

MAURIZIO CUCCHI



**INTERVISTA DI
SANDRO
GROS-PIETRO**

Ogni traduzione soffre di obsolescenza perché la sensibilità della lingua cambia • Le due anime del traduttore: il linguista e lo stilista • Stile tragico-sublime e stile comico-realistico • L'io-del poeta: un destriero regredito a triciclo • Oggettività e soggettività dei repertori • La resurrezione di Glenn • Microeditoria ed editoria a pagamento • La visione sincronica del Novecento nei giovanissimi • Poesia della comunicazione e testimonianze del profondo •

Il sogno di ogni traduttore è simile a quello di ogni prefatore, cioè superare i meriti e la creatività dell'autore dell'opera di cui egli si sta interessando?

Superarli? No, io non ho mai avuto un'ambizione così elevata. Non si arriva mai a superare il testo originario, anche se esistono eccezioni importanti. Per esempio, ci sono autori che hanno tradotto testi di scrittori molto diversi da loro e che hanno fatto delle opere proprie, che per qualche lettore possono

anche essere più interessanti dell'originale. Io ricordo René Char tradotto da Sereni, che indubbiamente è molto Sereni, ma è un gran bel Sereni e probabilmente può essere qualcosa che va oltre, o meglio altrove, rispetto al testo di partenza. Però, io credo che le intenzioni massime di qualsiasi traduttore siano quelle di avvicinarsi quanto più possibile dell'originale. Così ho sempre fatto, soprattutto con la prosa, perché con la poesia ho incontrato più diffi-

coltà, l'ho tradotta anche diverse volte, ma ad un certo punto ho deciso di smettere perché ero talmente condizionato da quello che dicevo, cioè dal sapere di non poter andare oltre l'originale e neppure di poterlo raggiungere, che non riuscivo a restare neppure a metà strada.

Ti impressionavano le dimensioni dell'autore che stavi traducendo?

Questo senz'altro. E poi interveniva anche un altro fatto, cioè non mi sentivo sufficientemente autonomo e responsabile per potere agire al proprio. In sostanza, mi accorgevo che facevo un compitino, cioè cercavo di essere il più diligente possibile, e non oltre. E allora mi sono detto: *forse non è il caso!* e ho preferito la prosa.

Il traduttore è più vicino all'amanuense che riproduce una scrittura blindata e chiusa oppure invece è più vicino al profeta che parla in anticipo, parla davanti al messaggio?

La seconda ipotesi mi sembra troppo ambiziosa e ottimistica. Non lo dico per falsa modestia, ma confesso che in certi momenti davvero mi sono sentito un copista. Perché certe cose sono talmente trasparenti, soprattutto nella prosa, che la migliore scelta è riprodurle tali e quali. In molti casi la riproduzione letterale è così ovvia e semplice che ci riuscirebbe davvero anche un copista, dotato di cognizioni elementari sulla lingua di partenza. Naturalmente, è un caso limite, si presenta raramente. Però, conoscendo un po' la lingua ed avendo a disposizione dei buoni vocabolari – che io consulto spasmodicamente anche per le parole che già conosco bene – effettivamente capita di essere una sorta di amanuense. Questo dipende anche molto dal tipo di scrittura dell'autore. In certo senso può valere la relazione che più conosci la lingua più ti senti copista, meno la conosci più ti senti profeta.

Però il traduttore sente di avere in-

ventato in un qualche modo l'autore, perché lo porta dentro un nuovo linguaggio.

Sì, è più o meno vero. Infatti, io ho sempre detto che la traduzione è qualcosa che rapidamente va verso l'obsolescenza, è deperibile, per dirla come se fosse qualcosa di realmente fisico. Lo vediamo anche nei casi di grandi traduttori, come Sbarbaro. Traducendo Stendhal, ho continuamente tenuto tra le mani Sbarbaro. Ha fatto delle bellissime traduzioni, però sono traduzioni del suo tempo e inevitabilmente la sua lingua non è quella né del tempo di Stendhal né dei tempi nostri, perciò una traduzione di Sbarbaro in qualche modo bisogna rifarla, perché la lingua è divenuta un'altra. Si possono fare anche degli esempi banali, come per Diego Valeri, bravissimo a sua volta, sempre con un registro molto equilibrato e decoroso, mai scadente verso il basso né mai esagerato nelle ricercatezze, però lasciarlo tale e quale, può essere rispettoso nei confronti del traduttore, ma corri il rischio di essere ridicolo, che è ancora peggio che non essere compreso.

Un traduttore è meglio sia simboleggiato da un milite ignoto oppure da un maestro di stile letterario?

E qui dipende. Prima di tutto, se si tratta di una grande opera d'arte, occorre conoscere la lingua di quell'arte che non è semplicemente la lingua di partenza del testo. Giovanni Giudici dice che la lingua della poesia è sempre una lingua straniera, giustamente. Chi traduce poesia soprattutto, ma anche prosa di alto livello, deve essere abituato all'uso della parola in un determinato contesto estetico, quindi, accordata su di uno stile e su un determinato linguaggio. Se noi facciamo tradurre da un bravo professore un poeta contemporaneo straniero, otterremo un testo tradotto in quella che secondo lui è la lingua della



insieme al papà

poesia italiana, ma molto spesso otterremo una lingua superata, andata, e non particolarmente in grado di restituire l'immagine originale dell'autore.

Sarebbe un traduttore che in quel caso ha tradito.

Sicuramente, sì. Nel caso della poesia, l'ideale – che non si raggiunge mai – è quello di mettere insieme due specialisti, lo specialista della lingua di partenza e lo specialista della lingua poetica. Se manca una delle due specializzazioni, inevitabilmente ci saranno degli errori se chi traduce è solo un poeta; oppure ci saranno delle inadeguatezze stilistiche, se chi traduce è solo un linguista.

Queste due funzioni naturalmente possono anche coabitare nella stessa persona.

Ci sono alcuni traduttori che sono specialisti nella lingua e stilisti del linguaggio poetico, come dire Mario Luzi o Valerio Magrelli, per nominare due francesisti, ma tutto sommato è una condizione piuttosto rara.

E tu senti che in te convivono specialista e stilista?

Non del tutto, insomma. La conoscenza del linguaggio poetico, se è vero che ho fatto delle poesie, facilmente me la ritrovo addosso. L'altra, quella di specialista della lingua di partenza, non completamente. Io ho letto migliaia e migliaia di pagine in francese, tutti i testi della grande letteratura, in lingua originale. Però, non sono un francesista, non ho le tappe del curriculum strettamente legato a questa disciplina. Sono un po' un abusivo, via.

Devi avvalerti di un consulente esterno?

Ma no, figurati! Traduco tranquillamente, senza avere problemi.

Quindi, anche in te convivono le due funzioni che prima abbiamo detto.

Sì, ma non completamente. Per quanto mi riguarda, solo nei confronti della poesia, ci può essere un dieci per cento di casi complicati su cui posso non essere pienamente convinto. Per la traduzione in

prosa, invece, questo non si verifica, perché ci si arrangia meglio, c'è sempre la possibilità di capire la più lieve sfumatura od ambiguità, è più facile.

Secondo te quali sono i migliori traduttori, escludendo te stesso perché non sarebbe corretto da parte mia di chiederti di giudicarti da solo.

Bisognerebbe distinguere se ci si riferisce alla poesia francese contemporanea o a quella del passato. È chiaro che un Baudelaire tradotto da Raboni è eccellente; Proust, che non è un poeta, tradotto da Raboni è altrettanto eccellente. Ma in Raboni convivono con naturalezza le due figure, del poeta e dello specialista; lui, magari, è più sensibile alla lingua di partenza di un francesista vero e proprio, anzi non ho alcun dubbio che sia così.

Di Raboni si può dire che è un *autodidatta*, perché come traduttore si è costruito da sé, esattamente come hai fatto tu.

Sì, questo sì. Ti dirò che io non so i francesisti che cosa facciano per essere tali. Si presume che un francesista di ottimo livello sia perfettamente bilingue. Dovrebbe essere così, ma di solito non lo è affatto.

Ma ti capita anche di concepire e di scrivere delle poesie in francese?

No, assolutamente, e neanche in milanese. La mia lingua poetica di riferimento è l'italiano. Con il francese, ho una cultura e una frequentazione più esercitata nello scritto che non nella lingua parlata. Ovviamente sono stato tantissime volte in Francia e continuo ad andarci con molta frequenza, ma la lingua parlata come turista si colloca su di un livello abbastanza basso, non fa testo. Ho notato un fatto curioso: chi

ha un rapporto con la parola molto intenso e profondo, ha più difficoltà nell'espressione orale, non perché non sappia o perché magari abbia difficoltà di pronuncia, etc. No, ma perché ha paura dell'inadeguatezza più di un altro, qualsiasi errore lo fa stare male, è così. L'idea di esprimermi direttamente in francese mi mette in tensione, allora preferisco evitarlo.

Ti faccio un altro nome, Maria Luisa Spaziani.

Sì, molto brava, beh, lei è una francesista, tecnicamente tale. Quindi, lei come figura è perfetta: c'è il linguista e c'è il poeta. Però, siccome queste figure perfette sono poche, pochissime, sono la minor parte, io trovo che l'ideale sarebbe mettere insieme il poeta con lo specialista, soprattutto quando sono lingue per le quali esistono maggiori ostacoli di conversione – non come il francese o lo spagnolo, che sono lingue neolatine. Molto spesso chi non vuole questo tipo di accostamento di lavoro di coppia sono i professori.

La traduzione fedele è una contraddizione nei termini perché chi traduce non potrà mai essere fedele neppure se lo vuole, è vero o falso?



a otto anni



calciatore nel 1962

È falso, perché si può essere fedeli. Secondo me uno deve sforzarsi di essere più fedele che può.

La pratica della traduzione rappresenta un esercizio di dilatazione ed arricchimento della propria creatività letteraria, è vero o falso?

Sì, è giusto sostenere che la pratica a tradurre favorisce ed educa il talento alla scrittura, mentre è sbagliato sostenere che favorisca un'inclinazione alla parodia e all'eco stilistica.

È vero che un buon traduttore deve sempre essere di madre lingua?

Sicuramente deve esserlo della lingua in cui traduce, non è necessario che lo sia della lingua dell'autore che traduce, a meno che non sia bilingue.

Un buono scrittore può tranquillamente fare il traduttore dei traduttori?

Un po' sì e un po' no, è difficile da dire. Può essere vero, ma solo in casi eccezionali, come Vincenzo Monti. È chiaro

che il risultato espressivo è sicuramente migliore se il traduttore è anche un buono scrittore. Però, bisogna disporre di tante traduzioni, perché se ne hai una sola, cosa fai? Se non conosci la lingua e devi valorizzare la traduzione, come fai se non disponi di numerose versioni da mettere a confronto? Altrimenti, si può partire da una sola traduzione e dal testo originale, a patto che tu conosca molto bene la lingua di partenza; se in più sei anche un buono scrittore nella lingua d'arrivo, sarai nella posizione ideale. Del resto, ci sono delle volte che uno traduce per proprio conto e trova una soluzione straordinaria, che gli appare insuperabile, poi si accorge che la stessa era già stata utilizzata da un altro. Oppure un altro traduttore ha trovato la soluzione: a quel punto cosa fai?

Allora non si può fare il traduttore in modo corretto se non vai anche a vedere le versioni precedenti?

Bisogna sempre farlo nel caso in cui ci siano. È il caso dei grandi autori ovvero dei classici, già più volte tradotti. Non è così per gli autori contemporanei che devi tradurre per la prima volta. Addirittura, nei confronti di un classico, io direi che sarebbe altamente scorretto fare una traduzione ignorando quelle precedenti. Primo, perché il lavoro degli altri va rispettato, e poi perché negarti la possibilità di ricevere un aiuto sul tuo lavoro: a cosa serve la cultura già accumulata se poi non la si può utilizzare?

La lettura di una grande opera tradotta rappresenta sempre una conoscenza diversa, deviata e mediata dell'opera e dell'autore?

Sì, è sempre vero: la traduzione è sempre una cosa diversa. Lo è per forza, non hai più neanche la struttura della lingua, tutti i meccanismi che la lingua d'origine porta con sé non ci sono più. Cosa vogliamo fare? calcolarne una percentuale di scostamento? Potremmo avere perdite o distorsioni che variano da un quasi zero a un venti per cento del messaggio originale, quindi, una modificazione c'è sempre, ciò che si ottiene è, dunque, sempre una cosa diversa.

Il problema dell'attrito tra le due versioni di una grande opera, quella originale e quella tradotta, è un problema principalmente oggettivo o soggettivo?

Certamente è una determinante insolubile tra le due tensioni, oggettivo/soggettivo, ma non potrà mai avere una definitiva soluzione. Anche qui bisognerebbe fare un discorso tecnico di quantità, di percentuale, di variazioni, in violazione ed in attrito con l'originale.

Se esiste anche un problema soggettivo, si può arrivare ad affermare che un bravo traduttore, pienamente consapevole del suo lavoro, non dovrebbe tradurre

certi tipi di autori verso cui si sente troppo in attrito?

Beh, sì, è proprio così. A me è anche capitato, quando ero giovane di tradurre Valéry, *L'album des vers anciens*, che era talmente diverso dal mio modo di intendere la poesia che, proprio per questo, ho rinunciato. Ho sempre pensato che il diverso ti arricchisce, che non si deve rimanere solo su quello che ti assomiglia. Proprio per questo motivo, ci ho provato. Mi ci sono applicato, ma ad un certo punto ho smesso perché non ne potevo più, vedevo che era una cosa che mi ero imposto, mi era anche molto utile, però non mi corrispondeva granché e più di tutto volevo fare altre cose che mi attraevano di più. Sicuramente ci sono tanti modi di intendere la poesia ed in genere la letteratura, che corrispondono ai vari tipi psicologici. È lecito scoprire che su certi modi sei sordo.

Chiariscimi meglio la tua presunta sordità verso Valéry.

Era per me come una sorta di muro. An-



nel 1980



Raboni, Porta, Jabès, Giudici, Magrelli, Forti, Mimma Mondadori, Risi

che se il *Cimetière marin* è opera che potevo sentire più vicina, però questa idea così insistita di partenza altissima, questa aristocrazia di discendenza da Mallarmé, questa ripresa anche di certe figure sviluppate su un versante bene determinato di cultura, su di me avevano poca presa. A me interessava un altro tipo di poesia della modernità che poteva essere quella, restando ad altissimi livelli, di Eliot. Credo, il primo poeta che ho letto e che mi ha confortato e spronato circa una mia oscura e confusa esigenza di usare un certo tipo di materiali anche di basso livello per la poesia. Quella è stata per me la prima apertura. Poi andando avanti, il panorama mi si è chiarito meglio. Valéry, invece, rappresentava qualcosa ancora somigliante all'idea della poesia che mi sono fatto attraverso le letture scolastiche: una soluzione nobile ed aristocratica.

L'idea che poi ti sei fatto poco per volta della poesia è divenuta specchio della vita, rappresentazione, grande

commedia e commedia umana?

Sì, infatti sono un amante di Balzac. Ma soprattutto mi incanta, della poesia, quella specie di ... onnipotenza, la possibilità, la capacità di esprimere, essendone capaci, qualsiasi tipo di esperienza, in qualsiasi forma del linguaggio. La poesia può farlo, come Dante dimostra benissimo, per fortuna che lui c'è e che lui lo ha fatto, per cui gli altri possono stare tranquilli, non hanno neanche questo problema, quello che doveva essere fatto al livello più elevato è già stato fatto, questo ci solleva da enormi responsabilità.

Quella di Dante è una divina commedia, non umana.

Certo, però c'è anche l'uso attraverso il basso della poesia. Dante si serve di un registro basso e violento con una evidenza che è a tutti nota e non ci scandalizza, così come accade che in pittura ci facciano vedere dei piedi sporchi, e a farlo sono dei grandi maestri, e non ci fa né caldo né freddo. Ma se noi usiamo in

poesia la parola *piedi*, subito qualcuno storce il naso; chissà perché, poi? Dante porta in poesia anche le scoregge e nessuno si scandalizza, forse solo gli stupidi si sono scandalizzati, poi avranno detto *mah, se lo dice Dante, va bene*. C'è una linea dominante della poesia della tradizione – che non è la sola, però – di origine petrarchista – che usa e teorizza un vocabolario selettivo, con intenzioni sublimi, molto elevate, un lirismo totale. Ma c'è un'altra vena della tradizione italiana, che è tenuta sempre in minoranza, ma è fortissima, e che potremmo chiamare comico-realistica, con un linguaggio più basso, e che ha dato risultati straordinari, dal Duecento in poi, con Jacopone da Todi, Rustico di Filippo, Cecco Angiolieri, Meo de' Tolomei ecc. Insomma, c'è sempre stata questa vena, con una rilevanza straordinaria, che ci porta fino ai grandi dialettali dell'Ottocento come Carlo Porta e Gioacchino Belli, due fra i più grandi poeti italiani in assoluto. Questa linea è sempre esistita, ma per molto tempo oppure da un punto di vista banalmente accademico e scolastico si è considerata l'altra, come sola e dominante. È un errore perché ci sono tutte e due e non bisogna mettersi a macellare la storia della letteratura.

Nella sostanza, in che cosa si differenziano queste presunte due linee? Si differenziano nell'uso delle forme? Si differenziano nella scelta dei temi? Si differenziano nel fatto che uno vede il metafisico e l'altro no? Anche i cultori della linea comico-realistica sono, in gran parte, orientati verso Dio. In soldoni, qual è la differenza tra questi due mondi?

Da parte dei più piccoli autori, che seguono la linea dei petrarchisti, a fare differenza c'è l'uso di certi temi e stereotipi, di certe espressioni, un certo tipo di lessico, è una questione di cultura,

di atteggiamento della persona nei confronti della realtà, di selezione raffinata ed esclusiva dei materiali per arrivare all'asciuttezza e all'essenzialità assoluta che si contrappone invece ad un uso orizzontale dell'espressione, per cui abbiamo le due tendenze: quella più verticale e quella più orizzontale. Io difendo l'orizzontalità, che non è affatto un limite, è una capacità di muoversi sempre di più, allargando. Allargando si apre un terreno vastissimo, si inglobano cose nuove che prima non c'erano nel linguaggio poetico. Io penso che la differenza stia principalmente nell'atteggiamento di ordine psicologico e culturale, poi si traduce nell'uso di tematiche e di situazioni, conseguentemente si elabora un linguaggio. Entrambe le tradizioni sono straordinariamente interessanti. Il pericolo è quello di credere che sia interessante solo una, ed eliminare tutto quello che appartiene al genere diciamo così tragico-sublime per tenersi solo il genere comico-realistico, oppure fare viceversa.

È possibile dire che la poesia comico-realistica non è mai stata epica, non ha mai concepito in un qualche modo il grande racconto, la grande storia.

Beh, no, non mi sembra perché Ariosto è anche comico, ed è anche straordinariamente divertente.

Vedi Ariosto come territorio in comune alle due linee?

Beh, potrebbe essere una cosa del genere, francamente non avevo mai pensato in questi termini, però mi sembra che possa essere un grandioso modello in cui coabitano queste due linee, perché accanto al tragico c'è il comico e c'è addirittura del ridicolo.

Venendo alla tua produzione personale, credo che tu con l'epica non hai zone in comune?

Non mi sembra, semmai c'è in me la contro epica degli umili e quindi la di-

menzione eroica di chi abitualmente viene considerato misero ed insignificante.

Tutta la poesia del Novecento è ispirata all'immagine dell'eroe antifrastrico, e volge al versante della soggettività nichilista, alla poetica della negazione, alla definizione del soggetto, che ne pensi?

Vedi, a me la soggettività interessa poco, nel senso che quello che mi interessa di più è aprire l'occhio ed usarlo nella sua direzione corretta, cioè per guardare fuori, lo studio di sé non mi interessa assolutamente niente. Io credo che la meraviglia sia proprio nel cercare di aprirsi, non di chiudersi in se stessi.

Quindi, per te l'io-poetico è uno strumento d'indagine superato?

Non mi sembra il destriero che corre sulle colline, ma piuttosto il triciclo che cigola nel cortile, è anche negativo, se vogliamo. L'apertura sull'esterno ti dà possibilità di conoscenza infinitamente più importanti e vaste di quelle che si hanno stando dentro di sé. Questo può sembrare banale, ma io non lo credo.

Tornando all'epica, penso, alla produzione di Derek Walcott che è forse l'unico tra i grandi moderni che fa una poesia così eminentemente epica, come c'è in *Omeros*, e ti chiedo che ne pensi.

Confesso di avere le mie difficoltà a mettermi in rapporto con queste cose. Dal mio punto di vista c'è una connotazione volontaristica molto forte. Però, tu hai citato specificamente *Omeros*, ed io quel testo ancora non l'ho letto, ma è lì sul tavolo a sfidarmi.

Vediamo gli autori che ti sono più vicini, fra gli italiani.

Ce ne sono tantissimi. Io non sono uno da grandi amori e da selezioni nette, mi piace molto un poco di tutto, anche vedere con l'occhio dei piccoli, a volte, si può trovare tanto, no? Per cui non è che io ho avuto degli innamoramenti fortissimi che mi facciano dire *questo su e quello giù*, è molto difficile. Per quanto riguarda la poesia italiana, io mi sono laureato su Andrea Zanzotto, Nelo Risi e poi avrebbe dovuto esserci anche Giovanni Giudici, e questi sono tre nomi di diversa caratterizzazione, ma secondo me molto importanti. Zanzotto, in ogni caso è un grandissimo autore. Quando da ragazzo leggevo *Vocativo*, mi piaceva meno dei suoi libri più sperimentali, ma leggendolo poi in età più matura ho trovato che è un libro immenso. In ogni caso, con quelli già citati, sono stati importantissimi per me Raboni, Majorino, Giampiero Neri. Se torno più indietro nel tempo, trovo autori come Vittorio Sereni, Clemente Rebora, Delio Tessa, che se non avesse scritto in una lingua che pochi conoscono avrebbe avuto ben altra risonanza.

Tu ami molto i dialettali?

A me piacciono i dialettali classici, cioè gli autori che scrivevano in dialetto per-



con la moglie Valeria nel 1978

ché lo parlavano. Io sono sempre stato convinto che ogni parola che ci esce e che va sul testo deve essere passata anche attraverso tutto il corpo, in qualche modo deve essere entrata nella mente come una categoria di riferimento e di uso. I dialetti scritti da persone che non lo parlano o che hanno un'intenzione essenzialmente culturale mi infastidiscono.

Allora Giacomo Noventa, che si è inventato il suo dialetto, non dovrebbe piacerti troppo.

Devo dire che molti dei miei amici e maestri mi hanno esaltato sempre Noventa, gente che io stimo ed ammiro e che ritengo più intelligenti di me, per esempio Fortini, Giudici, Loi, per limitarmi a dirne tre, ma io non sono mai riuscito ad amarlo. Quella specie di lingua, a metà strada tra il dialetto mi sembra un po' costruita, realizzata con un'intenzione letteraria. Beh, questo non si può dire di Tessa.

Veniamo al tuo personaggio umano, però sempre dentro la poesia. Di te appaiono due volti, un poco bifronti. Da un lato, una grandissima disponibilità a sentire i giovani, quelli che non sono ancora famosi, convinto che anche nelle situazioni non sotto l'attenzione della critica ufficiale ci possa essere del buono e dell'autentico; dall'altro lato sei un giudice, invece, abbastanza ristretto nei repertori che fai. Come convivono in te queste due anime?

I giovani mi interessano moltissimo, perché costituiscono comunque il futuro e mi interessa come si muove questa cosa, cui io ho dedicato la vita, la poesia. Mi piace vedere che direzioni prendono i giovani, anche perché so che gli interlocutori sono pochi per loro, fanno fatica a trovarli, molto spesso le persone cui vorrebbero rivolgersi hanno un atteggiamento spocchioso ed assurdo. Bi-

sogna cercare di stabilire un rapporto paritario di normale confronto con chi comincia, ed insisto: soprattutto con chi comincia! A me interessano soprattutto questi, i giovani ed i giovanissimi. Poi mi interessano i miei coetanei, i miei maestri e tutti gli altri. Chiunque, eventualmente vuole farmi leggere un testo, anche se ha ottant'anni, nei limiti del tempo che ho a disposizione cerco di seguirlo, con il rispetto che gli si deve, perché il problema è proprio questo, di rispettare chi si propone. Anche nella rubrica che tengo su *Specchio della Stampa* rispondo solo a quelli cui quantitativamente posso rispondere, perché la pagina è quello che è, però è fondamentale manifestare rispetto per le persone. Non vedo per quale ragione dire ad uno *lei si dedichi ad altro* oppure *lei non capisce niente*, come qualcuno fa: mi sembra poco nobile, come atteggiamento. Naturalmente, quando approntiamo degli strumenti che debbono essere di consultazione e di uso, come un repertorio redatto per il pubblico della poesia, il lavoro è un altro e io credo che il rigore della selezione sia inevitabile.

Quali sono questi criteri di selezione?

Diciamo che se sono chiamato a compilare un repertorio, io terrò presente due elementi importanti. Per prima cosa si parte dalla mia conoscenza o giudizio specifico sull'autore, perché il repertorio lo curo io e chi eventualmente con me; poi, ci deve essere anche il livello, il più elevato possibile, di riconoscimenti oggettivi. Nel senso che se un lettore acquista un repertorio valido come strumento di documentazione, è bene che l'autore di cui tutti parlano, che è pubblicamente considerato ed ovunque citato, ma che io magari non amo, venga comunque incluso. Naturalmente, all'interno di questo riscontro di oggettività, c'è poi il mio modo o quello di chi



1990 con il suo gatto siamese

lavora con me di evidenziare una lettura personale.

Certo, perché se non ci fosse l'opinione personale, ogni repertorio inventerebbe la stessa acqua calda scoperta già dagli altri.

Infatti, è così. Però il problema c'è, e si presenta proprio nella compilazione dell'elenco. Magari tu decidi di includerne venti, trenta, quaranta, cinquanta, stabilisci un dato numero, diciamo trenta. Può succedere che i primi quindici siano assolutamente indiscutibili. Poi fai ulteriori ingressi, finché arrivi agli ultimi cinque che magari ne hanno almeno altri cento allo stesso livello di notorietà oggettiva e di riconoscimenti ottenuti, ed è qui che interviene molto di più l'opinione personale.

Nella tua poesia c'è anche un ritorno agli stessi temi, un ingaggiare le stesse situazioni, gli stessi personaggi. Come è avvenuto questo fatto?

Capitano delle cose che ti spostano in

una direzione piuttosto che in un'altra. Per esempio, quando io ho scritto *Glenn*, pensavo che lì fosse finito tutto, non avevo nessunissima idea di riprendere questo personaggio. Poi sono avvenute delle cose, di carattere personale. Io tendo sempre a distinguere la sfera personale dal testo, per allontanare la banalità voyeuristica o semplificatoria di certa pseudocritica che porta a cercare quanto di personale c'è nel testo. Trascurando l'elaborazione dei materiali dell'esperienza, l'invenzione e così via

Glenn è una proiezione del padre.

Sì, naturalmente, naturalmente. Nel '79 o nell'80, ho scritto il primo Glenn, poi sono passati tanti anni. Verso il '95 o '96 sono intervenuti nella mia sfera personale dei fatti, delle novità, delle regolazioni di eventi, che mi hanno riportato a quel personaggio e mi sono sentito in dovere di riprenderlo e di scrivere un'altra cosa che chiudesse definitivamente con il discorso a distanza di quindici anni [ndr, *L'ultimo viaggio di Glenn*, 1999], ma io fino al giorno prima non ci avevo neanche pensato. Era una cosa che non avrei mai fatto come non farò più, se non intervengono ulteriori eventi che possano farmi ritornare sul personaggio. Il mio desiderio, infatti, è guardare fuori, come dicevo prima. Semmai desidero stare sempre più dentro al mio tempo, questo mi interessa molto perché credo sia dovere di chi scrive, molto spesso i poeti non si rendono conto che uno dei loro doveri è quello di dare testimonianza del tempo della transizione nella quale si trovano a vivere.

È più facile fare il poeta o il narratore?

Per me è più facile fare il poeta. Io, per altro, sono un lettore addirittura maniacale di romanzi. Ho una vecchia cosa che ho scritto tantissimo tempo fa e che sto pensando di concludere, vedremo.

In effetti, tu tra i poeti italiani sei

quello che è stato più fedele a Calliope: o fai poesia o fai traduzioni, non hai fatto altro.

Però quando avevo vent'anni ho scritto un romanzo la cui idea mi sta sempre ancora dentro.

Hai scritto anche qualcosa per il teatro.

Sì, ma su richiesta, più che altro, e sempre in forma di poesia

Tu sei portato a credere che ci sia un futuro della poesia in Italia?

Ne sono convinto proprio perché ci sono tanti ragazzi che scrivono poesie.

Quali attività rivolte verso i giovani stai conducendo?

La cosa più importante, credo che sia la rubrica su *Specchio della Stampa* che non è nettamente rivolta ai giovani, ma a chiunque scriva poesie e voglia mandarmele. La maggior parte e spesso anche la parte migliore sono testi di giovani, che sono tantissimi.

Un giovane ha la possibilità di pubblicare?

Bisogna dire che le cose per i giovani non sono mai state facili, a un alto livello di sbocco editoriale, neanche quando ero giovane io, perché se guardiamo i cataloghi delle collane si vede che i giovani sono sempre stati pochissimi: sono quelle rare eccezioni che tutti conosciamo. Oggi non è molto diverso, semmai è ancora più difficile, proprio perché l'attenzione intorno alla poesia è diminuita, misteriosamente, ma neanche troppo.

La televisione distrugge la poesia?

La televisione ottenebra la mente delle persone, azzerà o quasi la possibilità nei più deboli di esprimersi in modo autonomo.

Tu non hai mai lavorato con la televisione. Perché? hai un'idiosincrasia con il piccolo schermo?

Nessuno mi ha mai chiesto di farlo, intendendo dire in modo organico, però effet-

tivamente non mi piace. Se devo andarci a fare l'ospite e a parlare dell'Inter o di sport in genere lo faccio anche volentieri, perché mi diverto. Però su questioni più rilevanti devo dire che ho difficoltà e resistenze. Se la televisione decidesse di fare un programma per la poesia facendo andare poeti di età, trattando le cose in modo rigoroso, senza ballerine e senza quelle facce da cretino che devono sempre trovare il modo di deviare il discorso, allora ci andrei volentieri, perché è una macchinetta di grande utilità, se usata come si deve, no? Purtroppo viene usata creandogli una specificità: quella di narcotizzare mentalmente le persone.

La possibilità di pubblicare presso case editrici minori e quindi anche di pubblicare in un qualche modo a pagamento è un escamotage che può servire oppure sono più i danni che crea che non i vantaggi?

No, danni non ne crea. Ma secondo me il problema non è del pagamento, questo lo dico a molti che me lo chiedono, perché se fossimo in una situazione editoriale ottocentesca o che comunque non sia di industria culturale, non si potrebbe pubblicare quasi nulla che non fosse a pagamento. Allora, l'importante è chi ti garantisce, è il valore di chi garantisce; garantito quel valore, se ci fosse anche da pagare, ma con una sicura garanzia di qualità e prestigio, molto meglio che pubblicare senza pagare ma senza alcuna garanzia di qualità.

Chi fornisce la garanzia di qualità, il prefatore?

Assolutamente no, anche se io lo faccio spesso con la speranza che questo serva. No, secondo me la garanzia di qualità dovrebbe essere data dalla competenza di chi decide la pubblicazione, perché ci sono anche degli editori, come sai meglio di me, con i quali basta che uno paghi: lo pubblicano subito. Questo non

va, perché l'editore non è un tipografo. Secondo me l'ideale sarebbe un solo tipo elevato di microeditoria, nella quale la qualità fosse determinata da chi decide la pubblicazione e la cifra venisse impostata in base alla reale possibilità di chi pubblica.

È democratico dire a certe persone no, tu non puoi pubblicare in nessun caso, nemmeno coi soldi in mano?

Secondo me sì, è più che giusto, perché ci vuole un minimo di dignità responsabile. Non si nega la libertà di stampa, perché i tipografi sono sempre disponibili; si nega l'uso dell'editoria, che rappresenta un servizio sociale specifico, e che va fatto con rigore.

Quando bisogna dire di no alla pubblicazione di un'opera?

Tutto dipende dal livello dell'autore e dal grado di selettività dell'editore. In ogni caso c'è un decoro culturale che va rispettato.

Ma ad un grande non si può mai dire di no, vero?

Ripeto, questo è un servizio sociale. Pubblicare roba buona è di utilità sociale, io credo. Pubblicare roba cattiva è il contrario, no?

Ma il grande può fare della roba cattiva?

Sì, il grande può fare un testo infelice, ma in lui anche l'opera fallita è comunque interessante, perché necessariamente avrà fili e collegamenti con quello che è venuto prima o che verrà dopo. Se Zanzotto scrivesse un testo infame, lo leggerei molto volentieri comunque, non per soggezione, ma per interesse culturale, anche se stiamo facendo un discorso per assurdo perché è impossibile che Zanzotto scriva un testo infame, se non come gesto intenzionale.

Penso che tu gliela pubblicheresti subito.

Sì, perché se la firma lui, la garanzia di cui dicevamo prima è fornita dal rico-

noscimento dell'autore stesso, che ci mette il suo nome, e si tratta di un nome il cui riscontro oggettivo è ai massimi livelli, non si potrebbe chiedere di più. Vorrà dire che sarà un'opera d'arte gestuale, significa che l'autore intende attribuire valore al gesto e al contesto.

Veniamo al sodo: quando si dice di no?

Si dice di no quando il livello è molto basso, letterariamente analfabetico, un po' come dicevamo prima.

Il livello è dato dalla consapevolezza che l'autore ha di se stesso?

Certo, anche, è fondamentale. Non ci vuole presunzione, ma non ci vuole insicurezza. Un primo livello di tollerabilità è fornito dal decoro letterario. Ci sono persone che attraverso lo studio, l'intelligenza, la cultura, riescono a darti un prodotto dignitoso, non banale, che magari di poesia, se scavi, ce n'è poca, che non dice quasi nulla di originale, però onesto, corretto. Poi, da lì, si sale e si arriva alla vera poesia, che a sua volta ha





2003

molti gradini, come sappiamo tutti...

Se non si raggiunge nemmeno il decoro letterario, allora, chi decide l'edizione deve scartare l'opera?

Certo, perché diviene anche una forma di arroganza da parte di chi pretende ascolto e pubblicazione. A me capita, per esempio, di ricevere testi di persone che mi dicono: *io non leggo niente*, e se ne vantano. Io li leggo e rispondo: *si vede! si vede benissimo*, perché è trasparente: tu vedi quello che uno non legge. Una volta, alla Fiera del Libro di Torino, al workshop di poesia, una signora mi dice *io non leggo per non essere influenzata*. Io le ho obiettato: *ma lei deve addirittura copiare, cominci a copiare!*

Quali sono le tendenze dei giovani di oggi?

Sono varie. La cosa più significativa, secondo me, la diceva Mario Santagostini in un libro che nasce da un'idea che abbiamo realizzato in comune, si chiama *Poeti di vent'anni*, un'antologia. Santagostini affermava, prima di tutto,

che per i giovani nati negli anni Settanta e ormai anche negli Ottanta tutta la tradizione letteraria novecentesca è divenuta sincronica. Ed è normale, a pensarci bene. Forse che noi riusciremmo a distinguere a colpo sicuro e immediato il decennio di un autore dell'Ottocento, a sapere se chi scrive è nato nel 1801 o nel 1830? Raramente, io credo, e molto difficilmente. Santagostini diceva che il Novecento è agli occhi dei giovani un enorme magazzino dove si possono servire con tranquillità indistinta. Questi giovani sono nati nel 1980, per cui per loro se uno è nato nel 1885 o nel 1920 è quasi la stessa cosa. La seconda cosa che ho constatato personalmente è che quelli della mia generazione, molto spesso in gioventù, scrivevano *rispetto a*. Quando avevo diciotto anni, c'era la neovanguardia, il gruppo Sessantatré, come facevamo a non tenere conto dell'avanguardia? I ragazzi di oggi non scrivono affatto *rispetto a*, non hanno nessuna dichiarata discendenza. Si trovano, si conoscono, si frequentano, socializzano, senza inimicizie, ma non vogliono compiere operazioni letterarie, questo non gli interessa. L'aspetto dubbio è che chi fa poesia deve inventare una lingua e, quindi, deve porsi un problema decisivo di linguaggio e di forma, avere un progetto proprio, in mancanza del quale si fa del qualunquismo letterario.

Nei giovani c'è il registro del visionario?

Mah, non lo vedo molto, se devo dire la verità. In quelli che conosco io, non lo vedo.

E il registro dell'impegno politico e civile?

Neanche, o quasi (almeno in termini seri e profondi), e mi dispiace molto.

Cosa c'è, dunque? Il registro dell'io? L'io soggetto che racconta la sua esperienza mondana?

C'è secondo me un desiderio molto forte di comunicazione. L'idea della poesia chiusa, di tipo ermetico, ermetizzante o giocata essenzialmente sul linguaggio, come in certa avanguardia, è quanto di più lontano esista nei giovani. C'è un desiderio di comunicazione, di presenza forte nel reale, anche nel quotidiano mi sembra, e c'è la tendenza deviante a cularsi, da parte dei peggiori, al livello dei cantautori.

Questa non è una forma di minimalismo?

Dipende dalla tensione. Quando c'è, ed è forte, si può arrivare al grande tema anche parlando di una serata al bar. Insomma, diciamo che dipende, dipende. Dalla complessità e dalla lingua, dall'emozione e dalla cultura, dall'estro e dal sentimento, dal senso della parola e dal senso dell'esistere, e altro ancora, ancora...



PER UN SECONDO O UN SECOLO

Il progetto di **Maurizio Cucchi** è quello di realizzare una scrittura poetica capace di dare conto della transizione cioè di fermare le acque del fiume che scorre e di permettere al lettore di tuffarsi dentro infinite volte, nello stesso fiume che passa. Cucchi è consapevole dell'improbabilità della sua tesi. Ciò rende il suo progetto non già un azzardo, che è categoria del fortuito, ma lo definisce per sottrazione come un non-progetto, che è categoria alta dell'utopia. Il *nonluogo* di Cucchi si troverà per esempio *All'angolo tra via Vitruvio e rue Pirouette* ovvero tra *rue de la Goutte d'or* e *Via Scarlatti* (vedere a pagina 43, nella sezione *Un'opulenza spettacolare e oscena*) in una commistione tra letteratura e realtà, tra due città differenti, in due tempi diversi, ma perfettamente sovrapposti e collusi nell'identica prospettiva di una stessa progettualità poetica. Cucchi, che è un lettore infaticabile, si espande orizzontalmente, come lui stesso di sé ama dire: esplora tutti i poeti di Occidente (ma non trascura nemmeno il più lontano Oriente) e, dal punto di vista creativo, definisce dei precisi passaggi, delle ascendenze, delle transizioni, dei percorsi che servono come indicazione e come rappresentazione dell'attualità in cui egli vive. Una vita dilatata, diventa la sua: dilatata dall'infinita potenza denotativa e connotativa della poesia.

Questo ampliamento a dismisura del reale è paretto, anzi, è giustapposto *contro l'immensa demenza del cielo* (vedere a pagina 65, nella sezione *Minuzie germinanti*): il nascondimento di dio non è, quindi, la rivelazione biblica che pervade il nuovo testamento con il *deus absconditus*, ma è, invece ed ancora una volta, la constatazione nietzschiana della morte di dio, per cui il cielo poetico è impoverito fino alla deficienza e alla demenza, e l'uomo osserva il cielo solo nella terrignità e nella terrestrità della vita documentata dalla parola dei poeti che, nei secoli e nei continenti, sono gli unici in grado di cercare il vero con franchezza e con libertà.

Il titolo del libro, *Per un secondo o un secolo*, come l'autore stesso ricorda, era già stato utilizzato per riunire quattordici poesie in una sezione inserita nel capitolo degli *Inediti*, all'interno dell'antologia d'autore *Poesie 1965-2000*, che si avvale di uno splendido saggio di **Alba Donati** sulla poetica di Cucchi, che oggi è giunto ad una pienezza di elaborazione e di luminosa complessità di messaggio poetico, certamente il più autorevole e più meditato tra quelli elaborati da poeti oggi non ancora sessantenni in Italia, e non solo.

s.g.p.

da *Per un secondo o un secolo*, Mondadori, 2003

Questa stanza è l'archetipo,
 l'alloggio sordido e totale
 che ambienta il film notturno.
 Oltre il cortile si arriva
 da una scala nera di pietra,
 la luce dentro è scarsa, c'è il camino
 e un sapore di tana nel tanfo.
 Non so chi sia la donna che si spulcia,
 né la vecchia che sale con la brocca
 e dà un'occhiata al barbone col bambino.
 Ma i fiaschi, le stoviglie, l'aglio appeso,
 gli stracci, il cagnetto sul cuscino
 danno un'idea di miseria e impostura
 che vorrei riscattata in Emmaus,
 col sacco e le pagnotte, le pupille
 sgranate dell'uomo nella luce,
 mentre laggiù una donna si affaccenda e lui,
 buio signore sulla porta di travi,
 non sai se è realtà o solo un'ombra.



La dimora era quasi
 la cantina dei ciechi,
 con molti allievi degli abissi. Flora,
 biondina dolce come il falegname,
 portava i lividi del musicista di ringhiera,
 e c'era Osvaldo dal labbro leporino.
 In un ritaglio di foto, Icio ha un sorriso
 accennato, sapiente, e porta un gilerino
 a strisce, fatto in casa. Ma poi,
 nelle sue bretelle di lana, alla vista del sole
 sul laghetto tra i giardini e lo zoo,
 sembrava volare come un uccellino
 estasiato tra la gente, felice della primavera
 e dei fiori, agitando le braccia. Eppure
 era selvatico e solitario, propenso
 a rannicchiarsi già allora nel torpore;
 preciso e millimetrico nel gioco,
 ma atterrito dalla compagnia.
 «Questo bambino è un inetto
 e non ha fantasia»,
 sentenziò un giorno qualcuno
 amato sopra ogni cosa,
 e lui pensò che era vero.

Sghemba e solare Gela
coi suoi pescherecci petrolchimici.
Mura erose, scavate, sgranocchiate
per farci tane, e poi armature,
tondini a cielo aperto e i bambini
a pulire muti le scale dei macellai.
Africa e Terranova bruciate
da una lugubre incuria.



Ho bussato per la terza volta
alla sua piccola casa, e non mi ha aperto.
E non era Vaucluse, solo Linterno,
o Inferno, Cassina Interno,
dove dal suo giaciglio il poeta
assisteva alla messa.
Destino, ho pensato,
o ancora poco amore.

Polle paludose, fontanili,
un improvviso sciogliersi
in trasparenza fresca
nel terreno friabile
dopo la sbarra di passaggio.

C'erano i pavoni appollaiati in faccia al lago
e volavano insieme i corvi coi gabbiani.
C'era il coniglio tranciato
davanti al cancello del poeta,
la gallina randagia che giocava col gatto
nell'immondizia del recinto
e il fumo del concime sul sentiero fangoso.

In quel pomeriggio di domenica invernale,
gli umani erano pochi. Le due donne
e il pescatore, la famiglia in bici,
noi due viaggiatori, esploratori,
che già sognavamo Quarto Cagnino,
cercando, di fronte al baseball,
la casa incerata del sudicio erborista,
il fero don Giuseppe, el pret de Ratanà.

Perché tutto sia chiaro, quel che segue
sono io, il mio diario, la mia autobiografia.
Io, cioè un personaggio, un'identità
fittizia: Rutebeuf, Malone, Prufrock
o quel che resta di Icio, nato
e vissuto sei anni al Cairo.



La mediazione
è a un tasso formidabile.
Le mani sfiorano oggetti
vissuti in sola immagine,
senza freccia in profondo.
Ma per me è ossessione di magia.

All'angolo tra via Vitruvio e rue Pirouette
mi inoltro scavalcando agilissimo
ceste e cataste di verdure, schieramenti
di gerani rossi parigini, mammole e margherite,
piramidi di fragranti polpe gialle
sbocciate immense tra le foglie.
Esplode da un ventre aperto in vortici
l'opulenza sgargiante delle merci,
tra rue de la Goutte d'or e via Scarlatti,
schivo cascate di amarene, cipolle viola di Tropea,
verdissime olive della Puglia, il bianco avorio opaco
delle rape, gobbe scure di ortaggi, pentole
di lupini, diavoletti e alici.
Mi avventuro tra le montagne dell'usato
e i cappotti tirolesi di Gabriele
maneggiati da neri, gialli, albanesi,
caporali, massaie, suorine e occhiuti
borsaioli, e poi donne che frugano frenetiche
tra fioriture di tessuti, mille colori di cravatte,
nastri, guanti, gonne e ombrellini.