

*La Musa commentata***Luis de Góngora y Argote - Mariano Bàino**

a cura di Remo Ceserani

È stata memorabile, a suo tempo, la definizione che del postmoderno ha dato Umberto Eco nell'introduzione all'edizione tascabile del *Nome della rosa*. Anche all'uomo e alla donna postmoderni, egli ha detto in sintesi, capita di innamorarsi, spesso addirittura — aggiungo io — con una buona dose di neoromanticismo. Quel che l'innamorato postmoderno non può più fare è di andare dalla persona amata e dirle "Ti amo". Troppi romanzi, troppi annunci pubblicitari, troppe telenovelas hanno usato e abusato di quell'espressione, l'hanno consumata. Quel che l'innamorato postmoderno può fare, proprio perché postmoderno e quindi nutrito di ironia e intertestualità letteraria, è di andare dalla persona amata e dirle "Se io fossi un personaggio di Barbara Cartland, a questo punto ti direi che ti amo".

E con la morte come si comporta l'uomo postmoderno? Non è la situazione ancora più difficile e disperata? Non è la morte ormai impronunciabile e inimmaginabile, come ci ha insegnato Andy Warhol, dopo tanta spettacolarizzazione, de-ritualizzazione, tanti massacri e stragi e riproduzioni televisive in diretta di incidenti a 300 all'ora? Nessuno più, non dico la gente comune o i cronisti dei giornali, ma nemmeno, e anzi a maggior ragione, i poeti, i romanzieri, gli oratori funebri, gli intonatori del compianto, riesce a dire e rappresentare la morte. L'impresa è impossibile.

Oppure — questo deve aver pensato il giovane poeta napoletano Mariano Bàino — è possibile solo per interposta persona, per allusione intertestuale.

Bàino è noto ai conoscitori dell'odierna poesia italiana come condirettore della rivista dal titolo programmatico "Baldu", frequentatore delle riunioni del cosiddetto Gruppo 93, praticante fra i più raffinati delle sperimentazioni poetiche neoespressionistiche o postmoderne (di un autoproclamato postmoderno critico), autore di una raccolta di poesia visiva *Camera iperbarica* (1983) e di un ambizioso, coltissimo e criticamente parodico lungo e miscidato poema intitolato *Fax giallo* (1993). In *Onne 'e terra* (*Terra con onde*, prefaz. di Clelia Margignoni, Pironti, Napoli 1994, Lit 20.000), che raccoglie testi composti prima di *Fax giallo*, Bàino prende coraggio e affronta il tema della morte in modo sontuosamente tradizionale, con una corona di testi mallarméanamente intitolati *Tombó 'e donna Saveria Savino e 'e donna Cecilia T.*, e al tempo stesso lo affronta in modo astutamente postmoderno, traducendo in napoletano testi di grandi poeti, fra barocchi e moderni, da Góngora a Frénaud a Vittorio Sereni. Come dire: per rappresentare e celebrare la morte posso solo citare alcuni grandi testi di altri poeti, e per far miei quei testi posso solo pasticciarli e renderli in quel dialetto che per me è la materialità, la vita elementare del corpo, la sostanza esistenziale dell'esperienza.

Succede così che il gran pittore spagnolo El Greco viene rappresentato non mentre "giace" nel sepolcro, ma mentre "dorme" (e noi pensiamo che, napoletanamente, egli possa sonnecchiare o fare la siesta); le tre figlie del duca di Feria, che Góngora ha trasformato in viole del cielo e in stelle che si cingono in treccia "de una alba que crepúsculos ignora", napoletanamente, come in una festa paesana, "s'annòccano 'e capille a ccuruncine / cu 'n'alba chiara chiara e senza fine"; il poeta francese Frénaud che si immagina di incontrare il nulla "un de ces prochains jours" può stare tranquillo: "isso nun me farrà 'a risatella 'nfaccia... / Me cuccaraggio dint' o ddoce suje" (mi distenderò nella sua dolcezza); l'io lirico di una famosa poesia di Sereni, *Le sei del mattino*, che si immagina di rivisitare, appena morto, la casa in cui giace il suo corpo e poi di uscire nei corsi popolosi di Milano, si ritrova non "piccino nella morte", ma "piccerillo dint' a morte", fra le vie di Milano "int' a tutto chillu viento".

Una delle scommesse più difficili di Bàino è quella di tradurre in napoletano le sonore, grandiose, ricercatissime strutture del sonetto di Góngora *A la memoria de la muerte y*

del inferno, che già ha sollecitato e tormentato alcuni poeti-traduttori italiani, da Leone Traverso a Giuseppe Ungaretti a Franco Fortini ad alcuni altri ancora. Fortini, nello stampare la sua traduzione in "Paragone" nel febbraio 1983, ha spiegato le ragioni del suo interesse per quei versi, per "il volume sonoro dei vocativi e degli imperativi, le iterazioni, quel rimbombo da cava di granito", per il "pedale d'organo" e gli "effetti d'eco", per "le vocali cupe accentate, i dittonghi che si svolgono come pitoni", ha confessato le sue incertezze e i suoi tormenti di fronte alla natura impervia dell'impresa, ha ammesso l'accettazione di una quota inevitabile di "falsità", ha esaminato tutte le difficoltà foniche, metriche e semantiche affrontate (quel "memorias", per esempio, che lui ha reso con "pensiero", incorrendo nel pericolo, secondo Giulia Poggi, di "forzare in direzione ideologica una categoria ancora gravida, nel Seicento, di riferimenti al contingente: non escluso all'atto stesso dello scrivere").

Il lavoro dei poeti-traduttori italiani di Góngora e le riflessioni citate di Fortini portano forse un po' d'acqua al mulino delle dichiarazioni molto pessimistiche del critico anglo-americano, specialista di letterature classiche e finissimo conoscitore di Ariosto, D. S. Carne-Ross, il quale, in un volume di saggi sulla poesia da Pindaro a Pound intitolato *Instaurations* (University of California Press, Berkeley 1979), proprio a proposito di Góngora, e in genere di tutti i poeti europei fra Rinascimento e Barocco, ne ha proclamato la totale estraneità ormai al gusto moderno e la intraducibilità del linguaggio. Testi bellissimi, abilissimi, grandiosi, ma "non riescono più a toccarci... sembrano collocati in un angolo sbagliato dell'universo... hanno una sicurezza di sé, una grandiosità di stile, un'orgogliosa fierezza che non hanno più posto nel nostro mondo". Gli antichi greci, il *sermo humilis* medievale, perfino i cinesi sono paradossalmente più traducibili. Noi abbiamo una concezione della vita e della morte, del linguaggio e dello stile totalmente diversa. Quel che ci respinge è proprio la confidenza con cui quei poeti sanno "disporre i frammenti e le briciole dell'umana esperienza in strutture così nobilmente armoniose". Carne-Ross ricorda una riflessione del poeta americano Wallace Stevens davanti alla statua del Colleoni a Venezia: "posta lì, al margine del mondo in cui noi oggi viviamo, Verrocchio ha eretto una forma di straordinaria nobiltà... e tuttavia quel suo nobile cavaliere non ci sembra più adatto a quello spazio all'aperto, tende a sopraffarci, è un po' troppo imponente".

Se si accettano queste premesse di Carne-Ross, la tenaglia del linguaggio, per l'aspirante traduttore-di oggi, preso in mezzo da una parte dalla troppa superbia e artificiosità del grande stile e dall'altra dall'usura e stanchezza di un linguaggio consumato dalla chiacchiera vana dei media, tende a farsi stritolante.

La soluzione scelta da un poeta come Bàino sembra allora, per forza di disperazione, l'unica possibile: misurarsi corpo a corpo proprio con il grande stile, tradurlo non nel linguaggio quotidiano che tutti parliamo ma in quello carico di materialità e stratificazione storiche e antropologiche del dialetto.

Leggiamo la sua traduzione, a confronto con l'originale, aiutandoci con la parafrasi italiana: "Povere nicchie, sepolcro reale, / andate, iscrizioni mie, senza più vergogna, / dove andò il carnefice dei giorni / con lo stesso piede e mai con il passo uguale. // Rovistate nei segni dei morti, / fredda cenere e ossa spolpate, / anche se sono fasciate e profumate: / senza la pietà unguenti e fasce sono torti. // Scendete poi nell'abisso, nel dolore / delle anime che sospirando forte / soffrono il chiodo del tormento eterno, // se volete, iscrizioni mie sudate, / dalla morte liberarvi con la morte / e vincere l'inferno con l'inferno".

Cosa ne ricaviamo? Intanto che il poeta postmoderno è