

Ambra Almaviva

Saffo

Ode all'amata

a cura di Sotera Fornaro

Modena

Mucchi Editore

2020

ISBN 978-88-7000-862-3

Publicata da Mucchi Editore per la collana fondata e diretta da Antonio Lavieri "DieciXuno - una poesia dieci traduzioni", la breve antologia a cura di Sotera Fornaro è dedicata a uno dei più antichi e noti componimenti della letteratura occidentale, il carme 31 di Saffo. Sul testo dell'*Ode all'amata*, tradito in uno stato «corrottissimo», come già notava Francesco Robortello nel 1554 (cit. p. 7), dall'anonimo trattato *Sul sublime*, il tempo ha notoriamente impresso i suoi effetti indelebili: l'ultimo verso reciso, l'identità dei personaggi, l'occasione e il senso della poesia restano enigmi ormai insolubili appieno. Un destino, questo, che accomuna molte «rose» della lirica eolica, quell'«amoroso giardino dell'arte» di cui «solo poche foglie ci sono rimaste» (Friedrich Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit. p. 6). Ma come in «ogni scheggia di uno specchio rotto si riflette il sole per intero, così come si sarebbe riflesso nello specchio intero» (Rudolph Bocharadt, *Die Tonscherbe*, cit. p. 6), ogni frammento riemerso dal passato contiene, potenzialmente, un intenso assaggio di quanto inabissato; così la poesia di Saffo, pur ridotta a lacerti, «non è perduta per l'interprete che la comprendesse per intero, se sa coglierne il senso e dunque risalire dal frammento, sinanche dalla singola parola, alla totalità» (p. 7).

Con queste premesse, secondo lo schema adottato negli altri volumi della collana, inizia il saggio introduttivo di commento all'ode e alle dieci traduzioni selezionate. Il florilegio, – che abbraccia un ampio intervallo cronologico, dal Cinquecento alla contemporaneità –, risponde a una volontà precisa: «la specificità di questo nostro piccolo libro», spiega Fornaro, «non è raccogliere dieci traduzioni, più o meno celebri, di Saffo, ma proporre nove traduzioni redatte da donne, compresa la mia, più la prima conosciuta in lingua italiana» (p. 30). L'obiettivo è riassegnare al soggetto poetico femminile il proprio spazio espressivo; tradurre Saffo, del resto, ha sempre comportato un lavoro di «ritraduzione del soggetto stesso» (p. 30), quando le traduzioni, come nella maggior parte dei casi, sono di uomini. Il problema della traduzione, peraltro, si presenta qui con particolare evidenza, dato il testo «sconfinato in senso etimologico, che ogni lettore deve e può integrare, nella sua fantasia» (p. 9). L'ode, anzi, è essa stessa una traduzione che «traduce in parole una serie di sintomi fisici», e dunque rappresenta un «esperimento letterario» eccentrico rispetto ai testimoni coevi, più vicino alla modernità «imbevuta di psicologia cognitiva e di teoria delle emozioni» (pp. 9-10).

Altrettanto complesso è stabilire chi – o cosa – sia l'oggetto della passione amorosa: è solo per congettura se lo si identifica, solitamente, in una donna (l'*amata*), «Una congettura tra le altre possibili, che eliminerebbero il riferimento diretto alla donna, e renderebbero generale [...] la causa dello sconvolgimento emotivo di Saffo» (p. 11). L'ipotesi di Fornaro è che la poetessa, piuttosto, «prediliga una maniera ambigua di esprimersi in quanto all'oggetto del proprio amore e dell'amore in generale», come evidente anche altrove nel *corpus* delle sue poesie; si pensi, ad esempio, a quanto è dichiarato nella *Priamel* (fr. 16): «la cosa più preziosa al mondo è "ciò" (al neutro) che uno ama, e che dunque sfugge alle categorie culturali di genere» (p. 11).

Il contributo più originale del commento di Fornaro è certamente il *focus* su un elemento di cui «non si è praticamente tenuto conto nella secolare tradizione delle sue versioni», ossia la «teatralità» del brano (p. 27). L'ode nasce «per l'esibizione, per la messa in scena, per lo spettacolo,

probabilmente in una situazione simposiale» (p. 14), come dimostra già la scelta terminologica («lo possiamo dedurre dalle parole iniziali “a me appare” e da quelle finali “appaio a me stessa”, dal verbo “vedo” al v. 6: “non appena vedo”», p. 14). Ci troviamo allora di fronte a un autentico copione teatrale, in cui ogni elemento è funzionale alla performance scenica: «Tutti i sintomi della percezione, sia dell’uomo che dell’io poetico, sono organizzati ad esprimere la capacità del linguaggio di rappresentare, in senso proprio, sensazioni acustiche, tattili (il fuoco e il sudore), visive (il tremore, il colore), che mostrano la capacità performativa (e non solo linguistica) dell’io poetico, il cui sconvolgimento (il cuore nel petto) si propone alla visione spettacolare» (pp. 15-16). Per tali ragioni, secondo Fornaro, il brano non nasce per nessuna occasione specifica: esso, semplicemente, è «un pezzo di bravura che lega linguaggio lirico e *performance* in una dimostrazione del tragico (in senso aristotelico) ‘essere fuori di sé’ (*ekstasis*). L’«esperienza del tragico», in senso aristotelico, insita nel testo «lancia una sfida traduttiva impossibile, perché la traduzione dovrebbe afferrare, come l’originale, il corpo del traduttore e del pubblico, sino quasi a distruggerlo» (pp.17-18).

La natura performativa del componimento presuppone la scelta, da parte di Saffo, di un pubblico preciso «che riconosca le stesse sensazioni fisiche, le identifichi, sappia, non con un procedimento intellettuale, ma attraverso l’esperienza corporea, di cosa sta parlando» (p. 22); un pubblico che è quello delle donne, rappresentate dall’anonimo ‘tu’ femminile che *parla dolcemente e sorride desiderabile* (vv. 3-5). La voce e il sorriso, i soli dati attribuibili al personaggio, sono due elementi che «rientrano o possono rientrare in una sfera erotica» ma «pertengono però anche ad altre sfere, ed in particolare a quelle della poesia, della musica, della danza» (p. 23). Il legame che unisce le due donne esclude il coinvolgimento emotivo, fisico e sensoriale del personaggio maschile *uguale agli dei* (v. 1), che «può stare solo a guardare», immobile, «ma non partecipa, come gli dei che guardano alla vita degli uomini» (p. 25). L’ode è «la cronaca di un ripetitivo invasamento, *entusiasmo*, [...] di tutta una comunità femminile», ovvero «un’esplicitazione degli effetti della poesia e della musica, quando questa, possedendo il poeta stesso, diventa un processo psicologico così violento da impedire persino l’espressione lirica, ossia il linguaggio» (pp. 25-26). In sostanza, Saffo traduce in poesia l’incapacità di fare poesia: «non una poesia d’amore, questa è una poesia sulla poesia d’amore, ossia su ciò che, nonostante la presenza di un dio ispiratore e custode all’inizio, non è dato catalizzare» (p. 26).

La seconda parte del saggio è dedicata al commento delle dieci versioni – traduzioni o riscritture – del brano scelte da Fornaro. Vi troviamo, in ordine, quelle di: Gaspara Stampa, Francesco Anguilla, Anne Dacier, Angelica Palli, Maria Luisa Giartosio de Courten, Elsa Morante, Iolanda Insana, Alda Merini, Rosita Copioli. Segue, in ultimo, la *Ode all’amata* della curatrice stessa. Il sonetto di Gaspara Stampa (XXVI, *Rime*, 1553), benché molto vicino all’ode, non ne è esattamente una traduzione, essendo il trattato *Sul Sublime* forse ignoto alla poetessa; è possibile, quindi, che si tratti della rielaborazione di motivi mediati da altri autori. La prima ‘ufficiale’ versione italiana, pertanto, è quella di Francesco Anguilla (*Oda di Safo*, 1572), per il quale, negata ogni «connotazione erotica» dell’originale, è assodato che la poetessa amasse «honestissimamente anzi divinissimamente» (p. 34). La rimozione degli elementi ritenuti ambigui e sconvenevoli dell’ode è un’operazione tutt’altro che rara: «diffondere e divulgare questa poesia è stato, nei secoli, gesto imbarazzante, perché l’eros con tutti i suoi sintomi, provato dal soggetto poetico femminile, sembra rivolto ad una donna» (p. 36). Una donna che Anne Dacier chiama, non a caso, ‘amie’ (*A son amie*, 1699), «traducendo approssimativamente in maniera sfumata il titolo greco che pure stampa sul testo: *ei sten eiromenen*, ‘all’amata» (p. 36). Si spiega così la «tardiva reputazione di Saffo come amante lesbica, con i possibili pregiudizi morali legati a questa fama» (p. 36). Ciononostante, la traduzione in francese di Dacier, assieme al libro in cui compare (*Les Poesies d’Anacreon et de Sapho*), contribuirà a ribaltare il giudizio sull’immoralità di Saffo nel momento aurorale dell’illuminismo francese, che «farà sua la poetessa di Lesbo, la adatterà alle proprie esigenze e alla propria filosofia

della storia, la interiorizzerà persino per esprimere il desiderio di emancipazione delle donne colte del Gran Siècle [...]» (p. 36). La versione di Angelica Palli è contenuta, «come fosse un inciso» (p. 39), in un dramma (*Saffo*, 1823), a dimostrazione della teatralità insita nell'originale. La 'Saffo novella' Palli, pur reinterpretando il brano, di cui elimina l'uomo e ogni riferimento sessuale, lo traduce «quasi sentendo il bisogno di cedere la parola alla poetessa antica, non essendo capace di imitarla, a confermare l'esemplarità della poesia saffica e l'impossibilità di saper dire diversamente o meglio quel che Saffo nell'ode aveva detto» (p. 40).

Si arriva così alle traduzioni novecentesche, cui Fornaro riserva la sezione quantitativamente più rilevante dell'antologia, dopo che all'inizio del secolo si registrano i fortunati ritrovamenti papiracei che determinano un rinnovato interesse per la poesia lirica greca, Saffo *in primis*. Nonostante la diffusione delle cosiddette 'poetiche del frammento', quest'epoca è anche quella in cui «impazzava la retorica più tronfia nella traduzione dei classici e dei lirici in particolare» (p. 43); tuttavia, l'anglista Maria Luisa Giartosio de Courten (*Saffo*, 1921) traduce l'ode con sorprendente «sobrietà» (p. 43), riducendo ogni «violenza emotiva» (p. 42) del testo, compresa, ovviamente, quella omoerotica. Volutamente estranei alla prassi traduttiva precedente, e soprattutto al "linguaggio aromatico", artificioso e classicheggiante di Ettore Romagnoli, i monumentali *Lirici greci* (1940) di Salvatore Quasimodo, sono senza dubbio l'esperimento novecentesco più celebre e influente. La raccolta, col suo proclamato rifiuto della modalità versoria dei filologi, rappresenta l'ambizioso tentativo, da parte del poeta, di avvicinare i lirici allo «spirito del presente», di tradurli cioè «secondo i modi della nuova poesia ermetica» (pp. 43-44).

Decisamente meno conosciuto è l'esempio che Fornaro analizza subito dopo, a firma di Elsa Morante. In questo caso, in realtà, non si può neanche parlare di una traduzione *stricto sensu*, bensì di una riscrittura, individuata, nel 1990, da Massimo Pizzoccaro, in un passo dell'*Isola di Arturo* (1957) relativo allo 'sturbo di Nunziata'. Morante «depriva di soggettività (e dunque anche di 'liricità' in senso tradizionale)» il testo, «per farne un racconto in terza persona da parte di Arturo, l'io narrante» (p. 46): Arturo scrive quanto udito dal 'balio' Silvestro, che a sua volta ha *visto* la scena del turbamento della donna dal vivo, assistendovi da spettatore, prova del riuso della poesia, da parte di Morante, in funzione performativa.

La versione di Iolanda Insana (*Poesie*, 1985) rientra in un più ampio progetto di traduzione dell'intero *corpus* saffico. Non si tratta di un caso isolato: la poetessa, «che possiede la conoscenza della lingua e gli strumenti del mestiere filologico», traduce anche altri testi dal greco, ma è innegabile che qui il «grado di rispecchiamento con l'antica voce poetica femminile raggiunga [...] un grado più elevato» (pp. 49-50). Piuttosto fedele al frammento, la versione di Insana si distingue soprattutto per la resa dell'ultimo verso attraverso l'inserimento del nome dell'*amata*, il congetturato Agallide. *L'ora più solare per me* (1998) di Alda Merini, è una reinterpretazione dall'«esito originale», scrive Fornaro, che «va nel senso dell'enfaticizzazione della sensazione corporea e del contemporaneo ridimensionamento dell'esperienza estatica, con la sua possibile dimensione sacra, che pure è presente nell'originale saffico» (p. 51). Scompare, anche qui, il personaggio maschile, mentre il 'tu', privato di qualsiasi connotazione di genere, «potrebbe anche metaletterariamente rivolgersi alla stessa Saffo, alla sua ode antica, all'amore per la sua poesia» (p. 53). Nel commento che accompagna la sua traduzione (*Più oro dell'oro*, 2006), Rosita Copioli afferma che il brano «rappresenta per tutti una sfida dalla quale si torna sconfitti» (p. 54); questa convinzione ne influenza l'operazione traduttiva, – già poco efficace a causa delle evitabili sviste filologiche ed esegetiche –, e finisce, secondo Fornaro, «con lo svalutare la sostanza fisica della fenomenologia amorosa, che costituisce la novità assoluta dell'ode» (pp. 56-57).

Leggiamo, in ultimo, la traduzione della studiosa (*Ode all'amata*, 2020). Benché manchi un relativo commento, le scelte di Fornaro sono ampiamente coerenti con quanto sostenuto nel saggio. La caratteristica più immediatamente visibile è la dilatazione, in termini di lunghezza (la traduzione conta trentuno versi, contro i diciassette del frammento) e di ritmo, ottenuta mediante la

frantumazione del *métron* classico con vistosi *enjambment* (alcuni versi sono costituiti da un solo monosillabo). L'artificio intende chiaramente restituire l'originario valore performativo alla traduzione, quindi suggerisce una vera e propria sceneggiatura del monologo, completa di pause e riprese. La lettura di Fornaro dimostra quanto ancora di inedito sia possibile ricavare da un classico che ogni epoca ha instancabilmente riscritto, ispezionato e sondato. Convince, parimenti, la scelta esclusiva del recupero di un'antologia al femminile: un lavoro che si auspica che la studiosa decida di proseguire in un più ampio e approfondito progetto sull'eredità poetica di Saffo.