



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

TRASPARENZE

a cura di Silvia Casini, Francesca Di Blasio, Greta Perletti

giugno 2020

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

SIMONA POLLICINO

Tra identità e alterità: la parola poetica di Philippe Jaccottet e il paradosso del traduttore trasparente

All'ascolto della parola del mondo

La parola di Philippe Jaccottet, poeta e traduttore svizzero di lingua francese, una delle voci più rappresentative della poesia contemporanea, si offre al lettore in modo immediato, senza artifici retorici né finzione ovvero “habite le sens, comme la voix juste habite la mélodie” (Starobinski 1971:7). Eppure, alla linearità e alla limpidezza proprie del “discours”¹ è sempre sotteso l'incessante interrogarsi sul mistero insondabile dell'esistenza, il quale si sottrae alle maglie del poema come allo scandaglio della ragione umana. Per questo nell'opera di Jaccottet ‘chiarezza’ non è mai sinonimo di semplicità o di intelligibilità, ma piuttosto descrive la disposizione del poeta ad accogliere, privo di schermi e di sovrastrutture, tutte le sollecitazioni e “tous les accidents de la lumière du monde” (ivi: 9). Di fronte alla ‘defezione’ del senso e all'insufficienza del linguaggio, Jaccottet

¹ La tensione di fondo che anima l'opera di Jaccottet si riflette anche sul piano formale: il poeta infatti oscilla tra il rispetto della versificazione tradizionale e l'uso del verso libero come della prosa, mettendo tali strumenti al servizio della traduzione. Quello che egli definisce ‘poème-discours’, una forma in versi lunghi e regolari che scorrono con un ritmo quasi prosastico, si contrappone al ‘poème-instant’ che ritrova invece nel primo Ungaretti. Al riguardo Jaccottet si interroga: “Mais comment passer de certaines notes poétiques au poème ? La voix retombe trop vite. Il y a une difficulté intéressante dans l'opposition entre le poème-instant (celui de l'*Allegria* d'Ungaretti) et le poème-discours qui a toujours été le mien, tel un bref récit légèrement solennel, psalmodié à deux doigts au-dessus de la terre” (Jaccottet 1984: 47).

abbandona qualsiasi atteggiamento narcisistico,² come ogni certezza di poter comprendere la realtà e di rappresentarla, aprendo il proprio spazio soggettivo alla realtà esterna o, come osserva M. Collot, all' "altérité du monde, des mots et des êtres".³ Egli vive pienamente quell'esperienza sensibile da cui scaturisce la poesia: l' "io" del poeta umilmente si eclissa e con pazienza resta all'ascolto della "lezione"⁴ del paesaggio,⁵ fonte privilegiata d'ispirazione, pur non rinunciando mai alla fievole possibilità di "tirer de la limite un chant" ovvero di "dire" la bellezza del mondo "qui n'est pas une beauté sans tache" (Jaccottet 1961a: 153-154).

La poesia di Jaccottet evoca una dimensione insondabile e "illimitata"⁶ e, attraverso un assiduo ma infaticabile *questionnement* della realtà visibile, lascia intuire l'esistenza di un significato recondito, come pure di una promessa nell'invisibile.⁷

2 Jaccottet afferma: "L'attachement à soi augmente l'opacité de la vie. Un moment de vrai oubli, et tous les écrans les uns derrière les autres deviennent transparents, de sorte qu'on voit la clarté jusqu'au fond, aussi loin que la vue porte; et du même coup, plus rien ne pèse. Ainsi l'âme est vraiment changée en oiseau" (ivi: 11).

3 M. Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 125. Osserva ancora Collot: "Toute expérience poétique engage trois termes: un sujet, un monde, un langage". Cfr. *La poésie moderne et la structure de l'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 5.

4 *Leçons* è il titolo della quarta raccolta poetica di Jaccottet, pubblicata dopo *L'effraie* (Gallimard, 1953), *L'ignorant* (Gallimard, 1958) e *Airs* (Gallimard, 1967) presso Payot (1969) e più tardi ripresa integralmente in *Poésie 1946-1967* (Poésie/Gallimard, 1971).

5 Così Jaccottet descrive l'esperienza del paesaggio come esperienza poetica: "Dès que j'ai regardé, avant même – à peine avais-je vu ces paysages, je les ai sentis m'attirer comme ce qui se dérobe [...] ma pensée, ma vue, ma rêverie, plus que mes pas, furent entraînés sans cesse vers quelque chose d'évasif, plutôt parole que lueur, et qui m'est apparu quelquefois analogue à la poésie même". Cfr. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1998 [1976], pp. 21-22.

6 Jaccottet utilizza il termine "illimitato" per riferirsi alla categoria del "sacro", seppure priva di una connotazione teologica, e ne attribuisce la qualità a "ce qui fut précédemment nommé Dieu" (Starobinski 1971: 22).

7 La visione jaccottiana della poesia come esperienza sensibile rinvia, come quella di altri poeti della modernità, alla fenomenologia di Merleau-Ponty, il quale aveva

Dirai-je seulement de cette clarté qu'elle est lointaine et que rien ne la rapproche, qu'elle est là lointaine et qu'il faut la garder dans son éloignement: comme on maintenait un anneau d'espace autour du siège des dieux. [...]

C'est une autre inscription fugitive sur la page de la terre, qu'il faut saisir; que l'on voudrait comprendre. Sans que l'on sache pourquoi, elle semble prête à livrer un secret (Jaccottet 1998a: 45, 59).

Poiché la poesia è "une attention à ce qui semble une parole dite par le monde, et la recherche de la traduction la plus juste de cette parole", il compito del poeta sarà quello di ristabilire una relazione tra le "confuses nouvelles de la distance", per una poesia "sans images, qui ne fit qu'établir des rapports" (Jaccottet 1988: 106, 144). L'esperienza del paesaggio porta in sé la testimonianza di un rapporto tra le cose che il poeta *passeur* tenta di restituire attraverso la semplice designazione, nell'intento di sfuggire all'insidia dell'immagine e alla trappola del segno. Di qui la scelta di una parola portatrice di

Pauvreté, discrétion, effacement sinon abolition de la personne, humour; refus aussi de l'intelligence pure, non au profit de l'imprécision des sentiments, des ténèbres de l'inconscient ou d'un quelconque primitivisme, mais pour aboutir à une clairvoyance supérieure, tels sont quelques-uns des éléments de l'état à partir duquel cette poésie, comble de limpidité, devient concevable (Jaccottet 1987: 129-130).

Lo strumento retorico del poeta sarà dunque un linguaggio diretto e "trasparente", dietro al quale il soggetto enunciatore si ritrae, lasciando che il mondo si manifesti per il tramite della sua voce. Lo stile limpido e privo di enfasi caratterizza tanto le raccolte poetiche quanto i testi in prosa, rivelando presto, oltre a una funzione estetica, tutto il suo valore etico. L'amore di Jaccottet per la luminosità e la limpidezza è nettamente percepibile nella sua scrittura, caratterizzata da un lessico comune e da un'enunciazione esitante che testimonia la volontà del poeta di dire meglio e più chiaramente, sempre

già avanzato l'ipotesi di un "invisibile del mondo" reso visibile da colui che lo abita e che non ha alcuna relazione con l'"invisibile assoluto". Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 182.

nel rispetto delle connessioni naturali del fraseggio, mai privo di variazioni inedite. Significanti e significati a cui le parole rinviano sono d'ostacolo alla trasparenza del poema, come lo è la soggettività del poeta laddove tenda a prevaricare sul fluire melodioso del *chant*. "À partir du rien" (Jaccottet 1984: 56), il poeta "ignorant" e "appauvri" fa tabula rasa di tutto ciò che potrebbe frapporsi tra sé e il mondo e ricerca una poesia che non si serve di immagini. Pur riconoscendo all'immagine il potere evocativo dell'emozione, il poeta diffida della sua funzione mediatrice: nessun ostacolo si interpone tra il lettore e la sua percezione del testo, nel quale egli viene accolto e avvolto in un'atmosfera cristallina.

Superando il carattere sfuggente e aleatorio dell'immagine, il concetto di 'trasparenza' in senso lato assume nella poetica di Jaccottet una valenza fondamentale e si traduce in una poesia che è frutto di un paziente *travail de justesse* e di un'opera di sfrondamento della scrittura di cui gli haiku giapponesi sono un mirabile esempio:

C'était vraiment la légèreté et la transparence totales, il n'y avait plus d'éloquence, et il n'y avait pas seulement l'absence des images, il y avait l'absence d'explication, l'absence presque de syntaxe, tout ce dont je pouvais à un moment me trouver encombré dans les poèmes [...] (Jaccottet 2002: 155).⁸

In una dimensione di assenza e di attesa, l'intento del poeta è quello di interrogare la voce del mondo e di tradurla *malgré tout*, anche laddove questo significhi demandare la propria funzione ad altre figure provvisorie, molto spesso solo indistinte *silhouettes*. Di qui la frequente dispersione del pronome soggetto e la personificazione

8 Sull'haiku quale esempio di una poesia 'senza immagini', Jaccottet spiega altrove: "Si j'avais connu alors l'admirable ouvrage de R. H. Blyth sur le Haiku [...], j'aurais été comblé presque à l'excès, au point de n'avoir presque plus rien à faire qu'à citer de ces brefs poèmes dont chacun eût montré, avec une modestie éblouissante, que ce à quoi j'aspirais confusément existait déjà [...]. J'aurais eu alors la preuve de ce que je pressentais aussi, qu'une telle transparence, qu'une réduction si souveraine à quelques éléments, ne pouvaient être atteintes qu'au sein d'un état donné dont j'avais d'ailleurs vaguement dessiné les contours: grâce à l'effacement absolu du poète" (Jaccottet 1988: 144-145).

degli elementi della natura quali proiezioni allegoriche di quest'ultimo. Al livello stilistico, diversi sono i procedimenti attraverso i quali il poeta esprime l'incertezza enunciativa, come ad esempio l'uso frequente della forma interrogativa e della sospensione della frase, il cui effetto è quello di attenuare sensibilmente l'affermazione. Il più delle volte il poema coincide con un dialogo interiore che è la manifestazione di una scissione del poeta da una soggettività ingombrante e di una adesione/fusione con il ritmo del *chant*. L'esperienza poetica si estrinseca nella presa di distanza da sé, processo sul quale poggia la sua concezione della "trasparenza", di cui tutta la sua opera può essere letta come un elogio. Essa è una virtù del poeta tanto più difficile da raggiungere quanto più distanti sono i livelli della sua ricerca, ma rimane l'ideale saldo e irrinunciabile che muove il suo progetto poetico:

Rêve d'écrire un poème qui serait aussi cristallin et aussi vivant qu'une œuvre musicale, enchantement pur, mais non froid, regret de n'être pas musicien, de n'avoir ni leur science, ni leur liberté. Une musique de paroles communes, rehaussée peut-être ici et là d'une appoggiature, d'un trille limpide, un pure et tranquille délice pour le cœur, avec juste ce qu'il faut de mélancolie, à cause de la fragilité de tout (Jaccottet 1984: 15-16).

'Trasparente', 'translucido', 'diafano': per una transitività della poesia

"Il y a quelque chose à dire sur cette impression de brillant, de légèreté, de transparence, [...] sur cette impression irrésistiblement paradisiaque, on ne saurait préciser pourquoi" (Jaccottet 1984: 60). Così scrive Jaccottet ne *La Semaïson*, provando a condensare in un solo concetto la qualità che sostanzia la sua poetica e che egli ammira nella luce di una mattina d'estate, dei giorni di sole e di vento del nord, o ancora nei colori che emanano dalla Valle delle Ninfe al calare della notte,⁹ momenti in cui è possibile entrare in contatto

9 Particolarmente suggestiva è la descrizione che Jaccottet fa del paesaggio: "À ne pas oublier: ces couleurs du paysage vues en revenant du Val des Nymphes, tout à la fin du jour; couleurs telles qu'on en voit rarement, qu'on dirait d'abord

con gli elementi primordiali di bachelardiana memoria, in virtù di quel carattere 'translucido' che consente di vedere al di là, attraverso le cose. Ne è la prova il fatto che Jaccottet privilegi alcuni termini, per questo sinonimi, per designare quel filtro che si frappone tra lo sguardo e le cose, ma che pure le lascia trasparire, permettendone una visione a diversi gradi di nitidezza. Il poeta chiarisce a più riprese: "C'est comme si l'on avait déposé sur les choses des couches de peinture extrêmement minces, qui laisseraient passer un peu d'une luminosité qui viendrait d'en dessous; couches de couleur translucides, mais sans être brillantes"; e ancora: "couleurs sombres déjà, mais en quelque sorte transparentes", "couleurs quoique plutôt sombres, transparentes", "un peu plus sombres, et plus transparentes" (Jaccottet 2001a: 63-65). L'aria e la luce di certi paesaggi come quello di Grignan hanno in comune questa proprietà; la prima è già in sé "spirale de transparences" (Jaccottet 1988: 60), e specialmente nelle sere d'inverno quando "dans les hauteurs, le ciel atteint la plus vive transparence" (Jaccottet 2001a: 57), o in autunno, quando è "transparent et fragile" (Jaccottet 1998b: 108). Persino la notte, seppure ambivalente, può essere chiara e limpida come "celle qui est transparente, vaste, magique" (Jaccottet 1984: 241), "la diaphane, l'arbre veiné d'argent" (Jaccottet 1998a: 106), le cui qualità, impresse nella memoria dei momenti più felici, sono le stesse di altri elementi come l'aria, l'acqua e la terra e racchiuse nei termini "*léger, clair, transparent*" (Jaccottet 1988: 171) come pure nelle immagini ricorrenti del vetro e del cristallo.¹⁰

Il trasparente, il diafano, il traslucido assumono tutto il loro peso semantico in relazione alla dialettica visibile/invisibile sulla quale il poeta costantemente si interroga, nella misura in cui contraddistinguono quei momenti, brevi istanti epifanici, in cui la dimensione nascosta del mondo si concede "avec netteté", "parfaitement" e "sans détours", conferendo un senso alle cose visibili: "Fraîcheur,

transparentes; [...]. / Telles des couches extrêmement minces, des glaces laissant passer quelque chose d'une luminosité qui viendrait des dessous; translucides sans être brillantes" (Jaccottet 2001b: 144).

¹⁰ Così recita il verso di una poesia: "Aide-moi maintenant, air noir et frais, cristal..." (Jaccottet 1977: 85).

neuve fraîcheur, transparence..." (ivi: 87).¹¹ Ciò spiegherebbe il valore metafisico della trasparenza, che concede all'uomo sprazzi di verità e apre una breccia nel mistero dell'Inconnu', dell'Invisible', dell'Infini'. Jaccottet vede negli elementi del paesaggio dei mediatori tangibili del sacro: "peut-être était-ce parce qu'il n'y avait plus en eux de marques évidentes du Divin que celui-ci parlait encore avec tant de persévérance et de pureté" (Jaccottet 1998a: 32); e ancora, citando Max Jacob, a proposito della dimensione del visibile: "J'ai vu le Seigneur sous les eaux d'une rivière. La rivière était transparente" (Jaccottet 2001c: 45). Se ne deduce che per il poeta la trasparenza della poesia, come quella dell'aria e dell'acqua, invita a un passaggio, alla circolazione ininterrotta di parole, di suoni, di vibrazioni capaci di diffondersi anche attraverso la distanza: "Parole-passage, ouverture laissée au souffle. Aussi aimons-nous les vallées, les fleuves, les chemins, l'air. Ils nous donnent une indication sur le souffle. Rien n'est achevé. Il faut faire sentir cette exhalation, et que le monde n'est que la forme passagère du souffle" (Jaccottet 1984: 43). E come osserva J.-P. Richard "passer, n'est-ce point encore dépasser?"; il momento presente diventa luogo di passaggio, spazio vivo di scambio e di rispondenza, fenditura attraverso la quale è possibile rintracciare e ricucire quei punti di riferimento che si sono perduti nella dimensione del tempo (Richard 1964). In questa prospettiva, l'aria e la luce portano in sé il segno di queste relazioni: l'una "palpite", "bouge" e trae luminosità dal suo stesso movimento; l'altra, quasi consequenziale, coincide con "le mouvement de la lumière au sein de la lumière" (Jaccottet 1961b: 14) e non è altro che "la somme exaltée de leurs rapports" (Richard 1964: 317).

La dialettica del visibile e dell'invisibile non può non essere interpretata in rapporto alla questione del lirismo moderno, e in particolare all'importanza che assumono il concetto di 'voce' e la tensione tra il soggetto poetico, quello autobiografico e la dimensione univer-

¹¹ Come osserva M. Collot, il paesaggio di Jaccottet è un campo vivo in cui ogni elemento ha una funzione simbolica ovvero "fait signe", rinvia a un significato. Per il tramite del visibile, l'invisibile diviene l'origine dell'emozione e della parola (Collot 1989: 277, 264).

sale.¹² Mediatore di un 'io' non più garante del suo statuto poetico, Jaccottet sceglie una 'spersonalizzazione' volontaria, delegando la sua voce a delle "figurazioni" tanto fragili quanto precarie, a riprova di quell'"esitazione posturale"¹³ che accomuna i poeti suoi contemporanei. Superando i limiti della soggettività, la "poétique du retrait" jaccottiana è espressione di questo 'nuovo' lirismo, fondandosi sul decentramento da un 'io' autobiografico e sulla ricerca di una parola 'giusta' e 'trasparente'. Il soggetto poetico, pur nell'indeterminazione e nell'opacità del suo profilo, affronta l'enigma dell'esistenza e della poesia, assumendo lo statuto di soggetto etico,¹⁴ vigile garante dell'autenticità della parola di cui si serve e di cui fa dono. La poesia nasce sempre da una presenza e la presenza è la sua vocazione: essa è il frutto di una particolare attenzione al mondo e alimenta la ricerca costante di uno sguardo su di esso ancora più profondo.

Il passaggio verso la voix juste o "la lumière qui franchit les mots"

L'opera di Jaccottet non può non essere letta attraverso la voce dei poeti tradotti che vi hanno lasciato un'impronta indelebile.¹⁵ Inscindibile dalla creazione poetica, la traduzione è per Jaccottet una

¹² Sulla crisi del soggetto lirico moderno si vedano, tra gli altri, J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, D. Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, D. Rabaté, J. Sermet, Y. Vadé, *Le Sujet lyrique en question*, Modernité 8, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

¹³ Cfr. Ph. Hamon, *L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

¹⁴ J.-M. Maulpoix lo definisce "poète tardif", i cui tratti distintivi sono la discrezione, l'annullamento e l'oblio di sé. Cfr. "Philippe Jaccottet. Le poète tardif", in P. Née, J. Thélot, *Philippe Jaccottet, Cahier quatorze/Le Temps qu'il fait*, 2001, pp. 159-168.

¹⁵ Tra i più amati indubbiamente vi sono Rilke e Hölderlin, in ragione dell'influenza che hanno esercitato sulla poetica di Jaccottet. A molti altri scrittori egli deve tuttavia la sua formazione di germanista: si pensi a Goethe, Bachmann, Benjamin, Härtling, Mann e Musil. D'altra parte, non vanno trascurate le sue traduzioni di Omero, Gongora, Mandelstam, come pure quelle di Tasso, Leopardi, Ungaretti, Montale, Bertolucci.

preziosa occasione per rivalutare la sua stessa scrittura; nel segno della trasformazione e del rinnovamento, traducendo egli si pone all'ascolto di un'altra parola, che ambisce a restituire attraverso una "réaccentuation nouvelle du chant premier" (Jaccottet 1997, 15). Indagando la sua opera nelle sue diverse forme, si può osservare come questa sia disseminata delle tracce di altre poetiche e di altri 'paesaggi' interiori e come, analogamente a quanto avviene nella scrittura in proprio, quella del traduttore rimanga una presenza discreta, non assente bensì 'trasparente'. Mai abdicando al suo statuto legittimato da stilemi sempre riconoscibili, il poeta traduttore dischiude il proprio spazio per accogliere umilmente l'altro, estrinsecando la finalità etica della traduzione sulla quale insiste A. Berman: "La traduction, écrit-il, de par sa visée de fidélité appartient originairement à la dimension éthique. Elle est, dans son essence même, animée du désir d'ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue" (Berman 1999: 75). Anche questa esperienza è un 'esercizio' di *effacement* per il traduttore, il quale saprà mostrarsi "le plus discret qu'il soit, le plus soucieux d'alléger sa présence, de la rendre presque invisible" (Starobinski 1971: 10), affinché nel testo tradotto risuoni limpida "la voix native du poème étranger" (Jaccottet 1997: 15). Nella veste di traduttore, Jaccottet realizza un paziente lavoro di epurazione del linguaggio e fa sua una sorta di "controretorica" scevra da qualsiasi ornamento o invenzione artificiosa, come pure da arbitrarie variazioni di tono. Come emerge dalle sue considerazioni sulla traduzione, sebbene sporadiche e lontane da teorie e tecnicismi,¹⁶ il poeta si esprime ancora una volta in termini di 'transparence', 'effacement', 'oubli':

Si, maintenant, j'essaie de mieux comprendre ce qui s'opérait en moi plus ou moins consciemment en période 'créatrice', dans ces trop rares

¹⁶ In un'intervista per il Journal de Genève del gennaio 1997 dal titolo "Jaccottet, poète de la traduction", Jaccottet afferma: "Je pense – mais je suis l'homme le moins théoricien qu'il soit – qu'il n'y a pas de principes généraux de traduction. Plutôt une écoute de chaque poète dans sa singularité. La poésie, c'est pour moi d'abord et presque toujours une voix et un ton. Quand je traduis des poèmes, ou même de la prose, j'ai l'illusion que j'entends la voix de l'écrivain et j'essaie, très intuitivement, de l'épouser de mon mieux".

moments de concentration à l'écoute des profondeurs, je me dis que le travail consistait beaucoup moins à 'bâtir', à 'forger', à 'ériger' une œuvre qu'à permettre à un courant de passer, qu'à enlever des obstacles, à effacer des traces; comme si, en fin de compte, le poème idéal devait se faire oublier au profit d'autre chose qui, toutefois, ne saurait se manifester qu'à travers lui (Jaccottet 1987: 322).

Nondimeno, l'intento di Jaccottet di scomparire dietro a un'altra voce alleggerendo la sua presenza fino a renderla quasi invisibile non va interpretato come la volontà di abdicare al proprio ruolo in funzione di un totale servizio alla lingua e alla parola dell'altro poeta, ma piuttosto come un atto di umiltà con cui egli manifesta il desiderio di aderire il più possibile al poema straniero. Il concetto di 'trasparenza' espresso da M. Blanchot riesce a condensare tutto il senso di questo proposito: "une identité à partir d'une altérité ... rendant visible ce qui fait que toute œuvre sera toujours 'autre', mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction" (Blanchot 1971: 69-73). Coerentemente con la sua poetica e con la sua presa di distanza dall'atto enunciativo, anche nella traduzione Jaccottet ricerca sempre il riflesso in un'altra parola e l'adesione al suo ritmo. Come spiega ancora Starobinski: "De l'auteur qu'il admire, et dont il offre le texte en le tournant vers nous, en version française, il veut que la voix reste perçue, en vérité, distincte comme celle d'un autre. Et ce respect de l'altérité lui impose de traduire différemment chaque auteur, selon l'esprit ou le génie propre de ceux-ci" (Starobinski 1988: 40). Da cui deriva la sua visione del tradurre:

Qu'est-ce traduire, sinon se faire accueil, n'être d'abord rien qu'une oreille attentive à une voix étrangère, puis donner à cette voix, avec les ressources de notre langue, un corps en qui survive l'inflexion première? Toute traduction vraiment accomplie instaure une transparence, invente un nouveau langage capable de véhiculer un sens antécédent.

L'autoriflessione di Jaccottet sulla traduzione rinnova da un lato la centralità del concetto di trasparenza che anche qui assurge a ideale poetico ed etico, dall'altro ne rivela il paradosso e la contraddizione

di fondo. Diviso tra il tentativo di mettere in sordina la sua stessa voce e l'inevitabile travaso nel testo tradotto di tratti stilistici propri, nel suo atto intrinsecamente soggettivo il traduttore aspirerebbe al più alto grado di oggettività.

Di Ungaretti, ad esempio, Jaccottet saprà apprezzare l'equilibrio tra le inclinazioni umane più elementari e istintive, il rapporto non mediato dell'uomo con il mondo e con i suoi fenomeni, connotato da "une fraîcheur native, qui est sensible aussi lorsqu'il parle des êtres, de la tendresse, du désir, de la séparation" (Jaccottet 2008: 205). L'universo poetico di Ungaretti è inseparabile dal suo vissuto ed è intriso di un sentimento di malinconia e di angoscia correlato all'esperienza della guerra e del lutto, al quale fanno però da contrappunto tracce di luce radiosa e vitale. Il rapporto di amicizia e la collaborazione che lega i due poeti, permetterà a Jaccottet di superare, guidato più dalle passioni che non dal filtro dei pensieri, l'iniziale difficoltà di restituire il ritmo delle poesie più lontane dallo stile prosastico del suo *poème-discours*. Al ritmo di quest'ultimo si contrappone infatti la parola 'ambiziosa' di Ungaretti che, a differenza dell'altra, raramente fluisce, cristallizzandosi in brevi e preziosi istanti epifanici. Nel poema ungarettiano, piccola monade verbale mai sovraccarica di parole né di accordi superflui, il ritmo si concentra in uno stile nominale asciutto che riesce a fare a meno dell'estensione della frase. Al vaglio di Jaccottet, tale densità costitutiva della parola sfugge a qualsiasi tentativo di trasposizione in un'altra lingua. Se nell'*Allegria* si riscontrava il passaggio dalla massima concentrazione dell'enunciato isolato e spesso brevissimo ad una nuova articolazione metrico-sintattica del verso, nel *Sentimento del tempo* Ungaretti recupera l'endecasillabo e gli altri versi tradizionali, sia pure spezzandone l'ordine lineare per mezzo di inversioni, spostamenti, iperbati ed ellissi verbali. Quando non coincide con un unico enunciato monofrasale, il verso è caratterizzato da inattesi nessi sintattici e semantici. La prosodia, se non instabile come nelle poesie precedenti, rimane comunque alquanto libera. Si può dunque comprendere la difficoltà di Jaccottet il quale, sebbene affascinato dalla densità e dalla forza di concentrazione del *poème-instant*, rimane più legato a un'impostazione dialogica, quando non addirittura polifonica, del testo. Ciò spiegherebbe il motivo

per cui egli scelga di tradurre le poesie di Ungaretti la cui struttura si presenta sintatticamente più articolata e complessa. Ne è un esempio, tra gli altri, *Ricordo d’Africa (Souvenir d’Afrique)* dove, sfuggendo a uno schema metrico fisso, il flusso del ricordo della perduta terra natia si sviluppa oltre i confini del verso; la configurazione sintattica mostra come non vi siano più i periodi monofrasali e la giustapposizione di singoli frammenti verbali della prima fase poetica, e come adesso la frase sia sottoposta ad una tensione espansiva e per questo si snodi in una serie di coordinate per asindeto. Ciò avviene non senza le discordanze proprie di un ritmo sincopato che ricalca quello irregolare della memoria. Si osservino l’impiego di *enjambements* e la frequente dislocazione degli elementi della frase: anche all’interno della singola strofa è evidente come i verbi siano tutti distanti dai loro complementi, che possono precederli come seguirli in posizione distaccata (*Non più ora tra la piana sterminata / E il largo mare m’apparterrà, né umili / Di remote età, udrò più sciogliersi, chiari, / Nell’aria limpida, squilli*) ; come è pure frequente l’inversione del soggetto e del suo predicato (*esalterà / Folle la fantasia*). In evidenza è la negazione che apre il poema e lo reggerà fino alla fine, anche nelle sue forme correlate (*né... né*), così imprimendo la struttura involuta della frase negativa al futuro. Si può facilmente intuire come in questo caso Jaccottet traduttore da un lato si sia riconosciuto nell’andatura prosastica dell’originale, dall’altro abbia ripristinato l’ordine progressivo della frase francese. Rinunciando alla segmentazione sintattica degli enunciati, il traduttore ricompone infatti il periodo che per questo arriva ad estendersi oltre i confini del verso. Riesce invece a conservare l’accumulazione lessicale, così come i punti di tensione e di enfasi (si notino gli *enjambements ni / n’entendrais plus; ma folle rêverie ne devêtira plus* e l’effetto tanto visivo quanto sonoro dell’apposizione *clairs*). Rimane inalterato anche l’uso della negazione, a riprova della funzione chiave che assume nelle sue poesie.¹⁷

17 Nella poesia di Jaccottet la negazione prevale in virtù del suo valore enunciativo e della sua forza illocutoria. Per uno studio approfondito al riguardo e più in generale sull’enunciazione nella poesia di Jaccottet cfr. M. Monte, *Mesures et passages. Une approche énonciative de l’œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Rimanendo nell’ambito della poesia italiana, Jaccottet traduce alcuni testi delle *Occasioni* di Montale, accomunati da una struttura dialogica in cui l’interlocutore coincide spesso con una figura femminile enigmatica e dall’uso di un lessico ricco e inusuale. Vi domina una profonda introversione del soggetto poetico che si traduce nella tensione linguistica e nello stile succinto di un discorso ermetico, quasi criptico. La struttura di queste poesie è costantemente sostenuta da una rete di legami tra oggetti e immagini che rimandano gli uni agli altri e al contempo rinviano a un passato ormai irrecuperabile e indecifrabile. Il testo si snoda seguendo la cadenza irregolare della conversazione, riconducibile alla presenza di dislocazioni sintattiche e di conseguenti variazioni del ritmo, e tuttavia sempre capace di sfruttare le potenzialità della rima e delle sonorità. L’apparente disarmonia che deriva dalla giustapposizione di oggetti refrattari e irriducibili introduce nella poesia *l’hic et nunc* del quotidiano senza per questo abbassarne il tono. Il poeta offre al lettore la consolazione di folgoranti occasioni della memoria in cui gli oggetti si elevano ad emblemi capaci di indicare “il punto morto del mondo, l’anello che non tiene”. Tale squarcio sembrerebbe mimeticamente rappresentato nel poema al livello sintattico, dove prevale l’ordine marcato dalla presenza di anastrofi, iperbati e anacoluti. Sul piano strettamente metrico, la versificazione montaliana si caratterizza per una serie di elementi irregolari che pure assicurano una scansione elegante di endecasillabi, anche quando questa imita la prosa e dà vita a un verso “moderatamente libero” (Contini 1970). Riprendendo l’incipit della poesia *Sotto la pioggia (Un murmure; e la tua casa s’appanna)* osserviamo un’apertura *in medias res*, sintatticamente rappresentata dalla presenza del punto e virgola che introduce una pausa lunga e isola l’evento/occasione nella sua ‘estraneità’. Questa tipologia sintattica di presentazione nominale ellittica resta invariata nelle due versioni che ne dà Jaccottet in due momenti diversi. In entrambi i casi, notiamo l’aggiunta dell’aggettivo ‘seul’ e la riduzione della pausa che giustifica la sostituzione del punto e virgola con la virgola. Un’altra serie di giustapposizioni di sintagmi binari articola l’intero poema; nelle due versioni di Jaccottet, numerosi sono i casi di inversione S/V e di distanziamento di questi con l’inserimento di

incisi. Esemplicativo è il verso “Si punteggia uno squarcio...” che evoca l’occasione di una fenditura nel cielo e nel contempo un cambiamento metrico impreveduto che Jaccottet condensa nella soluzione sostantivale “*éclaircie mouchetée*” (*schiarita screziata*).

Un altro lungo sintagma nominale apre *Punta del Mesco* in cui il traduttore introduce il nucleo verbale della proposizione relativa (“que raie le vol”). Più in là nel testo troviamo un’altra anteposizione del complemento circostanziale e l’inversione S/V messa in rilievo dall’*enjambement* (*nella ghiaia bagnata s’arrovella / un’eco degli scrosci*), due costruzioni che saranno mantenute nella versione francese. In particolare in questa poesia, è possibile notare l’utilizzo di una nomenclatura che rinvia a una grande varietà di oggetti e di fenomeni che sfuggono a qualsiasi tentativo di generalizzazione. Altro esempio è la costruzione ellittica “Polene che risalgono / e mi portano qualche cosa di te”, che Montale isola introducendo il punto finale e che il traduttore, pur mantenendo la forma sintatticamente incompiuta, chiude invece con i puntini di sospensione. Un utilizzo della punteggiatura, quello di Jaccottet, che già nelle poesie caratterizzava l’enunciato incompleto, indicava l’interruzione del discorso dovuta all’impossibilità di un dire esaustivo, ma che pur sempre suggeriva una possibile prosecuzione.

In un’ottica traduttiva, è naturale allora interrogarsi su come tradurre in francese la poesia montaliana essenzialmente “sostantivale”, la cui struttura ‘aperta’ dissolve i legami sintattici e offusca le relazioni semantiche. Anteposando i complementi circostanziali e il nucleo verbale, il verso del poeta italiano rilancia incessantemente l’attesa e sospende l’articolazione dell’enunciato. Nella sua traduzione Jaccottet ne modulerà il movimento su quello libero della voce naturale, sebbene la sua struttura rimanga comunque sempre sorvegliata. Scegliendo la forma del *poème-discours* scandita dalla designazione di oggetti e di immagini tanto immediati quanto precari, il traduttore fa sue la sobrietà e l’essenzialità dello stile montaliano. Talvolta restituisce l’ambiguità e la perturbazione dei legami sintattici, talaltra ristabilisce l’ordine logico-sintattico e per scrupolo di chiarezza riabilita il complemento verbale. Il rispetto dei tratti distintivi della sintassi testimonia una disposizione di Jaccottet ad accogliere Montale

nel proprio spazio linguistico e a mettere in risalto la casualità degli eventi e l’assenza di legami interni in un contesto caotico che sfugge all’analisi. Sia pure nell’esiguità dei testi tradotti, Jaccottet restituisce la respirazione del verso e l’intensità del poema originale nella cui trama sintattico-semanticamente tutto il discorso allude e rinvia a una dimensione altra da quella descritta o evocata. Consapevole di non essere sempre riuscito nell’intento, egli afferma:

Dans le travail de la traduction, où le passage de la langue originale à l’autre, dégradant par nature puisque l’élan originel en est évidemment absent, peut requérir dans certains cas du traducteur une intervention plus libre, plus hardie, ou une réaccentuation nouvelle du chant premier. J’ai conscience de n’avoir pas toujours évité ce risque (Jaccottet 1997: 14-15).

Per il poeta l’atto di tradurre interviene costantemente per mettere in discussione la sua stessa scrittura: tale pratica agisce su quest’ultima ancor prima che su quella del poeta straniero di cui si impregnerà, interrogando sin dal principio le potenzialità del linguaggio poetico e modificando il rapporto che ha instaurato con l’altro. Se è vero che nel ritmo si concentra la parte di alterità del poema da tradurre, la traduzione poetica può restituire l’essenza autentica del testo poetico non necessariamente ricalcandone l’impianto sintattico né tantomeno il sistema metrico-prosodico. Come osserva Starobinski, Jaccottet “n’oblitérè pas son identité, ne s’absente pas de sa parole. Il se veut toujours solidaire de sa voix” (Starobinski 1971: 9). Il suo esempio dimostra che la traduzione risulta tanto più riuscita quanto più è esperienza poetica condivisa, occasione per la lingua di sperimentare potenzialità poetiche o di risvegliare “des possibilités encore latentes” (Berman 1984: 21). Se il ritmo è il luogo di una produzione personale del senso, allora tradurre significherà preservare tanto l’identità della lingua, del testo e della voce del poema originale quanto l’alterità di quelli del poema tradotto. In tal senso, Jaccottet traduttore sembra voler rimarcare una separazione, nella misura in cui anch’essa risponde al suo ideale etico di autenticità della parola poetica, pur nella consapevolezza che la distanza tra il poema straniero e la sua traduzione non potrà

mai essere colmata. Neanche quando traduce, infatti, il poeta viene meno al patto di fiducia con se stesso e alla responsabilità della sua parola, confermandone ogni volta la forza enunciativa e l'unicità del movimento. In questa prospettiva, la verità cui essa tende si rivela proprio in questa relazione 'interrogativa' e dialogica con il mondo. Nella sua dimensione plurale, la traduzione risulta essere una autentica riserva poetica; plurimo atto di enunciazione, essa produce incessanti echi e fa rivivere in altre voci quel *murmure* che anima i poeti al di là delle specificità di ogni lingua come degli altri ostacoli alla 'trasparenza', e che non solo è condivisibile, ma è anche quella parte verosimilmente traducibile della poesia. Tale circolazione, ne è convinto Jaccottet, può realizzarsi per opera del traduttore che ne assicura la limpidezza del passaggio:

Le rêve qui nous saisit [...] est celui d'une transparence absolue du poème, dans lequel les choses seraient simplement situées, mises en ordre, avec les tensions que créent les distances, les accents particuliers que donne l'éclairage, la sérénité aussi que suscite une diction régulière, un discours dépouillé de tout souci de convaincre l'auditeur, de faire briller celui qui discourt, ou, à plus forte raison, de lui valoir une victoire de quelque espèce que ce soit (Jaccottet 1988: 120).

BIBLIOGRAFIA

- BERMAN A. (1984), *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris.
 Id. (1999), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris.
 BLANCHOT M. (1971), *L'Amitié*, Gallimard, Paris.
 CHALARD R.-A. (2005), "Philippe Jaccottet, la transparence, l'image et l'amour de l'insaisissable", in *Études françaises*, 2005, 41/3, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 129-151.
 Collot M. (1989), *La poésie moderne et la structure de l'horizon*, PUF, Paris.
 Id. (1998), "Paysage et traduction: dans la proximité de l'inaccessible", in MELZI D'ERIL KAUCISVILI F. (a cura di), *La parola di fronte. Creazione e traduzione in Philippe Jaccottet*, Alinea, Firenze.
 Id. (2011), *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Actes Sud, Arles.
 CONTINI G. (1970), *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino.
 JACCOTTET Ph. (1961a), *Éléments d'un songe*, Gallimard, Paris.
 Id. (1961b), *L'Obscurité*, Gallimard, Paris.
 Id. (1977), *À la lumière d'hiver précédé de Leçons et de Chant d'en bas*, Gallimard, Paris.
 Id. (1984), *La Semaïson. Carnets 1954-1979*, Gallimard, Paris.
 Id. (1987), *Une transaction secrète*, Gallimard, Paris.
 Id. (1988), *La Promenade sous les arbres*, La Bibliothèque des Arts, Paris.
 Id. (1997), *D'une lyre à cinq cordes. Traductions de Philippe Jaccottet 1946-1995*, Gallimard, Paris.
 Id. (1998a), *Paysages avec figures absentes*, Poésie/Gallimard, Paris [1976].
 Id. (1998b), *Observations et autres notes anciennes. 1947-1962*, Gallimard, Paris.
 Id. (2001a), *Et, néanmoins. Proses et poésies*, Gallimard, Paris.
 Id. (2001b), *Carnets 1995-1998 (La Semaïson, III)*, Gallimard, Paris.
 Id. (2001c), *Notes du ravin*, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière.

Id. (2002), "Entretien avec Reynald André Chalarid", in *Le nouveau recueil*, 62, mars-mai.

Id. (2014), *Œuvres*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

LOMBEZ C. (2003), *Transactions secrètes. Philippe Jaccottet poète et traducteur de Rilke et Hölderlin*, Artois Presses Université, Arras.

MATHIEU J.-C. (1996), "Le poète tardif: sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet", in *Le Sujet lyrique en question, Modernités 8*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, pp. 203-219.

MONTE M. (2002), *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre de Philippe Jaccottet*, Champion, Paris.

RICHARD J.-P. (1964), "Philippe Jaccottet", in *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil/Essais, Paris, pp. 315-339.

SOURDILLON J.-M. (2004), *Un lien radieux. Essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, L'Harmattan, Paris.

STAROBINSKI J. (1971), "Parler avec la voix du jour", in Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard, Paris, pp. 7-22.

Id. (1988), "Philippe Jaccottet à la recherche de l'insaisissable", in *Forum der Schriftsteller*, 2, pp. 37-43.

TAPPY J.-F. (2008) (sous la direction de), *Jaccottet traducteur d'Ungaretti. Correspondance 1946-1970*, Gallimard, Paris.

VISCHER M. (2008), "La poétique de Philippe Jaccottet. Une 'écriture de la traduction'", in *Europe*, n. 955-956, nov.-déc.