

Ida Vitale, *Pellegrino in ascolto. Antologia 1945-2015*, a cura di Pietro Taravacci, Milano: Bompiani, 2020, 456 pp.

Antonio CANDELORO  
*Universidad Católica San Antonio de Murcia*

Per la prima volta, e grazie a questo voluminoso *Pellegrino in ascolto* (Milano, Bompiani, 2020), il lettore italiano potrà avvicinarsi (avendo il piacere di scoprirla) all'opera poetica di Ida Vitale, Premio Cervantes del 2018, nonché una delle voci più originali e innovative nell'ambito del panorama letterario ispanico contemporaneo. Pietro Taravacci, traduttore e curatore di questa estesa antologia –segue quella pubblicata da Tusquets nel 2017 con il titolo *Poesía reunida*–, ci introduce sin da subito nell'universo poetico (e letterario) della poetessa mettendo in risalto due degli aspetti più caratteristici del testo che abbiamo tra le mani: da un lato, uno dei nuclei portanti della poetica di Ida Vitale, quella “labile esattezza” che sarà cifra stilistica di tutte le sue raccolte, nel corso dei sette decenni di attività letteraria; dall'altro, il fatto che questo libro ci permette di intraprendere un viaggio (periglioso, affascinante ed emotivamente sorprendente) lungo l'“itinerario poetico” della scrittrice (così s'intitola, di fatto, la prefazione: “Labile esattezza: l'itinerario poetico di Ida Vitale”) dal 1949, anno in cui vide la luce il primo libro di Vitale, *La luz de esta memoria*, fino al 2015, anno cui appartiene *Mínimas de aguanieve*, l'ultima raccolta, ad oggi, delle poesie di questa autrice dalle lontane origini italiane (alla Sicilia è dedicato un componimento della raccolta *Terquedad de lo ausente*, 268; alla nonna che non poté vedere la “conyugal Sicilia”, 282, una delle poesie che conformano *Presencias*).

Ciò che colpisce è la presenza ritmica di determinate varianti e di altrettante costanti che, nel corso del tempo, accompagnano la *quest* di una poetessa che, al pari di T. S. Eliot, concepisce la poesia come uno strumento in grado non tanto di spiegare il mondo, quanto d'illuminare certe zone d'ombra dello stesso, attraverso una riflessione costante sulla parola, intesa come mezzo e come fine, come meta cui approdare e come elemento che consente quel viaggio sempre aperto e sempre rischioso verso il (o un) senso, che è poi, forse, lo scopo di chi scrive poesia.

Ciò è evidente sin dal primo componimento de *La luz de esta memoria* (titolo tratto da alcuni versi dell'amato Lope de Vega): l'epigrafe che introduce *La noche, esta morada* coincide con l'ultimo verso de *L'infinito* di Leopardi: “e il naufragar m'è dolce in questo mare”. Ecco che sin dalle soglie del testo Ida Vitale ci invita a riflettere sulla dicotomia ancestrale tra chi scrive e ciò di cui si scrive: tra l'io del poeta contemplante e la natura, incarnata, in questo caso, dall'immensità della notte oscura in cui il mondo sembra

vacillare e “se asombra, / se deshace, / cae como en los bordes del deseo / pero ya sin milagro” (44). Il poeta, lungi dall’essere un vate o un veggente, si affida alla vista come al senso privilegiato della conoscenza, ma è proprio la notte e l’oscurità infinita (o senza limiti precisi) che lo avvolge a rendere vano ogni tentativo di sistematizzazione del senso (e dei significati): “No veo más allá / de un nombre que he llamado / letra a beso a caricia / a rosa abierta a vuelo ciego a llanto” (44). È qui che assistiamo, da subito, al contrasto tra il non riuscire a vedere (la siepe leopardiana essendo stata sostituita da una notte oscura alla Juan de la Cruz) e il tentativo costante di nominare ciò che non si vede, con un’ansia e un desiderio impellente di completezza che si traduce (come pure accadrà nelle altre raccolte di Ida Vitale) in un uso sapiente delle due figure retoriche “gemelle” della *enumeratio* e dell’*enjambement*: così suonano i versi nella versione di Taravacci: “E non vedo più in là / di un nome che ho chiamato / lettera un bacio una carezza / una rosa aperta un volo cieco un pianto” (45). Da qui il naufragare inteso come dissoluzione dell’io che osserva e che scrive: la scrittrice diventa “pobre”, ovvero, “cuerpo cegado de luz o simple lágrima” (46) o, il che è lo stesso, “corpo accecato di luce o pura lacrima” (47).

Ha ragione, allora, Taravacci, quando afferma che, nella poesia di Ida Vitale, “[...] la parola è cosciente del proprio limite ma anche del proprio potere di strumento atto a sovvertire una realtà data, a farsi complice dei sogni dell’individuo, delle sue infinite *preguntas*” (10). Queste *preguntas* si declinano in modi diversi, ma, ancora una volta, in modo costante nell’arco dei quasi settant’anni di attività poetica della scrittrice uruguaiana. Basta leggere in modo cronologico l’antologia per rendersi conto di come certe ossessioni riappaiano sotto nuove spoglie, ma sempre al centro della riflessione di Vitale: pensiamo all’interrogazione sul tempo, inteso in quanto enigma, oltre che in quanto limite invalicabile di ogni essere umano (e perciò mortale); o alla presenza sotterranea dell’amore, come forza passionale che spinge all’azione e che illumina o che, al contrario, si infrange o si consuma dinanzi al tempo che tutto corrode. A tal fine, basti contrapporre gli ultimi due versi di *Todo es víspera*, in cui l’amore è dotato cromaticamente di un potere duplice apparentemente contraddittorio: da un lato, ha un “poder resplandeciente”, dall’altro, appare “más misterioso que la sombra misma” (74) con l’ultima strofa di *Hora nona*, dove, invece, diventa il contrario di quel Dio onnipotente che Quevedo esalta in uno dei suoi sonetti più celebri, per cui –così si chiude il componimento citato– “Arde en la destrucción. / Serás ceniza y no tendrás sentido” (144) –dove la negazione, sottolineata dall’uso del corsivo, priva, appunto, Eros di quel potere ultraterrenale di cui lo aveva dotato il poeta concettista.

Ma pensiamo anche al tema dell’esilio, iniziato nel 1974, quando il colpo di Stato dell’anno precedente impone una dittatura che durerà fino al 1985 e spingerà la scrittrice a stabilirsi in Messico; o ancora, al tema del viaggio, inteso non solo in quanto odissea esistenziale, ma anche come scoperta di nuovi luoghi e di nuove realtà culturali e linguistiche (pensiamo a *Córdoba, lunes*, e a *Padova*, entrambe appartenenti alla raccolta significativamente intitolata *Ciudades* all’interno di *Mella y criba* del 2010 –rispettivamente alle pp. 378 e 383). O pensiamo, ancora, alla poesia intesa come metalinguaggio, ovvero, all’arte di comporre versi intesa come perlustrazione rischiosa e sempre in bilico tra la

creazione letteraria e la riflessione filosofica (ed estetica) sul potere della stessa scrittura: pensiamo a tre testi apparentemente distanti tra di loro come *Borges* –tratto da *Léxico de afinidades*, del 1994–; *El día, un laberinto* –tratto da *Procura de lo imposible*, del 1998– e *Traducir* –tratto da *Reducción del infinito*, del 2002. Se nel primo caso l'omaggio allo scrittore argentino si costruisce come biografia *in fieri* articolata in tre strofe in cui si alternano i verbi al passato con quelli al presente dell'indicativo, come a sottolineare che le azioni del passato perdurano nel piano del presente (“Anduvo laberintos, pensó espejos”, ma anche, come attesta l'ultimo verso “Nada en él muere, si recomenzamos”, 198), nel caso di *El día, un laberinto*, l'atto stesso della lettura, insieme a quello della scrittura, ci vengono presentati come illuminazioni temporanee, quasi delle epifanie profane, in mezzo al caos del mondo e delle pagine dei libri, per cui il “tú” a cui si rivolge la poetessa si muove tra “letras confusas, / hojas de otro otoño, / el registro del día, / el laberinto / donde solo tuviste luz / unos minutos” (232). Ecco come, dunque, la traduzione, cui Ida Vitale pure si è dedicata nel corso di tutta la sua vita (dall'italiano, dall'inglese, dal portoghese, dal tedesco e dal francese), diventa metafora del viaggio tra le parole altrui, oltre che incontro miracoloso (e sempre incerto) con l'Altro: nei meandri della “madriguera / del terrible sentido”, il traduttore è colui che viaggia senza guida, nel deserto, “Los pasos son a ciegas, / el cielo sin estrellas”, per cui “el pensamiento anticipa las fieras” (300).

E parlando di traduzione, non possiamo non citare alcune delle felici (o ingegnose) soluzioni che Taravacci ha scovato e “inventato” in relazione ai componimenti più “ambigui”, perché se è vero che, come afferma Elide Pittarello (2020: 78), i poeti sono gli “expertos en las indeterminaciones semánticas que posibilitan las revelaciones”, è vero anche che, come ci ricorda giustamente Enrico Terrinoni (2019: 179), “Tradurre non è equazione perfetta, perché è l'idea di cambiamento a non prevedere affatto questa possibilità”, essendo il cambiamento relativo sia al poeta che scrive che al traduttore che ricrea in altro contesto linguistico il testo originale.

Prendiamo ad esempio i versi finali di *Escepticismo*, componimento che fa parte della raccolta succitata, *Léxico de afinidades* (e il titolo è già emblematico, se lo rapportiamo a una scrittrice che è anche traduttrice come Ida Vitale, essendo la traduzione lo sforzo costante di creare un lessico “familiare” –o fatto di e da “affinità” elettive– come fanno tutti coloro che traducono letteratura): l'ultima strofa si apre con una domanda retorica: “¿Se sabrá algo para siempre?”, ovvero, “Si saprà qualcosa per sempre?” (domanda che ben potrebbe comparire nei *Four Quartets* eliotiani o nella poesia de *La realidad y el deseo* dell'amato Luis Cernuda); e questa la risposta dal vago sentore nichilista: “Nada se abraza como siempre, / alma abrasada desde siempre. / Si abras vacías habrás visto...” (200). Come rendere l'alitterazione costante della sibilante e della vocale aperta “a”? Se nel primo dei versi citati essa si perde a favore dell'alitterazione della “e”: “Niente si abbraccia come sempre”, negli ultimi due Taravacci gioca proprio con la ripetizione interna delle “a” e delle sibilanti pur essendo cosciente del fatto che il gioco di parole con “abras” in quanto sostantivo (“cale” o “radure”) e quello con l'ausiliare “habrás” di “habrás visto” è condannato a perdersi: “un'anima abraza da sempre. Se vuote rade avrai mai visto...” (201 –e quelle rade vuote evocano sia un paesaggio esteriore, una natura

incontaminata, ma anche un paesaggio interiore, quello che potrebbe abitare all'interno dell'anima "abrasa da sempre"). Se passiamo a *Redo, Odilon*, della stessa raccolta, ecco che la "amamantante muerte" del quart'ultimo verso diventa "che dà il seno alla morte", lì dove la "Parca paciente" del verso antecedente sembra diventare la madre della stessa morte: essendo l'immagine della Morte che allatta sinistra tanto nel primo come nel secondo caso (la metafora della Morte come una madre infingarda perché dando il seno trasmette al lattante il contrario della vita resta impressa nella memoria del lettore che ha già attraversato i molti dubbi e le molte domande circa la vita e i limiti umani e linguistici che caratterizzano le altre raccolte poetiche).

Risulta allora curioso il fatto che l'ultimo componimento di un'opera così vasta e, al contempo, così compatta, s'intitoli *Accidentes nocturnos*. Si tratta, di nuovo, come nel succitato *La noche, esta morada*, di una riflessione della poetessa rivolta a se stessa: sdoppiandosi o contemplandosi in un "tú" in cui convoglia anche il lettore (tecnica anche questa cernudiana), Ida Vitale sembra instaurare un dialogo muto con la natura (gli alberi, il vento, la pioggia), dotata di un suo linguaggio indecifrabile. E così, la musica si presenta come unica via di consolazione, unico strumento atto a perlustrare "los raros mapas de la noche" (440) o, il che è lo stesso, "le bizzarre mappe della notte". Ma la musica, in questo caso, è anche metonimia dell'atto di scrittura e della poesia, qui intesa come "gioco" in cui si "Juega a acertar las sílabas precisas / que suenen como notas, como gloria": ecco la traduzione di Taravacci: "Gioca a centrare sillabe precise / che suonan come note, come gloria" (441): "acertar" è "indovinare", "azzeccare", ma anche "centrare" le sillabe giuste, le parole adeguate, l'espressione più efficace e questo è anche il compito del traduttore di poesia: "centrare" le note giuste, esatte, precise che, non dimenticando il testo originale, permettono di adattare la musica inevitabilmente "altra" dello stesso in una lingua diversa, secondo accordi e ritmi che non potranno mai coincidere del tutto, come ci insegna anche Octavio Paz, maestro e autore decisivo, insieme a Juan Ramón Jiménez, nella formazione letteraria di Ida Vitale.

La calviniana "esattezza", dunque, nella poesia della scrittrice uruguaiana non è solo una "proposta" per questo nostro incipiente millennio, bensì anche una conquista che, attraverso l'uso sapiente del linguaggio musicale della poesia, ci spinge a riflettere e a emozionarci, a osservare da vicino e da sempre mutevoli punti di vista l'eterno contrasto tra parola e immagine, tra il dire e il tacere (o l'impossibilità di dire tutto), tra la musica e il silenzio, tra la denuncia delle storture del mondo in cui viviamo e la muta contemplazione di una natura che sembra celare un mistero che il linguaggio poetico può solo tentare d'illuminare. Ecco perché il "pellegrino" è (da sempre) "in ascolto"; ecco perché quella di Ida Vitale è (sempre) una scrittura fatta di "labile esattezza".

BIBLIOGRAFÍA

PITTARELLO, Elide (2020): *Poesía e imagen*, Murcia: Editum.

TERRINONI, Enrico (2019): *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Milano: Il Saggiatore.