilità d'interpretazione.

In quanto ai segni arcaici e in disuso, certo. Gli strumenti/

utensili indicati con i relativi segni di anche solo cinquanta anni fa, non si usano più. Oggi abbiamo al contrario un segno nuovo per ogni strumento in uso come, per esempio, fax, telefonino, PC, posta elettronica, internet

18) Due parole sulla poesia dei sordi. Conosci poeti sordi? Dove esprimono la propria arte, in quali luoghi, come fanno circolare i loro lavori? Stefania, sei mai stata interpellata per far traghettare la loro arte verso il paese degli udenti? O festival....o reading pubblici?

Luigi e Stefania:

Ci piace pensare alla poesia in LIS, non alla poesia dei sordi, come ad una poesia di tutti, sia per la creazione che per l'ascolto. Sordo o udente se competente, se profondo conoscitore della LIS, ne ha accesso. I poeti di solito si esibiscono in festival nazionali o in occasione di manifestazioni dedicate a loro, a livello regionale o interregionale. Grazie ai festival con tutti gli artisti e poeti che vi partecipano è stato possibile iniziare a raccogliere e far conoscere le opere al pubblico. La DeafMedia, una società che si occupa di materiali audiovisivi, costituita dai sordi, si sta preparando per raccogliere in DVD le poesie in LIS e, con l'occasione, avrà l'onore di "archiviare" le opere *letterarie* dei sordi.

Stefania:

No, non ho mai ricevuto questa richiesta.
.....

19) Vorrei sapere il tuo punto di vista, la tua esperienza, la tua interpretazione sulla nostra serata a Montruglio. Se hai conoscenza dell'impressione delle persone sorde che vi hanno partecipato? Credi che può essere utile o, comunque, interessante ripetere l'evento magari con una maggiore informazione?

Stefania:

Come sai, la nostra serata a Montruglio è stata, per quanto possibile, tecnicamente preparata; avevo avuto solo un'altra esperienza d'interpretazione di poesia dall'italiano alla LIS (1 Convegno Nazionale di Storia dei Sordi – Piacenza – dicembre 2001), quindi un settore nuovo ed inesplorato per me. Più volte, a

tavolino, ho cambiato idea su possibili soluzioni linguistiche sui passi da te cadenzati. Quando si sono accese le luci del palcoscenico però, arricchita dalle mie riflessioni e dalle letture vissute, mi sono lasciata accompagnare da te, lungo tutto il viaggio. Le pause, la melodia della voce, la musica interiore che sentivo era tua e ho cercato, senza ingerenze troppo tecniche, di ascoltare e trasportare.

Alcune persone sorde mi hanno fatto riflettere dicendomi che non sembravano testi interpretati ma creati da me. Sarebbe interessante approfondire, non ho ancora deciso se questa è cosa buona o meno. Credo che l'arte accompagni tutti noi nel nostro mondo interiore, lì si può sentire davvero, non sono ancora sicura che con l'interpretazione di poesie si riesca in questo. Tra il poeta e chi ascolta c'è di mezzo un interprete, quanto e come influisce?

.....

20) L'ultima domanda che vorrei rivolgerti è finalizzata proprio nel lanciare un'energia di apertura verso le lingue dei segni: tu sei nata nella lingua italiana, nei suoni della lingua italiana, e viaggi in andata e ritorno nella lingua dei segni. Come e quanto tu uidente sei cresciuta imparando una dimensione altra, linguistica ed esistenziale, attraversando e meditando ed esprimendo il tempo profondo del silenzio gestuale?

Stefania:

La Lingua dei Segni è una lingua, come tale va studiata, imparata e soprattutto, vissuta.

Non scorderò mai Pietro che per primo mi ha dedicato tempo e ha accettato di accompagnarmi in questo mondo, senza di lui molto probabilmente oggi non sarei qui con voi a raccontare; ringrazio anche tutte le persone sorde che tutt'oggi mi accompagnano nella comprensione di sfumature a volte dubbie per me. Desideravo entrare in questo altro comunicare, per me non è stato troppo difficile e mi sono subito sentita a mio agio. Si può dire tutto, davvero; l'importante è essere pronti ad accantonare ciò che si conosce, una lingua orale e sonora, e disporsi ad una lingua che non è semplicemente *straniera* ma profondamente diversa, visiva e gestuale. Dove ogni sfumatura corporea, ogni cenno, ogni lieve vibrazione o melodioso movimento hanno un suo perché.

Riferimenti bibliografici:

- Amorini G., *Metafora in LIS*, in preparazione
- Bagnara C., Chiappini G., Conte M. P., Ott M. (2000), *Viaggio nella città invisibile – Atti del 2° Convegno Nazionale sulla Lingua Italiana dei Segni*, Edizioni del Cerro, Tirrenia (PI).
- Caselli M. C., Corazza S. (1997), *LIS – Studi, esperienze e ricerche sulla Lingua dei Segni in Italia*, Edizioni del Cerro, Tirrenia (PI).
- Caselli M. C., Maragna S., Volterra V. (2006), *Linguaggio e Sordità – Gesti, segni e parole nello sviluppo e nell'educazione*, Il Mulino, Bologna, pp. 19-127.
- Corazza S., 1990, *The Morphology of Classifier Handshapes in Italian Sign Language (LIS)*, in C. Lucas (a cura di), *Sign Language Research. Theoretical Issues*, Gallaudet University Press, Washington DC, pp. 71-82.
- Corazza S., Leroze L., *L'origine della Lingua dei Segni Italiana, variante Triestina*, in preparazione
- Klima E.S., Bellugi U., (1979), *The signs of language*, Cambridge, Harvard University Press.
- Leroze L., *L'avverbio in LIS*, in preparazione
- Leroze L., Leroze S., (2006), *Lingua dei Segni Italiana – Corso elementare* (DVD), produzione e distribuzione di DeafMedia Srl, Cariatì (CS).
- Radutzky E. (2001), *Dizionario bilingue elementare della lingua italiana dei segni*, Edizioni Kappa, Roma.
- Russo Cardona T., Volterra V. (2007), *Le lingue dei segni – Storia e semiotica*, Carocci, editore, Roma.
- Volterra V. (2004), *La lingua dei segni italiana – La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Il Mulino, Bologna.
- Yule G., (1997), *Introduzione alla linguistica*, Il Mulino, Bologna (è presente un paragrafo che parli della lingua dei segni (ASL))



FIN. SEC. 4.1 (2)

Translations

Poems by Alessandra Corsini

Translated by Diana Festa

Diana Festa grew up in Italy. In the States, after obtaining a Ph.D. in French letters, she began her academic career as professor at Brooklyn College and the Graduate Center of CUNY. She has published four books of literary criticism (*Les Nouvelles de Balzac*, *The City as Catalyst*, *Balzac*, *Proustian Optics of Clothes*) and four collections of poetry, *Arches to the West*, *Ice Sparrow*, *Thresholds*, *Bedrock*. She has published numerous poems and articles. Her honors include a Guggenheim Fellowship, the Guizot award from the French Academy, and poetry prizes.

Alessandra Corsini vive a Roma. Analista Transazionale, si occupa da anni dei disagi dell'infanzia e degli adulti. Ha vinto il premio Saint-Vincent per il giornalismo (1977). Ha pubblicato *L'ultimo cielo* nella raccolta *Notturni Italiani* (1999), *Il vento racconta* (2000) per il quale ha ottenuto il premio Emily Dickinson (2003). Nel 2005 esce *Riso bianco*. Il libro è stato inserito alla Buchmesse di Francoforte come Guest of honor for India, presentato alla Fiera dell'Editoria di Matelica e protagonista della 13h, prima maratona nazionale di lettura e teatro ad Agugliano (Ancona). Alessandra Corsini ha vinto il concorso indetto dall'editore Aletti nel 2007 con la sua poesia "Stagioni".



Ris. Preservare- Particolarie (3)

Stagioni

Il caldo si è rubato la primavera
e per un gioco delle parti
dove le ombre si allungano
immagino un amore
che arrivi come un cambio di stagione
una coloritura in più
un'improvvisazione
una malia
che spezzi l'anatema del tuo abbraccio
e mi invada di respiri
correnti alte che sradichino il cuore
della sua follia
una liberazione
che sia getto
e tornado
un'altra vita
un altro amore

Carestia di pace

Ho visto la pace e la Guerra negli occhi.
Ho visto le rughe trattenere il sudore
e farsi memoria.
Uomini inclinati alla vita
perchè semi caduti
nei ventri di donna.
Ho visto lacrime di tutti i paesi
e la fatica pendere sugli usci delle porte.
Ho visto deformità senza soluzione e
e orfani che non distinguono l'amore.
Ho visto la storia spartirsi nascite e morti e
la prima stella della notte che ripete i suoi secoli.
E al risveglio ogni giorno
quel desiderio di pace
che nessuno confessa

Seasons

Heat stole Spring
and for a game of roles
where shadows lengthen
I imagine a love
arriving as a change of season
an added coloring
an improvisation
a spell
breaking the anathema of your embrace
and invading me with breaths
strong currents that would eradicate the heart
of its madness
a liberation
that would be a jet
and tornado
another life
another love

A Dearth of Peace

I saw peace and war in the eyes.
I saw wrinkles hold sweat
and become memory.
Men bent toward life
because they're seeds fallen
in women's bellies.
I have seen tears of all countries
and toil hang on front doors.
I have seen deformities without solutions
and orphans who do not recognize love.
I have seen history sharing births and deaths and
the first night star repeating its centuries.
And in waking each day
that yearning for peace
that nobody avows.

23 maggio

Che vado a fare ancora alla vita?
Un monte che oramai sono stanca di scalare
come il tuo cuore
di cui ho salito incosciente ogni asperità
e ogni pietra,
lacrimato per riempire le tue aridità,
inerte per abitudine alla sopraffazione,
trascinandomi dietro una benevolenza stanca
che ha fatto di un solo anno
un'epopea.
Vinta.
Così finisce la storia
e tu neanche lo sai,
ti giochi l'oggi e il domani
a un tiro di dadi.
Non ti accorgi che le mie orme
stanno scomparendo.

20 giugno

Li ho persi.
Ho perso i baci, le carezze, le parole d'amore.
Non li trovo più, uno spostamento del cuore
che ha ceduto all tua violenza
non so nemmeno dove li abbia messi
queste appartenenze d'anima.
Se li è tirati via e basta, dicendomi:
"tanto che te li ricordi a fare?"

Vaticinio

Lasciami vedere oltre
chiedo al dio della vita
che possa correggere i miei passi
e non aspettare più silenzi
e tramonti
ma il ritorno a casa di un bacio
alla fine del giorno.

May 23

What am I still going to do in life?
A mountain that by now I am tired of climbing
like your heart
where recklessly I climbed over every ruggedness
and every stone,
cried to fill your barrenness,
defenseless from habit to abuse,
dragging a tired benevolence
that made of a single year
an epic.
Vanquished.
So the story ends
and you don't even know it.
You gamble today and tomorrow
on a throw of dices.
You don't notice that my footprints
are disappearing.

June 20

I lost them.
I lost the kisses, caresses, words of love.
I don't find them anymore, a displacement of the heart
that yielded to your violence
I don't even know where it put them
those belongings of the soul.
It just took them away, saying:
"besides, why would you remember them?"

Vaticination

Let me look beyond
I beg the god of life
to alter my steps
not to wait anymore for silences
and sunsets
but a kiss getting back home
at the end of the day.

Eugenio Montale's "Arsenio"

Translated by Adeodato Piazza Nicolai

Adeodato Piazza Nicolai, nato a Vigo di Cadore (BL) nel 1944 ed emigrato negli Stati Uniti nel 1959, è poeta, saggista e traduttore. Laureatosi nel 1969 dal Wabash College, ha ottenuto il Master of Arts dall'Università di Chicago nel 1986. Autore di quattro volumi di poesia, il prossimo sarà *L'apocalisse e altre stagioni*. Ha tradotto più di trenta poeti italiani e americani. Di prossima pubblicazione l'antologia *Nove poetesse afroamericane* (Lietocolle editore). Ha insegnato letteratura italiana e "Creative Writing" all'Università di Purdue Calumet, Indiana. Dal 2001 vive in Italia, dove si occupa di poesia, traduzioni e di "workshops" sul ladino del Centro Cadore. Fa parte del Comitato Storico-Scientifico de L'Union ladina de la Dolomites

Nota

Nel panorama mito-poetico montaliano, insieme a Clizia-Iris e ad Arletta-Annetta, "Arsenio" (poesia scritta nel 1927) occupa un posto privilegiato. Lo stesso Montale ha detto che "Arsenio e il Nestoriano sono proiezioni di me stesso", offrendo così la possibilità di una lettura in chiave autobiografica—possibilità rafforzata anche dalla rima Arsenio-Eusebio, soprannome, quest'ultimo, affettuosamente dato dall'amico Bobi Bazlen a Montale e che, giustapposto al primo, potrebbe essere decodificato come "arso Eusebio". Questo interlocutore fa anche pensare al J. Alfred Prufrock eliotiano, a un personaggio kafkiano, all'uomo senza qualità di Musil: rappresenta un certo tipo di borghese vissuto nel decennio dopo la prima guerra mondiale e in preda all'angoscia, alla noia di vivere che avevano inquinato quegli anni. Sostiene un altro critico che questo "*doppelganger* poetico di Montale è un solitario, completamente preso dai propri pensieri, incapace di prendere decisioni, perplesso, impacciato nelle sue passeggiate sui ciottoli e in mezzo alle alghe, precisamente chapliniano e, come lui, un improbabile clown borghese."¹

I versi di apertura anticipano un orribile cataclisma, quasi un preannuncio del nuovo conflitto bellico che stava per scoppiare; in

questo clima cupo e teso il protagonista sprofonda ("tu discendi / in questo giorno / or piovoso ora acceso") *ad inferis*, accompagnato dal suono insistente di castagnette. Ma questa discesa dove porta? Forse a scampare la fine del suo viaggio: "anello d'una / catena, immoto andare, oh troppo noto / delirio, Arsenio, d'immobilità..." È un viaggio senza moto, senza fine, una paralisi esistenziale. In mezzo a una terribile bufera non sa fare altro che osservare, immobile, lampi e tuoni, "globi accesi, dondolanti", il "buio che precipita e muta il mezzogiorno in una notte", finché "tutto d'accanto ti sciaborda" e "un fruscio immenso rade / la terra". Immagine agghiacciante, quest'uomo totalmente statico in mezzo a tanta furia scatenata, persona che "ascolta tra i palmizi il getto tremulo / dei violini, spento quando rotola / il tuono con un fremer di lamiera / percossa;" è un essere patetico che riscuote ribrezzo e compassione. Rispecchia anche troppo da vicino l'uomo postmoderno, quel "tu che le radici / con sé trascina, viscide, non mai / svelte," quel tu che "tremi di vita e ti protendi / a un vuoto risonante di lamenti / soffocati" così simile al baudelairano *mon semblable, mon frere*. C'è una via di uscita da questa condizione? Forse. Ogn'uno deve cercarsela. Montale ci esorta: "e se un gesto ti sfiora, una parola / ti cade accanto, quello è forse ... / nell'ora che si scioglie, il cenno d'una / vita strozzata per te sorta..." "Arsenio" è anche l'allegoria di una vita immaginata e mai completata, mai pienamente vissuta. Non ci resta che cogliere quel gesto, quel cenno, e continuare il nostro viaggio oltre il *quid* definitivo. Ma come scrive Giorgio Zampa, anche questo è un modo di "rispondere al male...; soprattutto la possibilità di cavare un senso dalla realtà, di affidare a una facoltà diminuita e asservita, quella poetica, il miracolo di conferire una ragione alla vita, di mutare forse il corso di un destino."² Sembra poco, ma forse basta, questa minima possibilità di mescolare le nostre ceneri con quelle degli astri.

Notes

¹ Gian-Paolo Biasin, *Montale, Debussy, and Modernism*, Princeton University Press, New Jersey, 1989, p. 103.

² Giorgio Zampa, "Introduzione" *Eugenio Montale Tutte le Poesie*, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. xxxix.

ARSENIO

I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi.
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
in questo giorno
or piovono ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgere l'ore
uguali, strette in trama, un ritornello
di castagnette.

È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.
Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorghi,
più d'essi vagabonda: salso nembo
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento delle nubi; fa che il passo
su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
il viluppo dell'alghe: quell'istante
è forse, molto atteso, che ti scampi
dal finire il tuo viaggio, anello d'una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità...

Ascolta tra i palmizi il getto tremulo
dei violini, spento quando rotola
il tuono con un fremer di lamiera
percossa; la tempesta è dolce quando
sgorga bianca la stella di Canicola
nel cielo azzurro e lunge par la sera
ch'è prossima: se il fulmine la incide
dirama come un albero prezioso
entro la luce che s'arrosa: e il timpano
degli tzigani è il rombo silenzioso.

Discendi in mezzo al buio che precipita
e muta il mezzogiorno in una notte
di globi accesi, dondolanti a riva, –
e fuori, dove un'ombra sola tiene
mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
l'acetilene –
finché goccia trepido

ARSENIO

Le rafiche bicia la polvar
sui cuerte, a mulinei, e sui luoghe
vuoite, aonde ciavai coi capucie
snasa par tera, ferme davante
ai viere dei alberghi che slusega.
Sula strada, visin al mar, te desmonte
n chesta dornada
sea piovosa che npithada, aonde somea
scatà par fei confusion a le ore
dute conpai, leade insieme, un bacan
de castagnete.

L'é l segno de n'autro giro: corei davoì.
Va do fin al confin che sta sora
na tronba de pionbo, auta sui gorghe,
pì vagabonda dei vuore: neola brona
che mulina, sofeada da l'elemento
conastro ale neole; fei che i to pes
scroche su la giara e che te nthupe
chel grumo de alghe: chel atimo
é forse l tanto volesto anel de na
ciadena, caminà fermo, oh massa savesto
delirio, Arsenio, de imobilità...

Scolta tra i palmete l gratà straco
dei violin, destudou cuanche brontola
l ton come n sgorlà de lamiere
sbatude; l tenporal é bel cuanche
vien fora bianca la stela dela Canicola
tel thiel azuro e la sera somea lontana
pì che visina: se n lanpo la traversa
la se spande come n albero prethioso
te la luse enrosadida: e l tinpano
dei thingar l é n bòto silenthioso.

Va n medo al scuro che cola
e cambia l medodì te na nuòte de
lanpioi npithade che sbanda su la riva, —
e fora, aonde n onbria sola lea nsieme
mar e thiel, da puoche barche trema
l'acetilene —

finché inpauriu sgiotta
l'thiel, fuma la tera piena de aga,

il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono
le tende molli, un fruscio immenso rade
la terra, giù s'afflosciano stridendo
le lanterne di carta sulle strade.

Così sperso tra i vimini e le stuoie
grondanti, giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita e ti protendi
a un vuoto risonante di lamenti
soffocati, la tesa ti inghiotte
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,
e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che ti scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri.

Eugenio Montale (da *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa,
I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. 83-4)

duto ntorno va e vien, sbate
le tende mole, n strusià sentha fin
fautha la tera, lanterne de carta
se piega come ongie sora le stade .
Cussì perdèsto tra i rame e le stuoie
biandade tu, frassin che te strasine
le toe slithigose radis neanche mai
scavethade, te treme de vita e te
te ofre a n vuoito rienpiu de lamentele
strothade, de nuou te ciapa la trama
de l'onda vecia che te rebalta; e ncora
duto che te beca, strada sote-porta
mure i specie te ncioda te na sola
baraonda giathada dei morte,
e se n gesto te sfiora, na parola
te toma visin, chel é forse, Arsenio,
te l'ora che te desfa, l segno de na
vita strothada ruada par te, e l vento
la tole co la thendre dei astre.

©2007 Adeodato Piazza Nicolai (traduzione in ladino
cadorino della poesia "Arsenio", di Eugenio Montale; la "th" si
pronuncia come nella parola inglese "father")

ARSENIO

Eddies of wind swirl the dust
over the roofs and empty lots
where hooded horses sniff
the ground tethered in front
of shining hotel windows.
On the avenue fronting the sea
you descend on this day
now rainy now sunlit when seemingly
explodes a refrain of castanets
to contradict the weft
of always equal hours.

It is the sign of another orbit: follow it.
Descend to the horizon, overhung
by a swirling lead cloud high over the tide
and more vagabond than it: a salty
roiling maelstrom, blown
by the rebellious element up to the clouds;
let your step scrape the gravel and the tangled
seaweed trip you: it is perhaps the much
awaited instant that lets you escape
from finishing your journey, link of a chain,
motionless going, oh too well known
frenzy, Arsenio, of immobility...

Listen among the palm trees the wavering spurt
of violins, spent when the thunder
rolls with the clank of struck metal sheets;
the storm is sweet when
Sirius spurts white in the blue sky
and still far away seems the imminent evening:
if lightning scores it
it branches out like a fabulous tree
in the light turning rose: and the gypsies'
tambourine is its roar without sound.

Go down in the midst of descending darkness
turning midday into a night
of lit globes that sway by the shore –
and out there, where one single shadow
obscures sea and sky, tremble acetylene
torches on the scattered fishing boats –
until the shaky sky

starts to drip, the earth smokes as it drinks,
around you everything overflows, soaked
awnings flap, a gigantic rustling
grazes the ground, screeching paper
lanterns fold over in the streets.

So lost among twigs and soaked matting,
a reed dragging your roots behind you,
slimy, never severed, you shiver with life
and reach out to an emptiness
that echoes muffled cries, the crest
of the old wave rolls and
swallows you; and everything
grabs you again: street porch
walls mirrors that freeze you
in an icy multitude of the dead;
and if a gesture touches you lightly,
a word drops near you, Arsenio,
it may be the sign, in the hour that unbinds,
of a strangled life arisen for you, and the wind
carries it off with the ashes of the stars.

©2007 Adeodato Piazza Nicolai (traduzione in anglo-
americano della poesia "Arsenio", di Montale. Desidero esprimere
il mio profondo debito e gratitudine a tutti gli altri traduttori, in
particolar modo a Gian-Paolo Biasin, William Arrowsmith,
Jonathan Galassi e Rebecca West).

Poems by Cecco Angiolieri

Translated by Brett Foster

Cecco Angiolieri is a medieval Siennese poet whose sonnets Dante Gabriel Rossetti first introduced to English readers in *Early Italian Poets* (1861). Angiolieri is a major representative of the *poeti giocosi* or *burleschi*, far different in spirit and style from better known lyrical poetry by Dante and other *dolce stil nuovo* poets. Angiolieri is most remembered today for his frequently anthologized sonnet, “S’i’ fosse foco,” and for his *tenzone*, or poets’ battle, with Dante. Many of his more than one hundred sonnets, invariably colloquial, mocking, and self-dramatizing, deserve a wider readership.

Brett Foster has published various translations (including poems by Persius, Saint-Amant, Pascoli, and Miklós Radnóti) in *Arion*, *Partisan Review*, *Poetry International*, and other journals. He has received the Robert Fitzgerald Translation Prize, and his versions of Cecco Angiolieri’s sonnets have appeared in *Yale Italian Poetry* and are forthcoming elsewhere. He teaches classical, medieval, and Renaissance literature, as well as creative writing, at Wheaton College.

A Note on the Translation

I hope these sonnets display Cecco Angiolieri’s wide range of effect as a medieval poet— often comic, mocking, or self-deprecating, sometimes terribly brutal, and other times plaintive and even poignant. In seeking to render these diverse registers, I have made immediacy my general goal, that is, a freshness in ways that acknowledge and benefit from our own contemporary situation as readers. These poems’ medieval conventions and settings should make them sound somewhat strange, a little exotic or elevated. Yet I am attempting a balance. In English the voice itself, to be true to the Italian original, should sound strikingly contemporary— hence the tag titles, the colloquial diction, the few anachronisms. Angiolieri himself was sensitive to such a delicate balance. He often imitated the expressions of the *dolce stil nuovo* poets, popular in his day, only to deflate or overturn those expressions mischievously. His

few previous translators have never sufficiently conveyed this “in-your-face” attitude that makes Angiolieri such an appealing, recognizable figure, even after eight centuries. Dante Gabriel Rossetti translated twenty or so poems, all of which are charming but often lack the original’s passion and aggression. My poem entitled “Subprime Love” renders a sonnet Rossetti translated for his collection *Early Italian Poets*, but Victorian discretion caused him to pull it from the volume just before publication; even so, his version is far tamer than his source. I wish to give readers the real Angiolieri, and to give them a “poised place” for the encounter—a literary terrain that is part twenty-first century and part medieval Siena. I have consulted several editions of Angiolieri’s poetry, but two more recent volumes deserve special mention: *Le rime* (edited by Antonio Lanza, 1990) and *Sonetti* (edited by Menotti Stanghellini, 2003). The original poems reprinted here draw largely upon one or both of these texts. In the case of sonnet CXVI below, of dubious attribution and differing significantly in Lanza’s and Stanghellini’s versions, I have relied more on the latter edition

XXV

Chi non sente d'Amor o tant'o quanto
en tutto 'l tempo che la vita i dura,
così de esser sotterat'a santo
come colui che non rendè l'usura:
ed e' medesmo si pò dar un vanto
che Dio co' santi l'odia oltre misura;
ma qual è que' che d'Amor porta manto,
e' pò ben dir che gli è pretta ventura.
Però ch'Amor è sì nobile cosa,
che s'elli entrasse 'n colu' de lo 'inferno,
che non ebb'anch'e non de aver posa,
pena non sentirebbe 'n sempiterno:
la vita sua saria più gioiosa,
che non rubaldo a l'escita del verno.

XXVI

Qualunque ben si fa, naturalmente
nasce d'Amor, come del fior el frutto,
ch'Amor fa l'omo essere valente.
Ancor fa più: ch'e' nol trova sì brutto,
che per lui non si adorni amantinente,
e non par esso poi, sì 'l muta tutto;
dunque po' dicer bene veramente:
"chi non ama sia morto e destrutto!"
Ch'omo val tanto, quant' ha 'n sé bontate
e la bontà senza Amor non pò stare:
dunque, ben ho eo usato vertate.
Or va', sonetto, senza dimorare;
a tutti innamorati e innamorate,
e di' lor che Becchina ti fa fare.

Losers & Lovers

XXV

The one who's never been in love, at least
once or a few times in all the time he's known,
deserves his touching funeral and priest
as much as stealing, stiff-necked CEOs.

And he himself can puff his cheeks and croak
that God and all saints hate him endlessly.
But *that* one, bending, who kneels to bear Love's cloak,
well, he can say for sure he's really blessed.

Let it be told: Love is such a noble thing,
if he entered the body of the King
of Hell, who's never found relief nor will,
no more would he feel eternal suffering:
he'd live his life, more easy and joyful
than a peasant boy dancing in the spring.

Special Delivery

XXVI

Whatever's naturally made for the good
is born of Love, as flowers bring forth their fruit,
for Love makes any dude a Robin Hood.
But wait, there's more: there's no one quite so brutish
but instantly by Love he's gentrified
and doesn't seem himself, so extreme the change.
Thus it could be said, without sounding strange,
he who doesn't love is destitute, has died.

A man's as good as goodness he possesses,
and goodness lacking love is child's play:
ergo I'm right, and need no second guessing.

Now fly to lovers, sonnet, without delay—
to all the men and women who would heed you,
go and tell them that Becchina made you.

XXXIX

I' ho tutte le cose ch'io non voglio,
 e non ho ponto di quel che mi piace,
 poi ch'io non trovo con Becchina pace;
 là 'nd'io ne porto tutto 'l mio cordoglio,
 che non caprebbe scritto su 'n un foglio,
 che gli fuss'entro la Bibbia capace:
 ch'io ardo come foco in la fornace,
 membrando quel che da lei aver soglio.

Ché le stelle del cielo non son tante,
 ancora ch'io torrei esser digiuno,
 quanti baci li die' in un istante
 in me' la bocca, ed altro uom nessuno:
 e fu di giugno vinti dì a l'intrante,
 anni mille dugento nonantuno.

LVII

Me' mi so cattiveggiar sun un letto
 che neun om che vada 'n su' duo piei:
 ché 'n prima fo degli altru' danar' miei;
 or udirete po' com'i' m'assetto:

ché 'n una cheggio per maggior diletto
 d'esser in braccio 'n braccio con colei
 a cu' l'anim'e 'l cuor e 'l corpo diei
 interamente senz'alcun difetto.

Ma po' ched i' mi trovo 'n sul nïente
 di queste cose ch'i' m'ho millantato,
 fo mille morti 'l dì, sì son dolente.

E tutto 'l sangue mi sento turbato,
 ed ho men posa che l'acqua corrente,
 ed avrò fin ch'i' serò 'nnamorato.

"In Such a Night . . ."

XXXIX

I'm full of all these things I do not want
and not a single thing that awakens me,
since with Becchina certainly I can't
find peace. Thus I bear my every heartache,
which if written wouldn't fit in a volume
so grand it wholly contained the Scriptures:
and so I burn just like a furnace flame,
remembering what I once received from her.

For heaven's stars don't shine as numerously –
even if I wished they were forgotten –
as the kisses I gave her on the spot,
right on the mouth (no other man—just me):
it was June twentieth, this very month
in the year twelve hundred and ninety-one.

Subprime Love (ARM*)

LVII

I know better how to party on a bed
than any man who uses his two feet.
Could I gain an income from someone loaded,
now you shall hear how I would manage it:
right then I'd wish, for maximum pleasure,
our limbs all twined and tangled, mine to melt
with hers. She's got my soul, heart, body, yessir,
entirely interest-free, without default.

But since I'm maxed out, discredited, foreclosed
on those fantasies that I have boasted of,
I die a thousand times each day. Pitiful.

Mad blood rises in me, throbbing grossly.
I have less composure than a waterfall,
and will have for as long as I'm in love.

LVIII

Qual è senza danari 'nnamorato
 faccia le forch'e 'mpicchis'elli stesso,
 ch'e' non muor una volta, ma più spesso
 che non fa que' che dal ciel fu cacciato.

E io, tapin, che per lo mi' peccato
 s'egli è al mondo Amor, cert'i' son esso,
 non ho di che pagar potesse un messo,
 se d'alcun uom mi fossi richiamato.

Donca, perché riman ch'i' non m'impicco,
 che tragg'un mi' penser ch'è molto vano?
 c'ho un mi' padre vecchissimo e ricco,

ch'aspetto ched e' muoi' a mano a mano,
 ed e' morrà quando 'l mar sarà secco;
 sì l'ha Dio fatto, per mio strazio, sano!

CXVI*

Li buon' parenti, dica chi dir vòle,
 a chi ne pò aver, sono i fiorini:
 quei son fratei carnali e ver' cugini,
 e padre e madre, figliuoli e figliuole.

Quei son parenti che nessun sen dole,
 bei vestimenti, cavalli e ronzini:
 per cui t'inchinan franceschi e latini,
 baroni, cavalier', dottor' de scòle.

Quei te fanno star chiaro e pien d'ardire,
 e venir fatti tutti i tuo' talenti,
 che si pòn far nel mondo né seguire.

Però non dica l'omo: "E' ho parenti";
 ché s'e' non ha dinari, e' pò ben dire:
 "E nacqui come fungo a tuoni e venti."

*Di dubbia attribuzione

To Hell With Health

LVIII

Whoever falls in love without some cash
should build a gallows, dangle and be done,
because he won't die once but far more often
than Lucifer, thrown down from Heaven, slapdash.

And I – loser! – am so abused by sin
that if Love still cruised the world, well, he'd be me.
Penniless, I couldn't pay the simplest fee
if some guy served me papers or hauled me in.

So why should I lag in hanging myself?
I nurse one thought, a fool's, but full of power:
my father, who's quite old with rich estate,
whose passing I await tomorrow, or now.
But he'll die when deep seas evaporate;
God's given him, to torment me, great health!

Who's Your Daddy?

CXVI

The kindest relatives (whoever's able
to pocket some, say what you like) are florins.
They're brothers by blood, splendid first cousins,
the father, mother, and all the babies.

That's a real family, which effortlessly
manifests stallions and mares, fine outfits
to which Frenchmen and Italians bend their knees,
and barons, knights, those scholarly nitwits.

These make you lucid, passionately bold.
These favor any enterprise you wished
could be realized, somehow, in the world.

So don't waste your breath: "My stock's distinguished!"
If you've got no cash, better say your prayers:
you're tough as a mushroom when the tempest roars.

Shhhh by Etta Cascini

Translated by Emelise Aleandri

Etta Cascini is an award-winning writer for theatre and radio, a free-lance journalist and theatre critic. She was born in Salerno, Italy, and now lives in Genoa. Since 1974 Cascini has been a drama critic for the Italian international Theatre magazine *Sipario*, writing reviews, interviews, articles and essays about Theatre in Italy and abroad. Since 1978 many of her plays were performed in Italy and New York City. From 1979 to 1996 she was awarded seven prizes in Radio and Drama competitions. *Dear Aborigines* won a prize at the Vallecorsi Theatrical Competition in 1994. *Donne Africane* (African Women), Second Prize Winner of the "Luigi Antonelli '91' International Competition, was produced by Match Interactive/Italian Matters at the Miranda Theatre in 1996, with Emelise Aleandri in the role of Italian journalist Lidia Guerrini, Cascini's alter-ego. *Namastè* was performed at Portovenere Summer Festival 2005 in Liguria and for Italian Heritage & Culture Month 2005 in New York City. Since 1978 Cascini's many radio dramas and serials were broadcast by RAI (Italian national Radio-TV). *Don Juan among the Colors* won a RAI radio drama competition. *Pulmann per Venezia* was broadcast by RSI (Switzerland Radio). Etta is a retired teacher of Italian Language and Literature and Drama at the University of Genoa. From 1986 to the present, she has frequently lectured on Italian Contemporary Theater in Italy, and in New York City at the Italian Cultural Institute, Hunter College, Americans of Italian Heritage and Bella Italia Mia.

Emelise Aleandri's photographic histories, *The Italian-American Immigrant Theatre of New York City* and *Little Italy*, were published by Arcadia. Edwin Mellen Press recently published the first book in a multi-volume series on the Italian-American Immigrant Theatre. New Academia Publishing will shortly release *And the Apostles Shook*, a book written by Drs. Aleandri and Gloria Salerno about how the John D. Calandra Italian-American Institute failed in its mission because of poor leadership and mismanagement, and the labor abuses therein that led to several lawsuits. Emelise Aleandri is the Artistic Director of the Frizzi & Lazzi Music and Theatre Com-

Emelise Aleandri / Etta Cascini

pany. As an actress, she created film roles as Eleonora Duse in *Penguins and Peacocks*, in Spike Lee's *Crooklyn* and *Summer of Sam*, performed in the Walnut Street Theatre's *Italian Funerals and Other Festive Occasions*, and Lou La Russo's *Sweatshop* Off-Broadway. She has produced three documentaries: *Teatro: The Legacy of Italian-American Theatre*, *Festa: Italian Festival Traditions* and *Circo Rois: Che Bella Vita!* She originated the nationally-aired cable TV show, *Italics*.

.....
shhhh

di
Etta Cascini

Atto unico

Copyright SIAE Italy DOR 43190

SCHEDA:

DURATA: 40 ' circa

PERSONAGGI: Un uomo e una donna.

SCENA: Aeroporto bloccato da una tempesta di neve. Una saletta per VIP con sedie e un tavolino. Un video con gli orari degli aerei. Siamo nel 1998. Una carta geografica a una parete. La scena è semplice e fissa. Elemento variabile: il display sul video e una musica che cambia e dà il tono alle situazioni.

PERSONAGGI:

Otello: Uomo d'affari. Bell' uomo, elegante. 45 anni.

Giorgia: Insegnante di meditazione un po' inesperta. 31 anni. Carina, spigliata. Gonna aderente e top scollato. Una grande borsa.

AZIONE: Otello, seduto, fuma nervosamente e parla al telefonino. Poi entra Giorgia e si siede vicino lui.

O. (Parla concitato. Trasmette un ordine.) Fatelo quando parte l' aereo... Cosa?...

Niente paura... Ho tolto l' allarme... D'accordo sul prezzo... I soldi li avrete... Fammi parlar con Nick.... Nick hai capito? Quando salgo sull' aereo. Aspetta il mio segnale telefonico... (fuma e tossisce)

———(sulle ultime parole entra Giorgia, lui chiude il telefonino)——

G. Scusi, signore, sì, lei, signore... prenda (gli tende un foglietto)

O. No, no. Grazie

G. Quello che deve fare è solo accettarlo.

O. Guardi, non mi interessa.

G. Le fa bene.

SHHHHHH!

One act play by Etta Cascini

(Copyright SIAE Italy DOR 43190; English translation by
Emelise Aleandri Copyright 2000)

The American Premiere in English was first performed on Sunday, October 15th, 2000 for a limited run at the Miranda Theatre, 259 West 30th Street, NYC, in association with Mario Fratti's Pirandello/Brecht Project and Frizzi & Lazzi the Olde Time Italian-American Music & Theatre Company. The cast included:

Emelise Aleandri as Georgia

George Pollock as Othello Salviati

Hersey Miller as the Stewardess and the Voice of Desdemona

CHARACTERS

OTHELLO: Businessman, good looking, elegant

GEORGIA: Rookie meditation instructor, pretty, spunky, low-cut top, big purse.

STEWARDESS

SET: *One simple set, no scene changes. VIP room at the airport, chairs and a coffee table. The airport is caught in a snowstorm. There's a monitor with arrival and departure schedules. The time is the present. There's a map of the world on one wall. The only variables can be the entries on the monitor and the music that changes according to the situation to set the tone.*

AT CURTAIN: *(whooshing plane sounds)*

STEWARDESS: *(enters and talks into phone at counter)* Will passenger Marino kindly report to the check-in counter at Gate 12; Passenger Marino, please report to Gate 12. Thank you. And now we continue our special musical broadcast for our distinguished VIP passengers. *(She exits. Syrupy muzak plays, then eventually fades)*

OTHELLO: *(pacing, smokes nervously and talks into his cell-phone. Speaks animatedly. Imparting orders)* Do it when the plane takes off . . . What? . . . Don't worry. I turned off the alarm. I'm okay with the price. You'll get the money. Put Nick on. Nick, y'got it? When I get on the plane. Wait for my call. *(he smokes and coughs, he disconnects)*

O. (tossisce) Lei è un medico?

G. Mi chiedo come lei può sopravvivere in questo orribile mondo. Ecco, tenga. Le fa bene.

O. Ma cos'è? Una ricetta?

G. Io so a cosa sta pensando Ha paura che se prende il foglio poi io le chiedo la parcella? Non le chiedo neanche un soldo.. Tenga...

O. Senta, non ho bisogno di niente...

G. Lei ha bisogno di un tocco di energia vitale...Lei ha bisogno di meditazione...

O. Di che?!

G. Io ho decine di pensieri già pronti. Per tutte le occasioni. Per nutrire l'anima, per

ringiovanire il corpo, per il potere della mente. Posso scrivergliene uno apposta

per lei. Adesso, in un attimo. Un lavoro d'artista... Cosa ne dice?

O. No. Come glielo devo dire?. No!.

G. Gliela firmo. E' un affare.

O. Lasci perdere.... Ho altro per la testa...

G. Signore, sono in una difficile professione...

O. Ah, ma davvero?... (Guarda l'orologio, si alza in fretta)
Oh, mi scusi, devo prendere l'aereo...

— Annuncio dell'aeroporto: "Si avvisano i signori viaggiatori che sono in corso i lavori per sgombrare la pista dalla neve. Aspettiamo i mezzi d'emergenza. Ci scusiamo per il disagio e assicuriamo tutta la nostra assistenza. Al momento nessun aereo può decollare." Viene trasmessa una musicchetta dolce come durante l'atterraggio degli aerei.

O. Dannazione, perderò l'appuntamento a Bangkok

G. Ci vorranno due ore prima che sgombrino la pista.

O. Due ore? E' sicura?

G. Anche di più.

O. (si risiede) E adesso cosa faccio?

G. La vuole una meditazione?

O: Vuol venire a fare un giro in macchina con me?

G. In macchina?

O. (con importanza) Al parcheggio dell'aeroporto ho lasciato la mia Ferrari

G. Ma, veramente... io ...

O. Cosa ci facciamo qui?

GEORGIA: *(enters on his last few words and eventually sits not too distant from him)* Excuse me, sir, yes, you sir . . . take it. *(She hands him a slip of paper)*

OTHELLO: No, no thank you.

GEORGIA: All you have to do is accept it.

OTHELLO: Look, I'm not interested.

GEORGIA: It will do you good.

OTHELLO: *(he coughs)* You a doctor?

GEORGIA: I wonder, how do you survive in this horrible world? Here, take it, it'll be good for you.

OTHELLO: But what is it? A prescription?

GEORGIA: I know what you're thinking. You're afraid if you take this, then I'll ask you for money. I won't ask you for a cent. . . take it.

OTHELLO: Listen, I don't need anything. *(Music starts to fade.)*

GEORGIA: You could use a boost of vital energy; you could use some meditation.

OTHELLO: Some what?

GEORGIA: *(she sits down next to him)* I have a dozen affirmations all ready to go. One for any situation. To nurture the soul, to rejuvenate the body, to empower the mind. I can write one up just for you. Right now in a split second. A real work of art.

OTHELLO: No.

GEORGIA: What do you say?

OTHELLO: What part of "no" don't you understand? NO!

GEORGIA: I'll even sign it. Is it a deal?

OTHELLO: Look, drop it. I've got other things on my mind. . .

GEORGIA: Mister, I'm in a tough line of work, here . .

OTHELLO: Ah, no kidding? *(He looks at his watch, he gets up quickly)* Oh, excuse me. I have a plane to catch.

STEWARDESS: *(Enters)* Ladies and Gentlemen, we regret to inform you that a rescue operation to clear all runways of the snow is currently underway. Emergency vehicles are due momentarily. We apologize for any inconvenience and airport personnel will be glad to assist you if necessary. At the moment no plane is scheduled for takeoff. Meanwhile we continue our special musical broadcast for our distinguished VIP passengers. *(Syrupy music comes on as when planes prepare for landing; then music eventually fades)*

OTHELLO: *(goes to STEWARDESS)* Damn! I'll miss my meeting in Bangkok.

STEWARDESS: It will take them at least two hours before they

G. Cosa ci facciamo nella *sua* Ferrari?

O. Ho dell'ottima musica...

G. E poi..?

O. E poi.... C'è un piccolo cottage qui vicino. Un posto incantevole... Per caso ho

le chiavi.... Allora, andiamo?

G. No, grazie

O. Perché no?

G. Non accetto proposte da sconosciuti...

O. Mi guardi. Le sembra un maniaco violentatore di giovani donne?

G. E' per principio

O. (lanciandole un'occhiata ironica) Per favore. Adesso non mi faccia la puritana...

G. Cosa sta pensando?! Lei sta pensando: "è una puttana." Non sono una puttana.

Okay? O una barbona, o una ciarlatana che imbrogli la gente.... Sono una maestra di meditazione...Da' accordo non sono ancora famosa... Sono agli inizi...

Cerco seguaci...

O. E li viene a pizzicare qui, nella saletta VIP dell'aeroporto?

G. Quando c'è il sole vado al Central Park

O. Ci vada. E' molto meglio...

G. Quand'è l'ultima volta che la meditazione ha sfiorato la sua mente?... Mai?... Eccomi qui per rimediare. Butti via i pensieri neri. Cancelli l'ansia. Bruci la rabbia del suo cuore...

O. Che ne sa lei del mio cuore?

G. Allora la vuole una meditazione su misura?

O. Che misura?

G. Quella del suo cuore.

O. Taglia large!

G. Taglia small...

O. Fa anche la spiritosa?

G. Okay (ridendo). Come non detto... Signore, come la vuole, in versi?. O. Che altro c'è sulla piazza?

G. Meditazione in versi, su misura, firmata e con il simbolo... Prego, offerta libera...

O. Lei non è quella che non voleva soldi!.

G. E' per il mio maestro spirituale. Ha decine di discepoli... Insegna come conquistare la consapevolezza della mente...

clear the runways.

OTHELLO: Two hours? Are you sure?

STEWARDESS: Probably longer. *(She exits.)*

OTHELLO: And now what am I going to do?

GEORGIA: Would you care for a meditation?

OTHELLO: Do you want to go for a ride in my car?

GEORGIA: In your car?

OTHELLO: *(importantly)* I've got my Ferrari in the parking lot.

GEORGIA: Well, actually, I . . . :

OTHELLO: What is there for us to do here?

GEORGIA: What is there for us to do in your Ferrari?

OTHELLO: I've got a great bottle of scotch.

GEORGIA: And so? *(Music begins to fade.)*

OTHELLO: And so . . . There's this cute little cottage nearby.

A nice spot . . . I just happen to have the keys . . . So, what do you say, shall we go?

GEORGIA: No, thank you. *(she rises and gathers her belongings to leave)*

OTHELLO: Why not?

GEORGIA: I don't accept propositions from strangers.

OTHELLO: Oh, come on, look at me. Do I look like a mad rap-
ist who attacks young women?

GEORGIA: It's the principle of the thing.

OTHELLO: *(casting her an ironic glance)* Please! Don't act innocent with me.

GEORGIA: What's going on in that head of yours? You think I'm a hooker. Well, I'm not a hooker. Okay? Or a homeless person or a con artist trying to pull something over on you. I am a meditation instructor. All right, I'm not famous yet. I'm just starting out. I am looking for disciples.

OTHELLO: And you come and pick 'em up here in the airport VIP room? *(sitting back down)*

GEORGIA: When the weather's good I go to Central Park.

OTHELLO: Then go there. You're better off.

GEORGIA: When was the last time meditation even crossed your mind? Never? *(Sits, goes into her bag)* I'm here to help you to disperse gloomy thoughts. To soothe anxiety. To quell the rage in your heart.

OTHELLO: What do you know about my heart?

GEORGIA: So would you like a custom made meditation?

OTHELLO: What do you mean custom made?

O. E come conquistare una donna?
 G. Lei è sposato?
 O. Sposato io? (mostra la mano) Guardi. Niente anello!...
 G. Si vede che se l'è tolto. C'è ancora il segno...
 O. Affari miei!
 G. Okay. E' sposato....
 O. Che gliene importa? Di che si immischia?... Quante storie per averle chiesto di fare un giro in macchina...
 G. Guardi, a me non interessa se è sposato...
 O. (si accende una sigaretta.) Certo che sono sposato... (fuma nervosamente) ...Ma ancora per poco...
 G. (con tono leggero) Quando un matrimonio finisce...(gli dà un foglietto) Ecco.
 Tenga
 O. Quando un matrimonio finisce...
 G. ...resta l'amicizia
 O. (strappa il foglio. Con tono cupo) Lo so io cosa resta... Scriva, scriva
 G. Che cosa?
 O. La mia meditazione.
 G. Il titolo?
 O. Vendetta!
 G. Non mi piace...
 O. La vendetta è la pietanza più richiesta al mondo. La metta nel suo menù.
 G. (prende la penna e un foglio) Il suo nome?
 O. Otello.
 G. Età?
 O. 45.
 G. Origine?
 O. Mediterranea
 G. Ora è chiaro...
 O. (si alza eccitato) Io la strozzo. Mia moglie, la strozzo. (afferra la ragazza per il collo e stringe. La ragazza geme e si divincola) Vigliacca...
 G. Otello, mi lasci...
 O. E subito dopo tocca a lui. All'amante!
 — (Cambia il fondo musicale. Lui recita con tono ispirato e teatrale l'*Otello* di Shakespeare. Oppure nel video dell'aeroporto appare una scena in cui lui vestito da Otello e lei da Desdemona

GEORGIA: To the size of your heart.

OTHELLO: A large.

GEORGIA: A small.

OTHELLO: You're a comedian too?

GEORGIA: (*Laughing*) Okay. Say no more. Mister, how would you like it, in verse?

OTHELLO: What else is there on the menu?

GEORGIA: Meditation in verse, custom made, signed, sealed, delivered. (*he takes it*) Donation appreciated.

OTHELLO: (*he drops a few coins in her box*) Aren't you the one who didn't want any money!

GEORGIA: It's for my spiritual mentor. He has dozens of disciples. He can teach you how to master your mind.

OTHELLO: And how do you master a woman.

GEORGIA: Are you married?

OTHELLO: Me, married? (*Showing his hand*) Look, no wedding band!

GEORGIA: It looks like you took it off. You can still see the mark.

OTHELLO: That's my business.

GEORGIA: Okay, so you're married.

OTHELLO: What does it matter to you? Why do you want to know? Such a big deal because I asked you to go for a ride in my car.

GEORGIA: Look I really don't care if you're married.

OTHELLO: (*He lights a cigarette*) Of course I'm married . . . (*he smokes nervously*) but only for a little longer.

GEORGIA: (*lightly*) "When a marriage is over." (*hands him the slip*) Here you go. Take it.

OTHELLO: (*reading*) "When a marriage is over . . ."

GEORGIA: "Friendship remains."

OTHELLO: (*tearing up the slip. Profoundly*) I know exactly what remains. . . write, write....

GEORGIA: Write what? (*takes pen and paper*)

OTHELLO: My meditation.

GEORGIA: What's the title?

OTHELLO: Revenge!

GEORGIA: I don't like it.

OTHELLO: Revenge is the most popular dish in the world; you should put some in your diet.

GEORGIA: Your name?

OTHELLO: Othello.

recitano)—

O. "Vorrei stare nove anni ad ammazzarlo... Una gentildonna! Una bella donna! Una

dolce donna!... Ch'ella vada in putrefazione e perisca e sia dannata stanotte; perché non dovrà più vivere. No, il mio cuore è convertito in pietra; io lo percuoto e fa dolore la mia mano.... Io la farò a pezzettini. Far becco me! Lungi dalla mia vista, Desdemona!"

G. (Desdemona) "Perché dolce Otello? Io non ho meritato questo."

O. Oh demonio, demonio! Se la terra potesse esser fecondata dalle lacrime di donna,

ogni goccia che ella lascia cadere diventerebbe un coccodrillo...

Tu mala erba, che sei così amabilmente bella e di così squisito profumo, che ecciti il senso sino allo spasimo, non fossi mai nata! .. Sfacciata bagascia! Confessati

francamente del tuo peccato... Desdemona, tu, devi morire.

G. (D.) "Oh, scacciatemi mio signore, ma non uccidetemi!"

O. Giù, baldracca

G.(D.) "Lasciatemi vivere questa notte!"

O. E' troppo tardi. (Stringe la ragazza per il collo).—

——(Riprende la scena di rima. Lei tira un lungo respiro)——

G. Il mio nome è Giorgia. E sono per la non violenza. ...Lo so, lo so. Tutti quei film sulla violenza. Rambo. La gente che si ammazza in TV. Un omicidio a colazione ogni mattina. Uno finisce a pensare che il delitto è cosa di tutti i giorni. Otello, io posso anche capirti

O. Sì?..

G. Ma la gelosia è passata di moda...

O. Non è gelosia.

G. Ah no? E cos'è?

O. E' passione. PASSIONE! Signorina...

G. Chiamami Giorgia

O. Giorgia, io da tre mesi non vivo più. Ogni notte mi sveglio gridando nel buio. Ogni notte sempre la stessa scena. L' ho qui conficcata negli occhi.

G. Quale scena?

O. L' ho qui davanti...Io divento pazzo.

G. io divento pazza... se non mi dici che scena è!

O. Non posso..

G. Prova... Coraggio!... Dal principio...

O. Ero andato a Bangkok per lavoro.

GEORGIA: Age?

OTHELLO: 55

GEORGIA: Ancestry?

OTHELLO: Southern Italian.

GEORGIA: Now I understand.

OTHELLO:*(gets up agitated)* I'll strangle her. My wife, I'll choke her.*(Grabs the girl by the throat and starts to choke her. She moans and struggles to get free.)* Bitch!

GEORGIA: Othello, let go of me.

OTHELLO: And next, it's his turn. Her lover! *(Background music changes to medieval music. He is transported in the theatrical realm of Othello by Shakespeare. In voice over from backstage, VOICES OF OTHELLO and DESDEMONA are playing out the following scene in a theatrical and emotional manner, while medieval music plays)*

VOICE OF OTHELLO: I would have him nine years a killing - a fine woman! A fair woman! A sweet woman! Ay let her rot and perish, and be damned to night; for she shall not live. No my heart is turned to stone; I strike it and it hurts my hand. I will chop her into messes: - cuckold me! Out of sight.

VOICE OF DESDEMONA: How sweet Othello? I have not deserved this.

VOICE OF OTHELLO: O devil, devil! If that the earth could teem with woman's tears, each drop she falls would prove a crocodile. Out strumpet; confess thee freely of thy sin. Thou art to die.

VOICE OF DESDEMONA: O, banish me my lord but kill me not!

VOICE OF OTHELLO: Down strumpet!

VOICE OF DESDEMONA: Kill me tomorrow, let me live tonight.

VOICE OF OTHELLO: It is too late. Arrghhh! *(He chokes her. End of voiceover. The medieval music stops and the scene at the airport resumes.)*

GEORGIA: *(She draws a long deep breath, stands up and composes herself)*. My name is Georgia. And I'm totally for non-violence. I know, I know. All those violent films. Rambo. People killing each other on TV. A murder for breakfast every morning. You end up thinking that crime is an everyday occurrence. Othello, I can even understand you.

OTHELLO: Really?

GEORGIA: But jealousy is really passe'.

OTHELLO: It's not jealousy.

G. Va avanti.

O. Io sono un uomo d'affari. Io credo nella competizione. Una settimana per le trattative. Come tu sai, le trattative, ci vuole il suo tempo per portarle a buon fine...

G OK, ci vuole il suo tempo..

O. E invece...

G. E invece?

O. La Finanza.

G. Cosa?

O. La Finanza! Capisci? E' piombata in ufficio e sta passando al setaccio l'attività della ditta.... La segretaria mi chiama disperata. Non sa dove battere la testa. Mollo tutto, prendo il primo aereo e torno a precipizio in Italia. Neanche il tempo di avvisare mia moglie.

G. E allora?

O. Corro a casa. Tutto silenzio. Nessuno mi aspetta. Vado in camera da letto e... la vedo

G. Chi?

O. Mia moglie!

G. E con questo?

O. Mia moglie a letto con un uomo!...

G: Oh mio dio...

O. Io l'adoravo. Era la luce della mia vita. Era il sole, la luna. I suoi occhi erano laghi di stelle....Le ho dato tutto. Gioielli. La villa ai Caraibi. E lei mi ha tradito.

Dovevo ucciderla allora.

G. Sì, ucciderla, andare in prigione e... rovinare la tua vita

O. La mia vita... è già rovinata.... Ho lasciato la mia prima moglie per lei. La mia città per lei. Vado in palestra due volte la settimana per lei...

G. Bravo. Ti fa bene

O. Sempre insieme. Ci chiamavano "Romeo e Giulietta"... Se la intendeva con un vicino. Uno più vecchio di me. E la cosa durava da un anno... Ha fatto questo... a me?.. Ma io l'ammazzo!..

G. Rilassati. Lascia che questa esperienza abbandoni la tua mente.. Sii calmo.

O. Cinque anni della mia vita perduti. Finiti. Più niente. Niente. Un'illusione.

G. ...Shhhhh..... (Giorgia accende il suo registratore e si sente una musica "da rito orientale." Parla con voce ispirata e lenta) Ascolta questa musica... Lascia che il tuo corpo si abbandoni alla musica.... Arrenditi alla musica ...Perditi nella musica ...

GEORGIA: Oh, no? Then what is it?

OTHELLO: It's passion. PASSION! Miss . . .

GEORGIA: Call me Georgia.

OTHELLO: (*he sits*) Georgia, I've had no life for the last three months. Every night I wake up screaming in the dark. Every night it's the same scene fixated on my brain.

GEORGIA: What scene? (*She sits next to him*)

OTHELLO: Right in front of my eyes. I'm going nuts.

GEORGIA: I'm gonna go nuts if you don't tell me what nightmare you're having!

OTHELLO: I can't.

GEORGIA: Try. Come on! From the beginning.

OTHELLO: I went to Bangkok on business . . .

GEORGIA: Go on.

OTHELLO: I'm a businessman. I am competitive. I figure a week for the negotiations. As you know, for negotiating, you take your own sweet time to get a good deal.

GEORGIA: Okay, you take your good sweet time . . .

OTHELLO: But instead . . .

GEORGIA: But instead? . . .

OTHELLO: The IRS!

GEORGIA: What?

OTHELLO: The IRS! You know what that means? They invaded my office and went through all the company's business transactions with a fine tooth comb. My secretary called me hysterical. She didn't know which way to turn. So I drop everything, hop on the first plane and rush back home. No time to even tell my wife.

GEORGIA: And then?

OTHELLO: I run home. Everything is quiet. No one is expecting me. I go to the bedroom and . . . I see her.

GEORGIA: Who?

OTHELLO: My wife.

GEORGIA: So what?

OTHELLO: I see her in bed with another man!

GEORGIA: Oh, my God!

OTHELLO: I adored her. She was the light of my life. She was the sun, the moon. Her eyes were pools of stars. I gave her everything. Jewelry. The house in the Caribbean. And she betrayed me. I should have killed her then.

GEORGIA: Yeah, kill her, go to jail and ... ruin your entire life.

(Giorgia comincia il Chi Kung e le parole seguono il ritmo lento dei suoi gesti. Prende una posizione di Chi Kung in modo che il pubblico veda bene la scena: lei in piedi sopra di lui, con le gambe divaricate e ben radicate alla terra. Lei comincia a fare così: alza lateralmente la mano destra verso il cielo e la sinistra lateralmente verso la terra facendo una specie di bilancia. Mette in comunicazione tre punti: il cielo, la terra e il corpo di Otello. Con la mano destra gira intorno al fegato, con la mano sinistra sulla testa di lui e poi fa il gesto di estrarre qualcosa dal corpo di lui e buttarla via. Butta via i pensieri neri dalla testa e la rabbia e la gelosia dal fegato. Deve essere molto graziosa, molto ritmata come se facesse un rito. Sono gesti continui quasi una danza. Lavora sul fegato e sulla testa senza toccarli per estrarre le emozioni negative e gettarle via. Ripete i gesti più volte. Non è necessario che parli continuamente. A intervalli dice le frasi)

(Otello è immobile a occhi chiusi) —

G. Uomo, dimentica...

O. Che cosa?

G. Chi ti ha fatto del male

O. Perché dimenticare?

G. Noi siamo come nuvole bianche che attraversano il cielo. Si incontrano, si uniscono, si lasciano portate dal vento...

O. Ho un pensiero che mi pesa: vendetta.

G. Uomo, sorridi

O. Perché sorridere?

G. Sorridi al tuo pensiero e lascialo andare

O. Io soffro terribilmente

G. Condividi la sofferenza degli altri e cancellerai la sofferenza dal tuo cuore.

O. Il mio cuore è pieno di rabbia..

(Giorgia comincia il Chi Kung sul cuore di Otello: con la mano destra e l'indice piegato a toccare il pollice e sporgente in fuori, va sul petto dell'uomo dove c'è il cuore e fa il gesto di penetrare dentro il cuore con il dito piegato. Gira intorno al cuore come per fare un massaggio ma senza toccare il petto. Deve essere una spirale lenta, molto visibile per il pubblico. Parla mentre compie i gesti.)

G. La rabbia è come un fiore chiuso. Il fiore si apre quando la luce del sole lo penetra nel profondo. Uomo, guarda dentro te stesso. La consapevolezza è il calore

che fa sciogliere la rabbia.

O. La mia vita è un incubo...

OTHELLO: My life is already ruined. I left my first wife for her. I left my hometown for her. I go to the gym twice a week for her.

GEORGIA: Good. It's good for you.

OTHELLO: We were always together. They called us "Romeo and Juliet." She had an affair with our neighbor. He was older than me. And the affair went on for a year. She did this to me . . . to me!? So I'm gonna kill her!

GEORGIA: *(she gets up and helps him sit down)* Relax. Let this experience disappear from your mind. . . .Calm down . . . *(She turns on her tape deck and an exotic ritual music comes on.)*

OTHELLO: Five years of my life down the drain. Finished. Gone. Caput. Nada. Zilch. An illusion.

GEORGIA: *(She rings bell)* Shhhh. *(She speaks slowly as if transported)* Listen to this music, let your body go with the music, surrender to the music, lose yourself in the music. *(she begins to perform the Chi Kung and the words follow the slow rhythm of her movements. She positions herself in the Chi Kung stance so the public can see her well: she stands over him feet apart and solidly grounded. She starts to move as follows: lifts her right hand laterally towards the ceiling while her left aims at the ground; this creates a scale of sorts. She connects three points: the sky, the earth and OTHELLO's body. She moves her right hand around his liver and her left hand over his head; she gestures as if she were pulling something out of his body to throw it out. She draws dark thoughts from his head and anger and jealousy from his liver. She must be very graceful in performing this rite. It's almost a dance. She works on the liver and head without touching them to draw out the negative emotions and cast them out. She repeats the gestures several times. It is not necessary for her to speak continuously. She can speak at intervals.)* My brother, forget . . .

OTHELLO: *(he remains still with his eyes closed)* Forget what?

GEORGIA: Whoever has hurt you.

OTHELLO: Why should I forget?

GEORGIA: We are like white clouds passing through the sky. We meet, we blend, we let the wind carry us. . . .

OTHELLO: One thought weighs me down: revenge.

GEORGIA: My brother, smile . . .

OTHELLO: Why should I smile?

GEORGIA: Smile at your thought and let it go . . .

OTHELLO: It hurts so much.

GEORGIA: Share the sufferings of others and free your own heart of suffering . . .

G. Rilassati. Prendi un respiro profondo. Shhhhh
(E lui fa un respiro profondo)

G. La vita può essere "paura e risentimento o... perdono e amore"...

— Annuncio dell' aeroporto: (la scena finisce bruscamente. Cambia il sottofondo musicale) "Si avvisano i signori passeggeri che la pista numero uno è stata interamente sgombrata dalla neve. Le condizioni meteorologiche stanno migliorando. Le partenze saranno gradualmente scaglionate. Grazie per la vostra comprensione. Fine dell' annuncio."

O. Perché viaggiare? Meglio starsene tranquilli in un tranquillo paese di campagna.

G. (va alla carta geografica e indica un punto) Guarda. Io stavo qui

O. Dove?

G. Campagna. Ci sono nata.

O. Com'è che sei arrivata qui a New York?

G. Credi nell' amore a prima vista?

O. Certo che credo nell' amore a prima vista. E' cieco...

G. Io pensavo che fosse romantico

O. Romantico l' amore? Il denaro, quello sì che è romantico!

G. Smettila. Sei il solito maschio che crede di sapere tutto...

O. E lui, ...che maschio era?

G. (Come se parlasse a se stessa e con un romantico fondo musicale) Era un uomo affascinante che piaceva alle donne. L' avevo sposato perché ne ero innamorata Più io di lui. Ma già in viaggio di nozze mi sono accorta che aveva qualcuna che gli telefonava.

O. (come marito di lei) "E' il mio mestiere. Faccio lo stilista di moda. Ho sempre a che fare con le donne. Giorgia, non sarai mica gelosa del mio lavoro?"

G. Non volevo preoccuparmi troppo. Avevo fiducia in lui. Mi fidavo. Poi un giorno ho visto il conto del telefono: era enorme. Era pieno di telefonate con l' Australia. Poi arrivarono anche le lettere. Due volte la settimana. Lettere alte un dito. Allora gli ho parlato.

O. "Ma cosa ti sei messa in mente. Sciocchina. E' una giornalista di moda. Mi aiuta per le collezioni."

G. Io a qual punto non ho avuto il coraggio di andare fino in fondo. Forse avevo paura della verità. E sono diventata una vittima. Ormai non c' era più intimità tra di noi. E finalmente un giorno ho trovato una lettera con le foto di lei nuda, una bella donna neanche giovanissima. Molto sexy. Quella notte ho sognato che uccidevo

OTHELLO: My heart is full of anger . . .

GEORGIA: *(She begins to do the Chi Kung on OTHELLO's heart: With her right hand, her index bent to meet her thumb, she motions to the man's chest in the direction of the heart; the index is slightly forward as she motions as if to penetrate his heart with the bent finger. She gestures around the heart as if to massage it without ever touching it. It must be a slow spiral, very visible to the audience. She speaks as she gestures . . .)* Anger is like a closed flower. The flower blooms when the light of the sun penetrates within. My brother, look inside yourself. Self-awareness is the heat that melts down anger.

OTHELLO: My life is a nightmare.

GEORGIA: Relaaaxx. Take a deep breath. Shhhhhh. . . .

OTHELLO: *(He takes a deep breath.)*

GEORGIA: Life can be "fear and resentment or . . . forgiveness and love." *(She rings bell)*

STEWARDESS: *(The scene is brusquely interrupted; the exotic music stops; muzak resumes, then fades)* We are pleased to inform our passengers that runway number one has been entirely cleared of snow. Weather conditions are rapidly improving. Departures will gradually resume. Thank you for your patience. End of the announcement. And now we continue our special musical broadcast for our distinguished VIP passengers.

OTHELLO: What's the point of going anywhere? Might as well live nice and peaceful in a small quiet town out in the country.

GEORGIA: *(She goes to a world map in the middle of the room and points to a spot or takes out a travel map and holds it in front of them both)* Look, this is where I'm from.

OTHELLO: Where?

GEORGIA: Out in the country. I was born there.

OTHELLO: How is it that you came to New York?

GEORGIA: Do you believe in love at first sight?

OTHELLO: Of course I believe in love at first sight. It's blind .

GEORGIA: I thought it was romantic.

OTHELLO: Love, romantic? Money, that's what's romantic!

GEORGIA: Stop it! You're the typical male who thinks he knows everything.

OTHELLO: And your husband, . . . what kind of a male was he?

GEORGIA: *(talking to herself; romantic background music)* He was a fascinating man whom women found very attractive. I married him because I was in love. I was more in love than he was. But

mio marito. Con un coltello gli trapassavo il ventre. La mattina dopo gli ho telefonato in ufficio che avevo sognato di ucciderlo...

O. "Giorgia tesoro, non fare pazzie... Io ti voglio bene.. Cerca di capire... Cara... Perdonami... Ti prego... Sono tuo marito."

(Riprende la scena di prima. Cambia la musica e il tono della scena)

O. Vedova?

G. No, non l' ho ucciso mio marito. L' ho perdonato...

O. Perché?

G. "Non aver paura di essere sconfitta, se rimani bianca e pura nel mondo degli uomini".

O. Cos'è?

G. E' una poesia.

O. La TV satellitare. Gli uomini nello spazio.. Siamo nel 2000... La poesia?. E' morta!.

G. La poesia è viva.

O. Magari d'amore...

G. Amore drammatico, romantico, furioso...Underground, post moderno..... Scegli tu

O. Amore vero... o niente

G. (recita una poesia)

L' amore vero è raro.

Due corpi e due anime

debbono intendersi.

Non importa niente

se lei è piccola

se lui è alto,

se lui è piccolo

se lei è alta,

se lui è brutto

se lei è bella,

se lui è bello

se lei è brutta,

se lui è ricco

e lei è povera,

se lui è povero

e lei è ricca.

Quello che invece importa è che sia Amore vero!"

O. Odio, vero!... Quello sì, mi piace... Si scatena come un tornado... Una forza della natura...(suona il telefonino di lui)—

already on our honeymoon I found out that some woman kept calling him on the phone.

VOICE OF HUSBAND: It's my work. I'm a fashion designer. I'm always going to have to deal with women. Georgia, you're not gonna be jealous of my work, are you?

GEORGIA: I didn't want to worry too much. I had faith in him. I trusted him. Then one day I saw the telephone bill: it was enormous. All international calls to Sidney.

OTHELLO: Who's Sidney?

GEORGIA: Sidney, Australia. Then the letters started coming. Twice a week. Six inches high. Then I brought it up to him.

VOICE OF HUSBAND: What are you thinking? You silly. She's a fashion journalist. She's helping me with the collections.

GEORGIA: At that moment I didn't have the courage to get down to the bottom of it. Maybe I was afraid of the truth. And I became a victim. After that, we lost all intimacy between us. And finally one day I found a letter with pictures of her, nude, a good-looking woman, not even very young. Very sexy. That night I dreamed I killed my husband. I drove a knife right through his belly. The next morning I called him at the showroom and told him I had dreamed about killing him.

VOICE OF HUSBAND: Georgia, honey, you're being insane. I love you. Try to understand, darling; forgive me . . . I beg you. I am your husband." (*Dissonant chord ends romantic background and pace changes. The scene resumes.*)

OTHELLO: So now you're a widow?

GEORGIA: No, I didn't kill my husband. I forgave him . . .

OTHELLO: Why?

GEORGIA: "Fear not defeat, if thou remain innocent and pure in the world of men."

OTHELLO: What's that?

GEORGIA: It's a poem.

OTHELLO: Cable TV, satellite antennas, deep dishes. Men in space. We're in the year 2000. Poetry? It's dead.

GEORGIA: Poetry rules.

OTHELLO: If only love did too . . .

GEORGIA: Dramatic, romantic, frantic love. Underground, postmodern, whatever you like.

OTHELLO: True love . . . or nothing.

GEORGIA: (*Romantic background music resumes as she recites poetry*) "Two bodies and two souls. True love is rare. Nothing really

O. (risponde camminando mentre lei esce) Pronto... Ah, Giovanni sei tu?... Sì sono ancora qui, all' aeroporto. Non parte nessun aereo... Sto benissimo...No, ti ho già detto che non ne voglio parlare... Niente divorzio.... Faccio a modo mio... Sta a sentire Giovanni: o fai quello che voglio io o mi cerco un altro avvocato. (si accende una sigaretta mentre lei rientra con due bicchieri e una bottiglia di champagne che mette sul tavolino)

G. Prego, signore. Champagne!

O. Champagne??

G. Offre l' aeroporto.

O. Che generosi!

G. Solo con i passeggeri VIP! E' in tuo onore...

O. (esamina la bottiglia) Brut 89... Niente male...Anzi, ottimo...

G. Brindiamo?

O. Certo! Dammi un bicchiere.

G. Io ci metterei un po' di succo d' arancia.

O. Lo rovineresti col succo d' arancia...

G. Così sei un intenditore di champagne, eh?

O. Un' altra vita, mia cara.

G. Sì, una vita di business class e di champagne...

O. Sono stato educato a calci in culo. Mio padre mi ha lasciato senza una lira a dieci anni.

G. E adesso sei un VIP pieno di soldi...

O. Li ho sempre sognati. Avere vestiti, libertà, musica, profumi. Io posso prendere i miei soldi e far costruire un castello.... Posso far sparire un quartiere... Posso avere una Ferrari ultimo modello...

G. Puoi comprarti...potere, successo...e un killer che uccida tua moglie...

O. Posso comprarmi un magnifico posto nel mondo...

G. Puoi avere un magnifico posto nel mondo dei consumi... Spazzatura.

O. Che cosa hai contro i soldi?

G. Niente. Non soddisfano i veri bisogni... Tu non hai bisogno di una Ferrari ultimo modello.. Tu vuoi un simbolo di potere, di successo, di prestigio. Sono loro che ti condizionano a pensare che è un tuo bisogno... Io sono un' artista e non voglio

essere condizionata.

O. Ma veramente credi che essere poveri fa più grande un artista? Credi che Pavarotti stia facendo la fame in un sottoscala?

G. Otello... Io voglio essere libera di pensare con la mia testa... Giusto?

matters as long as they both care. Even if she's small and he's tall or he's small and she's tall, if he's ugly and she's pretty or he's handsome and she's ugly, if he's rich and she's poor or he's poor and she's rich. All that really counts without a hitch is that love be true!" (*Romantic background music fades*)

OTHELLO: Fairy tales. That hatred be true! Yeah, I like that. It's a tornado, a force of nature. (*His cell phone rings. He answers*) Hello? Ah, Sal, it's you? I'm still here at the airport. No planes can leave. I'm great. No, I told you I don't want to talk about it. No divorce. I'm doing it my way. Listen, Sal: either you do what I want or I'll look for another attorney. (*He lights himself a cigarette.*)

STEWARDESS: (*enters with two flutes and a bottle of champagne which she puts on the coffee table.*) Pour vous! Champagne!

OTHELLO: Champagne?!

STEWARDESS: Compliments of JFK!

OTHELLO: How generous!

STEWARDESS: For VIP passengers only! It's for your enjoyment.

OTHELLO: (*Looking at the label*) Brut 89. Not bad. Actually, this is the best.

GEORGIA: Shall we make a toast?

OTHELLO: Sure! (*to STEWARDESS*) Give me a glass!

GEORGIA: (*to STEWARDESS*) I'd like to have a little orange juice in it.

OTHELLO: You're gonna ruin it with orange juice.

GEORGIA: So you're a connoisseur of champagne, eh?

OTHELLO: In another life, my dear.

GEORGIA: Yeah, the life of business class and champagne.

OTHELLO: I was brought up in the school of hard knocks. My father left me without a penny when I was ten.

GEORGIA: And now you're a VIP loaded with dough.

OTHELLO: I always dreamed about having clothes, freedom, music, cologne. I can take my money and build a castle. I can buy up a whole neighborhood. I can have the latest model Ferrari.

GEORGIA: You can buy . . . power, success . . . And a hit man to kill your wife.

OTHELLO: I can buy myself the most magnificent place in the world.

GEORGIA: A magnificent place in the world of consumerism, in the world of garbage.

OTHELLO: What have you got against money?

O. Giorgia, sei troppo ingenua. Tu corri dei rischi. Vieni dalla campagna...Tu hai bisogno di un uomo in gamba che ti protegga in questa giungla umana... Dai retta a me. Uno che ci sa fare..... (si avvicina a lei)

G. Ho già il mio maestro spirituale...

O. Lo sai che hai l'aria... di una sua ...

G. ...Discepola

O. Concubina...

G. Quale concubina? Cosa dici? Io, non l'ho mai incontrato. Comunichiamo via internet... Pensieri astrali!

O. E ti basta?

G. Ti pare poco? Lui dice che tutti ci dobbiamo amare.

O. Ma... tu lo ami?

G. Io amo mia madre, i miei amici, il mio gatto....

O. E gli uomini?

G. Amo i cantanti e i calciatori...

O. E i VIP?

—— Si sente l'annuncio dell'aeroporto: " Attenzione. Informiamo i signori passeggeri che l'aereo Best Air volo 587 con destinazione Bangkok è in partenza fra 15 minuti. Presentarsi all'uscita n 12 per l'imbarco immediato. "

Otello: (prende il telefonino e parla in fretta allontanandosi da lei che però ascolta)

Fatelo fra quindici minuti.. Sì, siamo intesi.... Vi ho dato la chiave. . Mettete il silenziatore.... Nick, voglio che lei muoia sul colpo...Prima di andarvene fingete una rapina... Intesi... Io salgo sull'aereo.

G. (si lancia su di lui e gli strappa il telefonino di mano. Con il tasto dial back ripete il numero appena fatto da Otello e finge di essere la moglie di lui)

G. So tutto. Mio marito vi manda per uccidermi. La polizia è qui. Vi aspetta. per arrestarvi....Mio marito è già stato arrestato.

O. (cerca di riprendere il telefonino. I due si inseguono attorno al tavolino.)

O.Dammelo

G. No, no.

O. Tu sei pazza

G. Ti prego, non farlo.

O. Dammelo (lui la afferra per il vestito)

G. Lasciami (scappa di nuovo. Il vestito si strappa)

—(si ripetono alcune frasi dell'*Otello* di Shakespeare, recitate

GEORGIA: Nothing. It just doesn't satisfy the real needs. You don't need the latest model Ferrari. You want the symbols of power, of success, of prestige. Someone else is conditioning you to think that these are your needs. I am an artist and I will not be conditioned.

OTHELLO: Do you really believe that being poor makes an artist greater? You really think that Pavarotti starved himself, living in a basement?

GEORGIA: Othello, I want to be free to think with my own head. Okay?

OTHELLO: Georgia, you're too naive. You're at risk. You really are a hick. You need a man at your side, who will protect you from this human jungle. Listen to me. I know what I'm doing. *(He gets closer.)*

GEORGIA: I already have my spiritual mentor.

OTHELLO: You know, you act like you're one of his . . .

GEORGIA: Disciples.

OTHELLO: Concubines.

GEORGIA: What concubine? What are you talking about? I never even met him. We communicate via the Internet . . . astral email.

OTHELLO: And that's enough for you?

GEORGIA: Isn't that enough? He says we have to love each other. Life is love . . .

OTHELLO: But do you love him?

GEORGIA: I love my mother, my friends, my kittycat . . .

OTHELLO: What about men?

GEORGIA: I love rock stars and football players.

OTHELLO: What about VIP's?

STEWARDESS: Attention, passengers. We are pleased to announce that Best Air Flight #587 to Bangkok will be departing in about 15 minutes. Please report to Gate #12 for immediate boarding. And now we continue our special musical broadcast for our distinguished VIP passengers.

OTHELLO: *(He quickly gets away from her and gets on the cell phone.)* Do it in 15 minutes. Yes, everything's set. I gave you the keys. Use the silencer. Nick, I want her to die with the first shot. Before you leave, make it look like a robbery, okay? I'm going to board the plane. *(He hangs up and goes to pick up his bag. Before he can do anything about it GEORGIA snatches the cell phone from his hands. He tries to get it back from her. Ad libs:)* What are you doing? Give that

precedentemente, mentre la scena ha un rallentamento)—

O. "Demonio, demonio. ... Tu devi morire".

G. "Perché dolce Otello? Io non merito questo"

O. "Lungi dalla mia vista, Desdemona!"

G. "Oh, scacciatemi mio signore, ma non uccidetemi!"

O. "Giù, baldracca..."

G. "Lasciatemi vivere questa notte!"

O. "E' troppo tardi."

—Annuncio dell' aeroporto: "Il passeggero Otello Salviati è pregato di presentarsi immediatamente all' aereo Best Air, volo 587 con destinazione Bangkok, in partenza sulla pista n 4."

(Otello strappa il telefono dalle mani di Giorgia. Sono vicinissimi. Lei gli fa il gesto Chi Kung sul cuore)

G. Shhhhh.

O. (Ha un sussulto:) "Ahh" (porta una mano sul cuore)

—(Un attimo di attesa...Suona il telefonino:)—

G. (gli grida) Salvala!

O. (risponde guardando fisso Giorgia)... Nick?... Sono io...(pausa)...Sì, mi hanno arrestato. (chiude il telefonino)

G. Sei un uomo pieno di sorprese

O. Sono un uomo finito. Non ho più nemmeno la mia vendetta. Ho perso l' aereo...

Ho perso l' appuntamento... Ho perso tutto...

G. Non sei mai stato così ricco

O. Che cosa mi hai fatto? Non sono più io

G. Ti ho cambiato il cuore

O. Ridammi il mio vecchio cuore

G. Non esiste più

O. Ma tu, chi sei? Una strega...

G. Una strega... una fata... una stella...

—Annuncio dell' aeroporto: "Attenzione. Diamo notizia di un terribile incidente. L' aereo Best Air volo 587 destinazione Bangkok poco dopo il decollo è precipitato per cause ancora sconosciute e si è schiantato al suolo. Il pilota e numerosi passeggeri sono tra le vittime. Si stanno prodigando i primi soccorsi."

G. Oh, dio mio...Che terribile disgrazia... Potevi esserci tu sull' aereo...

O. (guarda intensamente Giorgia) Mi hai salvato la vita... Grazie...

G. Anche tu oggi hai salvato una vita... (va verso l'uscita)

O. Aspetta.. Non andartene...

back! I have to get on. Come on, I'm gonna miss my fucking plane.

GEORGIA: *(She dodges him and frantically looks on the keypad to identify the redial button. She finds and presses the redial button. She pretends to be his wife)* Hello? This is Othello's wife. I know everything. My husband is sending you to kill me. The police are here. They're ready and waiting to arrest you. They already arrested my husband. Ciao. *(She hangs up.)*

OTHELLO: *(He tries to get the phone back. He starts chasing her around the table. They are running around the coffee table.)* Give it to me!

GEORGIA: No, No!

OTHELLO: You're crazy!

GEORGIA: Please, don't do it.

OTHELLO: Give it to me! *(He grabs her by the dress.)*

GEORGIA: Let go of me! *(She gets free, the dress tears up. They repeat some phrases from Othello, as before while the scene slows down; medieval music)*

VOICE OF OTHELLO: Devil! Devil thou art to die!

VOICE OF DESDEMONA: Why sweet Othello? I don't deserve this!

VOICE OF OTHELLO: Out of my sight Desdemona.

VOICE OF DESDEMONA: Oh, banish me my lord but kill me not!

VOICE OF OTHELLO: Down strumpet!

VOICE OF DESDEMONA: Let me live tonight!

VOICE OF OTHELLO: It is too late! *(medieval music fades)*

STEWARDESS: *(in voiceover from backstage)* Paging passenger Othello Salviati for immediate final boarding on Best Air Flight #587 to Bangkok leaving immediately from Gate #12. *(OTHELLO snatches the phone from GEORGIA's hands. They're very close.)*

GEORGIA: *(She gestures to his heart like before when she was performing the Chi Kung)* Shhhhh!

OTHELLO: *(He's startled.)* Ahh! *(Brings his hand to his heart. The phone rings.)*

GEORGIA: Spare her!

OTHELLO: *(He answers, staring at GEORGIA)* Hello, Nick? It's me. *(Pause)* Yeah. I've been busted. *(He hangs up.)*

GEORGIA: You're a man full of surprises.

OTHELLO: I'm finished. I can't even have my revenge. I've missed the plane. I've missed my meeting. I've lost everything.

GEORGIA: You've never been so rich.

OTHELLO: What did you do to me? I'm not myself anymore.

G. Perché?

O. E' il destino che ci ha fatto incontrare.... Io credo che siamo fatti l'uno per l' altra. (la prende sottobraccio e si avvia con lei all' uscita.)

FINE

GEORGIA: I've replaced your heart.

OTHELLO: Give me my old heart back.

GEORGIA: It doesn't exist anymore.

OTHELLO: But who are you? A witch . . .

GEORGIA: A witch . . . a fairy . . . a star . . .

STEWARDESS: Ladies and gentlemen. We are terribly sorry to report to you that a tragic accident has just occurred on runway #1. Boeing 747 BEST AIR flight#587 to Bangkok has crashed on takeoff for as yet undetermined reasons. The pilot and many passengers are among the victims. Emergency units are currently at the site of the wreckage searching for possible survivors. And now we continue our special musical broadcast for our distinguished VIP passengers.

GEORGIA: Oh, my God! What a terrible tragedy. You could have been on that plane.

OTHELLO: *(He looks at her intensely.)* You saved my life. Thank you. *(Muzak resumes and continues)*

GEORGIA: You've saved a life today, too. *(She picks up her bag and things to leave.)*

OTHELLO: Where are you going?

GEORGIA: I don't know. *(She starts for the exit.)*

OTHELLO: Wait, don't go away.

GEORGIA: Why not?

OTHELLO: It was our destiny to meet today. I think we were meant for each other. *(He takes her by the arm and adlibs as they start for the exit together. Music continues through curtain call.)*

THE END

“Una reazione imprevedibile” by Francesco Marroni

Translated by Renzo D’Agnillo

Francesco Marroni, born in Italy in 1949, is Professor of English Literature at the University of Pescara, where he is Director of the Center for Victorian and Edwardian Studies (C.U.S.V.E.). He is also Editor-in-Chief of the following academic journals: *Merope*, *Rivista di Studi Vittoriani* and *Traduttologia*. He is member of the editorial board of *The Gaskell Society Journal* (Manchester) and the *Journal of Anglo-Italian Studies* (University of Malta).

His books include *La verità difficile. Uno studio sui romanzi di George Eliot* (Bologna, 1980), *Invito alla lettura di Henry James* (Milan, 1983), *La fabbrica nella valle. Saggio sulla narrativa di Elizabeth Gaskell*, (Bari, 1987), *La poesia di Thomas Hardy* (Bari, 1997), *Spettri senza nome. Modelli epistemici e narrativa vittoriana* (Pescara, 1997); *Disarmonie vittoriane. Rivisitazioni del canone della narrativa inglese dell'Ottocento* (Rome, 2002) and *Miti e mondi vittoriani. La cultura inglese dell'Ottocento* (Rome, 2004).

He has edited works by George Orwell (1982), Thomas Hardy (1991, 2000), E. L. Doctorow (1993), Henry James (1994), Walter Scott (1994, 2004), R. L. Stevenson (2000) and Nathaniel Hawthorne (2003). He has translated narrative works by Washington Irving, Elizabeth Gaskell, George Gissing, G. B. Shaw and George Eliot.

Also a writer of fiction, Marroni has published six collections of short stories: *Silverdale* (Palermo, 2000), *Brughiere* (Bari, 2002), *Il silenzio dell'Escorial* (Bari, 2002) and *Finisterre* (Pescara, 2004), *Nelle vene del tempo* (Pescara, 2006) and *Il ciclista del Wessex* (Palermo, 2008). A new collection of short stories, *Dopo l'ultima fermata*, is due out by the beginning of 2009.

Renzo D’Agnillo is Associate Professor of English literature at the “G. D’Annunzio” University (Pescara). He has published articles on: D.H. Lawrence, Virginia Woolf, Thomas Hardy, W.B. Yeats, Gerard Manley Hopkins, Percy B. Shelley, Christina Rossetti and Dante. He is co-editor of two volumes together with Francesco Marroni and Mariaconcetta Costantini, one on Irish Poetry, the other on means of transport in Victorian literature, as well as co-author of

the volume *Six Romantic Poets* with Adriana D'Angelo. He has translated a book of poems (*La Coda della lucertola* – Eros Costantini) and a book of one-act plays (by Renzo Ricchi – University College Dublin). He is also the author of *Bruce Chatwin, Settlers, Nomads and Exiles* (Pescara, Tracce, 2000) and *The Poetry of Matthew Arnold* (Rome, Aracne, 2005). He is currently preparing a study on the poetry of Arthur Hugh Clough.

Una reazione imprevedibile

di Francesco Marroni

Lento e sospettoso, pareva sempre impegnato a fiutare l'aria. Era del tutto incurante degli altri, e gli altri non si curavano di lui. Non era pericoloso e per questo aveva libertà di entrata e di uscita dalla Piccola Opera S. Francesco. Fino a tardi se ne stava in giro, su e giù sotto i balconi del mio appartamento. Per gli altri era invisibile; non lo era per me. Si chiamava Nino.

Quando, in un momento di pausa, mi affacciavo da uno dei balconi, lui era sempre lì, su e giù nel suo spazio vitale. Presidiava come una ronda i trecento metri che andavano dalla nuova pretura al liceo scientifico "Galileo Galilei". Su e giù, silenzioso e circospetto, con i suoi lunghi nastri di plastica strappati dalle protezioni di qualche cantiere, oppure più spesso con un fascio di giornali presi dal contenitore bianco per il riciclaggio della carta. Un giorno mi capitò di trovarmi vicino a lui – stavo cercando di infilare alcune bottiglie di plastica nel contenitore stracolmo. Nino aveva ficcato il braccio in quello della carta: era intento a tirare fuori qualche rivista. Le sue braccia erano corte e muscolose. Le mani tozze parevano tenaglie d'acciaio.

Gli faccio io con tono sicuro: – Mi chiamo Paolo. E tu come ti chiami?

Silenzio. Continua ad armeggiare. Naso e occhi in una delle fessure del contenitore. Senza guardarmi fa: – Mi chiamo Nino.

Parla velocemente, Nino. Le parole sono un evento secondario per lui. Poi, stringendo un volume dell'enciclopedia *Conoscere*, si allontana, piegato su se stesso, con il passo largo e l'andatura disordinata. In passato lo avevo sentito emettere monosillabi, non di rado urlacci al vento. Ora ho scoperto che sa parlare, anche se pronuncia le parole come se fossero carboni ardenti. Il viso tondo, una corona di capelli rossicci e gli occhi coperti da sopracciglia folte e pesanti. Non ha età Nino – ha quarant'anni, o forse ne ha cinquanta? Lo vedo andare via, con il suo fisico sgraziato e tozzo, indossa pantaloncini color cachi e un'ampia camicia a fiori tipo hawaiano. Fa un caldo terribile. È un tardo pomeriggio di agosto e in giro non si vede un'anima. Soltanto Nino, incurante dell'afa, va su e giù sfogliando il suo volume dell'enciclopedia, di tanto in tanto accostando gli occhi alle illustrazioni. Vuole divorarle quelle immagini.

Lui ora torna verso di me. Decido di provare una piccola

An Unexpected Reaction

He moved around slowly and cautiously, and always seemed to be searching for something. He was totally oblivious of everyone around him and everyone was oblivious of him. As he wasn't considered dangerous, he was allowed to go in and out of the *Piccola Opera S. Francesco* at his own liking. He would stay out until late and I would see him walking up and down under the balconies of my apartment. To everyone else he was invisible. But not to me. His name was Nino.

Whenever I was leaning over one of my balconies during a moment's rest, I'd see him walking up and down that living space of his, a stretch of pavement three-hundred yards or so that went from the new *pretura* to the "*Galileo Galilei*" *liceo scientifico* and that he patrolled like a police officer covering his beat. Up and down, silently, cautiously, clutching a roll of flagging tape he'd torn away from some building site, or, more often than not, a pile of newspapers taken out from one of the recycling bins.

One day I found myself right next to him. I was attempting to insert some plastic bottles in a recycling bin that was already crammed full. Nino had his hand inside the paper recycling bin and was wrenching a magazine from out of it. His arms were short and muscular. His rough hands like steel claws.

I speak to him in a confident tone: "Hi. I'm Paolo, what's your name?"

No answer. He continues to rummage for something else, his nose and eyes buried in one of the openings of the bin. Without even looking at me he replies: "I'm Nino".

Nino starts talking quickly, but words seem of minor importance to him. Then, clutching an encyclopaedia with the title *Conoscere* on the cover, he walks briskly away with long uneven steps, his whole body bent over towards the ground. I've heard him muttering isolated sounds before, and sometimes even shouting out something into the wind. Now I discover he can speak, even if the words come spitting out of his mouth in quick uncontrollable bursts. He has a round face, a mop of reddish hair, drooping eyelids and thick, heavy eyelashes. It's impossible to say how old he is. Fifty? Forty? Who knows? I watch him walk away, his awkward, plump body rocking clumsily from side to side. He's wearing a pair of short khaki trousers and a large flowery Hawaiian shirt. It's scorching hot. A late afternoon in August with absolutely nobody around.

conversazione, nonostante mi senta assediato da un incipiente mal di testa: – Nino, cosa leggi?

Nessuna risposta. Nemmeno mi guarda. Insisto: – Non senti caldo?

Senza girarsi, a una velocità sorprendente, fa: – Non me ne importa niente del caldo... Non me ne importa niente del caldo –, e se ne va verso il parco dei cino-escrementi, sul lato sud della pretura. (Lo chiamo così perché in realtà è uno spazio di risulta dove, di solito, la sera tardi, gli abitanti del quartiere portano i loro cani a fare i loro bisogni senza curarsi di rimuovere gli escrementi).

Ormai Nino faceva parte della mia vita.

Lui non parlava. Non amava parlare. Quando lo incontravo sotto casa, mi rivolgevo a lui come si parla a un amico e lui di solito non rispondeva, nemmeno con un cenno o un sorriso. Magari se da lontano gli urlavo – Ciao Nino!!! –, allora, senza alzare lo sguardo, agitava un braccio per rispondere al saluto. Era il suo modo di mostrare una sorta di gratitudine per la mia considerazione. Altre volte, passando con la mia Audi, lui mi salutava con un rapido gesto del braccio, anche se provenivo dalle sue spalle. Come faceva a riconoscermi? Forse ad avvisarlo era il rumore della macchina, oppure quello delle ruote sibilanti? Un giorno lo trovai con un giornale proprio all'uscita del mio garage – era metà dicembre e nevischiava. Gli chiesi se non era contento che si stavano avvicinando le feste natalizie. Quel giorno lui, contro ogni aspettativa, articolò una risposta: – A Natale sono triste perché gli uomini sono cattivi... cattivi... cattivi...

La risposta Nino la sfumò. Mi stava rispondendo, ma in verità stava parlando con se stesso. Quella frase mi diede da pensare. Per ore, mentre guidavo sull'autostrada, le parole di Nino e la sua espressione addolorata mi tornavano in mente. Non avrei potuto mai immaginare una simile risposta e ora, quella scena mi stava mettendo di pessimo umore. Il periodo natalizio lo vivevo sempre con gioia e in questo ero del tutto dickensiano. Il Natale della bontà e delle conversioni del cuore, il Natale dei profumi della mia infanzia, dello scambio dei regali e degli addobbi che mi riempivano di allegria. Più di ogni altra cosa, egoisticamente, mi rallegrava l'idea dei molti giorni di vacanza, lontano dall'università e dagli intrecci accademici che avvelenavano la mia vita. Quelle del periodo natalizio erano giornate senza veleni e senza contagiose malinconie,

Only Nino, obstinate in the heat, walking up and down and occasionally flicking through the pages of his encyclopaedia, his eyes devouring the illustrations.

He comes back towards me. I decide to attempt a brief conversation, in spite of the fact that I feel a splitting headache: "What are you reading, Nino?"

No answer. He doesn't even look at me: "Hot, isn't it?"

Without turning round, and so fast it comes as a shock, he exclaims: "I couldn't care less how hot it is... I couldn't care less how hot it is", and off he goes again towards the park, on the southern side of the *pretura*, the part that's always full of dog's excrement. (I call it a park though really it's a sort of left-over area where in the evenings, the inhabitants of my district take their dogs for a walk so they can do their business. No one bothers to clean up the mess).

Nino had now become a part of my daily life.

He never talked. He hated talking. Whenever I met him outside my house, I would speak to him just as you would to a friend. He hardly ever answered, not even a sign or a smile. But if I shouted out to him from a distance "Hi there Nino!!", then, without looking up, he would wave his arm in reply. It was his way of showing a kind of gratitude for my consideration of him. Other times, whenever I passed him in my Audi, he would wave his arm quickly, even if I drove up behind him. How on earth did he know it was me? Perhaps he recognised the sound of my car engine, or the hissing of its wheels. One day I found him in front of my garage with a newspaper in his hand – it was mid-December and it was snowing. I asked him if he was happy now that Christmas was approaching. That day, against all expectation he articulated a reply: "Christmas just makes me sad because everyone's so bad ... so bad ... so bad..."

Nino's voice faded out as he repeated his reply. Although he was answering me, he was really talking to himself. What he said started to make me think. For hours, while I was driving on the motorway, those words and his pained expression haunted me. I would never have imagined such a reply from him and now it had put me in a bad mood. I always experienced the Christmas period with a Dickensian joy. Christmas to me meant goodness, changes of heart, the sounds and smells of my childhood. It meant receiving and giving presents. It meant displays of decorations which filled

eppure le parole di Nino mi avevano messo in crisi e mi stavo preoccupando. Avrei perso anche l'innocenza di quelle due settimane trascorse fra alberi di natale e panettoni farciti con gelato alla nocciola? Una prospettiva del genere mi terrorizzava.

Finirono le vacanze di Natale e tornai al mio lavoro di pessimo umore. Nino non lo vidi sotto i miei balconi né al mattino né al mio ritorno nel primo pomeriggio. L'ultima immagine che serbavo di lui risaliva all'inizio dell'anno nuovo. Nevicava e Nino, incurante della neve, gironzolava al solito nella zona dei contenitori con una trombetta di plastica verde e gialla. Probabilmente l'aveva trovata lì, un residuo delle festività natalizie. Con quella trombetta sulle labbra, era felice e la suonava emettendo una serie di suoni strazianti, quasi uno starnazzamento soffocato.

Non lo vidi più per settimane e la sua assenza non mi faceva stare tranquillo.

Era come se mancasse qualcosa dalla scena quotidiana del mio mondo. Mi mancava il suo saluto magico e soprattutto la sua presenza sotto casa, che era una sorta di ratifica del mio esistere e della mia voglia di credere negli altri, in un periodo in cui non riuscivo più a farmi troppe illusioni.

Verso metà febbraio mi capitò di incontrare un'amica che lavorava da anni presso la Piccola Opera S. Francesco. Avevamo fatto le scuole elementari insieme; con gli anni avevamo mantenuto i nostri rapporti. Era l'occasione buona.

– Scusa, se mi permetto, non ho visto più Nino... di solito gironzolava qui sotto, – chiesi ostentando un'aria di casualità. Sorrisi: – Che fine ha fatto? Ormai eravamo amici.

– Nino? Ah, Nino! – la mia domanda l'aveva colta impreparata. – Beh, finalmente abbiamo risolto un problema, – fece tutta sospirata. – Come un problema! – mi venne spontaneo di esclamare.

Lei parve contrariata. Avrebbe evitato volentieri di rispondermi, ma ormai si sentiva alle corde. – Sì, Nino era quello che era... la sua fissazione erano i giornali e i libri... una nuova assistente, sai è tipico dei neofiti essere sempre convinti di fare la cosa giusta. Così, lei gli ha tolto di mano un libro vecchio e bisunto... pensava di fare la cosa giusta, lei, ma Nino l'ha presa male e le si è lanciato contro, infuriato oltre ogni dire e stava per ammazzarla... le ha afferrato il collo con quelle sue mani e stava per ammazzarla... e lui rideva. Sì, pareva divertirsi nella sua furia... Ci sono voluti

me with happiness. More than anything, I was selfishly glad about having several days away from all the scheming and back-stabbings that went on at the university and that made my life such a misery. The Christmas holidays were a time I could get away from all those depressing skirmishes. Yet what Nino had said worried and disturbed me. Was I even going to lose the innocence of those two weeks spent between putting up the Christmas tree and eating Christmas pudding? I was terrified by the thought.

The Christmas holidays came to an end and I went back to work in a bad mood, but I didn't see Nino walking under my balcony any more. He wasn't there in the morning or when I came back home in the afternoon.

The last time I saw him was at the beginning of the New Year. It was snowing and, oblivious of the snow, he was walking around the bins as usual with a small yellow and green plastic trumpet which he had most probably found in one of them, a left over gadget from the Christmas festivities. He was happily blowing excruciating noises into that trumpet in a sequence of suffocated rasps.

After that I didn't see him for weeks. His absence made me most uneasy. I felt as if something was missing from my daily life. I missed his magical greetings, but, above all, I missed his presence outside my house. It was like I had been denied confirmation of my existence and the need to believe in others, especially in this moment when I was feeling so disenchanting.

Towards the middle of February I happened to bump into a friend of mine who had been working for years at the *Piccola Opera S. Francesco* – we had been at primary school together and had kept in touch ever since. I felt this was a good opportunity.

"Sorry if I ask, but I haven't seen Nino anymore. I always used to see him walking around here", I said, feigning indifference. I smiled to make my indifference more convincing: "What's happened to him? We were almost friends".

"Nino? Oh, Nino". My question had evidently caught her unaware. "Well, we've finally solved the problem", she said with a sigh.

"What problem's that?" I felt it natural to insist.

She seemed somewhat annoyed. She would obviously have preferred to avoid answering but now felt cornered.

"Yes, Nino, he was the one who was ... who had an obsession with newspapers and books ... well, a new assistant arrived and

due medici e due assistenti per fermarlo.

– Forse non aveva tutti i torti. In fondo, che la carta stampata era la sua fissazione nell’istituto lo sapevano tutti, credo.

– Tutti, sì, è vero, ma non la nuova assistente... che per poco non è morta... È stata una reazione imprevedibile, comunque. Una reazione imprevedibile, – ripeté la mia amica, evitando di guardarmi negli occhi.

– E adesso dove si trova? – le chiesi senza nascondere una certa ansia. Ero spaventato per il destino di Nino. Vedevo nero.

– La cosa pareva superata, ma due giorni dopo lui, con i suoi modi silenziosi, si avventa di nuovo sull’assistente... che ancora aveva i lividi sul collo. Per fortuna il medico lo teneva sotto osservazione. Non è successo nulla, ma non ha potuto fare a meno di refertare, – guardava per terra la mia amica. – Lo hanno portato via, in un posto più sicuro... Paolo, scusami, ma non posso dirti di più. È stata una reazione imprevedibile, quella di Nino. Per uno sempre così mite, veramente una reazione imprevedibile.

– Scusami, ma dove si trova adesso? Non puoi dirmelo?

– Non posso dirti di più, – aggiunse lei con un filo di voce. Ora mi guardava dritto negli occhi: – Le cose dell’istituto non possono essere raccontate fuori, altrimenti la stampa ci ricama su... Paolo, ora devo andare, ti ho detto già abbastanza.

Non insistetti. Era inutile insistere.

Una reazione imprevedibile, dunque.

Mi bastavano quei lacerti di racconto per capire che Nino era stato rinchiuso in qualche posto, etichettato come molto pericoloso, da tenere sotto stretta sorveglianza. Lo immaginai chiuso in gabbia. Non avrebbe camminato più su e giù lungo la via, spesso canticchiando qualche motivetto incomprensibile. Sarebbe riuscito a sopravvivere senza i suoi libri e i suoi giornali? oppure avrebbe ripensato con nostalgia a tutte le volte che aveva trafugato libri e riviste dal contenitore della carta del mio quartiere? Lo vidi immobile e silenzioso mentre, di tanto in tanto, a una crepa del muro che gli stava di fronte ripeteva che “gli uomini sono cattivi”.

you know how enthusiastic neophytes can be about doing the right thing. Well, one day she took a filthy old book off him. She was obviously convinced she was doing the right thing. But Nino took it very badly and attacked her. He could have killed her ... he put his fingers round her neck and ... well, he almost choked her to death ... and he was laughing too. Yes, he seemed to be enjoying himself while he was strangling her ... we had to get two doctors and two assistants to stop him."

"Maybe it wasn't all his fault ... I mean, he was obsessed with printed paper, everyone in the institute knew that, didn't they?"

"Yes, that's true, they did. But this girl didn't and she was almost killed. It was an unexpected reaction, however. A very unexpected reaction", my friend repeated, avoiding my gaze.

"And where is he now?" I asked. Everything went black and I suddenly became very frightened about Nino's fate.

"Well, the thing seemed over, but two days later, in his quiet way, he attacked the assistant again ... she still had the bruises on her neck from the previous assault. Luckily the doctor was keeping him under observation and nothing happened. But he was forced to write a report". My friend was looking on the ground. "They took him away to a safer place ... Listen Paolo, I'm sorry, but I can't tell you any more. It was an unexpected reaction. When you think how mild mannered Nino was, it was a really unexpected reaction."

"But where is he now? Can't you tell me?"

"I can't tell you any more", she added, almost whispering now. She was looking right into my eyes. "We're not allowed to reveal anything of what happens inside the institute, otherwise we'll have the local press onto us... Look, Paolo, I've really got to go now, I've told you quite enough."

I didn't insist. It was useless insisting.

So, it was an unexpected reaction.

Those fragments of her account were enough to make me understand that Nino had been locked away somewhere, labelled as highly dangerous, to be kept under strict observation. I imagined him locked up in some cage. No longer would I see him walking up and down my road, singing some incomprehensible tune. But how would he survive without his books and his newspapers? Would he be thinking now about all the times he had enjoyed picking books and magazines from out of the bins outside my house? I could see him standing there motionless, staring at a crack in the wall in front of him and repeating over and over again: "Everyone's so bad".



Tanica 21 (2)

New Translators

Edited by

John Du Val

New Translators

Edited by John DuVal

Giorgio Caproni (Livorno, 1912 - Roma, 1990) was a literary critic, poet and translator (especially from French). He was active in the Resistenza during World War II. The subjects of his work change drastically from the lyrics of the 40's (during the war), to his poems of the 60's and 70's, which often express an ironic negation of God. All his works are collected in *"L'opera in versi"*, 1998.

Ettore Marchetti (Teramo, 1976) graduated in Italian language and literature from L'Aquila University. He taught Italian language at the University of Arkansas from 2004 through 2007 and is working on a Master's degree in Italian literature at the University of Pittsburgh.

Aniello Di Iorio was born in Naples in 1976. He graduated with a Bachelor Degree of Arts in Political Philosophy and a Bachelor Degree of Arts in Italian Literature from the University of California, Los Angeles, where he is currently a Master's candidate in Italian Literature in the Italian Department. His research deals with the study of short novels from the Late Medieval to the Baroque period. His translations of contemporary poetry appeared in *Nuova Poesia Americana: New York* (Milano: Mondadori, due this fall).

Born in 1950, **John Yau** is a poet, novelist, and narrator. He studied at Bard College with the poet Robert Kelly. He has been on both faculties of Art History at Mason Gross School of the Arts at Rutgers University and at Maryland Institute, College of Art. Yau has received several awards including the Lavan Award from the Academy of American Poets, the Jerome Shestack Prize from *the American Poetry Review*, and grants from the National Endowment for the Arts, the New York Foundation for the Arts, and the General Electric Foundation. He published numerous "artists books" with Hanns Schimannsky, Archie Rand, Norman Bluhm and Jurgen Partenheimer. His poetry works include: *Corpse and Mirror* (1983), chosen by John Ashbery for the National Poetry Series; *Edificio Sayonara* (1996); *Borrowed Love Poems* (2002). Yau is co-author of *Ing Grish* (with Thomas Nozkowski, 2005) and of *Andalusia* (with Leiko Ikemura, 2006). He lives in New York City.



Foto Elio 13 (2)

GIORGIO CAPRONI

Lo stravolto

"Piaccia o non piaccia!"
disse. "Ma se Dio fa tanto,"
disse, "di non esistere, io,
quant'è vero Iddio, a Dio
io Gli spacco la Faccia."

1972

Cantabile

Il bambino che vinta
infine la vergogna nera
di credere, e in preghiera
per un'ora poi lascia
il suo mazzetto di fiori
a Santa Rita da Cascia,
come potrà, mio Dio,
come potrà poi senza
odio perdonarti il furto
della tua inesistenza?

1969

Deus Absconditus

Un semplice dato:
Dio non s'è nascosto.
Dio s'è suicidato

1972

Translated by Ettore Marchetti

The Man Upset

"I don't care what anybody says!"
he said. "But if God insists
on not existing,
by God I'm going to shove my fist
into His goddamn Face!"

1972

Cantabile

The kid who conquered
the huge embarrassment of belief,
and after praying for an hour leaves
a bouquet of flowers
for Santa Rita da Cascia,
how will he forgive,
my God,
how without hating You, the theft
you did by your nonexistence?

1969

Deus Absconditus

God did not hide,
this is a simple fact.
He committed suicide.

1972

JOHN YAU

Parallel Lives

Bowing sweetly beneath the crystal chandelier
Is the poet and architect of gardens,
Alexander Pope. Directly across from him
Is the amply proportioned Lady Wednesday,
Who, I might add, has just arrived
In the guise of a postcard
Depicting a grim-faced Aztec deity bent beneath
A disc meant to represent the sun.

Carillons inform us that it is late
In the afternoon; and in this diminishing light
Lady Wednesday finds it impossible
To recall her recent past, a world
Where each day is as unique
As the man-like god, whose only task
Is to protect and deliver the sun
To its underground chamber.

Alexander Pope, on the other hand,
Designed a tunnel leading from his house
To the walled garden across the street.
How he hated to hobble across that street,
Or any street in the bright corrosive sunlight.
How always people muffled their amazement
At the deformed body he carried
Everywhere, like a lazy brother.

In the furnace-like universe
The Aztecs inherited, there were
Neither jokes nor aphorisms to exchange.
Alexander Pope was different.
He could laugh at everyone,
But himself. It was the difference
Of disease that made him bitter.

In his childhood he had had polio,
And the memory of it grew out of his back
Until he resembled a squat reptile.
Darting tongue, flickering eyes,
He lived long enough to write his poems,
While the Aztec god's life lasted a day—

Translated by Aniello Di Iorio

Vite parallele

Si china dolcemente sotto il lampadario di cristallo
Il poeta e architetto di giardini,
Alexander Pope. Di fronte a lui
La Signora Mercoledì, ampia di forme,
Che, vorrei aggiungere, è appena arrivata
In guisa di cartolina
Illustrata con sopra il muso lungo di un dio azteco curvo
Sotto un disco che rappresenta il sole.

I Carillon annunciano che è il tardo
Pomeriggio; e in questa luce morente
La Signora Mercoledì non riesce proprio
A ricordarsi del proprio passato recente, un mondo
Dove ogni giorno è unico tanto
Quanto il dio antropomorfo, il cui compito
Esclusivo è di proteggere il sole e di restituirlo
Alle sue stanze sotterranee.

Alexander Pope, per quel che lo riguarda,
S'era progettato un tunnel che portava da casa sua
Al giardino cintato sull'altro lato della strada.
Gli dava proprio un gran fastidio doversi trascinare
[attraverso quella
O qualunque altra strada abbacinata dalla luce caustica del sole.
Con tutta quella gente che cercava di nascondere il proprio
[stupore
Alla vista di quel corpo deforme che si portava dietro
Dappertutto, come un fratello pigro.

In quell'universo che somigliava a una fornace,
Ereditata dagli aztechi, non ci si poteva
Scambiare né scherzi né aforismi.
Ma per Alexander Pope era diverso.
Avrebbe riso di chiunque,
Tranne che di se stesso. Era la diversità
Del suo male che lo amareggiava.

Aveva avuto la polio da bambino
E il ricordo di quella malattia gli si era impresso a tale punto
Sulla schiena che sembrava un rettile accovacciato.
Lingua come una frusta, occhi baluginanti,

Exactly the length of his task.

But now—as evening drops
Its newspaper onto the porch—
I must leave them
Just as I found them, dancing;
Joined together in their deformity,
And the need to deliver something
To its correct destination,
Its intended recipient.

Rumors

At the beginning of a street some say never ends
is a statue whose inscription says otherwise.

Some rivers remain questions, shifting
from side to side. Other questions
remain rivers, thick and muddy.
One bridge is a moth-eaten highway.
Another is a rhinestone bridge.

An architect wants to build a house
rivaling the mountains surrounding
his sleep, each turret mute as a hat
He crosses a river to reach ground
hard enough to begin his plan. He crosses
a river the way a river crosses his sleep,
swirling with questions.

The inscription says the river flows back
into the mountain carrying the dead.
Silver coins on their eyes. Silver coins
engraved with the faces of those left behind.
On squealing streets. On pavements
rippling beneath a pyramid of glances.

At the beginning of a street some say never ends
is a river curving beneath the city, carrying
the architect to sleep. Every morning
the clouds resemble something more terrifying,
until all resemblance ends, and he wakes up
in an empty hall, alone on a river.

Visse abbastanza per scrivere poesie,
Mentre il dio degli Aztechi visse un giorno solo—
Giusto la durata del suo incarico.

Ma adesso—non appena la sera lascia cadere
Il giornale sulla veranda—
Sono costretto a lasciarli
Proprio come li avevo trovati, che danzavano;
Uniti dalla loro deformità,
E dal bisogno di fare una consegna
All'indirizzo giusto,
Al destinatario previsto.

Dicerie

All'inizio di una strada che si dice non finisca mai,
c'è una statua con un'epigrafe che dice il contrario.

Certi fiumi si comportano come domande, spostandosi
continuamente da una parte all'altra. Anche altre domande
continuano a comportarsi come fiumi, densi e torbidi.
Un ponte ha l'aspetto di una strada parlata.
Un altro, è fatto di strass.

Un architetto vuole costruire una casa che possa
rivaleggiare con le montagne che gli circondano
il sonno, e ogni torretta è più silenziosa di un cappello.
Attraversa un fiume per trovare un terreno
abbastanza solido per cominciare i lavori. Attraversa
un fiume nello stesso modo in cui il fiume gli attraversa il sonno,
brulicante di domande.

Nell'epigrafe si legge che il fiume scorre all'incontrario
verso le montagne, trascinandosi dietro i morti.
Hanno monete d'argento sugli occhi. Monete d'argento
con l'effigie di quelli che si sono lasciati alle spalle.
Su strade cigolanti. Su asfalti increspati
sotto una piramide di sguardi.

All'inizio di una strada che si dice non finisca mai,
c'è un fiume che s'incurva sotto la città, e trascina
nel sonno l'architetto. Ogni mattina le nuvole
assomigliano a qualcosa di sempre più terrificante,
fino a quando ogni somiglianza scompare, e lui si sveglia
in un atrio vuoto, da solo su di un fiume.



border line 1996 - fabiano - olio combusto su acqua

Confronti Poetici Poetic Comparisons

Edited by

Luigi Fontanella

Confronti Poetici / Poetic Comparisons

Edited and translated by Luigi Fontanella

The purpose of this “rubrica” is to feature two poets, an American and an Italian, who in the opinion of the editor share affinities or embody different approaches to poetry. The editor will select one poem for each poet and provide both the Italian and the English translations, thus acting as a bridge between them. In this manner two poets, whose approach to poetry may be quite different, will be conversing through the translator.

For this issue I present a poem by Paul Auster and a poem by Antonella Anedda. I would like to thank, for my translations, Irene Marchegiani and Luigi Bonaffini for their helpful suggestions.

L.F.

Luigi Fontanella lives on Long Island, Rome and Florence. He is the president of IPA (Italian Poetry in America), and the editor of *Gradiva*. Poet, translator, literary critic, his most recent books are *I racconti di Murano di Italo Svevo* (Empiria, 2004); *Pasolini rilegge Pasolini* (Archinto, RCS Libri, 2005; now available also in French with the title *Pasolini: L'Inédit de New York*, Arléa, 2008, tr. by Anne Bourguignon); *Land of Time* (Chelsea Editions, 2006, edited by Irene Marchegiani); *L'azzurra memoria. Poesie 1970-2005* (Moretti & Vitali, 2007, Note by Giancarlo Pontiggia); *Oblivion* (Archinto, RCS Libri, 2008, Note by Giovanni Raboni).

Narratore, poeta, saggista, traduttore e regista cinematografico, **Paul Auster**, che vive a Brooklyn, ha pubblicato undici romanzi, tra i quali spicca la *Trilogia di New York*, composto da tre segmenti narrativi: *Città di vetro* (*City of Glass*), *Fantasma* (*Ghosts*) e *La stanza chiusa* (*The Locked Room*). Questi tre romanzi, pubblicati originariamente fra il 1985 e il 1987, sono usciti in Italia in un solo volume da Einaudi (1996), l'editore con cui Auster ha pubblicato poi anche le opere narrative successive, tra cui ricordiamo *Sbarcare il lunario: cronaca di un iniziale fallimento* (1997); *Timbuctù* (1999); *Esperimento di verità* (2001); *L'arte della fame* (2002); *Il libro delle illusioni* (2003); *Nel paese delle ultime cose* (2003); *La notte dell'oracolo* (2004); *Follie di Brooklyn* (2005). Tuttavia Auster nasce come poeta e

traduttore di poesia francese. Della prima attività segnalo le raccolte *Unearth* (Living Hand, 1974), *Wall Writing* (The Figures, 1976), *Effigies* (Orange Export Ltd, 1980), *Fragments from Cold* (Parenthèse, 1977), *Facing the Music* (Station Hill, 1980). Della seconda vanno ricordati i volumi *A Little Anthology of Surrealist Poems* (Siamese Banana Press, 1972), *The Random House Book of Twentieth-Century French Poetry* (Random House, 1982) e *René Char: Selected Poems* (New Directions, 1992). Tutta la sua opera poetica è stata recentemente riunita nel volume *Collected Poems* (New York, The Overlook Press, 2007, Introduzione di Norman Finkelstein).

Anche **Antonella Anedda**, che vive a Roma, si è occupata di traduzione. Di questa sua importante attività vorrei ricordare almeno i volumi *Appunti per una semina*, *Poesie di Philippe Jaccottet* (Fondazione Piazzolla, 1994) e *Nomi distanti* (Empiria, 1998), libro, quest'ultimo, in cui compaiono versioni e riscritture di poeti, fra gli altri, come Fëdor Tjutëev (molto amato dal nostro Landolfi), Osip Mandel'stëm, Marina Cvetaeva, Emily Brontë. A tale proposito riporto l'incipit, molto suggestivo, della sua Nota prefatoria a *Nomi distanti*: "Non esattamente versioni, non esercizi, non *variazioni*. Libere versioni? Non troppo libere, anzi legate alla promessa di una risposta. Risposte da lontano: al lontano testo originale, alla pura lingua della traduzione. Un sogno di esattezza nella precarietà. Come accade in mare quando ci si chiama da barche diverse, di notte, con lanterne nell'acqua buia, con volti e corpi nel buio. Chi risponde deve tener conto dell'aria e del fragore, del freddo, del tremore dell'onda, del tremore del fiato: per capire il richiamo, per remare verso l'essenziale di ciò che sembra inesprimibile."

Come scrittrice in proprio, Antonella Anedda ha pubblicato il libro di versi *Residenze invernali* (Crocetti, 1992); il libro di saggi e racconti *Cosa sono gli anni* (Fazi, 1997), e, in anni più recenti, i volumi di poesia *Notti di pace occidentale* (Donzelli, 1999); *Il catalogo della gioia* (Donzelli, 2003) e *Dal balcone del corpo* (Mondadori, 2007). Sull'Anedda mi permetto rimandare il lettore a quanto da lei scritto nella sezione *Poets and Poetics* di "Gradiva" n. 34, Fall 2008, fascicolo di imminente uscita.

PAUL AUSTER, from *Collected Poems* (New York: The Overlook Press, 2007)

Northern Lights

These are the words
that do not survive the world. And to speak them
is to vanish

into the world. Unapproachable
light
that heaves above the earth, kindling
the brief miracle

of the open eye –

and the day that will spread
like a fire of leaves
through the first chill wind
of October

consuming the world

in the plain speech
of desire.

ANTONELLA ANEDDA, da *Nomi distanti* (Roma: Empiria, 1998)

Notturmo

Perfino adesso vedo un gesto nuziale
dopo l'immensa fatica di questa estate lenta
nell'arco dei suoi steli amari
dopo gli anni che in avanti
hanno sbarrato l'amore perchè non si perdesse
fino a perderlo attutito contro l'erba.

È una notte di pioggia
possiamo attraversarla in due diversi bagliori senza luce
dire, toccando il gelido bordo di un bicchiere
che tanta lontananza non è stata un errore
se ha cinto e sciolto segretamente
con segreta pazienza ogni irreale desiderio.

PAUL AUSTER, da *Collected Poems* (New York: The Overlook Press, 2007)

Luci del Nord

Queste sono le parole
che non sopravvivono al mondo. Pronunciarle significa
sparire

dentro il mondo. Luce
inavvicinabile
che si solleva sopra la terra e accende
il breve miracolo

dell'occhio spalancato –

e il giorno che si distenderà
come un fuoco di foglie
alla prima ventata fredda
d'ottobre

divorando il mondo

nella nuda parola
del desiderio.

ANTONELLA ANEDDA, da *Nomi distanti* (Roma: Empiria, 1998)

Nocturne

Even now I see a nuptial gesture
after the enormous labor of this slow summer
in the arc of its bitter stems
after all the years that have barred love
ahead so that it would not get so lost
as to be lost deadened against the grass.

It's a rainy night
we can cross it in two different lightless glares
and say, touching the icy rim of a glass,
that such a distance was not a mistake
if it was able to bind and secretly loosen
every unreal desire with secrete patience.



Grandi sentimenti (2)

Le altre lingue

Rassegna di poesia dialettale
a cura di

Achille Serrao

Pier Mattia Tommasino

Pier Mattia Tommasino è nato il 2 febbraio 1977 a Roma, dove risiede. Laureato in Lettere presso l'Università di Pisa, attualmente scrive la sua tesi di perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore su *L'Alcorano* di Andrea Arrivabene (Venezia, 1547). Ha pubblicato nell'antologia *La regione invisibile. Poesia e dialetto nel Lazio. Tuscia meridionale e Campagna romana nord-occidentale* (Cofine, 2005), e i volumi *La befana e er battiscopa* (Cofine, 2006), Secondo Premio Ischitella-Pietro Giannone 2006, e *Senzavajolo*, Abao Aqu, 2007, Primo Premio DeltaPoesia 2006 (sezione inediti).

La Befana a Brooklyn

A parte l'esperienza di Mario Dell'Arco e quella prematuramente conclusa di Mauro Marè – prove poetiche di assoluto rilievo, le uniche che contino, con quella di Mariangela Zoppi, nel secondo Novecento dialettale – il patrimonio poetico romanesco non risulta, anche ad una approssimata verifica, accresciuto in qualità. E tanto meno lo sarebbe, a parte le personalità forti dei poeti citati, se vi si includessero i precipitati di estenuate imitazioni belliane, trilussiane, alla Pascarella che ancora si esibiscono come segni del nuovo (!) su periodici letterari, Rugantino in primis.

Quando fondò il foglio, Edoardo Perino non poteva prevedere lo scempio che gli ammirati, forse adoranti vassallini di Gioachino avrebbero compiuto nel nome di costui.

Dunque, non parleremmo più di poesia romanesca come fenomeno generalizzato e limiteremmo analisi e credito solo ad alcune precipue figure, se il più recente orizzonte non offrisse la novità di un Pier Mattia Tommasino. Il trentunenne è al suo secondo lavoro (*La Befana e er battiscopa* il primo e *Senzavajolo*), si è immediatamente imposto all'attenzione di critici e poeti (Ugo Vignuzzi e Franco Loi, fra molti altri), rivela una grande propensione verso il dissesto linguistico, fa agio ad una umanità sottotraccia e ne fa mondo degno di considerazione e di immedesimazione non compiaciuta. In linea di massima.

Il gioco di una ricerca di paternità da accreditare per l'opera di questo autore potrebbe riesumare prove simboliste europee, ritenere non disutili tracce di ermetismo, dare per individuati una qual segnaletica avanguardistica italiana e richiami alla beat gen-

eration e così via fino ad ammettere, come è stato fatto, la presenza di un poeta quale Charles Bukowski. Ma, per quanto si tenti – e il gioco polveroso degli scheletri in armadio potrebbe continuare – una sola argomentazione alla fine sembra condivisibile: che nell’opera di Tommasino quelle paternità risultino profondamente coinvolte, assorbite con originalità contribuendo alla stesura di un discorso con caratteri affatto particolari. La particolarità prima è nella lingua. Fatto tesoro in qualche modo della lezione neologistica di Mauro Marè, della quale di tanto in tanto affiorano reperti, con *La Befana e er battiscopa* Tommasino propone un testo nuovissimo in un nuovo romanesco caratterizzato da una “misticanza” di linguaggi: entrano nelle combinazioni formali un dialetto non paludato di nuovo conio che rimanda, fra le altre opzioni, alla prosa mimetica di Christian Raimo e al codice ironicamente schizoide di Jonny Palomba.

Mescidati, con i fatti della vicenda personale (*Mettece sopra che / sta vita è risicata risicata, / che semo du scherzetti de cicogna / signozzi de ‘n inzogno, fiji / der mammatrone ...*), i lacerti di un mondo ridotto a “na manica de sacchi de monnezza”, a una palude (e il tutto espresso nel dialetto che si diceva), si determina un costante effetto di “straniamento” che dello scompaginamento delle regole sintattiche, grammaticali, esistenziali fa la sua regola. Uno scompaginamento in crescita nel secondo libro, dove il dissesto ai diversi livelli spesso viene praticato per perseguire, là dove possibile, oltranza di significazione: (*n’è vero che nun conta quanno er zole / la spinosa der zole / te pùncica / l’inzogni te pija tipo lèvame / na voja // sta controvoja de nu scarognasse / de fa le tarantelle / pe na pelle // d’esse l’arisorciamento / ‘n ariesse // scomparzi / de ricordi e sotterà la tera ner pezzame*).

Tali scarto e devianza dalle norme correnti, cui Tommasino si attiene e che esaltano il percorso ideativo-strutturale della propria poesia (assolutamente autonomo, intrigante e costantemente svincolato da regole di buon costume linguistico) finiscono per produrre una parola d’uso molto personale, con frequenti neologismi, affiorante con nitida efficacia da una sintassi che tende a ridurre le articolazioni e i nessi particellari...

Achille Serrao

Da *La befana e er battiscopa*:

La befana

La befana viè de notte,
poèsse stanotte, tipo no scarpaleggera¹
te pija ar dazzio de le doje,
doppo na vita svertina, 'n mezzo a le frescacce.

La befana viè e te sfotte,
te fotte l'ammore e t'anninna ner gnente,
core de spazzacammino,
fantasima de 'n parmo ne la cennere.

¹. Scarpaleggera: famoso ladro della Storta. Il nomignolo deriva dalla consuetudine di indossare calzature con la suola di gomma per non allarmare i derubati. Qui si intenda 'gnomo', 'folletto invisibile'.

La stecca para

Ecchime
qua, sur ponte,
'mbriaco avanzo de balera,
co le chiavi 'n mano,
a fà er cascamoto co la morte.

Ecchime,
cor core ch'è na misticanza
de botti, de ricordi,
de sputi 'n faccia, de voja
d'ammolinamme
a sto fiume splatanato.

Ecchime
qua, sur ponte,
quanno che devo
tornà a casa e nu lo so
come tacchià er problema.

Ce penza er zole
che riciccia la stecca para
der giorno e de la notte.

Translations by the author

La befana

La befana vien di notte,
forse stanotte, come uno scarpaleggera,
ti assale sul confine dei dolori,
dopo una vita sveltina, in mezzo alle menzogne.

La befana viene e ti sfotte,
ti ruba l'amore e t'addormenta nel niente,
cuore di spazzacamino,
fantasma di un palmo nella cenere.

La giusta divisione

Eccomi
qua, sul ponte,
ubriaco avanzo di balera,
a fare il cascamorto con la morte.

Eccomi,
nel cuore un miscuglio
di battiti, di colpi
di ricordi,
di sputi in faccia,
di voglia di farmi mulinello
di questo fiume splatanato.

Eccomi
qua, sul ponte
quando devo
tornare a casa e non so
come metterci una pezza.

Ci pensa il sole
che fa germogliare la giusta divisione
del giorno e della notte.

Na zinna e na carezza

De notte,
 quanno la prescia de morì
 e abbraccicamme a na zoccola de cerqua
 me se frega er core,
 arimbarzo sur letto e te metti paura.
 Me sa che sò le sigherette. Poi me giro,
 infrocio co na zinna e na carezza, quasi
 quasi me svejo: me moro de voja
 d'arivive... m'ariposo n'i giardinetti
 che ciài dietr'a le recchie.

Er vento

Azzittamose 'n attimo,
 amó. Stasera pe fà robba ciabbasta
 l'ottobbrata e sta voja de smicià,
 numme chiede de truccatte da mignotta. Stasera,
 sarebbe da fà 'r vento e nun pagà
 er conto co la morte.

Sott'a la cenere

Pòi smucinà tutta la notte
 smucinara,
 befana brigante spojamorti,
 co quella voja
 sur grugno che ciài,
 carogna de vispateresa.

Nun ce cavi
 nemmanco na brasca
 da sto ciafrujo
 de cennere, na breccola d'ammore.

Carogne come te,
 fiji mattiderisi¹ de na forra
 foriporta, serpe senza er zole,
 te lassamo du chiodacci aruzziniti,
 sott'a la cennere.

¹. Mattoderiso: luparo di Santa Maria di Galeria, piccolo borgo sulla via Clodia-Braccianense, tra La Storta e Bracciano. Qui il soprannome è usato come aggettivo.

Un seno e una carezza

Di notte,
quando la fretta di morire
di abbracciare una puttana di quercia
mi rapisce il cuore,
imbalzo sul letto e ti metti paura.
Mi sa che sono le sigarette. Poi mi giro,
sbatto contro un seno e una carezza, a tratti
mi sveglio: muoio di voglia
di rivivere... mi riposo nei piccoli giardini
che nascondi dietro le orecchie.

Il vento

Stiamocene zitti un momento,
amore. Stasera per fare l'amore ci basta
l'ottobrata e questa voglia di coccolarci come i gatti,
non mi chiedere di truccarti da puttana. Stasera,
dovremmo scappare via senza pagare
il conto con la morte.

Sotto la cenere

Puoi rovistare tutta la notte e rovistare,
befana brigante spogliamorti,
con il tuo neo
sul mento,
cadavere di vispateresa.

Non troverai
neanche una scintilla
in questo miscuglio
di cenere, un sassetto del nostramore.

Bastardi come te,
figli mattiderisi di una forra
fuoriporta, bisce senza il sole,
ti lasciamo due chiodi arrugginiti,
sotto la cenere.

da Carles Bellsolà

Na pennica

Er mejo
era addormisse
co te, doppo l'ammore.
Na pennica 'mbriaca
a smucinà i sorisi e la cecagna,
e 'n friccico de fregna
ne la schina.

Dumila

Si me dai 'n bacio,
cravattara de baci,
ne vòi dumila.

Ce lo sa

Sto core voto
ce lo sa, s'aricorda:
mozzichi, sorisi,
na cofana de baci,
arintorcini
a puncicasse de carezze,
nottate tipo 'n tritone
a zampognatte la conchija,
diti, scopate
a scosciabbacchi,
sott'a le pezze,
pe tera, a sfragnasse le recchie
ar battiscopa, ar cesso,
cor zole 'n piazza e puro
quann'era scuro.
Sto core voto,
tipo na coccia de fusaja,
ce lo sa: solo li morti
e l'innammorati
se sbracheno pe nu riarzasse.

da Carles Bellsolà

Il sonno

Il meglio
era addormentarsi
accanto a te, dopo l'amore.
Un sonno ubriaco
che rimescolava i sorrisi e la stanchezza,
e un prurito di fica sulla schiena.

Duemila

Se mi dai un bacio,
usuraia di baci,
ne vuoi duemila.

Lo sa

Questo cuore vuoto,
lui, lo sa, se lo ricorda:
morsi, sorrisi,
migliaia di baci
attorcigliamenti
di carezze pungenti,
notti come un tritone
a soffiarti nella conchiglia,
dita, scopate
a scosciagnelli,
sotto le lenzuola,
per terra, a distruggerci le orecchie
contro il battiscopa, al cesso,
col sole in piazza e anche
quando era buio.
Questo cuore vuoto,
come la buccia di un lupino,
lui, lo sa: solo i morti
e gli innamorati / si sdraiano per non rialzarsi.

Da *Senza vajolo*

*

perché er monno der vive nun ze règola
è nùtile piacesse
sott'ar zole
bagarino d'inzogni

'avoja der cioccasse
la voja de morì senza ruganza

e ciài
l'occhi di fossi cocce de carciofo
che sgómmano de viola

affonna ch'arissommi e me scancelli

me dici fèrmate
coll'occhi
accànali sti giochi

*

tipo na radica
de pino
spaccacore

tipo la rosa
arampicosa
che ragna er muro
e nu sparagna
spine

tipo pe tera
la pozzetta der zangue
de chi vola

tipo l'apra der zole
che t'embocca
ni fossi der magara

*

nun ciannate a giocà de dietro ar pozzo

Da Senza vajolo

*

perché il mondo del vivere non ha regole
è inutile piacersi
sotto il sole
che vende sogni abusivi

l'entusiasmo di spiarci
la voglia di morire senza arroganza

e hai
gli occhi dei fossi bucce di carciofo
che brillano righe di viola

affonda e riemergerai dimenticandomi

mi dici ora basta
con gli occhi
smetti di giocare

*

come una radice
di pino
spaccacuore

come la rosa
rampicante
che ragna il muro
e non risparmia
spine

come per terra
la pozzanghera di sangue
di chi vola

come l'improvviso del sole
che si insinua
nei fossi del magari

*

non ci andate a giocare dietro il pozzo

sprocedato

ce pisceno le serpi ce dormeno
i drogati

i magnati de merda
i somali chi somali e chi sorci
le fije de rosetta che scapòcciano
pi zingari giostrari
e i napoli
colera

nun ciannate a giocà de dietro ar pozzo
ché quelli sottopanni
quelli

l'ossi
ce l'hanno neri

*

n'è vero che nun conta quanno er zole
la spinosa der zole
te pùncica
l'inzogni te pija tipo lèvame
na voja

sta controvoja de nu scarognasse
de fà le tarantelle
pe na pelle

d'esse l'arisorciamento
'n ariesse

scomparzi
de ricordi e sotterà la tera ner pezzame

*

settemetri a volà morì
ner monno

mamma come na scimmia

mamma che voce
mazza
che scuro nell'occhi

affamato

ci pisciano le serpi ci dormono
i drogati

i poveri matti di merda
i somali con i somali e con i topi
le figlie di rosetta che perdono la testa
per i zingari delle giostre
e i napoli
colera

non andate a giocare dietro il pozzo
ché quelli sotto i vestiti
quelli

le ossa
ce l'hanno nere

*

mica è vero che non conta quando il sole
l'istrice del sole
ti solletica i sogni
ti prende come lèvami
una voglia

questa controvoglia di non scadaverare
di fare per scopare tutto l'impossibile

d'essere e ridiventare topi
un riessere

scomparsi
i ricordi e sotterrare terra sotto le lenzuola

*

settemetri a volare
morire
nel mondo

mamma come una scimmia
mamma che voce
ammazza che buio negli occhi

te manna
male
sta vita
na smania disgraita
a scrociasse
coll'occhi

se la comanna
er monno er mulinello
la manfrina la mignotta der monno

*

vòi fà la fine
ma
la vòì finì
co tutte ste manfrine
der mobbasta

e arzà la stella
àrzame na svorta

la morte ammanicata chi terazzi
la fia di pontaroli
ce se
smonnezza l'occhi
chi cazzi e le madonne
de chi more

ti rovina
questa vita
una voglia
disgraziata
di distruggerci
con gli occhi

ha tutto in mano
il mondo
il mulinello
la sciocchezza la puttana del mondo

*

vuoi fare la fine
ma
la vuoi finire
con tutte queste mosse
d'orabasta

e fare sempre la spia
e dammi e prestami una salvezza

la morte amica-amica dei terrazzi
la figlia di chi vola sui ponteggi
ci si
pulisce gli occhi
con i cazzi e le madonne
di chi muore



Colonna (3)

Classics Revisited

Torquato Tasso's
Il rogo amoroso

Translated by Joseph Tusiani



Fabriano (2)

Torquato Tasso's *Il Rogo amoroso*

Translated by Joseph Tusiani

In this poem Tasso offers his condolences to a friend who mourns the untimely death of his incomparably beautiful wife. Still close to Aminta's pastoral habitat, he constructs a long, elaborate elegy in which all gods and goddesses, all rivers and forests, indeed every shrub and blade of grass, offer gifts and themselves to the beautiful lady Death has taken back to her heaven. Ceres offers the entire vegetation of the earth, Fame surrenders her claim to immortality, and even Bacchus is eager to donate the still unripe trellises of all his vineyards. Corinna's bier is the center of the universe, and shepherds, nymphs and satyrs, convened on the Tiber's bank, wait to witness the glorious flames of the most famous Amorous Pyre. The literary consolatory genre, so distinctly cultivated among our classical authors, reveals in this poem a charm that only Tasso's language, simple and fluent, keeps from lapsing into impossible rhetorical excessiveness.

Joseph Tusiani

Questa traduzione è apparsa per la prima volta *In Forum Italicum*, Vol. 21 No. 2, Autunno 1987.

Dopo le traduzioni inglesi della *Gerusalemme Liberata* e del *Mondo Creato*, Joseph Tusiani ci offre la traduzione del *Rogo Amoro* del Tasso, preparata per commemorare il quarto centenario (1988) della composizione di questo "piccolo poema pastorale." *Il Rogo Amoro*, che in qualche edizione è intitolato *Il Rogo di Corinna*, fu composto a Roma nel 1588. (N.d.D.)

IL ROGO AMOROSO

Di Torquato Tasso

Interlocutori

Dei Maggiori

Saturno	Mercurio
Giove	Venere
Giunone	Esculapio
Cibele	Nettuno
Cerere	Plutone
Apollo	Marte
Diana	Minerva
Bacco	Vulcano

Dei Minori

Pane	Le Grazie
Pale	Le Muse
Ercole	Le Virtù
Dioscuri	La Fama
Amore	

Pastori

Aminta	Tirsi
--------	-------

Piangea dolente e sospiroso Aminta
lungo le rive del famoso fiume
che dividendo la città di Marte
già se 'n portò nel suo profondo seno
l' arme e i sepolcri degli antichi Regi,
ma bagna ancor quella marmorea tomba
che l' ossa ascose del Romano Augusto,
meraviglia del mondo, anzi di Roma
ch' i miracoli tutti in sé raccolse
e fe' sparir le meraviglie altrui;
piangea Corinna in lacrimoso canto,
e nel pianto canoro i sette colli
rispondevan Corinna, e 'l tósco fiume
risonava Corinna e i chiari fonti;

THE AMOROUS PYRE

By Torquato Tasso

Translated into English Verse by Joseph Tusiani

Interlocutors

Major Deities

Saturn	Mercury
Jove	Venus
Juno	Aesculapius
Cybele	Neptune
Ceres	Pluto
Apollo	Mars
Diana	Minerva
Bacchus	Vulcan

Minor Deities

Pan	The Graces
Pales	The Muses
Hercules	The Virtues
Dioscuri	Fame
Love	

Shepherds

Aminta	Thyrsis
--------	---------

The action takes place in Tiber's Valley.

Sighing and sorrowful Aminta mourned
along the banks of the world-famous stream
that, passing through the town of Mars, away
swept urns and sepulchers of ancient kings
in its deep-sunken bosom, but is still
bathing the marble mausoleum where
the Roman Emperor's remains are hid —
a wonder of the world, of Rome herself
who in her walls all miracles amassed
and other nations' wonders blotted out;
he mourned Corinna in his tearful song.
The seven hills to his resounding weeping
replied "Corinna," and the Tuscan river
answered "Corinna," and the limpid fountains

Corinna più lontan i verdi boschi,
 Corinna mormorar l' ombrose valli,
 tal che ninfe e pastori al suon deluse
 giocosa no, ma dolorosa imago.
 Trasse fra' quali a le soavi note
 Tirsi pastor, che sovra il mar Tirreno
 nato tra le sirene, in mezzo a' cigni
 visse la dove il Mincio al Po discende,
 e disse: "Non perturbi il mio venire
 le dolcissime tue voci canore".

AMINTA

Se fu mai dolce il nostro canto o 'l suono,
 or amaro è via più d' onda marina,
 più di fèl, più d' assenzio, e più di tòsco;
 non è più dolce no, non è più canto,
 ma pianto miserabile e dolente
 come morte che 'l fa. Corinna è morta.
 Morta è Corinna, ah! lacrimoso fato!
 Di queste selve il più bel ramo è svelto,
 reciso il più bel fior di questa spiaggia,
 di questi giorni il più bel raggio è spento.
 Pianser le ninfe la tua acerba morte,
 testimoni voi sète, abeti e faggi
 ch' udiste il pianto e voi fontane e rivi
 che più cresceste al lacrimoso umore.
 Niuno allor condusse a ber gl' armenti,
 non gustò fèra le turbate fonti,
 né toccò per dolor l' erba del prato.
 Gemeva ancor il tuo morir, Corinna,
 l' africano leon, la tigre ircana,
 come dicon le selve e i fèri monti.
 Corinna dimostrò ne' rozzi boschi
 qual fosse gentilezza e cortesia
 e 'nsegnò prima a le selvaggie Ninfe
 a figurar con l' ago i fiori e l' erba
 e i dipinti augelletti e i vaghi cervi
 con le ramosi corna e i capri e i pardi,
 tal che le sue vittorie ella dipinse
 e i suoi propri trofei spiegò ne l' oro,
 cara a Diana e cara anco a Minerva.
 Come ad arbor la vita, a vite l' uva,
 tauro a gli armenti e biada a' grassi campi,

and green woods echoed far away "Corinna;"
"Corinna" shady valleys murmured, too,
till nymphs and shepherds by that sound deceived,
instead of joy, were all apprised of woe.
Along with others to those tender notes
came Thyrsis, born on the Tyrrhenian sea
among the sirens, at that time a shepherd
living together with white swans his life
there, where the Mincius toward the Po descends.
He said, "Let not my coming here disturb
the sweetly sounding music of your voice".

AMINTA

If ever this my trembling song was sweet,
't is far more bitter now than ocean wave,
more bitter, ah, than absinth, gall or venom.
It is not sweet, and it is song no more:
't is only weeping, as distressed and sad
as death that causes it. Corinna's dead!
Dead is Corinna: ah, my sorry fate!
The fairest bough of all these woods is plucked,
the fairest blossom of these fields is cut,
the fairest sunbeam of these days is spent.
All nymphs have mourned her most untimely death,
as you have witnessed, firs, and beechen trees
that heard their weeping, and you, founts and rills,
that all their copious tears have caused to swell.
None brought his flock to drink there any more;
no more did beasts the troubled water taste
or out of grief the grassy meadows touch.
And I have heard, Corinna, when you died,
African lions and Hyrcanian tigers '
along with forests and steep mountains moan.
It was Corinna showed these savage woods
what gentleness and courtesy should be,
and was the first to teach the graceless nymphs
how with a needle to limn buds and herbs,
depicting little birds and wandering deer
with branching horns, and leopards and he-goats:
and so she painted her own victories,
embroidering in gold her very trophies,
both to Diana and Minerva dear.
As vines make a tree proud, and grapes a vine,

così tu fosti a' tuoi, Corinna, onore.
 Poscia che t' involò l' acerba morte,
 Pale medesma abbandonò piangendo
 le sue nude campagne, e seco Apollo;
 e ne' solchi in cui già fu sparso il grano
 vi signoreggia l' infelice loglio
 e la sterile avena o felce appresso
 sventurata, che frutto non produce,
 e 'n vece pur di violetta molle,
 di purpureo narciso o di giacinto,
 il cardo sorge e con le spine acute
 il.....
 Di verdi fronde voi l' arida terra,
 o Pastori, spargete e i chiari fonti
 coprite intorno pur con l' ombra fosa,
 che l' istessa Corinna il vi comanda.
 Fate il sepolcro, e nel sepolcro il carme
 aggiungete piangendo a' bianchi marmi:
 Giaccio io Corinna qui, da terra al cielo
 e da le verdi selve all' auree stelle
 nota per fama di beltà pudica.

TIRSI

Di bello armento guardian più bello,
 tale è 'l tuo canto a noi, divin poeta,
 qual sopra l' erba verde il dolce sonno
 a l' uom già stanco, e ne l' estivo ardore
 dolce rivo ch' estingua ardente sete;
 nè sol con la sampogna il mastro agguagli,
 ma con la voce e co' soavi accenti.
 Fanciullo avventuroso, or tu sarai
 secondo a lui, ma sol d' età secondo;
 noi cantaremo i nostri versi a prova
 qualunque paia il nostro modo e l' arte
 e Corinna alzerem sin alle stelle,
 sin alle stelle inalzarem Corinna,
 ch' io non fui degno di vederla in terra,
 ma spero forse di vederla in Cielo.

AMINTA

Qual fu di questo mai più caro dono?
 Ella fu degna del tuo chiaro canto,
 e 'l tuo canto lodar Batto e Menalca.

a bull a herd, and fodder fertile fields,
so you brought honor to your own, Corinna.
But after cruel death stole you from us,
Pales herself in tears abandoned all
her naked mates, and god Apollo wept.
Now in the furrows where the wheat was sown
sad tares abound in noxious sovereignty
along with sterile oats or luckless fern
that bears no fruit; where tender violets,
purple narcissi bloomed with hyacinths,
now only thistle grows and with sharp thorns
the
Cover the barren earth with verdant leaves,
O shepherds, and with somber shade conceal
the limpid fountains gurgling still around:
Corinna herself commands you to do this.
Erect her sepulcher and, weeping still,
on its white marble carve this epitaph:
"Corinna's resting here: from land to sky,
and from green woods to yonder golden stars,
made by the fame of her chaste beauty known".

THYRSIS

O herdsman fairer than your own fair herd!
Your song, O divine poet, is to us
as gentle sleep upon the soft green grass
is to a weary man or as a brook
in the hot summer is to thirsty lips.
Not only with your reed but with your voice,
so sweetly tuned, are you our master's peer.
Now, lucky lad, you will be second to him,
but second only for your younger age.
We' ll sing our verses in a contest too,
whatever art or style we might employ:
up to the stars Corinna we shall praise,
Corinna we shall praise up to the stars;
unworthy on this earth to see her, I
hope to behold her from now on in heaven.

AMINTA

And was there ever a more precious gift?
She was most worthy of your faultless song,
the song that Bactus and Menalca praised.

TIRSI

La candida Corinna il bianco cerchio
e 'l candor non usato in ciel rimira
e vede sotto i pié le vaghe nubi
in mille forme e l' argentata luna
e l' altre stelle e 'l lor viaggio torto,
però del suo piacer s' allegra il bosco
e si riveste omai la verde spoglia,
di Pane albergo e di Pastori e Ninfe,
né lupo insidia a le lanose greggi,
né tendono le reti inganno a' cervi.
Ama Corinna l' ozio, è l' ozio in Cielo,
ma la fatica s' ange in su le porte
del tenebroso Inferno ove dolente
sta fra la schiera d' infiniti mali.
I monti adorni di fiorite chiome
alzano nel piacer le voci al Cielo,
suonan l' inculte rupi i vaghi carmi,
di vaghe rime ancor suonano i boschi.
Diva fu, Diva fu Corinna, o parve;
e s' in terra fu Dea, che fia nel Cielo?
Ecco (s' a te non basta, o Dea, la tomba)
quattr' alziam qui bianchi e polito altari,
duo o Corinna a te, duo a Diana,
e ciascun anno spargeremo intorno
tazze spumanti pur di novo latte;
a te duo vasi di liquor d' oliva
porrò, Corinna, e le più adorne mense
farà Bacco più liete, in ampio vetro
versando il prezioso e nobile vino,
e canteranno a me Lizio ed Egone,
i Satiri saltanti Alfesibeo
imiterà. O Dea, riguarda i giochi,
ch' avrai perpetui questi onori in terra,
e quando renderem solenni voti
a le Ninfe de' fiumi e de le selve
e quando purgheremo i nostri campi.
Mentre il cinghiale de' monti i duri gioghi,
mentre il pesce amarà gl' ondosi fiumi,
mentre si pasceran l' api de' fiori
e di rugiada avran celeste cibo
le canore cicale, in terra sempre
più saldo rimarrà ch' in salda pietra

THYRSIS

Candid Corinna gazes in the sky
on the white sphere unwontedly so white,
and sees beneath her feet the clouds that float
in countless shapes and the bright silver moon
and other stars in all their curving race.
Therefore the forests in her bliss rejoice,
and a new mantle covers the green place
where Pan along with nymphs and shepherds dwells
and wolves no longer threaten wooly flocks
nor do insidious traps deceive our deer.
Corinna loves the peace that is in heaven
while Toil still frets and worries at the doors
of darkness-laden hell where, sorrowful,
she sits amid a throng of endless woes.
Mountains adorned with newly burgeoned hair
lift now their voices to the sky in joy;
the barren boulders ring with blissful songs,
with blissful songs all of these forests ring:
"A goddess, a true goddess was Corinna,
or seemed to be; if she was such on earth,
how more than that in heaven must she be?
Here (if your tomb, O goddess, please you not),
here we are raising four white-dazzling altars —
two for Diana, two for you, Corinna;
and every year around them we shall sprinkle
buckets of new, still warmly foaming milk;
to you, Corinna, I shall pour and offer
two flasks of olive oil; by pouring rare
and costly wine into an ample glass
Bacchus will make the richest tables set
even more festive; Litius and Aegon
will sing for me while dancing Satyrs make
Alphesiboeus imitate their steps.
s Over these games of ours, O goddess, watch,
and ever honored you will be on earth
whether with solemn vows we still invoke
the nymphs of streams and woods, or cleanse our fields.
So long as mountain boars love craggy peaks,
so long as fish in waving rivers dwell,
so long as bees on fragrant blossoms feed,
and musical cicadas in the dew
find their celestial food, on earth forever,

l' onor tuo, la tua laude e 'l chiaro nome.
Come a Cerere, a Bacco, a te votivi
i doni porterà da' verdi campi
il tuo rozzo cultor con larga mano,
e tu condannarai co' voti, o Diva.

AMINTA

Quali a te, quali per sì colti versi
render doni potrò degni del canto?
Perché non tanto il sibil de l' Austro
né d' onda che si rompa al salso lido
udir mi giova il suono, o quel d' un fiume
precipitante fra sassose valli.
Ma prendi questo vaso in cui soleva
Corinna a mezzo dì spenger la sete,
stanca de le vittorie e de le prede,
ch' ella colmò già d' acque, io poi di pianto
due volte il giorno e spargerollo intorno
al sepolcro ch' alzar dobbiamo a gara,
quando si leva e quando inchina il sole.
Ma se non tanto il pianger mio gradisce
quanto le rime tue, prendi, Pastore,
in sua memoria eterna il caro dono.

TIRSI

Prendi all' incontro tu, cortese Aminta,
questa fistola mia di sette canne,
onde già risonar l' elci e l' arene
che percuote il mar d' Adria e fiede il vento.
Ma qual odo io più che d' umana voce
dolcissimo concento, e quali io veggio
e luci e lampi? O dolce lume, o suono!
Ecco Febo, ecco Amor con mille amori.

AMORE

A voi non si convene,
o dolenti pastori,
alzare il tempio o pur alzar la tomba
di questa che volò quasi colomba

more solid than if carved on solid rock
your fame, your praises, your bright name shall be.
Just as to Ceres and to Bacchus, also
to you, Corinna, with his lavish hand
your uncouth worshiper will bring the gifts
of his green fields, and, goddess, you shall have
the power to punish with your deity."

AMINTA

What learned lines! How can I find for you
a present worthy of your noble song?
The hissing of the southwind stirs me less,
nor am I rapt so fully by the sound
of waves that break against a salty shore
or streams precipitous through stony vales
But here I have this cup with which, at noon
after her wearying, victorious hunt,
Corinna used to quench all of her thirst:
she filled with water what I'll fill with tears
and these my tears I, twice a day, will cast
around the tomb we vyingly shall raise,
when the sun rises and when down it sets.
But, if to all my weeping she prefers
these rhymes of yours, then by this precious gift
shepherd, remember her eternally.

THYRSIS

And, in exchange, my kind Aminta, take
this seven-reeded bagpipe that gave sound
to sands struck by the Adriatic sea
and to the holm-oaks wounded by the wind.
But what's this soothing harmony I hear -
sweeter than human voices? And what light
is flashing bright? Oh, lovely light! Oh, sound!
Here's Phoebus and, with countless cupids, Love!

LOVE

'T is other people's task,
O shepherds still in tears,
to raise a temple or a sepulcher

con le sue candid' ali,
e bench' ella non sdegni il dolce suono
de l' umile siringa,
ama più chiara tromba
e più nobili esequie e più gradite,
e d' altro che di bianchi e tersi marmi
ama il sepolcro e i carmi:
opra è sola d' Amore
farle cotanto onore.
Incontro a quel superbo,
che là s' innalza con terribil fronte
in guisa tal ch' agguaglia orrido monte,
l' alzerò di mia mano
d' altra materia pur che di terrena,
sì che l' argento e l' oro
perderà dal lavoro.
Dirà il Franco e l' Ispano
e chiunque passando il mare e l' alpe
giungerà stanco al fine in val di Tebro,
là dove io la celebro:
ecco due gran sepolcri,
ecco due meraviglie
del mondo e di natura,
ma quella, se ben miro,
fecer gl' uomini già, questa li Dei,
che non pur io son Divo,
ma son Divi ed Eroi fra questi colli,
per cui, se dritto estima Amore e Marte,
anzi giudice Alcide e Giove stesso,
men gloriosa è del leon la spoglia
che de l' Orsa famosa il nobil vello,
e men degna del cielo e di sue stelle.
Dunque terrena è quella,
fia questa opra divina,
che 'l Ciel sì alta gloria a lei destina.
Voi fra tanta volando,
o pargoletti miei, spogliate intorno
e monti e prati e valli
di fior purpurei e gialli,
acciò che sparga odori il rogo ardente
di questa mia Fenice,
come fa quel de l' altra in Oriente.
Altri tagli il ginebro,
altri l' arbore incida,
che troncato già mai ramo né foglia

to one who like a dove
on spotless pinions flew;
though she does not disdain the pleasing sound
of humble bagpipes, yet
a louder trumpet seems she to prefer
with nobler and more cherished obsequies
it takes much more than white
and dazzling marble, and much more than songs
to give her soul delight.
Only by Love can she
be honored properly.
Against that haughty tomb
which lifts its dreadful forehead over there,
eager with horrid mountains to compare,
I'll raise one with my hand,
employing matter that is not of earth;
silver and gold will lose all of their worth,
my artistry unable to withstand.
Frenchmen and Spaniards, all
who cross the Alps and sea, and come at last
to this our Tiber's valley, here to rest,
where I her praises sing, will surely say:
"Here are the two great tombs,
here are the two great wonders
of both the world and nature!
But that one, as I see, by men was made;
this one was built by gods themselves, instead."
I'm not the only god,
for there are gods and heroes on these hills
because of whom — if Love and Mars are right
as Hercules and Jove himself can judge —
the Lion's spoil is made less glorious
than the famed Bear's August and noble fleece,
less worthy of the sky and all its stars.
That one is but man's work;
let heaven for itself this other claim —
such is her godly-given lofty fame.
Flying about, meanwhile,
my little cupids go, and pluck and rid
mountains and meads and bowers
of red and yellow flowers
so that a lovely fragrance be released
by this my phoenix' still burning pyre
as by the other's in the east.
Quick, some of you cut down

di novo non rinverde e non germoglia;
 altri sostegno al rogo
 faccia statue spiranti,
 e nel cipresso incida
 le sue palme e i trofei:
 teste di fère e spoglie,
 reti, dardi, farette, archi, quadrella;
 né le vittorie solo
 avute ne le selve
 contra l' erranti belve,
 ma quella ond' ella vinse uomini e Dei.
 Altri le care membra al nobil rogo
 imponga, e le ricopra il puro velo;
 altri le faci accenda e 'l foco desti.
 Ecco arde il rogo, ecco la fiamma al cielo:
 deh cessi il flebil suono,
 deh cessino i lamenti,
 dian luogo ad alte lodi alti sospiri
 e si rasciughi il pianto,
 ch' a parlar de la Fama
 par che la terra e 'l ciel risuoni in tanto.

FAMA

Dolore annunzio e lutto,
 Pastor, Bifolci e Ninfe,
 Fauni, Sileni e Pani,
 e Satiri e Silvani,
 l' annunzio a voi che nell' alpestri cime
 abitate de' monti o presso l' onde
 de l' arenoso lido,
 a voi che 'l mar circonda,
 a voi che cinge la palude e 'l fiume,
 a voi Dive del mare. A voi del Cielo
 Dive e Divi io ragiono,
 ma solo annunzio a voi diletto e pace
 dell' alma che sen vola a' vostri cori.
 Morta è Corinna, anzi tra voi salita,
 lasciando il mondo in lacrimoso orrore,
 scuro, dolente e fosco.
 Qual senza fronde il bosco
 e senza fiori il prato
 e senza l' acque il fonte
 e senza stelle il cielo,

the juniper, and others
fell trees that, shorn of twigs and leaves, cannot
ever rebloom, once cut;
to hold the pyre, let others
as breathing statues be,
engraving in the cypress-tree
her palms and trophies, heads
and skins of animals,
nets, arrows, quivers, and more bows and darts
Let others but engrave
her victories achieved inside the forests
against the roaming beasts,
along with those upon both gods and men;
let others lay upon the noble pyre
her dear remains with spotless raiments veiled
and others light the torch and rouse the flame
Look, to the sky the fire's rising now!
Let feeble sounds subside,
let all lament now cease:
see that high sighings follow the high praise
and that all tears be dry,
for in the meantime Fame,
eager to speak, is filling earth and sky.

FAME

Sad news of woe I bring,
O shepherds, ploughmen, nymphs,
Sileni, Fauns, and Pans,
Satyrs and Sylvans;
sad news I bring to you,
who dwell upon these mountains' Alpine tops
and alongside the waves of sandy shores;
to you, surrounded by the sea, and you,
encircled by the river and the marsh;
to you, gods of the sea and of the sky,
in such a way speak I;
but 't is to you alone I bring the news
of inner peace and calm
that, soon again, back to your spirit fly.
Dead is Corinna! No, she's rather climbed
where you are, leaving in sad tears behind her
this world in dark and dismal solitude.
As with no leaves a wood,

tale è senza i suoi pregi
la terra e, senza il suo lucente raggio,
d' alpestre e di selvaggio,
e d' orrido deserto ha faccia oscura.
Piange il mondo e natura:
qual meraviglia è poi
se piange ancor la Fama
che dovrebbe lodarla,
e per mill' occhi lacrime distilla?
Ma tu non piangi, Amore,
perché sperì goderne e goder solo,
non in Pafo od in Gnido,
ma su nel terzo Cielo,
e a me sol qui lasci il nome e 'l grido.
S' io tante lingue avessi e tante penne
quante ella ebbe virtù, quante bellezze,
sarebbe eterno il suono, eterno il volo
onde il suo nome portarei cantando
da l' uno a l' altro polo.
Ma non basta a' suoi merti ogni favella,
però taccio piangendo
quanto leggiadra fosse e quanto accorta,
taccio che nel fiorir de' suoi verd' anni
vinse di senno i saggi,
di fede i più fedeli,
vinse di gravità matura etate,
non pur di leggiadria la più leggiadra.
Solo io dirò ch' a lei cotanto piacque
l' esser casta e pudica
che le spiacque esser bella,
e le spiacque il bel nome
che le acquistò cantando il suo fedele.
Io medesima le spiacqui,
io che tanto la lodo e lodo il vero,
Fama certa e verace,
maggiera qua giù della sua morte,
anzi de la sua pace
e de la sua virtù, ch' in Ciel consorte
la fa de gl' altri Divi:
ella fra loro avrà perpetua vita,
quant' esser dee gradita.
Voi, voi non sète vivi,
voi ch' alor non moriste
impallidir veggendo il chiaro viso
e morte ricoprir d' eterno gelo

and with no blooms a field,
and with no waves a rill,
and with no stars the sky,
so is without her worth,
without her living radiance, the earth —
savage and mountainous
and horrid-looking like a desert place.
The world with nature cries:
what wonder if Fame, too,
instead of singing all her praises, weeps,
her tears still shedding from a thousand eyes?
But you're not weeping, Love,
for to enjoy her you alone now hope,
oh, not in Paphus or in Cnidus, but
in the third heav'n above,
while leaving but her fame among us here.
Had I as many tongues, as many wings
as she had charms and virtues,
surely eternal this my flight would be,
eternal, too, the sound
whereby from pole to pole
I'd make her name renowned;
but, ah, no words suffice her worth to tell.
Weeping, therefore, I will not mention all
her grace and wisdom, nor shall I reveal
how in the blooming of her verdant years
she was much wiser than the wisest men,
more faithful than the faith fullest, and more
mature than older mates,
more gracious than all gracious souls on earth.
I'll only say that being chaste and pure
so much delighted her
that she detested being beautiful,
and shunned the lovely fame
that with her song her loyal lover earned.
Me, even me, she shunned
me, the true, lasting Fame
who sings the praise of truth while praising her —
me, on this earth announcer of her death
or, rather, of her peace
and all her virtue, that now make her even
with other gods in heaven:
there with them all she'll have eternal life,
as welcome as can be.
'T is you who do not live,

le sue purpuree rose
e d'ombra eterna i duo lucenti lumi,
gloria di questa etate.
O tenebrosi fumi,
qual più lucido raggio
ne scopre in queste selve alto viaggio
senza la bella e graziosa luce
che vi fu scorta e duce?
O dolore, o pietate,
o miseria del mondo,
come passa repente e come fugge
virtù, grazia, bellezza e leggiadria!
Ma già la Fama è stanca,
a cui subbietto avanza e spirto manca;
muta la Fama stessa omai diviene
che fu tanto sonora.
Ma se più non la loda, almen l'adora,
e qui consacra l'ale e qui le trombe,
e ben mille virtù d'un cor pudico
tacita involve in un silenzio amico.

AMINTA

Tace la vaga Fama,
ma viene al suo rimbombo
ogni più scelto Iddio e più sublime,
vengono anco i minori
ad onorar questa notturna pompa
co' suoi doni funebri.

PANE

Questa sì preziosa e bianca lana
che già vestiva il mansueto agnello,
vestita ancor ne' boschi avria Diana;
tu sprezzasti orgogliosa il bianco vello,
né quel di Frisso a' miei amorosi incendi
fatto pietoso avrebbe il cor rubello.
S'ardesti il donatore, il dono accendi,
e rifiutato in vita, in morte il prendi.

you men, who did not die the day you saw
her limpid face grow pale
as death concealed with its eternal frost
her purple roses' glow
and with eternal shadow her bright eyes,
the glory of this age.
O dark and gloomy mist,
what brighter ray will show
our path to us inside
these frightful woods without the kindly light
that was our friendly guide?
O misery! O woe!
O wretchedness of men!
Virtue and beauty, grace and courtesy,
how quickly pass and flee!
Now short of breath to toll so much unsaid,
Fame's weary. Fame herself,
once so canorous, does not even stir;
but, no more praising, still she worships her.
Her wings and trumpets here she consecrates,
and countless virtues of one modest heart
wraps in a friendly silence silently.

AMINTA

Fleet Fame now speaks no more,
but, look, her words have called
every sublime and major deity.
With their funereal gifts
even the minor ones
have come to this nocturnal celebration.

PAN

This wool, so precious and immaculate,
which used to cover a meek lamb one day,
hunting Diana would have proudly worn.
But all white fleeces proudly you disdained
as Phrixus' could not make a tameless heart
have pity on my passion's blazing fire.
The giver you enflamed: so now his gift
which you refused in life, accept in death.

ESCULAPIO

Quest' erbe e questi fiori,
ch' hanno virtù di richiamare in vita,
porgo a le fiamme con la man ardita,
ma ella ritornar forse non vole,
io troppo ardisco ed oso,
e non mi rende accorto antica pena.
Or, mentre spazia in luce più serena,
non fulmini sdegnoso
sovra me Giove, come irato suole,
ma fulmine amoroso,
s' io temer debbo sì cocenti ardori,
fulmini dolcemente i nostri cuori.

BACCO

Mentre non arde ancor chiome sì belle
l' odorifera fiamma e non circonda,
io la coronò di mia verde fronda,
per coronarla poscia in Ciel di stelle.
Degno è sol de le faci alme e divine
e di celesti raggi il biondo crine,
di cui faran le fiamme empie rapine.
Se questo è d' oro, il fuoco a l' or perdona,
e splenda in Ciel la chioma e la corona.

CERERE

A te le bionde spiche
Cerere accendo, e tanto ora mi doglio,
ch' in me rinovo il mio primo cordoglio.
Esser potei di Proserpina in vece
qui nel sereno giorno,
mentr' ella alberga giù ne l' ombra oscura,
ma cruda morte mi t' invola e fura,
e saria il tuo ritorno
come quel di mia figlia e d' Euridiche.
Ahi Fati, ahi Parche a tant' onor nemiche!

AESCULAPIUS

These grasses and these flowers,
which have the power once more to make one live,
with hand emboldened to the flames I give.
But maybe she refuses to return,
and I presume and dare,
hardly made cautious by my ancient pain.
Now that he does in brighter splendor reign,
let not disdainful Jove
thunder above me with his wonted rage,
but let him strike with thunderbolts of love:
if I once more must fear such fiery smarts,
let him with sweetness thunder in our hearts.

BACCHUS

Before the scented flames burn and surround
so rich and beautiful a head of hair,
I wish to crown it with my verdant frond,
later to wreath it up above with stars.
Worthy of the bright torches of the day,
and of celestial rays, is this blond hair
which, ah, the fire is soon to make its prey;
but this is gold, and gold's by flames forgiven:
let, therefore, hair and crown both shine in heaven.

CERES

I, Ceres, give the fire
these golden spears of wheat, and once again —
such is my grief — I live my ancient pain.
You could have stayed, replacing Proserpine,
here in the cloudless day
while down below in dismal dark she dwelt;
but you fierce night has snatched away from me!
Now your return would be
just like my daughter's and Eurydice's.
Ah, Fates, of such great honor enemies!

MERCURIO

Messaggier del gran Giove io dono l' ali
al rogo tuo per non volar già mai.
Queste e l' officio tu prender potrai;
mal grado de la morte e de' mortali,
vinci l' Inferno e sue leggi fatali.
Iride ceda, e s' a pietà si move,
sia messaggiera tu del sommo Giove,
prendi la verga, e ne' celesti regni
spirti richiama che di lor sian degni.

DIOSCURI

Noi portiamo al tuo rogo, anima illustre,
queste candide penne,
come il candor ch' a tua beltà convenne,
e se tu brami scintillar fra noi
d' altra fiamma più bella,
e rotar per gl' obliqui alti viaggi,
vieni là su fra' duo cortesi Eroi,
contenta di tua stella;
partiamo il tempo, raddoppiamo i raggi,
noi del tuo lume, e tu del nostro ornata.

ERCOLE

L' abito eletto e i preziosi fregi
prendete, o fiamme, onde me stesso avolsi,
dolci miei scorni, anzi miei dolci pregi.
Se quel che volle Amore, ancor io volsi,
abbial Corinna e voi. De' fatti egregi
colga quel frutto in Ciel, ch' in Ciel io colsi.
Simil è 'l rogo e 'l fine, anzi la meta,
e splenda val di Tebro in guisa d' Èta.

MARTE

L' arme ch' uscir del foco, al foco ancora
render dovrei, e gire inerme e umile,
non potendo costei ritorre a morte,
come ritolse Alcide alma gentile,

MERCURY

I, messenger of Jove, donate my wings
to this your pyre, wishing to fly no more:
take and accept my every chore with them.
All mortal men and death itself despite,
let fatal hell surrender to your might.
if Iris yields and pity touches her,
become our highest Jove's new messenger:
take, then, this wand, and call
to heaven's kingdom every worthy soul.

DIOSCURI

Spirit renowned, we to your pyre bring
these feathers, still as white
as the unblemished whiteness of your virtue.
And if to shine among us you desire
with brighter glow by far
while wheeling through oblique celestial ways,
mid two kind heroes up to heaven come,
contented with your star;
let's part the time and double all the rays —
we dazzling with your light, and you with ours.

HERCULES

The richly decorated, dainty dress
in which I clad myself — my pleasant shame
and yet my pleasant boast — accept, O flame!
That which Love wanted, and I wanted, too,
let now Corinna have; and may she soon
the fruit of her bright deeds enjoy in heaven —
the same that I in heaven also knew.
Similar was our end and pyre: so,
like Oeta, may the Tiber's valley glow.

MARS

These fire-tempered weapons to the fire
I should consign, and go unarmed and humble,
failing this lady to retrieve from death,
as Hercules retrieved a gentle soul

Alcide che nel Ciel meco s' onora
nato mortal, ma non di me più forte.
Ma che? Prenda lo specchio e incenda or seco
il dono de la Dea ch' Amor fè cieco.

VENERE

Ed io lassa, dolente e lacrimosa
più che d' Adone estinto,
dono il mio caro cinto,
né mai sarò nel mio dolor vezzosa.
Arda il mio nobil cinto, ardan con lei
le mie lusinghe e i miei susurri insieme,
cose gradite e care,
ardan seco le grazie e i vezzi miei,
e spento il foco che sospira e geme,
sarò fredda in amare,
se non raccende pur face amorosa
del cener suo qualche favilla ascosa.

GRAZIE

Questo, questo fu il pomo
ond' arse Troia al fine,
e cadde sparsa in cenere e ruine.
Arda, s' accese, arda in più giuste faci
per te ch' avesti il vanto
di grazia e d' onestate,
e non sian guerre più, ma sante paci
là su nel regno santo,
fra l' anime beate;
arda e vinca d' odor croco ed amomo.

VIRTÙ

Ciò che figlia del Sol piangendo instilla,
ciò che lacrima mirra e nardo e 'ncenso,
Corinna, or sia di nostra mano accenso
nel rogo che per te splende e sfavilla.
Così resta l' odore, alma tranquilla,
di tua virtute, onde quietasti il senso.
Lo sparga aura di fama e 'ntorno il porte,

Hercules who, though mortal born, up in the sky
is honored with me, not as strong as I.
But let her have the mirror, and burn, rather,
along with her, the gift I gave to blind Love's mother. '

VENUS

And I, alas, who for Adonis dead
did not so sorely grieve,
as gilt my zone I give,
and shall no longer in my grief be glad.
Let my beloved, noble zone burn with her,
and all my whisperings and flatteries —
things that so dear I hold —
with all my charms and femininities.
If all the fire of my love is spent,
I will in love be cold
unless some hidden spark out of her ashes
rekindle passion's flashes.

THE GRACES

This was the apple; this
caused Troy at last to burn
and into ash and scattered ruins turn.
If once it burned, let it more justly blaze
for you, renowned on earth
for honesty and grace;
and let, instead of war, be holy peace
up in the holy reign
where dwell the spirits blest:
let scent of crocus and amomum bum and win.

VIRTUES

What the sun's daughter trickles with her tears
whatever sheds myrrh, spikenard and incense,
we will light up, Corinna, with our hands
and place it on the pyre that for you shines.
Sweet soul, the lingering scent that to us bear
the virtue whereby you calmed down the senses,
let fame now spread all over with a whiff,

perché spiri immortal dopo la morte.

DIANA

Strali, faretra ed arco,
armi, mie lucide armi,
qual duro fato vuol ch' io mi disarmi?
Erri sicuro ormai per l' alte selve
timido cervo con ramosi corna,
vada sicura omai la damma al fonte,
corran senza timor l' antiche belve
quando più imbruna il ciel e quand' aggiorna,
ch' io non cingo di reti il bosco e 'l monte,
e non l' attendo al varco;
tu va nel foco o mio gradito incarco.

APOLLO

Sacro a le fiamme la corona anch' io
che mi verdeggia all' onorata fronte,
per dolor fatto tenebroso Dio.
S' altra di raggi e di serena luce
avrà nel cielo onde caddeo Fetonte,
l' avrà su 'l carro, e ne fia scorta e duce.
Gema fra tanto il mio vivace alloro,
e 'n vece di sospiri a mille a mille,
sparga nel foco pur le sue faville,
mentr' io la piango e il mio dolente coro.

MUSE

E noi doniamo al foco anzi la tomba
questo bel plettro eburno e questa lira,
per cui tal fama spira
che porta il nome a guisa di colomba;
e se d' Orfeo la cetra in mezzo a l' Ebro
solo Euridice mormorar s' udiva,
agitandola il fiume e l' onde e i venti,
risoni questa ne la fiamma viva
del cipresso odorato e del ginebro,
e faccia ardendo i suoi dolci lamenti:
suoni Corinna in più dogliosi accenti,

so that it breathe immortal after death.

DIANA

Quiver and darts and bow,
O arms, my shining arms,
what cruel fate compels me to disarm?
Let timid deer with branching antlers go
safe through the thickest forests from now on;
let safely to the fountain come the doe,
and all the ancient beasts run with no fright
when the sky darkens, when the sky grows bright
for neither wood nor mountain any more
will I surround with nets
or for them lie in wait. Into the fire,
you, burden, very dear to me before!

APOLLO

I, made by sorrow a nocturnal god,
I, too, to these flames consecrate the crown
that on my honored brow is verdant still.
If a new one of rays and limpid light
will grace the sky whence Phaeton once fell,
it will escort and guide his chariot.
Let meantime this my lively laurel wreath
wither, and in the fire, instead of sighs,
spread by the thousands all its sparks while I
with my lamenting chorus mourn her death.

THE MUSES

We to the fire — rather to the tomb —
give this fair ivory plectrum and this lyre,
which makes such fame resound
as carries like a dove her name around.
If Orpheus' lyre on the Hebron rang
the name of his Eurydice alone
as it was tossed upon the windy stream,
let ours resound now in the living flame
of juniper and sweetly fragrant pine,
and make while burning, its lament and cry.

e Corinna risponda il vento e l' aura,
mentre il foco ristaura,
e se lira non basta, arda la tromba.

VULCANO

Che donar posso al fuoco, anzi a me stesso,
perché donando al fuoco altrui non dono,
se non questo monile e questa rete?
Ardete voi, fiamme lucenti, ardete
questa per cui mal vendicato io sono,
benché Venere presi e Marte appresso,
poich' a lei non s' avolsse il crine adorno,
arda la sua catena, arda il mio scorno.

MINERVA

Dono io candida tela a questo foco,
anzi ben mille palme a questa fiamma,
e mille gloriosi alti trofei;
che posso più donar se quest' è poco
in cui fulmina Giove e i monti infiamma?
Qui le vittorie son de' nostri Dei,
qui me vittoriosa ancor dipinsi
contra i giganti il dì ch' Aracne i' vinsi.

PLUTONE

Queste più care gemme
e questo lucid' or porto dal seno
del tenebroso mio regno terreno,
perché 'l rogo ne sia lucente e chiaro.
Ecco io le verso e spargo
sopra le fiamme in dolce seno apprese,
ma son sdegnoso e largo
di tutti altri tesori, alma cortese,
se non de le tue spoglie incenerite,
già povero Plutone, or ricco Dite.

In sadder tunes let it resound "Corinna,"
and let the wind "Corinna" echo soon
while lives this feeding fire;
and if, in turn, the lyre
does not suffice, let, then, the trumpet burn.

VULCAN

What can I give this fire — I mean myself —
(gifts to myself are gifts to no one else)
if not this necklace, and if not this net?
Burn, all of you, bright flames, and burn this, too,
Venus and Ares next to her I caught:
because her lovely hair was not ensnared,
together with my shame let her chain burn.

MINERVA

I to this fire give this truthful cloth
or, better yet, a thousand victories,
a thousand trophies to this flame release.
What else can I donate if this, on which
thundering Jove burns mountains, is too little?
Here our god's triumphs are portrayed, and here
over the Giants my own victory
I limned, the day Arachne lost to me.

PLUTO

These very costly gems
and this bright gold I from the earthly dept
of my infernal kingdom have brought here
to make this pyre more luminous and clear.
Behold! I cast them all
into the flames as quiet harbor shaped;
for all my other riches, gracious soul,
I'd spurn and give away
your burnt remains to own — and only these —
I, once poor Pluto, and now wealthy Dis.

NETTUNO

Dal mar questi coralli,
e queste gemme porto ancor da l' onde,
fiammeggin qui con le tue chiome bionde,
ardano i miei tesori,
poi che fiamma crudel, fiamma rapace,
le tue vere bellezze arde e consuma,
o d' immortali onori
anima degna e di celeste pace,
non men di lei ch' usci di bianca spuma.

GIUNONE

E tu prendi, sublime ed alto rogo,
e voi fiamme funeste,
questo scettro reale, anzi celeste.
Mentre more il suo fral, vive l' eterno:
l' anima che se 'n riede,
e fu de' sensi al mondo alta regina,
se 'l porti omai là giù nel basso Inferno,
ma non là dove siede
ne le tenebre Pluto e Proserpina;
regni in più lieta e più felice sede,
libera e senza giogo,
né turbi il nostro amore e 'l nostro luogo.

GIOVE

Questa tazza di fino e lucid' auro,
onde nettare io bevo a la gran mensa,
fece Vulcan prima ch' in cigno e 'n tauro
io mi volgessi, e 'n pioggia d' or condensa.
Con questa Ebe mi diè dolce restauro
de le fatiche nella sete accensa,
poi l' ebbe Ganimede, or tu l' avrai,
a te, Corinna, tant' onor serbai.

SATURNO

Queste, onde si misura e si distingue
il ratto trapassar d' ore veloci,
dono a le fiamme io vecchio pigro e tardo,

NEPTUNE

These corals from the sea,
and from the waves I also bring these pearls
let them be burning with your golden curls.
Let all my treasures burn
now that the fierce, rapacious flame devours
the true and ample beauty that was yours.
O noble spirit, worthy
of deathless honors and of heavenly peace,
no less than she who from white spume arose!

JUNO

And you, sublime and lofty pyre, you,
O final, fatal flames,
this regal and celestial scepter tike!
The frail half dies but the eternal lives —
to heav'n returns the soul
that was on earth the senses' ruling queen
while down into low hell the rest is brought
but not there, where within
the darkness Pluto dwells with Proserpine.
Let her, untamed and free, reign up above
in a much happier home,
disturbing not our kingdom nor our love.

JOVE

This golden cup, so bright and beautiful,
wherefrom I nectar drink at the great table,
was made by Vulcan long before I turned
into a swan and bull and gold-soaked rain.
With this cup Hebe offered sweet surcease
to my thirst burning after every toil;
you shall, now have it after Ganymede:
such honor was, Corinna, only for you decreed.

SATURN

These clepsydras whereby man is aware
of the fleet passing of the fleeting hours
I to the fire give — a slow, old man

a cui potrebber con sonore voci
di costei ragionar faconde lingue,
che veloce sen gî qual tigre o pardo;
bella cosa mortal passa e non dura,
e 'l pianto a questa fiamma altri misura.

CIBELE

Io de' celesti Dei terrena madre
piango Corinna. Ahi lutto amaro, ahi doglia!
Piango le membra sue care e leggiadre
che pasce il foco quasi arida foglia.
Fuoco crudel, fiamme crudeli ed adre,
ardete insieme quest' orrida spoglia;
così Alcide volò fatto più bello,
mentre arse del leone irsuto vello.

AMORE

E noi versiamo i fiori
da le colme farette
ne l' alto rogo, e i più soavi odori.
O pargoletti, miei cari seguaci,
fate giungete a facci,
sì che la fiamma illustri
l' oscura notte e giunga in sino al cielo.
Io di farfalla in guisa
n' andrò volando intorno al chiaro foco,
o pur, quasi Fenice,
v' accenderò vermiglie ed auree piume,
e con eterna vita
lieto risorgerò dal vivo lume,
io che d' antica etate e di novella,
vecchio sono e fanciullo,
son tormento e trastullo
di questa etate e quella.

AMINTA

Cade il bianco ligustro e poi risorge,
e di novo germoglia,
e da le spine ancor purpurea rosa
colta rinasce e spiega
l' odorato suo grembo a' dolci raggi.

who would not mind now heeding learned tongues
speak with resounding music of this lady
who, fast as tigress or as leopard, ran.
A thing of mortal beauty cannot last,
and tears are mingled with this flame already.

CYBELE

I, earthly mother of the heavenly gods,
weep for Corinna: oh, sad funeral!
I weep for her so dear and graceful limbs
on which the fire as on dry foliage feeds.
O cruel fate! O black and cruel flames,
burn at the same time this horrendous spoil:
thus, while a lion's hairy skin burned through,
become more beautiful, Alcides flew.

LOVE

And we from our full quivers
into the noble conflagration shower
every sweet-scented flower.
My little cupids, faithful followers,
torches to torches tie
until the flames light up
the darkness of the night and reach the sky;
and, like a phoenix, burn
all of my golden and vermilion feathers,
and happily return
to endless life out of the lively light —
I, who am ever young though on in age,
am wise as well as spright,
both torture and delight
of every human stage.

AMINTA

White privets wither and arc born again,
reburgeoning once more,
and, plucked from its own thorn, a purple rose
its scented calyx to the soothing rays.
Pine-tress and holm-oaks cast

Spargono i pini e i faggi
le frondi a terra, e di lor verde spoglia
poi rivestono i rami.
Cade e risorge l' amorosa stella.
Tu cadesti, Corinna, ah! duro caso,
per non risorger mai,
né più spero veder tra l' erbe e i fiori
le tue vestigia impresse.
Tu chiudesti, Corinna, i dolci lumi
in sempiterno sonno,
né gl' aprirai di novo in questa luce
per far i miei contenti.
Tu ponesti silenzio a' dolci accenti,
e non sarà ch' io mai
cosa veggia ed ascolti
che mi conforti ad altro ch' a trar guai.
Tu moristi, Corinna, io vivo e spiro?
Io vivo e tu sei morta? Ah! morte, ah! vita
egualmente odiosa!
Stelle, stelle crudeli,
perché non mi celate il vostro lume,
poi che 'l suo m' ascondeste?
Perché non volgi o luna adietro il corso?
Perché non copre intorno orrido nembo
il tuo puro sereno?
Perché il ciel non si tigne
tutto di nere macchie e di sanguigne?
Tenebre, e voi che le serene luci
m' ingombrate repente,
coprite il cielo e i suoi spietati lumi,
e minaccino sol baleni e lampi
d' arder il mondo e le celesti spere.
Stiasi dolente, ascoso, il sol ne l' onde,
tema natura di perpetua notte,
tremi la terra, ed Aquilone ed Austro
facciano insieme impetuosa guerra,
crollando i boschi e le robuste piante
svelte a terra spargendo, il mar si gonfi
e con onde spumanti il cielo ingombri,
volgano i fiumi incontro i fonti il corso.
Voi, fère belve, in queste stanche membra
saziate la fame e in questo sangue,
perché io non viva un infelice esempio
di fortuna e d' amore
con perpetuo dolore.

their foliage to the ground, then clothe their bough
with verdant leaves anew:
the star of love falls down and rises soon.
But you, Corinna — oh, most bitter case! —
fell never more to rise,
nor do I ever hope to see again
your footprints in the flowers and the grass:
you closed, Corinna, your beloved eyes
in everlasting sleep,
and never will they open to this sunshine
to soothe and comfort mine.
You silenced every pleasant harmony,
and nothing can I now
either behold or hear
that does not cause new woe and misery.
You died, Corinna, and do I still breathe?
You're dead; do I still live? Oh, death, Oh, life
detested equally!
O stars, most cruel stars,
why do you not conceal your light from me
now that you've hidden hers?
Why do you not, O Moon, retrace your course?
Why do not horrid clouds surround and cover
your lovely limpidness?
Why is the firmament
not tainted all with blotches of black blood?
O dark, that unexpectedly from me
dimmed the bright sheen away,
cover the sky and all its ruthless splendor,
and now let only lightning bring its threat
of fire to the world and to the skies;
let the 'sun linger hidden in the waves,
let nature live in fear of endless night.
Let the earth quake, and north — and southwind wage
against each other the most wrathful war,
uprooting woods and casting to the ground
the sturdiest eradicated trees;
let the sea swell and, foaming, sweep the shore,
let all the streams back to their sources flow.
And you, wild beasts, come and your hunger sate
in this my weary flesh and this my blood
so that I may not the unhappy proof
of love and ill luck be,
in endless misery.

AMORE

Folle, ah folle! Che pensi o che ragioni?
Coei che piangi è viva e su nel Cielo
attende il tuo ritorno.
Ivi spera vederla, io sarò duce
per vie sublimi.

AMINTA

Ahi mentitor fallace,
tue promesse di fè come son vòte!
Quest' è forse la prima onde schernito
e deluso io rimagno?
Lasso, molt' anni m' ingannasti in vita,
e m' aggrasti d' uno in altro errore,
d' un male in altro e d' uno in altro affanno;
pur, mentre visse, m' avvolgea contento
ne l' amoroso laberinto errando.
Or che lice sperar dopo la morte,
se con la morte ha fine ogni speranza?

AMORE

Vaneggi per dolore e per disdegno,
e 'l tuo sperar come il vedere è corto.

PANE

Tempra, Aminta, il dolore.
Anch' io Siringa piansi
e risonar de' miei dogliosi accenti
feci sovente Menalo e Liceo.
Pianse Alcide il fanciullo
che gl' involar le Ninfe al chiaro fonte;
Orfeo pianse Euridice,
e pianse Apollo Dafne e Ciparisso;
pianse Giove medesimo
per Calisto e per Io,
ed asciugò dopo il dolore il pianto;
tu ti condanni a sempiterno lutto.

LOVE

Fool! Ah, you fool! What tortures so your mind?
The one you mourn as dead in heaven lives
and waits up there for you.
Hope, then, to see her there, where I will take you
on lofty roads.

AMINTA

You treacherously lie,
for without faith are all your promises.
Have I perhaps not known your scorn before,
and empty-handed lain?
All of my life your butt, by none but you
from error into error was I dragged,
from ill to ill, from grief to grief anew.
Yet, while she lived, in ecstasy ensnared,
meandered I in labyrinths of love.
What can I hope for, now that she is dead,
if death means but the ending of all hope?

LOVE

Either disdain or anguish makes you rave,
and now your hope just as your sight is short.

PAN

Refrain from grieving so,
Aminta! For my Syrinx I wept, too,
and made to my forlorn, lamenting cry
Maenalus and Lycaeus both reply;
Hercules mourned the lad
the Nymphs stole from him near the limpid fountain;
Orpheus wept for his Eurydice,
Apollo for this Daphne and Cyparissus.
For Io and Callisto Jove himself
most sorrowfully wept,
but after all his grief he wiped his tears:
to endless mourning do you doom yourself'?

AMINTA

Sia come il danno eterno anco il dolore.

MINERVA

Folle! Troppo vaneggi e poco speri,
né di Tirsi il cantar rammenti o quello
che di Sileno udisti in verde speco.

AMINTA

O Dea, quel dì ch' Amore
mi tolse il cor dal petto
e poi mi disse: non ne far parola,
mi tolse insieme il senno;
qual meraviglia è s' io piango e vaneggio?

APOLLO

Tempra, Aminta, il dolor, ch' in questo monte,
de la cui fama il mondo ancor rimbomba,
e 'n questi verdi boschi e 'n queste valli,
la tua Corinna avrà perpetuo onore.
E tu con lei di gloriosa fama
degnò sarai, ché loderansi insieme
la sua vera onestate e la tua fede,
la sua beltate e la tua stirpe antica
che vento di fortuna a pena crolla,
ma non dibarba, Aminta, e non atterra,
sì che non spieghi i gloriosi rami
che ricoprono il Tebro e i sette colli
con l' ombra antica e tutto il bel paese
ove s' ascose già Saturno il veglio.
Non fare, Aminta, a l' alta stirpe oltraggio
col soverchio dolor; l' animo invitto
mostra, come il mostrar gl' antichi Padri
in ogni colpo di fortuna adversa.
Vaticano a tua stirpe e gli altri sette
piegan le chiome e l' Appenin s' inchina,
e via più lunge Pindo, Olimpo, Atlante
sostenitor de le dorate stelle,
e par che dica: più famoso pondo

AMINTA

Eternal like my loss let my grief be!

MINERVA

You fool! Great is your raving, small your hope.
Have you forgotten Thyrsis' song, or even
the one Silenus sang in his green cave?

AMINTA

Goddess, the day Love snatched
my heart from this my breast
and said to me, "To no one speak of this,"
he also snatched my mind:
what wonder, then, if both I weep and rave?

APOLLO

Refrain from grieving so, Aminta dear!
Here on this mountain famous the world over,
and in these valleys and these verdant woods,
here your Corinna will be praised forever.
And you will share her glorious renown,
for her true loyalty and your true faith
will equally be sung; so will her beauty,
together with your ancient race Aminta —
your race which hostile winds can hardly shake
but never in the least uproot or fell,
preventing thus its glorious boughs from spreading
their ancient shade over the Tiber, over
the seven hills and the whole lovely land
where long ago old Saturn came to hide.
Let not, Aminta, your excessive grief
bring harm to your illustrious progeny:
but show, instead, the same unvanquished soul
with which your ancestors braved fate's harsh blows.
The Vatican and all the seven hills
bow to your race; so do the Apennines
with Pindus and Olympus far away,
and with the one who holds the golden stars —

non sostengo de l' Orse o più lucente,
de l' Orse, altere imprese, insegne eccelse,
vostri eterni trofei ch' in ciel traslati,
quasi presagio fur del vostro merto.
Ma voi potreste alzarle ancor più in alto,
s' altro cielo sovran si volge intorno
che per divina luce a voi s' asconda,
voi, non di Licaon figli o nepoti,
ma di Pane e di Giove invitta prole.
Tempra, Aminta, il dolor, non dico il pianto,
ma se 'l pianto amorzar può duolo ardente,
or teco pianga Roma e i sette Monti.

MUSE

Piangete, amiche Ninfe,
per lei ch' a voi fu duce,
lieta lasciando lacrimosa luce.
Voi piangete, Pastori, e voi, Bifolci,
lei che guidava il coro
ne gl' amorosi balli.
Crescete al pianto acque correnti e dolci,
e voi purpurei e d' oro,
e voi fior bianchi e gialli,
ch' ella il dolor induce,
lieta lasciando lacrimosa luce.
E voi piangete ancora, o verdi boschi,
lei ch' in forma appariva
or di Ninfa or di Dea;
antri piangete, e seggi ombrosi e foschi;
piangi tu, verde riva,
là dove ella sedea,
ed onde al Ciel riduce,
lieta lasciando lacrimosa luce.
Piangete colli e voi superbi monti,
lauri e voi, che di foglie
non priva ardore o gelo,
piangete, e siano il pianto i rivi e i fonti,
le preziose spoglie
de l' alma ch' è nel Cielo,
ed indi a noi traluce,
lieta lasciando lacrimosa luce.
Piangete Orse nel ciel tra fiamme e lampi.
Tu piangi, o bianca luna,

Atlas, who seems to say, No weight can I
ever sustain, more luminous and clear
than these your Bears — your proud and glorious deeds,
your deathless trophies up to heaven brought
as symbol of your worth; but higher sky
if there is one God's light conceals from you —
you, who are not Lycaon's sons or nephews
but Pan's and Jove's undaunted progeny.”
Refrain from grieving so, Aminta! Tears
do not become you, but if tears alone
can assuage your ardent grief, let Rome
with all her seven hills now weep with you.

THE MUSES

O friendly nymphs, oh weep
for her who was your guide,
leaving a languorous and lively light.
O shepherds, and you, ploughmen, weep for her
who led the chorus in
the amorous dances. Grow
only to weep, o streams that sweetly flow,
and you, white, yellow flowers,
purple and golden blossoms:
she caused our sorry plight,
leaving a languorous and lively light.
You, too, O verdant forests, weep for her
who used to show herself
either as nymph or goddess;
weep, O you, caves, and grim and shaded pits,
weep, O green meadow, where
she used, one clay, to rest,
and whence back to her heav'n she took her flight,
leaving a languorous and lively light.
You, hills, and you, majestic mountains weep;
you, laurel trees, that neither heat nor frost
deprives of all your leaves,
weep, and may also streams and fountains weep
for these so dear remains
of her soul now in heaven,
wherefrom she flashes glimpses to our sight,
leaving a languorous and lively light.
Bears of the sky, mid flames and lightnings weep;
weep, O white moon, you too,

pietosa de' mortali.
Sian rugiadosi i più lucenti campi,
dove giunger Fortuna
non può con gl' empi strali,
mentr' ella il carro adduce,
lieta lasciando lacrimosa luce.
Tu piangi insieme, e sia cristallo il pianto,
o bella e vaga Aurora,
mentre riporti il die,
e perle scota il seno, e perle il manto
che gl' aspri monti indora
da le celesti vie,
là 'v' è chi gode e luce,
lieta lasciando lagrimosa luce.

merciful on us mortals:
let the most lustrous fields be wet with dew,
the fields where fortune fails
her wicked darts to throw
while in her hand is still the chariot bright,
leaving a languorous and lively light.
Weep with them all your crystal-shining tears,
O fair and wandering Dawn,
as you bring back the day:
let tears and pearls from both your lap and mantle
fall on steep mountains down
and tinge them with the gold of all the sky,
where dwells she in delight,
leaving a languorous and lively light.



Elio (2)

Poets Under Forty

Edited by

Alessandro Broggi

Poets Under Forty

Introduzione

Presentare, per questa terza uscita di *Poets under forty*, il lavoro poetico di Massimo Gezzi e Giovanni Turra offre l'occasione per soffermarsi brevemente sui *Quaderni italiani di poesia contemporanea*, tra le più autorevoli pubblicazioni dedicate alle nuove voci del panorama poetico del nostro paese. Ideati e curati da Franco Buffoni (da alcuni numeri coadiuvato nelle scelte da Umberto Fiori, Fabio Pusterla e Marco Zapparoli, editore di Marcos y Marcos), dal 1991 i *Quaderni* ci fanno comprendere con lungimiranza riconosciuta come questo stesso panorama si muova e vada continuamente aggiornandosi di scritture differenti, per movenze stilistiche e per opzioni di poetica: non a caso, tra gli altri, negli anni hanno ricevuto i primi riconoscimenti ufficiali (anche) per merito dei *Quaderni* nomi del calibro di Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi, Marco Vitale, Claudio Damiani, Roberto Deidier, Alessandro Fo, Gian Mario Villalta, Paolo Febbraro, Aldo Nove, Edoardo Zuccato, Rosaria Lo Russo e Stefano Raimondi.

Massimo Gezzi e Giovanni Turra sono due dei sette autori selezionati per il *Nono quaderno* (2007), ad oggi l'ultimo uscito. Nel volume, la lettura di ciascun poeta è avviata da un diverso prefatore: Guido Mazzoni nel caso di Massimo Gezzi e Franco Buffoni per Giovanni Turra.

Entriamo nel vivo del lavoro di Gezzi cogliendo alcuni spunti salienti dalle analisi di Mazzoni: "Quasi tutte le poesie dell'*Attimo dopo* [la raccolta dell'autore ospitata nel libro] sono attraversate dall'idea che gli oggetti, i gesti, le abitudini di cui è fatto il nostro mondo siano strumenti umani, cose o azioni nei quali si cristallizza un significato che di solito rimane nascosto al nostro sguardo distratto. [...] Gezzi parte da sé, mantenendosi fedele al gesto dei poeti lirici, ma – sforzandosi di cogliere i livelli di realtà che si aprono sopra, sotto e intorno alla vita individuale – allarga lo sguardo attraverso la riflessione, fino a collocare le proprie esperienze dentro un pulviscolo di relazioni storiche e naturali, dentro un mondo complicato e caduco". Prosegue Mazzoni: "Poiché la sintassi dei testi è conseguenza dell'atteggiamento riflessivo, il lettore si aspetta che il mondo sottoposto allo sguardo analitico perda il suo profumo – ma in realtà non è così. Nonostante certe uscite gnomiche, l'io di

queste poesie non è una coscienza infelice o un personaggio tragico." Anzi, per questi esiti di Gezzi si è anche parlato di epifania profana: in un mondo in cui l'uomo non è più misura di tutte le cose, la limpidezza etica del poeta tutelerebbe qui ancora la loro diversità, mostrando empatia verso la bellezza delle banalità dell'accadere e insieme verso ogni sforzo costruttivo umano di fronte allo statuto, inesorabilmente frammentato e provvisorio, di ogni nostra ordinaria esperienza. Formalmente, punto forte della poesia di Gezzi è, concordando ancora con Mazzoni, "un'abilità classicistica nata dallo studio della lirica italiana del Novecento" (soprattutto, ma non solo, Raboni, Fortini, Saba e Cattafi), qui affinata "acquisendo una maggiore sprezzatura" rispetto alle pubblicazioni precedenti ("la metrica è ancora in prevalenza endecasillabica, ma aumentano le misure libere" e "la cadenza complessiva si fa meno scandita, grazie anche a certi passaggi ritmicamente vuoti che rendono meno prevedibile la versificazione").

Riguardo a Giovanni Turra, Franco Buffoni parla di una "poesia ragionata in ogni dettaglio", in cui "saggezza e disincanto, esperienza e desideri si bilanciano in una costante rincorsa tra arte e struttura dell'arte, spontaneità del dettato e felice ricerca di una maestria nell'arte della versificazione"; una "poesia-mosaico dove ogni tessera è essenziale". Non sembra sbagliato vedere in filigrana nella formazione di Turra maestri eterogenei, dello sguardo e della forma, come Grünbein, Jòzsef, Tasso, Larkin, Céline, Pinter. Spietatezza di osservazione e asciuttezza di dettato, brevità, "metaforicità iconica (Büchner)" e "sbarbariana costrizione dello sguardo e della pronuncia" supportano la "capacità del poeta di leggere attraverso (i muri, i corpi) conducendo all'attimo della rivelazione, all'epifania dell'orrore [...]. Siamo a Bosch, alle manovre per l'addiaccio [cfr. il testo omonimo] che sfumano nei ricordi della prima infanzia dell'autore: il terremoto del Friuli." È questo uno dei riferimenti storici di *Condòmini e figure*, la silloge di Turra, nitido distillato di sette anni di scavo nella lingua, nel tentativo di fissare con dura fermezza, e di obliterare con lucidità impietosa e franca, l'osservazione delle miserie e delle piccolezze di certo abitare e vivere quotidiano. Il consapevole utilizzo di un decorso logico della frase sottilmente non ortodosso, di una minuzia ritmica anti-melodica, in grado di scolpire ogni parola nel proprio senso rallentando su di sé la lettura, e il ricorso a termini desueti e obsoleti in posizione studiata sono strategie letterarie impiegate da Turra non in direzione di

un'elevazione o di un'accensione (nè di una militante "apertura" verso regionalismi linguistici o idioletti altri), bensì in chiave perturbante rispetto alla semplicità di un dettato che è solo apparentemente piano. Gettano cioè una luce più scabra, mirano a un'"opacità materializzante", che renda ancor più vivo il dettaglio e più urgente, ed eticamente esemplare, la concentrazione su di esso.

Alessandro Broggi

Massimo Gezzi (Sant'Elpidio a Mare 1976) ha pubblicato le raccolte di versi *Il mare a destra* (Atelier 2004) e *L'attimo dopo* (silloge inclusa in *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*, Marcos y Marcos 2007, a cura di F. Buffoni, con introduzione di G. Mazzoni). Ha vinto il Premio Montale 2002 per la tesi di laurea su Bartolo Cattafi ed è dottore di ricerca in Filologia Moderna. Con Adelelmo Ruggieri ha scritto il racconto-saggio *Porta marina. Viaggio a due nelle Marche dei poeti* (peQuod 2008). Traduce romanzi e saggi dall'inglese per diverse case editrici. Collabora con varie riviste letterarie e lavora come assistente alla cattedra di Letteratura Italiana dell'Università di Berna. Il suo blog è <http://ilmareadestra.wordpress.com>.

Giovanni Turra (Mestre 1973) vive e insegna a Mogliano Veneto (TV). Collabora in qualità di professore a contratto presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Ca' Foscari di Venezia. In ambito critico-saggistico, si è a lungo occupato di poeti e romanzieri italiani del Novecento. Il suo *Colloquio con Francesco Biamonti* è stato incluso nel recente volume *Scritti e parlati*, interamente dedicato all'autore ligure (Einaudi 2008). In ambito poetico, ha pubblicato *Planimetrie* (Book 1998) e *Condòmini e figure* (*Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*, Marcos y Marcos 2007). Ha vinto l'edizione 2007 del Premio Cetronaverde Poesia.

Translators of Gezzi's poems

Moira Egan's first poetry collection, *Cleave* (WWPH, 2004) was nominated for the National Book Award and was a finalist for the ForeWord Book of the Year. Recent poems have appeared in *Hampden-Sydney Poetry Review*, *Notre Dame Review*, *Poetry*, *Prairie Schooner*, and other journals; in translation in *Lo Straniero* and *Nuovi Argomenti* (Italy); and in anthologies including *Lofty Dogmas* and *Discovering Genre: Poetry*. Two poems will appear in *Best American Poetry 2008*.

Damiano Abeni, MD, MPH, is an epidemiologist who has translated American poetry since 1973. In Italy, he has published volumes of Elizabeth Bishop, Allen Ginsberg, Mark Strand, Charles Simic, and others. With Mark Strand, he edited *West of your Cities*, a bi-lingual anthology of contemporary American poets. His translations appear in numerous Italian journals and he is among the editors of the journal *Nuovi Argomenti*.

Translator of Turra's poems

Paul D'Agostino, Ph.D., is an Adjunct Assistant Professor of Italian and Interdisciplinary Studies at CUNY-Brooklyn College, where he is additionally employed as a writing advisor in the Art Department and the Film Studies Department. He is Assistant Editor and a contributing translator in the forthcoming *Poets of the Italian Diaspora*, and he is Assistant Editor for *Journal of Italian Translation*. Among other unmentionable pursuits, he also writes fiction, makes short films and rides a skateboard.

MASSIMO GEZZI**La memoria di una terra**

Questa terra è pesante di memoria:
dai palazzi della costa si contano
i chiari profili dei colli, verso ovest,
e gli anni che scorrono non cambiano
paesaggio, la retina rimane affaticata
dalla luce o dal mezzo cono d'ombra
osservati da sempre – cambiano a stagione
le voci degli uccelli; ad anni le luci
che rischiarano la conca semibuia
tra casa e lungomare, corridoio
di nevi balcaniche e di albe.
C'è saggezza in questa
stasi della terra, nella muta
decisione delle cose che restano.
Persino nel peso che invecchia
i lineamenti c'è saggezza: passano
gli uomini, si arrendono allo spazio,
e nel farlo si convincono
che passare è il loro unico modo
di essere nel mondo. È incredibile che tutto
ci sopravviverà: la terra lavorata
perderà ogni sembianza e sarà
ancora macchia, come l'auto del nonno
rimasta all'aperto nei fari nascondeva
due nidi di vespe, e i convolvoli
arrivati dall'orto le intrecciavano
le ruote alla radura,
la reclamavano per loro.

Il seme deliglio

Mentre aspettavo l'autobus guardavo
le ondate di semi dei ligli
piovere sull'asfalto dopo un volo
di pochi metri: non attecchiranno,
le ruote delle auto li schiacceranno
in polvere finissima che la terra
assorbirà, con le piogge di settembre.

MASSIMO GEZZI

Translated by Moira Egan and Damiano Abeni

Memory of a Land

The land is heavy with memory:
from the buildings on the coast you can count
the clear outlines of the hills, to the west,
and the years that flow do not change
the landscape, the retina gets tired
by the light or by the half-cone of shadow
we've been watching forever – voices of birds
change with the seasons; the lights that brighten
the semidark hollow between home
and sea-front, a corridor of Balkan
snows and dawns, change with the years.
There is wisdom in this
stasis of the land, in the silent
resolution of things that remain.
Even in the weight that ages
one's features there is wisdom: men
pass, they surrender to space,
and in doing so they realize
that passing is the only way
to be in this world. It is incredible,
everything will survive us: the tilled
land will lose all its looks and will
persist as a blur, like grandpa's car
left outdoors and hiding in its headlights
two wasps' nests and the morning glories
creeping in from the vegetable garden
intertwining its wheels to the clearing,
claiming it for themselves.

The Limetree's Seed

As I waited for the bus I watched
the tides of limetree seeds
splashing on the asphalt after a flight
of a few feet: they won't take root,
car tires will crush them
in a fine powder that the earth
will swallow with September's rains.

Mi stupivo del loro ingegno, del piccolo
velivolo naturale che li sovrasta e li accompagna,
nella discesa verso un tempo
che non vedranno mai.
La sera rincasando in automobile
ho sentito qualcosa scivolarmi
dai capelli: e su un braccio mi è atterrato
uno di questi semi, con le ali
acciaccate e il peduncolo piegato.
Peccato che non fossi
un bisonte di prateria, o un'antilope
che a balzi attraversa le montagne:
in uno scatto della corsa avrei deposto
il seme annidato nel mio pelo
in terra fertile. Invece sono un uomo
di città, e a poco è servita
la sua breve traversata, se adesso
abbandono quel chicco sul terrazzo,
sperando in qualcosa di più utile
di me, in un vento.

Mattina dopo

Finisce come deve:
acqua e sangue che interrompono la loro
stagnazione per turbare il tuo riposo
ed il mio: ma dopo tutto tace,
terrazzi e condomini, auto parcheggiate
in doppia fila, corridoi non camminati.
Nell'attimo che il sole scavalca
il primo taglio di persiana una pioggia
di riflessi tempesta lo specchio
e il letto vuoto, te in piedi che metti
i pantaloni della tuta, io disteso mentre credo
ad ogni cosa, credo a tutto ciò che vedo
in questa stanza luminosa.

Loro

Lei che lo tiene dentro il buio,
che rialza le doghe del letto o socchiude
la tenda per farlo svegliare in piena luce,
perché vedere la luce del sole al mattino...

I was stupefied by their wits, by that slight
natural aircraft hovering on and with them,
in their descent towards a time
they'll never witness.
Driving home at night
I felt something slipping down
from my hair, and on my arm
one of those seeds landed, with its
wings beaten and its stem creased.
Too bad I wasn't
a prairie buffalo, or an antelope
crossing mountains in a jump:
with a swerve from my rush I'd have dropped
the seed nestled in my fur
down in fertile land. But I'm a city
man, and its short passage
was of little use, if now
I abandon that seed on my terrace,
placing my hope in something more useful
than myself, some wind, for instance.

Morning After

It ends as it must:
water and blood discontinuing
their stagnation to disturb your rest
and mine: but then all is silent,
balconies and tenants, cars
double-parked, unwalked corridors.
The moment the sun climbs over
the first slice in the blinds, a rain
of reflexes storms the mirror
and the empty bed, you standing
to slip into your sweatpants, and I
lying there, spreadeagle,
believe anything, believe all I see
in this luminous room.

Them

She, holding him within darkness,
lifting the bed staves or setting
the curtain ajar to waken him in full light,
because to see sunlight at morning...

E dopo gli prepara il caffè, dosa calma
e irrequietezza come l'aquila
con la preda, evade dal suo corpo poco a poco,
perché dentro qualcosa non funziona
più a dovere: anche loro resistono, forse,
anche loro qui su questa lama
di metropoli vincono il passato,
e al male della crepa nel terreno
oppongono il rimedio dell'acqua.
I figli abiteranno
le loro fattezze, troveranno nel profilo
di un pollice o nel sebo della pelle
la piccola storia di una multa
non pagata, del mobile assemblato
insieme una notte. Sapranno ogni cosa
in questo punto esatto: quando uno di loro
li vedrà nel suo riflesso e dirà grazie
a chiunque, a qualunque cianfrusaglia
accumulata nelle stanze della casa
per esistere.

Venere davanti al sole

La materialità dell'esistenza
è cosa certa: nei pavimenti o sotto i letti
le matasse di polvere nascondono
organismi piccolissimi, i quali, al microscopio,
rivelano corazze o altre parti di carbonio,
lo stesso del diamante, delle matite,
e dell'isotopo radioattivo C14 che permette
di datare l'indatabile –
per cui se guardo Venere
che macchia come un neo la superficie
abbagliante del sole penso a quanto
sia finito l'infinito e viceversa,
a quante divisioni per due
consente l'uno, l'acaro
l'atomo il quark.

And then she brews coffee, mixes calm
and restlessness like an eagle
with its prey, escapes her own body little by little,
because inside something doesn't work
as it should: they too resist, perhaps,
they too here on this blade
of metropolis defeat the past,
and they withstand the evil
in the soil's crack with water's remedy.
Their children will dwell
in their own features, will find in a thumb's
outline or in the skin's sebum
the little tale of an unpaid
fine, of the furniture assembled
together, one night. They will know everything
in exactly this spot: when one of them
will see them in his own reflection and will say
thank you to whomever, to whatever rubbish
is piled up in the rooms of the house,
in order to exist.

Venus In Front of the Sun

The materiality of existence
is certain: on floors or under beds
the hunks of dust hide
the tiniest organisms, which, in the microscope,
show their shields or other carbon components,
the same as diamonds, pencils,
and the radioactive isotope C14, that allows
us to date the undatable –
therefore, if I look at Venus
blotting like a beauty-spot the dazzling
surface of the sun, I think about how
finite the infinite is and viceversa,
about how many divisions by two
are allowed by the one, the mite
the atom the quark.

GIOVANNI TURRA**lo sgombero**

Riscuotiti al suono fesso
del citofono. Nell'avello
cieco dell'androne, penetrane
l'eco, l'arcano degli oscuri
allacciamenti. Afferra
il saliscendi della porta,
inverti il giro all'ultima
mandata. Fatti viva.

Altro è dire forte
e chiaro e senza voce
il nostro nome, nella nostra
casa vuota, occhio per occhio
a cominciare dal letto,
buca d'obice, voragine d'alte
mura, nell'attimo
finale dello sgombero.

(ottobre 1998)

finestre

Nei lavori del mattino
sono piene di vento e luce
le case.
I vuoti si colmano.
Ogni gesto è un arabesco.

Altrimenti
in uno sghembo di sole da vetro
che chiuso venga
o aperto,
di schianto s'affaccia,
desolate cavità delle finestre,
l'orrore che vi abita.

(I sogni subito disfatti,
i letti da rifare,
i nostri piedi,
ingombranti e comatosi.)

GIOVANNI TURRA
Translated by Paul D'Agostino

moving

Rouse yourself from the cracked sound
of the intercom. In the blind end
of the foyer, penetrate its
echo, its mystery of obscure
connections. Grasp
the door latch,
turn it all the way to
the end. Show yourself.

It's something else to say strongly
and clearly and voicelessly
our name in our empty
house, eye for an eye
beginning with the bed,
howitzer-gun hole, high-walled abyss
in the final moment
of moving.

(October 1998)

windows

In the morning labors
the houses are full of
wind and light.
Empty spaces fill themselves in.
Every gesture an arabesque.

Otherwise
in crooked sunlight through glass
that might be closed
or open,
the desolate cavities of windows,
the resident horror
comes crashing in.

(The dreams immediately undone,
the beds to be remade,
our cumbersome and
comatose feet.)
(Eastern Veneto, 6 May 1976)

manovre per l'addiaccio

(Veneto orientale, 6 maggio 1976)

Crollavano i comignoli,
le campanule scoppiavano dei cavi
dell'alta tensione.
Mandava percorsa da bagliori
la terra un vento spesso.
A quei rumori desta,
e tremiti, e forti scosse,
solleva la madre il figlio,
e corre, chiamandoselo al petto,
e fugge via,
tanto che solo una camicia la vestiva
– il marito al lavoro la notte per il turno.

Durante le manovre per l'addiaccio,
nello slargo gremito del parcheggio,
"ha gambe forti la puerpera",
commentano i soccorsi,
"giovani e lisce."
La inforcheremmo volentieri".

la spesa

Il futuro è appena più in là,
oltre la data di scadenza
del cartone delle uova
– quel giorno tatuato
in grassetto e nero.

Nessuna cosa nuova nei discount
poté mai avere inizio:
mutare forma la materia,
il latte cagliare,
gettare le patate i propri butti.
E finisce per stremarti
questo venir meno delle idee.

A capo chino sopra la vaschetta
del frigo, e genuflesso,
mentre disponi
nei suoi scomparti la tua spesa,
ecco ti scoppia nel cervello
un lampo senza aloni.

maneuvers through the encampment

The chimneys crumbling,
the bellflowers of
high-tension cables bursting
as the earth sent forth a
glowing, thick wind.
In the noise and trembling
and jolting shocks the mother
hoists her son, brings him to her chest
and flees, wearing
only a shirt
– her husband at work on the night shift.

During the maneuvers through the encampment,
in the crammed open space of the car park,
“the little mother’s got strong legs,”
say the rescuers,
“young and smooth,
we’d stick it to her gladly.”

groceries

The future’s a bit further ahead,
just beyond the expiration date
on the carton of eggs
– that day tattooed
in bold and black.

In the discount markets
nothing new can begin:
matter changing form,
milk curdling,
potatoes sprouting.
This lack of ideas,
it exhausts you in the end.

With your head bent over the drawer
in the fridge, and down on your knees
while you arrange groceries
in their compartments,
your mind lights up with a thought,
no glow.

il barbiere

Sul mio collo in avanti reclinato
e ben gozzuto,
a recuperare il lasco
di una linda mantellina,
ho le dita d'osso del barbiere.

Un antisettico sapone le assottiglia,
come d'ospedale,
e scivola e tinnisce mentre sforbicia
la vera delle nozze sul bracciolo.

*"...epoca mia d'altare
e della mia
giovane sposa..."*

Dietro a te che fai ritorno, lacero
e mezzo assiderato,
da slontananti oceani di bruma,
ci sono io
a terminare il cerchio.

Siamo stati due ragazzi
furtivi e incanutiti,
intenti nello specchio a saccheggiare
ciascuno il corpo altrui.

il nome

Incrociano su pattini a rotelle
i figli rapinosi dei vicini,
secando l'ombra
sottile dello spago, mille volte
la pianta circolare del cortile.

Là dove garrisce
il gran pavese del bucato,
dov'è più calcina, ghiaia
e altra neve ancora,
non prende congedo la colomba,
non ha posa: raccoglie
le briciole nel mezzo,
mette nome a ciò che è bianco,
il mio nome,
da sempre lasciato in bianco.

the barber

On my neck tilted forward
with a swollen lump
to clasp the
clean cape's slack,
I've the barber's bony fingers.

An antiseptic soap, like in a hospital,
thins them down,
and as he snips and clips my wedding band
slides and clangs on the armrest.

*"...my time at the altar
with my
young bride..."*

You return and behind you, tattered
and half frozen from
distancing oceans of mist,
there I am
to close the circle.

We were just two kids,
furtive and pallid,
determined in the mirror to raid
each other's bodies.

the name

The neighbor's thieving kids cross
a thousand times on roller skates,
dividing in two the twine's
subtle shade,
the courtyard's circular plan.

There where the great bunting
of the wash flutters,
where there's mortar, gravel
and still more snow,
the dove takes no leave and
takes no break: it gathers
crumbs in the middle and
gives a name to that which is white,
my name,
since always left in white.



FOTO ELIO 13

Poets of the Italian Diaspora

Edited by

Luigi Bonaffini



Tanica (2)

Poems by Gino Chiellino and Cristina Alziati

Translated by Novella Bonaffini

Gino (Carmine) Chiellino, nato in Calabria nel 1946, è professore di Letterature Compareate presso l'Università di Augsburg (Germania). Da più di un decennio lavora ad una possibile Scienze delle Letterature Interculturali. Tra le sue ultime opere ci sono: *Interkulturelle Literatur in der Bundesrepublik*. (Letteratura interculturale in Germania) Stoccarda 2000. *Liebe und Interkulturalität. Essays 1988-2000* (Amore e interculturalità. Saggi). Tubinga 2001. *Parole erranti. Saggi 1995-2000*. Isernia 2001. *Ich in Dresden*. (Io a Dresda). Dresda 2002 e *In Sprachen leben*. (Vivere in lingue) Dresda 2002. Come poeta di lingua tedesca ha contribuito alla nascita della letteratura interculturale in Germania ed ha ricevuto il Premio letterario Adelbert von Chamisso dell'Accademia bavarese delle belle arti (1987). Ha pubblicato 5 raccolte di poesie, di cui l'ultima *Weil Rosa die Weberin. Gesammelte Gedichte 1977-1991*. (Perché Rosa, la tessitrice. Poesie scelte 1977-1991) Dresden: Thelen Universitätsverlag 2005.

Cristina Alziati è nata nel 1963 a Milano, dove ha studiato filosofia. Abita a Berlino e lavora come traduttrice. È redattrice del mensile di analisi e politica internazionale *Guerre&pace*. Suoi testi poetici sono comparsi in *Poesia* (Crocetti, marzo 1994) e in *L'ospite ingrato* (Quodlibet, anno 6, II, 2003); una sua prosa, dal titolo "La loro pace e la loro guerra", è in *Dieci inverni senza Fortini* (Quodlibet 2006, Atti del convegno). Il suo primo libro di versi, *A compimento* (Manni 2005; Prefazione di Luca Lenzini e Nota di Franco Fortini), ha vinto il "Premio Internazionale di poesia Pier Paolo Pasolini - Opera prima" (edizione 2006; la sezione Internazionale è stata vinta da Durs Grünbein, quella di Poesia da Patrizia Cavalli). *A compimento* si è inoltre qualificato nella cinquina dei finalisti del "Viareggio Répaci - Opera prima" (2006).

Novella Bonaffini is a neurologist living in Rome. She has translated several dialect poets for the anthologies *Dialect Poetry of Southern Italy* (Legas 1997) and *Dialect Poetry of Central and Northern Italy* (Legas 2001) and several Italian poets for the forthcoming anthology *Poets of the Italian Diaspora*.

Canto 1

Canto 2

Canto 3

Canto 4

Se gli occhi non
ti raggiungono
ed io affido la voce
a rumori
che negano il mio volto
ti cerco in me
e ti trovo tra le parole
che mi rimettono la memoria

Canto I

In the thought-washed
sky
with Gjelosh colors
on the horizon already
I wait for your voice
to begin dawn

Canto 2

Know me
to be peaceful
in your thoughts
and far
in the envy of the eyes
privileged by your sight

Canto 3

From this life outside
I stole
five days
and your nights
to start
living again

Canto 4

If my eyes can't
reach you
and I lend over my voice
to noises
that conceal my face
I seek you inside me
and find you among the words
that return my memory

Canto 5

Adesso che
gli amanti al mare
ti sanno
e vicini ti cercano
per la città deserta
nel vuoto delle stanze
guidato dalle tue risa
da lontano
ti inseguo

Canto 6

Ho messo l'anima
a sventolare alla finestra
di questo mattino
in blu secco
uscito dalle tue mani
in una notte di nebbie
filigranate tra le betulle

Canto 7

Questa vita fuori
dolce avversaria del mio esilio
spinge i sensi al noto
ti ha scorta a me non diversa
e generosa nel corpo
questa vita fuori
non vive
dove il ricordo ti insegue

Canto 8

Terreno ed umano
mi sento mentre
ti allontani e ritorni
al mio corpo
la tua mano mi scorre
sulla schiena
tracciando mari e continenti

Canto 5

Now that
lovers believe you
to be at the beach
and seek you close by
through the deserted town
in the emptiness of rooms
guided by your laughter
from far away
I chase you

Canto 6

I poured my soul
to wave outside the window
of this morning
in dry blue
coming out of your hands
in a night of fogs
watermarked through the silver birches

Canto 7

This life outside
sweet adversary of my exile
leads the senses to the known
it has perceived you to be not unlike me
and generous in the body
this life outside
can't live
where memory chases you

Canto 8

Earthly and human
I feel while
you walk away and return
to my body
your hand runs
down my back
tracing seas and continents
and I abandon myself

e mi affido
all'oscillare della tua immagine
che scivola leggera sui pensieri

Canto 9

Il corpo
mi si allontana
nei pomeriggi sottovoce
tra sguardi di donne in amore
si avvicina alla tua assenza
e la svela in una lingua
dove sa che non sei

Canto 10

mi porto dentro
il ricordo del tuo sesso
nero
di nero mi invade
il sole la stanza
del mio non vivere
e
mi scindo a pensarti
disciolta in orgasmo
e serena in occhi
che non sono i miei

to the swaying of you image
lightly skimming over thoughts

Canto 9

The body
goes far from me
in whispered afternoons
among glances of women in love
it draws near to your absence
and it reveals it in a language
where it knows you are not

Canto 10

I bring inside of me
the memory of your sex
black
it invades me with black
the sun the room
of my non-living
and
I'm severed in the thought of you
melted in an orgasm
and peaceful in eyes
that are not mine

I

Cristina Alziati
da *A compimento* (Manni 2005)

I**A un amico**

È senza accesso il luogo ove ti assenti
- perpetuo altrove, un tuo non luogo
un treno.
Non credere sia spazio
il mondo che attraversi come in treno.
Altro non trovo nel tuo sguardo
se non che non ci guarda.
Deraglia
nell'incurvarsi angusto della fronte.

*

Eppure come stai, Horàcio, tuo malgrado
non oltre gli anni
ma coi capelli grigi il viso
da bambino parigi l'argentina
anche se tu non resti più di un anno
anche se non ci sei ci sei.

*

E che vorremo dirti
ci incontreremo, a volte anche felici.
Era gridi di rondini intrecciati
stamane l'aria.

È scambio l'alba.

II**Agli amici**

È stata una strage violentissima
stamane, di insetti
di erbe di rami.

I

To A Friend

The place you escape to has no access
– eternal elsewhere, a non-place of yours
a train.

Do not believe it to be space
the world you cross on imaginary tracks
Nothing else do I find in your gaze
except that it's not fixed on us.
It derails
in the sharp bend of the brow

*

Yet how you are, Horácio, in spite of yourself,
not beyond the years
but with gray hair a childlike face
Paris Argentina
though you won't stay longer than a year
though you're not there, you're there.

*

And what we'll want to say to you
we shall meet, sometimes even in joy
The air this morning
was enlaced with cries of swallows.

Dawn is an exchange.

II

To friends

It was a violent massacre,
this morning, of insects
grasses and branches.

Lo studente dice che ha pagato la retta perciò può lordare il
[cortile.
Grida la donna al bambino perché cadendo ha sporcato il
[vestito.
A certi che dal Marocco verrebbero a orinare nei nostri
[quartieri
rompono le ossa alcuni miei concittadini.
È stata mandata una ruspa
per rimuovere i detriti, per fare
defluire il fango.

*

Sull'asfalto lucente veloci
torneranno le auto, e incuranti
dei resti decomposti nelle fosse.
Rimarrò ancora un poco, affonderò
nella melma gli stivali, raccoglierò reperti.
Domani sarà il gelo nell'argilla.

*

Dunque ci incontreremo nelle case
o per le disertate piazze, e camminando
ragioneremo insieme
di belle forme fossili ostinate
fortuite crepe e organismi
superstiti o mai nati.
Nella stagione ostile si faranno
le nostre verità certe più certe.

III

Muovono bassi e pesanti
elicotteri militari del mio paese
e l'ombra con essi e oscura la terra
ai nostri piedi.
Conosco ogni giorno di questo decennio
in cui i ponti sono stati bombardati
violato le lingue del Danubio putrefatto
le generazioni all'uranio generate.
Avvolte nelle coperte tossiscono al buio.
Amici nel silenzio sono andati.
Ne intendo il disperare, intendo
che dissipa la mente, copre
delle tenaci opere il respiro; e per esse

The student claims he paid his rent and so he can mess
[up the courtyard.
The woman yells at her boy because he has dirtied his clothes
[falling.
Moroccan men suspected of urinating in our neighborhoods
are beaten by some of my fellow citizens.
A bulldozer has been sent to remove the debris, to let
the mud slide away

*

on the shiny concrete fast
cars will return, and pass by
unconcerned about the remains decomposing in the graves.
I shall stay a while longer, I shall sink
my boots into the slime, I shall recover artifacts
Tomorrow there will be frost in the clay.

*

Then we will meet in the houses
or in deserted piazzas, and strolling
we will talk together
of beautiful obstinate fossil shapes,
fortuitous cracks and surviving or unborn
organisms.
In the hostile season our certain truths
will become more certain.

III

Military helicopters from my country
move low and heavy
and shadows with them and they darken the earth
under our feet
I know each day of this decade
in which bridges were bombed
the languages of rotten Danube violated
generations born to uranium.
Bundled in blankets they cough in the darkness.
Friends have gone into the silence.
I feel their despair, I feel
it dissolving the mind, covering
the breath of persistent works; and for these
a faith not denied.

non negata una fede.
Mi adagio nell'ombra. Grandioso
si annuncia lo scorcio di cielo,
dell'erba che spacca l'argilla il fragore.

IV

Non chiedere quando. Sai
come ora esistono gli uomini fra loro.
Guarda, qualcuno è nel campo
che cura il ramo spezzato dell'ulivo.
Altra certezza non chiedere.
Dove è negata, o pare, la speranza
una sola ragione è resistere
e il frutto nel novembre.

V

Quanto ho imparato e so non mi protegge.
Girano sul foglio insetti di recente produzione,
abbozzano un'apertura delle ali, restano.
L'ippocastano dai bianchi fiori è malato
e tutti con esso saranno estinti. E' autunno,
pesa sul respiro come buio inverno.
"Perché, se più non credi, questo canto?"

I lie in the shadow. Magnificent,
a strip of sky breaks through,
and the rumble of grass splitting the clay.

IV

Do not ask when. You know
how men exist with each other.
Look, someone is in the field
caring for the broken olive branch.
Don't ask for more certainty.
Where hope is denied, or seems to be,
resistance and the fruit in November
have a common cause.

V

All I have learned and know doesn't protect me.
Recently-spawned insects wander across the paper,
they try opening their wings, then stay.
The horse chestnut with its white flowers is sick
and all will become extinct with it. It's autumn,
it weighs on breathing as a dark winter.
"why this song, if you believe no longer?"



Elio (3)

***Traduttori a duello/
Dueling Translators***

Section Edited by

Gaetano Cipolla

A text of poetry or prose, translated by ten equally skilled translators, will result in ten different texts. In theory, the different versions should convey the kernel meaning, that is, the basic message contained in the original text. This section of *Journal of Italian Translation* will test this theory by asking our readers to translate a text chosen by the editors, using whatever style or approach they consider best. The submissions will then be printed with the original text. We will publish as many entries as possible. For the next issue, I selected the following poem by Gabriele D'Annunzio. Send your version of this poem and write a paragraph describing your approach. You may submit additional poems or short prose texts that in your estimation pose challenging problems. Send your submissions to me or Luigi Bonaffini.

From *Alcyone*

Gabriele D'Annunzio

Nella cala tranquilla
scintilla,
intesto di scaglia
come l'antica
lorica
del catafratto,
il Mare
Sembra trascolorare.
S'argenta? s'oscura?
A un tratto
come colpo dismaglia
l'arme, la forza
del vento l'intacca.
Non dura.
Nasce l'onda fiacca,
subito s'ammorza.
Il vento rinforza.
Altra onda nasce,
si perde,
come agnello che pasce
pel verde:
un fiocco di spuma
che balza!
Ma il vento riviene,
rincalza, ridonda.
Altra onda s'alza ..
Palpita, sale,
si gonfia, s'incurva,
s'alluma, propende.
Il dorso ampio splende
come cristallo;
la cima leggiera s'arruffa
come criniera
nivea di cavallo.
Il vento la scavezza.

L'onda si spezza,
precipita nel cavo
del solco sonora;
spumeggia, biancheggia,
s'infiora, odora ... ,
s'allunga
intoppa
in altra cui 'l vento
diè tempra diversa;
l'avversa,
l'assalta, la sormonta,
vi si mesce, s'accresce.
Di spruzzi, di sprazzi,
di fiocchi, d'iridi
ferve nella risacca;
par che di crisopazzi
scintilli
e di berilli
viridi a sacca.
O sua favella!
Sciacqua, sciaborda,
scroscia, schiocca, schianta,
romba, ride, canta,
accorda, discorda,
tutte accoglie e fonde
le dissonanze acute
nelle sue volute
profonde,
libera e bella
numerosa e folle,
possente e molle
creatura viva
che gode
del suo mistero
fugace...

Again not many translators have accepted the challenge, probably because our journal has not been widely circulated yet. Nevertheless we have received two versions from Adeodato Piazza Nicolai in Ladino and in English and another version in English by Onat Claypole.

I encourage the very talented translators who receive our journal to submit their version of the poem selected. Also you may propose other poems for future issues.

Here is the original poem we proposed in the previous issue, followed by the three versions received.

Anche alla fine

di Pino Giacopelli

Questa è la mia faccia
quando sorveglia qualcuno
per tenerlo in signoria;
e questa non è notte
destinata al sonno,
acquattato nell'inconscio
di questa città
dove fratelli di colore,
la testa in vacanza
come angeli stra-vaganti,
stanno appoggiati ai muri
della stazione del metrò,
le cassette a tracolla
e tutti gli accendini in fila
come minuscole canne d'organo,
mi dispongo al fuoco
dei pensieri
Nel pigia pigia delle solitudini
i passi risuonano sinistri,
s'accumulano desideri,
s'abbandonano a relazioni aleatorie
e fuggevoli
nel freddo delle tenebre.

Che dirò a costoro stanotte?
Dirò che l'uomo in origine
non possiede nulla
e che anche alla fine
non dovrebbe avere niente.
E sarà come tentare
di piantare un chiodo
in uno specchio d'acqua.

ANCHE ALA FIN
di Pino Giacopelli

Translated into Ladin by Adeodato Piazza Nicolai

Chesto no è l me muso
 cuanche l spia chalchedun
 par feilo inportante;
 e chesta no è nuote
 fata par dormì,
 cucìou te l inconscio
 de chesta cità
 aonde i fardiei de color,
 co la testa n vacantha
 come angeli stra-vagante,
 i se bete contro i mure
 dela stathion metrò,
 scatole ntorno al còl
 coi acendìn dute n fila
 come piciole cane de l'organ,
 me parecio al fuoco
 dei pensier
 Tel tira mola de èsse sole
 i pès sona cative,
 le vuoie se ngruma,
 le se mòla a relathion par caso
 e che sparisse presto
 tel frèdo de le tenebre.

Che vuosto che i dighe sta nuote?
 I digo che l'òn da printhipio
 no avea nuia
 e che anche ala fin
 no l dovarae avè nuia.
 E sarà come proà
 a piantà n ciodo
 te n specio de aga.

Nota: la "th" si pronuncia come la "th" inglese di "father".

IN THE END ALSO
by Pino Giacobelli

Translated by Adeodato Piazza Nicolai

This is my face
as it studies someone
to make him important;
and this isn't the night
given to sleep,
crouched in the unconscious
of this city
where black brothers,
heads on vacation
like super-roaming angels
lean against walls
of the metro station,
boxes hanging from necks
and all the lighters lined up in a row
like small organ pipes,
I get ready for thoughts
of fire
In the push-pull of aloneness
footsteps cause fear,
desires pile up,
abandon themselves to quick,
fleeting contacts
inside the chill of the dark.

What will I tell them tonight?
That at the start man
had nothing
and at the end
he should also have nothing.
And it will be like trying
to drive a nail
in a puddle of water .

At the End As Well
by Pino Giacobelli

Translated by Onat Claypole

this is the face I make
when I keep watch on one
I need to hold at bay
and this is not a night
destined for sleeping
squatting in the unconscious
of this city,
where brothers of color,
their minds floating
like far wandering angels,
lean against the subway walls
with trays strapped to their necks,
full of lighters lined up
like miniscule organ pipes,
I prepare myself
for a firestorm of thoughts
In the pressing of solitudes,
foreboding steps resound,
desires crowd upon each other ,
abandoning themselves
to unpredictable and fleeting connections
in the cold of the night

What will I tell these folks tonight?
I will tell them that man
possesses nothing at birth
and at the end as well
he should have nothing.
And it will be like trying
to drive a nail
in a mirror of water.

Book Reviews

Giuseppe Cautela, *Moon Harvest*, [ediz. orig. 1925], pref. Thomas Cautela, intr. Martino Marazzi, trad. ital. con testo originale a fronte, Castelluccio dei Sauri (Fg), Edizioni Lampyrus, 2007, pp. 383.

Quello di Cautela è un altro caso di bilinguismo italoamericano, da riscoprire e aggiungere alla serie che già annovera (a dire dei nomi) Luigi D. Ventura, Francesco Ventresca, Silvio Villa, Constantine Panunzio, Arturo Giovannitti, Pascal D'Angelo, Emanuel Carnevali, e in tempi più vicini a noi Joseph Tusiani e Giose Rimanelli, quali esempi di scrittura plurilingue reale, cioè, scrittura di autori nati e cresciuti in terra e lingua italiane, emigrati nell'America del Nord, e qui divenuti autori in inglese (ma Rimanelli è di madre canadese), con esiti letterari diversi, corrispondenti a diverso grado di padronanza della lingua, e a capacità e consapevolezza letteraria differenziate. L'indagine dei processi che portarono questi autori all'espressione letteraria bi-, tri-, e anche quadrilingue, ha interesse che supera il puro apprezzamento dei testi, e ci porta all'esplorazione di aree confinanti: la dinamica dell'acquisizione di una seconda lingua, la relazione fra le abilità linguistiche del capire e parlare, leggere e scrivere; lo stesso status dei vari idiomi nella dimora psichica e intellettuale dello scrittore (poiché – ci dicono psico- e sociolinguisti – il plurilingue non possiede allo stesso livello tutti gli idiomi di cui dispone, né tutti vengono usati indifferentemente, ma in contesti e situazioni e intenzioni diversificate).

Cautela nacque, nel 1883, anagraficamente in Italia e linguisticamente nel dialetto di un borgo del profondo Sud italiano (Ortanova, nel Tavoliere delle Puglie). Era figlio di un calzolaio. Aveva tredici anni quando emigrò con la famiglia a New York, dove fu barbiere. Imparò l'inglese per ambizione culturale e letteraria; e fu ambizione realizzata, a quanto pare, se negli anni Venti gli guadagnò la collaborazione a una rivista di punta come *The American Mercury*, nata in quel decennio ad opera del noto e controverso H.L. Mencken, e l'amicizia di una personalità letteraria come Louise Townsend Nicholl, a cui è dedicato questo libro, scritto dall'autore in inglese, pubblicato ora in versione italiana con l'originale a fronte grazie all'opera meritoria del Centro Studi Diomede, che ha sede nel piccolo paese di Castelluccio dei Sauri, in provincia di Foggia,

non lontano da quello natale di Cautela.

Il libro sembra un'autobiografia, ma lo è a metà. Lo è quando illustra il luogo di origine (la stessa Ortanova) del protagonista Romualdo Sinisi, quando parla delle smanie di orizzonti più ampi che spingono Romualdo (evidente maschera dell'autore) a emigrare negli Stati Uniti con la moglie Maria e un figlio; quando descrive l'arrivo in America, l'impiantarsi nel nuovo ambiente, l'aspirazione del protagonista ad assimilarsi con l'impararne la lingua.

Nella finzione narrativa, l'impulso più forte all'assimilazione di Romualdo in terra straniera avviene attraverso il legame sentimentale con una giovane italoamericana di seconda generazione, Vicenza Di Dedda, studentessa di canto lirico, innamorata della cultura italiana per eredità familiare. Romualdo diviene il suo insegnante di italiano, e i due si legano di vicendevole passione, lei infatuata di lui come rappresentante della cultura italiana del Rinascimento, delle arti, della letteratura; lui di lei come donna, come ingresso al nuovo mondo, come incarnazione delle proprie aspirazioni. In tutto ciò percepiamo le spie del candore di fondo in questo scrittore autodidatta. Intanto, il dettaglio di quel nome, Vicenza, corrispondente dialettale di Vincenza (l'autore usa proprio questa forma grafica, senza la *n*; tanto che, disorientati dal dialettismo, studiosi che si sono occupati del romanzo – Rose Basile Green, lo stesso Francesco Durante – citano il nome ripristinando la consonante che manca, e chiamandola Vincenza), nome di battesimo assai improbabile per una figlia di famiglia fiorentina benestante, come quella da cui lei proviene. Inoltre, nella visione di lei, l'idealizzazione in una sorta di transfert della figura di un insegnante proveniente da un piccolo posto rurale del profondo Sud a rappresentante totale della tradizione culturale alta, piuttosto che di una cultura scolastica e libresca. Nella visione di lui, invece, l'illusione di americanizzarsi attraverso un rapporto con chi era pur sempre espressione di un gruppo etnico e di una vicenda migratoria recente.

La moglie di Romualdo, Maria, chiusa nella sua casetta sulla baia di Gravesend a Brooklyn, mai americanizzata né volenterosa di farlo, legata alle sue radici non reitivamente ma in dignitosa tranquillità (è il personaggio del romanzo più efficacemente tratteggiato), asseconda in silenzio e con dolcezza il marito e le sue ambizioni intellettuali, che lo portano a trasformarsi da operaio in una fabbrica di lattine a insegnante di lingua italiana. Lo vede intimamente cambiare, e resta tranquilla; fino a quando non si rende

conto di persona della sua relazione extra-coniugale. Anche allora, assorbe il colpo secondo il suo carattere remissivo, senza far nulla trapelare; ripara nel progetto di un viaggio in Italia per rivedere la sua terra, ma non può effettuarlo perché il carico emotivo insopportabile la conduce a morte. Di fronte alla tragedia, Romualdo diluisce il rapporto con Vicenza; temporaneamente, ritornerà in Italia, e poi forse di nuovo in America.

Il romanzo in sé, dal punto di vista dell'esito artistico, sembra diviso in due: una prima parte, all'incirca i primi dieci dei trentuno capitoli, che tratta della partenza e dell'arrivo in terra d'emigrazione; e una seconda, che diviene in pratica la storia d'amore fra Romualdo e Vicenza (e potrebbe essere ambientata dovunque); per riprendere vigore narrativo nel finale, quando delinea la morte di Maria. Se nella prima parte sono di interesse la pittura del circoscritto luogo d'origine con la sua gente e il suo ritmo tardo di paesino del Sud, i riti religiosi, l'ariosa ambientazione naturale, e poi l'ambiente di arrivo, la città, la piccola comunità di emigrati italiani in cui Romualdo approda con la famiglia e si inserisce, nella seconda vien meno l'attenzione ai motivi dello sradicamento e dell'appaesamento, prima così finemente delineati. Nel tratteggiare una (qualunque, verrebbe da dire) storia amorosa – lo stato d'animo innamorato, gli incontri dei due amanti, i loro entusiasmi artistici, la reciproca passione – viene piuttosto in luce, e riscatta il romanzo, una assottigliata capacità di introspezione, quasi un D'Annunzio d'ambientazione localistica e cittadina, rurale e borghese (diremmo, d'accordo col prefatore Martino Marazzi), corretto da notazioni psicologiche sofferte. Si direbbe che l'emigrato Cautela, nella sua modestia di pensatore, abbia squadernato lo stato psichico del *déraciné*, che amplifica le passioni fino alla lacerazione. Non si può che concordare col giudizio di Durante, che dice del romanzo "esempio tra i più convincenti del classico 'dilemma' italoamericano così come si presenta nella prima più drammatica fase della ricerca di un'identità" (in *Italoamericana*, vol. II, Milano, Mondadori, 2005, p. 806).

La presente edizione è arricchita, oltre che dalla prefazione di Marazzi – come sempre perspicace, ricca di collegamenti ad altri campi, e perciò di ampio orizzonte e non angustamente limitata a considerazioni letterarie, che pure ci sono e sono pregnanti – anche da una "Cronologia" della vita dell'autore, frutto di ricerche archivistiche a cura del suddetto Centro Diomede, che permette di correggere informazioni inesatte (una, ad esempio, risalente al

repertorio di Olga Peragallo, secondo cui Cautela avrebbe sposato una ragazza di Rimini, mentre si trattava di una sua compaesana).

In una edizione che insolitamente propone un romanzo in traduzione con testo a fronte (il gruppo dei traduttori del Centro se ne assume così i rischi, ma fa bene a fornire l'introvabile originale), non si può trascurare il dato che questo romanzo, come detto, nacque in inglese ad opera di un parlante straniero alla lingua. Se non siamo pregiudicati da atteggiamenti superciliosi, questo ci obbliga a considerare appunto il tema del bilinguismo nell'autore. Impossibile sviscerare qui l'argomento, ma non si può non accennare ad almeno due aspetti.

Com'è l'inglese di Cautela? Che sia stato appreso grammaticalmente dai libri e in età adulta, ne fissa già di per sé un connotato di erudizione, talora di cerebralità, di minor naturalezza rispetto alla lingua corrente. Un aspetto della cerebralità è l'uso di termini dal forte sapore latino, di calchi dalla propria lingua: *certain determined solutions* (p. 264) è frase italiana detta in inglese; e poi l'italianeggiante *palpitated* (p. 64), rispetto all'anglosassone *beat* o *throbbed*, i formali *admonition* (p. 150) e più ancora *insupportable* (p. 210) preferiti ai correnti *warning*, *unbearable*, e così via; scelte lessicali che danno un sapore peculiare, in primo luogo erudito, specialistico, insolito, a orecchio inglese.

Vi sono poi tratti che potrebbero far aggrottare le ciglia a un insegnante di lingue, dovuti a interferenza dell'italiano. In un bel passo descrittivo, un quadretto intimo: "Spesso, cullando la piccola addormentata, a poco a poco si assopiva anche lei [Maria]; allora, nel silenzio della stanza, [Romualdo] udiva solo il respiro pesante della madre, seguito da quello della figlia, più tranquillo, più debole, mentre dalla finestra aperta si mescolava alla quiete della stanza il brontolio dell'oceano [...]" (p. 123), quest'ultimo stralcio suona in inglese: *from the open window, was blended with these quiet sounds the surge of the ocean*, con una innaturale inversione soggetto-verbo (*was blended/the surge*) che è ordine di frase comune invece in italiano; o ancor di più: *Where lay the foundation and reason of it all?* (p. 160: "Dove risiedevano le fondamenta e le ragioni di tutto?"), che il severo didatta subito rettificherebbe in *Where did the foundation and reason of it all lay?* "Occasionali imprecisioni", nelle parole dell'"Avvertenza" di Lynne Roberts, del gruppo redazionale di questa edizione. Strane, in effetti, per un utente che conosceva bene la lingua. Ma chi scrive in un idioma non proprio è destinato a una interminabile laboriosità. Qui si penserebbe a una mancanza di

ennesimo *editing* da parte dell'autore, come se questi, pur possedendo la lingua, a tratti venisse a trovarsi in quella zona oscillante, di caduta del controllo, tipica dell'apprendimento, che in glottodidattica è chiamata "interlingua", *interlanguage*.

Eppure l'umile Cautela come autore inglese crea un'espressione tutta sua, cristallizzando nel titolo del suo romanzo il rovescio della locuzione anglosassone *harvest moon*, "luna (piena) delle messi", che indica il plenilunio più vicino all'equinozio di settembre. Per particolari condizioni astronomiche a latitudini elevate, in quel periodo la luna piena sorge quasi alla stessa ora per più sere successive, e questo fenomeno, in tempi in cui il raccolto veniva fatto a braccia, forniva luce anche dopo il tramonto per portare a compimento le opere agricole del giorno. Si può immaginare che connotazioni, che risonanze interiori, l'espressione dovesse avere nell'autore, che veniva da un luogo come il Tavoliere delle Puglie, noto per essere "il granaio d'Italia", con i suoi lavori e i suoi riti agresti. Lui stesso lo lascia intendere. In uno dei capitoli più significativi del romanzo, il VI, dice (sottolineo l'espressione):

Romualdo's sailing date had first been set for sometime in June, then cancelled, owing to the insistence of Zio Francesco who wanted him and Maria to enjoy the July *harvest moon*, when he would cart his sheaves on the Mezzana. (p.82: La data dell'imbarco di Romualdo era dapprima stata fissata nel mese di giugno, e poi annullata per l'insistenza di zio Francesco, il quale voleva che lui e Maria restassero per il plenilunio di luglio, quando i mucchi dei covoni sarebbero stati caricati sul carro e trasportati sulla *mezzana* [=sull'aia]).

E poco oltre, dopo aver detto ciò che tutti gli abitanti di quei luoghi sanno ("In July the heat is terribly intense", p. 84: In luglio il caldo è intenso e terribile), usa di nuovo quell'espressione, e ci conferma esplicitamente quali risonanze avesse in lui: "It is the time of the *harvest moon*. Whoever has seen it on that plain will never forget it", (p. 86: È l'epoca dei pleniluni estivi; e chi li ha visti su quella pianura non li dimentica mai più); per poi arrivare al conio del suo titolo, con una semplice inversione che sfrutta l'uso aggettivale dei sostantivi così naturale nella lingua inglese: "On one of those nights, Romualdo and Maria, invited by Zio Francesco, went out to the *moon harvest*" (p. 86: Una di quelle sere, Romualdo e Maria, invitati da zio Francesco, andarono a vedere i lavori di raccolto al

plenilunio). Per consolidare infine il senso metaforico del titolo nell'ultima pagina del romanzo, quando tutto è stato consumato: lo sradicamento e il trapianto in altra terra, la sua storia d'amore con Vicenza, la vita stessa della moglie Maria:

It was the old call of beauty reclaiming its worshipper. It was *moon harvest* that filled his eyes with beauty but left him empty-handed. For what is the life of a poet but a moon harvest? He had absorbed all the heavenly beauty of nature until he tasted death" (p. 380: Era l'antico richiamo della bellezza che reclamava il suo veneratore. Era una *messe lunare* che gli empiva gli occhi di bellezza ma lo lasciava a mani vuote. E che cos'è in fondo la vita di un poeta se non una messe lunare? Si era imbevuto di tutta la celestiale bellezza della natura, fino ad assaporare la morte).

Possiamo dunque dar credito all'appassionato e certosino Cautela, come scrittore e come autore inglese. Del resto gliene diede subito il pur severo e polemico Mencken, quando elencando i collaboratori del numero di novembre 1925 dell'*American Mercury*, di lui scrisse così: "Giuseppe Cautela is an Italian, and up to three years ago had not written a line in English. His first novel, 'Moon Harvest,' has just been published" ("Giuseppe Cautela è italiano, e fino a tre anni fa non aveva scritto una sola riga d'inglese. Ha appena pubblicato il suo primo romanzo, *Moon Harvest*").

Cosma Siani
Università di Cassino

Carlo Betocchi, *Awakenings: Selected Poems 1932-1982*, edited and translated by Ned Conдини, revised by Marilyn Conдини. Chelsea Editions, 2008, 230 pages.

Ned Conдини's English renditions of selected poems by Carlo Betocchi, collected under the title *Awakenings*, amount to what is ultimately, though not unconditionally, a masterly work of translation. The texts selected for this volume, published by Chelsea Editions, are culled from six different books and span the entire temporal breadth of Betocchi's poetic output, from his first collection, *Realtà vince il sogno* (1932), to the Mondadori edition of his complete works,

Tutte le poesie (1984). As such, *Awakenings* provides English-reading audiences with a holistic glimpse into this poet's often spiritually derived sources of inspiration and stylistically variable expressive modes.

On the whole, Betocchi's generally straightforward representations and relatively unadorned linguistic choices should encourage readers to confront his texts directly. That which inspires him, the questions he raises, the doubts he reveals and the existential dilemmas that weigh upon him rarely, if ever, fall outside the recognizable parameters of traditional poetic content: he praises nature and all that belongs to it while inquiring into mankind's place therein; he seeks out the eternal and the divine while interrogating established notions of good, evil and morality; he delights in, broods over and, at times, decries the emotional vicissitudes catalyzed by love, loss and passion; he gazes fondly at youth and beauty, faces unflinchingly and internalizes the changes associated with maturity, and beholds, at times scornfully and at times with defiant fortitude, his own ineluctable mortality and the unknowable concomitants of death. By no means does this suggest that Betocchi's sources of inspiration and lyrical subjects are of little or no value, nor that they are stale or trite. On the contrary, his poetics is one that magnifies the meaning of codified concerns rather than attributing new meaning to unexplored content, which in turn further justifies his essentially simple and readily approachable verses. There are no dictates, after all, that require poetry to be unwaveringly experimental or linguistically arcane, and there is nothing inherently lame or unacceptable in following one's muse and paying homage to tradition by composing new verses that fall well within its thematic contours. It is up to the reader to determine whether such content matters to, or resonates within, him or her.

What of all this, then? In effect, given the lexical accessibility and essentially transparent thematics of Betocchi's texts, new readers would do well to skip over, or perhaps save for last, Condini's critical introduction to *Awakenings*. It provides little if any crucial biographical information that might inform the poet's works, its analysis seems to circumvent any profound commentary, and it is awash in generically descriptive statements that one might easily apply to a great many poets, especially among twentieth-century Italian poets: "he feels strongly like a creature among creatures;" for Betocchi, "working hard with his hands is what redeems man from his spiritual transgressions;" "[his] pessimism was further ac-

centuated during the Second World War, with its heavy burden of fatalities that made the poet realize how hard it is to remain serene in death's throes;" "his poetry renounces its sonorous covering to become a philosophical meditation;" Betocchi is "a writer who communicates clearly, but also one who has persistently investigated the riddle of things and felt the need to translate that enigma into the mirror of his poetry;" he conveys "a lively combination of the easy and the difficult, of what one sees and what is beyond our perception;" he eventually displays an "ambiguity towards God." Superficial and widely applicable though they may be, such descriptions intended to prepare the reader would be wholly acceptable were they not also intended to distinguish Betocchi as "a figure of singular relevance." Indeed, Condini goes so far as to state, vis-à-vis the critic Baldacci, that "Betocchi, like no other Italian poet of the twentieth century, has succeeded in abolishing his own self while keeping a dramatic, often troubled vision of the world."

At best, this claim seems somewhat shaky; at worst, it might well be untrue. For it seems unlikely that Betocchi's self-effacing attempts to tackle, with all due drama, the most troubling aspects of mundanity were so definitively greater or so much more fully realized than those of all his contemporaries, many of whom have undoubtedly enjoyed similar fame and success. Some of the translation-related questions this discourse raises, then, might go as follows: Must only those Italian poets whose work can be distinguished as supremely successful and of "singular relevance" be translated into and published in English? Might not a poet whose works have only met, say, mild success in Italy capture far greater attention abroad? Would a clearer and potentially far more intriguing vision of twentieth-century and contemporary Italian poetic culture be conveyed if the works selected for translation were held up to wider and more variable qualitative measures? Should such questions be posed, their respective answers would likely be No, Maybe and Yes. And anyway, in terms of justifying the translations contained in *Awakenings*, is it not sufficient that Betocchi was widely respected and regarded as one of the major poets of his time, and that Condini is a highly accomplished translator whose English renditions of Italian poets have consistently received remarkable accolades? Sufficient this should be, indeed. And after a complete reading of *Awakenings*, a previously uninformed reader would certainly agree that it is.

Although many of Betocchi's more divinely inspired and tra-

ditionally structured texts might resonate with less immediacy for contemporary audiences – and for this reviewer, specifically – they are of course not without merit, and Condini does much to revitalize, and at times quite nearly improve upon, a number of these poems, particularly the sonnets and other rather strictly metered or organized verses where he does not attempt to recapture Betocchi's original rhyme schemes. Yet where Betocchi's verses – especially his free-verse compositions – soar to great heights, it is as difficult for Condini to do them full justice as it would be for any other great translator. In the collection's initial poems, selected from *Realità vince il sogno* (*Reality Beats Dreams*), Condini's preference to not mimic Betocchi's rhyming is immediately apparent and effective. In "L'alba" ("Dawn"), for example, the lines "Anzi, com'erran fiaccole / festose che s'adunano / quando per l'aie imbrunano / balli di nozze, o musiche per l'acque" become, quite nicely, "Indeed, as festive torches / rush to gather when wedding / dances darken through courtyards, / or music on the water." A few poems later, in "Alla sera" ("To Evening"), Condini's unrhymed verses result in perhaps more forceful stanzas: compare "Lascia che il sole posi alle vestute / torri con l'ombra delle antiche cuspidi / che dalla malinconica snellezza / della pietra s'effondono alla brezza," in which Betocchi's beautifully dense diction seems unjustly diluted by the concluding couplet, to "Let the sun linger on the ancient towers / with the shade of old cusps / that from the slim and melancholy stone / pour out to the evening breeze." Some other fine moments in this first portion of *Awakenings* are in "Soliloquio del figliol prodigo" ("The Prodigal Son's Soliloquy"), where Betocchi's "santa saggezza aveva il bianco muro / imperscrutabile alla vanità dei fiori" becomes "the white wall had a holy wisdom that / eluded the vacuity of flowers," and in "Odi il gallo" ("Hear the Rooster"), where Condini does an excellent job of rendering Betocchi's free-verse form as well as his delicate, evocative use of internal harmony and near-rhyme. However, while Condini's choices throughout this first portion of *Awakenings* are in general very solid, or would at any rate be very difficult to improve upon, there are some instances where he resolves things in a manner that is, at worst, curious. In "All'amata" ("To His Beloved"), for example, "quando lento piove" disappears entirely in the English version; in "Nuvole bianche" ("White Clouds"), the order of the last few stanzas is upended such that the concluding lines, "verso le colline, // sone le nuvole bianche," become "other bread, be it fo- // caccia, or unleavened;" and in

"D'estate" ("Summertime"), Betocchi's squared structure of four quatrains is reduced to four stanzas of three lines each. In cases such as these, it becomes readily apparent why some readers of translated poetry – including some readers who can understand the original just as well – are averse to the side-by-side placement of original texts and their translations. In *Awakenings*, the easy availability of the original verses, despite the high quality of the resulting translations, makes it difficult to not raise an inquisitive eyebrow at some of Condini's surely well-justified choices.

Extracted from a number of other collections, the subsequent portions of *Awakenings* display a pattern similar to that of its opening section: superb, painstakingly executed translations on the whole; a few instances where Condini's translated versions are either more resonant or feature more poetically wrought, because less common, diction; some instances where Betocchi's internal mellifluousness is inviolable; and a number of moments of befuddlement resulting from some of Condini's choices, not all of which are excusable. As for some of the parallel highlights, consider the first stanza of "I fossi della bassa" ("The Ditches of the Lowland") and its counterpart in English: "I fossi della bassa / menano acque fangose / da cui spuntano cimoli / gementi di rossi salci;" "The ditches of the lowland / carry bemired waters / from which sprout weeping tops / of crimson willows." Later, in "Più rapido, più breve. Cuore di pietra" ("Quicker, shorter. Stony heart"), one finds these lovely, haunting lines: "Ma lo stesso / sudore la fatica e la morte. Lo stesso / ghiaccio il peccato. Che s'annidano / ovunque, in agguato;" "But fatigue and death / brew the same sweat. Sin, the same ice. / And they lie everywhere in ambush." Later still, at the approximate mid-point of the collection, appears "Dedica a un ragazzaccio" ("To a Naughty Boy"), whose conclusion both stuns and crushes: "son fatto una malvagia / verruca piena d'ombra: non sono / degno di pietà; ma io stesso / tugurio ed ostello a quelli // che, come io vissi, vivono!" "I have become a sore / cyst steeped in darkness. / I am not worthy of pity– / den and hovel to those // who live the way I lived!"

Between the first and last sections of *Awakenings*, the English titles of some of the other most praiseworthy texts, laudable as much for their original quality as for that of their translated forms, are "White Sundays," "A Morning," "In Susanna's Garden," and "Come, come to me now that I'm old, not love." On a different

note, "Now I'm alone" provides an excellent, albeit skeletal example of how Condini's translation skills are at times so exceptional that the original poem is all but effaced. Qualitative considerations aside, other texts in the middle of the collection that might be of particular interest are "Easter: Greetings to a Poet," dedicated to Giorgio Caproni; "Latial Stop" and "With Women Sifting Gravel from a River in Ciociaria," both dedicated to Tommaso Santoro; and "Lament for Ottone's Death," a prose piece by Betocchi that Condini reworked into excellent verse in Italian (which is, in a sense, already a translation), then translated into stuttered, awkward lines in English. As for the instances where Condini's choices smack strangely: in "Lines to Emily," he translates "di là" as "Over There," which is a bit much; his translation of the title "Sera trasecolata ad albergo" is "Awesome Night at an Inn," which is more than just a dubious choice because it seems to suggest, especially for a contemporary reader, something along the lines of frat-party poetry; he turns the collection title *Un passo, un altro passo* into an all-too common *Step by Step*; in "In the Heart of Spring, for Corpus Domini," "La gioventù gli è di lievito" reads strangely and poorly as "Youth to him's leavening;" and in "Catholic Elegy," he translates "dell'al di là" as "of the Other World" which, like "Over There," is an unnecessary redressing into proper pronominalization.

The last portion of *Awakenings*, taken from *Poesie inedite: 1938-1982* (da *Tutte le poesie*, 1984) (*Uncollected Poems: 1938-1982* (from *Complete Poems*, 1984)), is where all the most remarkable aspects of this volume come into confluence. Here, Betocchi's texts seem to reach an apogee, and Condini's translations rise to great heights therewith. "To Himself, at Night," "On Rain" and "Of a Natural Time" all feature lines as stunning as these, from "Nominare è destarsi" ("Words Are Awakenings"): "Se manchi, anche il silenzio / è di piccoli inferni un abitacolo; / dove l'inerte volontà in alterni / specchi è un rinfrangersi d'assenze;" "If you are not here / even silence harbors miniscule hells / where inert will in fluctuating mirrors / is nothing but nonpresences reflected." Wisely included here is also a series of "Sonetti d'amore a Emilia" ("Love Sonnets to Emily") which, noted as "after Petrarch and John Donne," display Betocchi's formal skills and desire to pay homage to his poetic forebears, as well as, again, Condini's expert and careful translator's eye, ear and pen. For this reviewer, perhaps this

last portion of *Awakenings* is by far the most engrossing because here, finally, one finds consistently persuasive, almost uninterruptedly effervescent traces of that elusive, nearly unfeasible Betocchi “of singular relevance” of whom Condini, in his introduction, so fondly speaks.

Paul D’Agostino
City University of New York – Brooklyn College

Franco Buffoni: Selected Poems 2000-2005, translated by Emanuele di Pasquale. Chelsea Editions, 2008, 131 pages.

By examining closely enough the image that adorns the primarily yellow ochre and partially olivaceous cover of *Wings*, one is able to glean certain bits – indeed, even bytes – of information regarding the style, structure and lexical feel of the texts contained therein, approximately seventy selected poems, in the original Italian and in English, by Franco Buffoni, translated by Emanuele di Pasquale and published by Chelsea Editions. A casual glance at the cover art reveals, alas, an almost inexcusably banal photograph of a lone bird, pinions fully extended, soaring high above a cluster of trees, an image that, given the title of the collection, seems at once too readily poetic, too easily devised and too literally relevant to be of any interest at all; one might think that the photo’s soft-focus rendering and essentially bichromatic layout were the only choices that the jacket’s creators, at John Stahle Graphic Design in New York, contemplated with any degree of seriousness.

And yet, upon closer inspection, one might suppose that these same layout designers went so far as to read and internalize the poems that their ostensibly poorly chosen image would visually introduce. It is likely an excess of analytical afterthought on behalf of this reviewer to make such assumptions, but it is nonetheless enlightening to note that the cover art, like Buffoni’s concise and often very brief texts, is elementally conceived; that the portrayal of only one bird can be likened to Buffoni’s tendency to bring singularized objects into view; that the digital, or at any rate clearly digitized photograph has either been re-rendered so many times or zoomed-in on closely enough to allow its inherently crystalline, pixelated, byte-upon-byte structure to emerge, a fitting parallel to

Buffoni's poetic practice of contextualizing, focusing, refocusing and deconstructing; and that the picture's somewhat bilious hues of yellow and green hint at Buffoni's sometimes nausea-inducing subjects and moods. Unlike judging a book by its cover, however, analyzing a book by its cover necessitates an awareness and understanding of that which is inscribed within.

In a sense, it is just such an act of inscription, of textual incision, that compels and bolsters the leaden force of Buffoni's verses. For his process is one of literal, grounded documentation rather than lofty, pensive reflection; and his language, neither simplistic nor aesthetically adorned, is chunky, immediate and direct, conveyed through a largely deadpan tone imbued with measured gravitas. Though not exclusively, he depicts no shortage of blood, destruction, wounds, violence, decay, torture and war, and although some of his texts allow for a certain degree of near-prose, a great many of his verses are blunt, spare and fragmented, syntactically detached yet correlative lines that seem to fall atop one another like so many lexical stacks.

Fortunately, Emanuele di Pasquale's dexterous English translations of Buffoni's texts leave such structural and stylistic tendencies almost seamlessly intact. Consider, for example, these verses from "Non sono i giorni più belli" ("These last days of February"): "con la luce che dura oltre le cinque / la neve che si scioglie e questo odore / di protoprimavera marciscente / terra vagina scodellata vicina // [...] Compagna muga / ossuta cagna a Macugnaga fino all'altro ieri / in te dentro con la mia vista tattile / laser perforante oltre gli umori e la carne / alla scuola alberghiera all'ora di servire il tè / e di riaccendere i termosifoni;" "with the light lasting past five o'clock / the melting snow and this smell / of rotting proto-spring, / earth vagina ladled out nearby // [...] Sister muga / bony bitch in Macugnaga up to the other day / in you inside with my tactile vision / laser piercing beyond humors and flesh / at the hotel management school at the hour to serve tea / and to restart the radiators." Though on the whole very skillfully executed, di Pasquale's translations are also, at times, so literal as to be line-for-line and word-for-word. Yet given Buffoni's style, this method often yields optimal results. From "Fanno smorfie ad antichi monsignori" ("They aim smirks at ancient monsignors"), for example: "Fanno smorfie ad antichi monsignori / e magistrati, legati al collo e zavorrati, / la gorgiera ben riposta sotto ossa / di mento mascella, / i prigionieri scomodi che oscillano / sul fondo del Tirreno / affogati nei sacchi

di damasco / tra scheletri di schiavi rematori / legati alla catena;" "They aim smirks at ancient monsignors / and magistrates, tied at the neck and ballasted, / the ruff well-hidden under chin / and jawbones- / the troublesome prisoners that oscillate / at the bottom of the Tyrrhenian / drowned in silken bags / among the skeletons of slave oarsmen / tied to the chain." Or from "Il reticolo del Cento formato" ("The entanglement of the Twelfth century composed" [*sic*]): "Scontri carestie epidemie massacri / traffici d'armi paradisi fiscali riciclaggi / terrorismo su scala planetaria. / Mio Padre mi ha mandato / all'incontro della storia / con gli scudi e i paraphernalia;" "Fights famines epidemics massacres / arms traffic fiscal paradises recycling / terrorism on a planetary scale. / My Father sent me / to meet history / with the shields and the paraphernalia."

Despite the generally exceptional, at times perhaps unbeatable outcomes of di Pasquale's line-for-line/word-for-word translation process, there are several instances where this leads to awkward or essentially erroneous verses. The last line of the first stanza of "Sono ostriche, comandante?" ("Are they oysters, commander?"), for example, reads rather strangely, the result of following too closely the order of Italian syntax: "'Venti chili di occhi di serbi, / omaggio dei miei uomini,' rispose sorridendo / il colonnello. Li teneva in ufficio / accanto al tavolo. Strappati dai croati ai prigionieri;" "'Twenty kilos of Serbian eyes, / a gift from my men,' answered the colonel, / smiling. He kept them in his office / next to the table. Ripped out by Croats from prisoners." A few pieces later, in "Si può stringere con due mani una pistola" ("With two hands you can hold a pistol"), the word 'tettona,' given the context in which it appears, seems to be translated either far too literally or with misleading prudishness: "Si può stringere con due mani una pistola / o la racchetta da tennis / un cazzo a palme tese / o una tettona a cono;" "With two hands you can hold a pistol / or a tennis racket / a dick on stiff hands / or a cone-shaped teat." Here, it seems, 'a big conical tit' would be a better choice not only because it is both more correct and more species-relevant, but also because it renders more closely the original's cadence and harmony. Yet another solecism of note occurs in the first line, and thus in the title as well, of the last poem in the collection. Here, "carne e ossa della storia" becomes "blood and bones of history," even though "flesh and blood of history" would be the rather obviously better rendering thanks to its similarly idiomatic punch.

Given the direct language, direct imagery and direct translations that characterize *Wings*, it seems quite proper that the reader's confrontation with these texts is direct as well. Gathering its contents from three different recent collections (*Il Profilo del Rosa / The Profile of Mount Rosa*, 2000; *Theios / Theios*, 2001; *Guerra / War*, 2005), the poems featured in *Wings* are untitled – save for their first-verse indicatory titles listed, without corresponding page numbers, in the table of contents – and they are not prefaced by any sort of critical or biographical introduction. Indeed, the only information available for readers unfamiliar with Buffoni is limited to a few words on the back of the book, where a greater amount of text pertaining to di Pasquale allows one to learn more about the translator than about the poet himself. Nonetheless, this lack of ancillary information seems to be of little matter. The audacious, sometimes unnervingly viscid strength of Buffoni's texts should suffice to encourage the newer members of his English-reading audience to continue turning pages. And should they do so they will find, near the end of the collection, the one instance where the word 'wings' finally appears, couched within the stark locutions of a dismal, gut-wrenching metaphor that suggests that perhaps the cover's designers did not, after all, read the whole book. Or if they did, they must have paid only scant attention to "Del garzone assegnato a girar l'aspo" ("The boy whose job was to spin the reel"): "Del garzone assegnato a girar l'aspo / per tenere acceso il fornello / le bretelline del grembiule / segavano le scapole, / due alucce nude. Nel magazzino / surriscaldato dei chiodi intanto / lame alte come principi / scendevano / su avanzi di carni policrome;" "The boy whose job was to spin the reel / to keep the oven burning: / the suspenders of his apron / cut into his shoulder blades, / two small, naked wings. In the overheated / warehouse of the nails meanwhile / blades high as principles / fell / on leftovers of polychrome flesh." As it turns out, the only 'wings' in *Wings* are hardly avian, hardly soaring, hardly uplifting and far from uplifted. Yet for this reviewer, the image of that lone bird on the mucilaginous, potentially serene yet invariably elegiac cover works quite well nonetheless in so far as it might actually depict, if its pixelated particulars were unveiled, a circling, savage, rapacious bird of prey.

Paul D'Agostino
City University of New York – Brooklyn College

**VIA Folios of Bordighera Press Presents
A Bilingual Edition of New & Selected Poems**

Blood Autumn by Daniela Gioseffi

**Winner of the \$1,000 John Ciardi Award for Lifetime
Achievement in Poetry, 2007**



Daniela Gioseffi is winner of two grant awards in poetry from The NY State Council for the Arts. Her verse was selected to be etched in marble on a wall of PENN Station. She has read for NPR, BBC and on campuses worldwide.

"One of the finest poets around...
Nothing is pretentious or done for effect."

— **Nona Balakian, formerly of TBR**

"A gifted and graceful writer of
tremendous vitality."

— **Galway Kinnell**

"In the shadow of world violence, she
calls for the redeeming power of love,
'while chairs of state arrange themselves
in isms of death.' " — **Donna Masini**

"A pleasure to read. Gioseffi's work
is brilliant, compassionate, timely."

— **D. Nurkse**

**To order *BLOOD AUTUMN* : Small Press Distribution
Tel. 1-800-869-7553 or www.spdbooks.org
VIA Folios #39 ISBN. No. 1-884419-73-9
Bordighera Press, Calandra Institute,
CUNY Graduate Center, 25 W. 43rd St. 17th Flr.
New York, NY 10036. Also: www.Amazon.com**

Daniela is the American Book Award Winning Author of *WOMEN ON WAR*
International Writings.... For info. www.italianamericanwriters.com

Traduttologia

Editor: Francesco Marroni

Assistant Editor: Massimo Verzella

Publisher: Edizioni Tracce, Pescara

Traduttologia is a non-profit journal devoted to translation studies. It is published twice a year. Manuscripts offered for publication and other editorial correspondence should be addressed to Prof. Francesco Marroni, Direzione di *Traduttologia*, Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterarie, Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio", Viale Pindaro n. 42 % 65127 Pescara, Italy. Tel. 0039 0854537823; Fax 0039 0854537832; e-mail traduttologia@unich.it. All submissions, along with a brief profile of the author, should be both printed and in electronic form.

How to subscribe and buy single issues:

Edizioni Tracce
Via Eugenia Ravasco, 54
65123 % Pescara
ITALY
segreteria@tracce@email.it
Tel. 0039 08576658

Annual subscription rates:

Italy: Euro 25,00
Europe: Euro 35,00
Elsewhere: US\$ 44.00
Sustaining subscriptions: Europe Euro 85,00; Elsewhere US\$ 90.00

Single issue price:

Italy: Euro 14,00
Europe: Euro 16,00
Elsewhere: US\$ 24.00

Make bank checks payable to "Edizioni Tracce s.r.l. – Pescara"

GRADIVA
INTERNATIONAL JOURNAL OF ITALIAN POETRY

Editor-in-Chief: Luigi Fontanella

Associate Editors: Michael Palma, Emanuel di Pasquale

Managing Editors: Irene Marchegiani, Sylvia Morandina

HONORARY BOARD

Dante Della Terza, Alfredo De Palchi, Umberto Eco, Jonathan Galassi,
Valerio Magrelli, Giuliano Manacorda, Robert Pinsky, Edoardo Sanguineti,
Rebecca J. West.

EDITORIAL BOARD

Beverly Allen, Giorgio Bàrberi Squarotti, Maurizio Cucchi, Milo De
Angelis, Alfredo Giuliani, Paolo Valesio.

EDITORIAL ASSOCIATES

Giorgio Baroni, Luigi Bonaffini, Barbara Carle, Aldo Gerbino, Laura Lilli,
Sebastiano Martelli, Fabrizio Patriarca, Plinio Perilli, Enzo Rega, Myriam
Swennen Ruthenberg.

GRADIVA is an international journal of Italian poetry, with an emphasis on
the twentieth century and after. It prints poems by Italian poets (with or without
accompanying English translations) and poems by others of Italian descent, as
well as essays, notes, translations, reviews, and interviews.

All contributions are published in English and/or Italian. Works written in
another language must be accompanied by an English translation. **Works
accepted for publication should be supplied on disk (preferably Word or
Word Perfect).**

Submissions written in Italian — as well as all other inquiries, books, and
subscriptions — should be sent to the Editor. All such materials will not be
returned.

U.S.A.:

P.O. Box 831

Stony Brook, N.Y. 11790

Tel. (631) 632-7448 // Fax (631) 632-9612

e-mail: lfontanella@notes.cc.sunysb.edu

ITALY:

C.P. 60

00040 Monte Compatri

(Roma) - Italia

Yearly Subscription: Individual, Foreign and Institutions: \$40 or Euro 40;
for two years: \$70 or Euro 70.

Sustaining Subscriber: \$100 or Euro 100. Patron: \$300 or Euro 300.

The complete run of *Gradiva* (1976-2006): \$800 or Euro 800.

Donation: \$ or _____ (open)

complete address: _____

e-mail, if any : _____

**Per i residenti in Italia abbonamento e acquisti possono essere effettuati
mediante bonifico bancario presso il C/C n. 11128, intestato a Luigi Fontanella,
Gradiva, Banca Popolare di Milano, Ag. 437, ABI 5584 - CAB 39100. Si prega
inviare copia della ricevuta**

ARBA SICULA

A Non-Profit International Cultural Organization that Promotes a Positive Image of Sicily and of Sicilians and Their Contributions to Western Civilization.

INVITES YOU TO JOIN ITS WORLDWIDE MEMBERSHIP.

Celebrate our Twenty-eighth Anniversary!

ARBA SICULA PROMOTES SICILIAN CULTURE IN MANY WAYS:

- By publishing two issues per year of *Arba Sicula*, a unique bilingual (Sicilian-English) journal that focuses on the folklore and the literature of Sicily and her people all over the world; (included in membership);
- by publishing two issues per year of *Sicilia Parra*, a 20-page newsletter of interest to Sicilians and Sicilian-Americans (included in membership);
- by organizing cultural events, lectures, exhibitions and poetry recitals free of charge to our members and their guests;
- by publishing supplements that deal with Sicilian culture. These supplements are normally sent as they are published as part of the subscription;
- by disseminating information on Sicily and Sicilians that offers a more correct evaluation of their contributions to western civilization;
- by supporting individual efforts and activities that portray Sicilians in a positive light;
- by organizing an annual tour of Sicily
- and by promoting books on Sicily.

AS members get a 20% discount on all Legas books.

TO SUBSCRIBE OR BUY A SUBSCRIPTION FOR YOUR SICILIAN FRIENDS, SEND A CHECK OR MONEY ORDER PAYABLE TO

ARBA SICULA TO:

PROF. GAETANO CIPOLLA

Department of Languages and Literatures

St. John's University

Queens, NY 11439

Senior Citizens and students **\$30.00**

Regular Membership **\$35.00**

Foreign Membership **\$40.00**

Name _____

Address _____

City, State & Zip Code _____