

Zoologia dei sensi

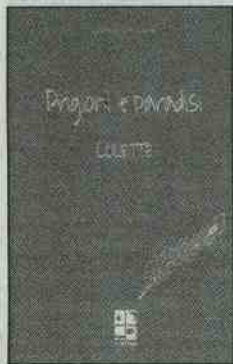
di Giuliana Giulietti

Colette

PRIGIONI E PARADISI

ed. orig. 1932,
trad. di Angelo Molica Franco
pp. 208, € 13,
Del Vecchio, Roma 2012

Scritti da Colette tra il 1912 e il 1932, da lei stessa messi insieme e organizzati in sequenza, i testi raccolti in *Prigioni e paradisi*, presentati oggi in traduzione italiana con postfazione di Gabriella Bosco, ci trasportano per così dire al cuore della sua esperienza o, se vogliamo, del suo modo di stare al mondo che per Colette è, innanzitutto, relazione con ciò che è e appare e si dona ai nostri sensi nelle sue molteplici e cangianti manifestazioni, in un gioco incessante di luce e di ombre. La festa dei sensi che la scrittrice celebra nei trentanove articoli che compongono il volume si intreccia così a una profonda inquietudine per gli aspetti estranei e oscuri del reale di cui è figura, nel primo articolo della raccolta, un enorme pitone avvolto su se stesso, una massa lucida e brillante, apparentemente immobile, ma che d'un tratto vacilla, scivola, si muove e qualcosa sporge, un'orbita dallo sguardo morto. Spaventata da quella bestia che



nasconde il suo inizio e la sua fine e la guarda inarcando la schiena, Colette indietreggia. Ma quando la testa del serpente viene fuori, piatta, allegra, adornata da occhi d'oro, la fascinazione mostruosa cessa. Il pitone non è una sorta di inferno concentrico, un caos nauseante, ma un animale "come me e voi" - dice Colette che, cresciuta in campagna e abituata a vivere in mezzo agli animali: "Ho cominciato con le rondini, all'età in cui una bambina, trova normale portarsi due rondinelle nella tasca, o sulla testa, o sulle spalle" - ne conosce sia l'estraneità che la vicinanza.

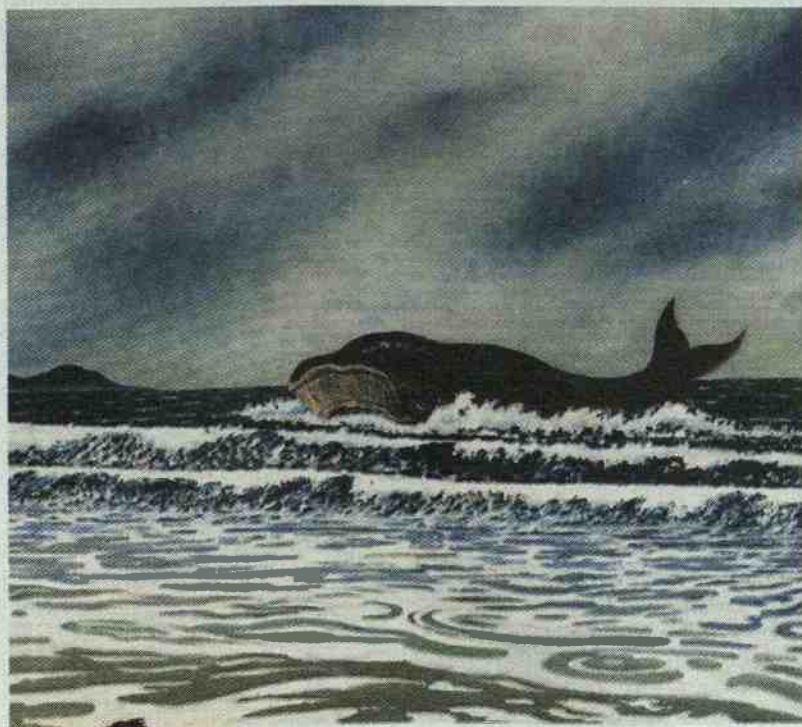
Ci troviamo così immersi, fin dalle prime pagine di *Prigioni e*

paradisi, in un universo variegato popolato di pavoni, gatti, scoiattoli, scimmie; di fiori (rose, gerani, mimose), di cibi e bevande (la "lepre à la royale", "il pesce alla pedata", i vini di Borgogna che portano con sé "l'oro e il rubino"), di persone (Chanel, che lavora ai suoi modelli "con tutte le dita, con le unghie, con il taglio della mano"; Mistinguett, che può manifestarsi "come uno zampillo d'acqua, un'anfora, una rosa"); di luoghi (la Provenza, la Borgogna, l'Algeria, il Marocco). Ed è in Algeria, entrando dopo trecento chilometri di deserto nell'oasi di Bou Saada, nell'ora di un tramonto viola e rosa, che Colette nota una bambina berbera seduta su un muretto di roccato d'argilla. Ne descrive le caviglie da cerbiatta, i piedini incrostati dal fango del ruscello, gli occhi languidi e senza età e la pelle di "un giallo chiaro misteriosamente mescolato al rosa, e la bambina immobile sembrava nata l'istante prima, plasmata da poco da un'argilla bionda, resa perfetta dal tocco del deserto". Tutto si tiene nella scrittura di Colette: la visione mostruosa del serpente e quella incantevole della bimba berbera; il mondo animale e quello vegetale; le persone e le cose. Persino la cenere, che chiama "il fiore del fuoco" e che risveglia ricordi

"golosi" (le mele e le pere che sua madre Sido sistemava "in un nido di cenere calda" che ne proteggeva il sapore), è per lei oggetto di rispetto e di ammirazione. La capacità di Colette di trasmetterci in *Prigioni e paradisi* le sue sensazioni fino a risvegliare i nostri stessi sensi è straordinaria. Così siamo noi, che leggiamo, a vedere la cresta blu di un pavone, a sentire il profumo delle rose e ad addentare, con golosità infantile, una crosta di pane caldo spalmato all'interno di burro e gelatina di lamponi.

giulianagiulietti@hotmail.com

G. Giulietti
è giornalista e saggista



In spiaggia (particolare)

Diabolicamente umano

di Lorella Bosco

Johann W. Goethe

IFIGENIA IN TAURIDE

a cura di Grazia Pulvirenti,
trad. dal tedesco di Cesare Lievi,
pp. 256, testo tedesco a fronte, € 18, Marsilio, Venezia 2011

Nel 1779 Goethe terminò la prima versione in prosa di un dramma che nel 1787, al suo ritorno dal viaggio in Italia, avrebbe rielaborato in pentapodie giambiche: *Iphigenie auf Tauris* (*Ifigenia in Tauride*). La ricezione dell'opera nel corso dell'Ottocento e di gran parte del Novecento celebrò il suo messaggio universale di umanità, trascurando invece il carattere ambivalente che caratterizza la ripresa del mito e dell'antico. La conflittualità e le aporie che costellano il faticoso cammino dell'eroina greca trapelano dalla celebre definizione con cui Goethe descrisse *Ifigenia*: il dramma "grecizzante" è per lui "diabolicamente umano". La traduzione di Lievi e la prefazione di Pulvirenti sottolineano questo carattere così moderno e suggestivo dell'*Ifigenia*. Mentre in Euripide l'umanizzazione della vicenda dell'eroina sullo sfondo dell'orrida catena di delitti che costituisce il destino dei Tantalidi non implica la rinuncia all'inganno e solo il provvidenziale intervento di Atena, *dea ex machina*, consente di sciogliere l'intreccio drammatico, Goethe attua invece un procedimento di interiorizzazione del mito che approfondisce il solco tra greci e moderni, superando la necessità ineluttabile del fato, cuore della tragedia antica.

L'intersoggettività, per Peter Szondi la quintessenza del dramma classico, costituisce anche l'elemento dinamico e strutturale dell'*Ifigenia*, trovando la sua più compiuta espressione nei dialoghi.

La costellazione all'interno della quale si muovono i protagonisti del dramma si articola nel conflitto fra tre diversi ordini di relazioni: quella fra sudditi e sovrano che rispecchia il problema, ampiamente dibattuto nel Settecento, della possibilità di formare, mediante un'opportuna *paideia*, un monarca "illuminato"; quella tra proprio ed estraneo, altra costante del dibattito antropologico settecentesco; quella tra azione e parola. Tutte queste opposizioni sono solcate da un aspetto che potremmo chiamare "di genere", in quanto, come illustra efficacemente Pulvirenti nella sua introduzione, che offre un innovativo approccio al testo goethiano, il processo di trasformazione da una dimensione "politica" a una dimensione "etica" dell'agire si compie mediante "il confronto con la diversità del pensiero femminile" che si articola nella strategia del discorso e "induce a rinunciare alla violenza, al potere e alla sopraffazione", comuni tanto ai greci quanto ai barbari. Il risultato è un "dramma della civiltà" (Adorno), povero d'azione esteriore, che mette in scena la problematica genesi di una coscienza matura e autonoma nell'eroina greca, "anima bella", ma non priva di turbamenti e palpiti.

La traduzione di Lievi è pensata per l'allestimento scenico (*Ifigenia* è stata rappresentata a Brescia e a Palermo) e risente quindi della concreta esigenza di un uomo di teatro, di far rivivere un testo così complesso e affascinante. Del resto, non è possibile accostarsi a un testo teatrale, prescindendo dalla sua destinazione eminentemente scenica. La traduzione rende giustizia al pathos dell'originale, in un linguaggio moderno e lineare, dall'andamento paratattico, che non imbriglia il fluire del discorso, né la complessa strategia retorica in cui risiede l'azione drammatica.

Il mondo e io siamo uno

di Irene Fantappiè

Hermann Hesse

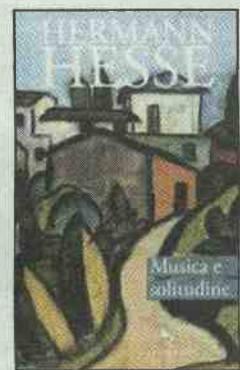
MUSICA E SOLITUDINE

ed. orig. 1916,
a cura di Paola Maria Filippi,
collaboraz. di Chiara Marsilli,
pp. 81, testo tedesco a fronte, € 15,
Reverdito, Trento 2011

Questa edizione di *Musik des Einsamen* non ha soltanto il merito di riproporre la silloge poetica di Hermann Hesse in una nuova traduzione, ma anche di arricchirla inserendo testi non compresi nella versione italiana precedente e alcuni acquerelli dell'autore che forniscono un interessante contrappunto ai versi. "I miei piccoli acquerelli sono come poesie o sogni, sono solo un lontano ricordo della 'realtà' e si trasformano secondando i miei sentimenti e le mie esigenze" scrive Hesse a Franz Karl Ginzkey nel 1919. Poesia, sogno, acquerello: tre modi di rappresentare il reale che in Hesse risultano strettamente legati. Quello che Hesse scrive sul sogno ("O sogno, dammi quanto il giorno sottrasse!") vale infatti anche per la poesia e per l'acquerello, tentativi di recuperare e rielaborare immagini perdute. Sogno, acquerello e poesia si riflettono l'uno nell'altra come i tre specchi che formano

il prisma contenuto nei caleidoscopi: attraverso di esso Hesse ci fa vedere una realtà che è composta da varie e mutevoli combinazioni di un numero relativamente finito di elementi.

L'iteratività verbale che caratterizza queste poesie di Hesse non è però, come giustamente nota Paola Maria Filippi nella postfazione, sintomo di povertà ideativa, bensì "strumento efficace per dire la persistenza, la fedeltà al proprio mondo, al proprio inalienabile patrimonio di ricordi": oggetto della visione, al contempo massimamente vicino e lontano, è infatti il "ricordo della 'realtà'" menzionato nella lettera del 1919. Le immagini mutano le une nelle altre assecondando "sentimenti" e "esigenze", e formano una silloge nella quale il ricordo di un'infanzia dai connotati mitici necessariamente porta con sé anche il ricordo della sofferenza. Nei testi è forte l'elemento autobiografico: la sofferenza è legata alla separazione di Hesse dalla moglie Maria Bernoulli avvenuta proprio nel periodo della composizione delle poesie (siamo nel 1914, anche se la data di pubblicazione è il 1916). I testi



sono pervasi da un tremendo senso di solitudine che eppure convive con l'anelito a farsi tutt'uno con il mondo ("Dentro di me e fuori di me / sono indiviso, il mondo e io siamo uno") lasciando che gli elementi naturali agiscano non solo sul paesaggio ma anche sul proprio animo: "Sole, illumina il cuore, / vento, spazza via da me ansie e tormenti!". Sia le poesie che anche gli acquerelli sembrano

nascere da quell'"assopimento dei sensi" che deriva dall'aver saputo trascendere la concretezza del corpo e la percezione fisica dei sentimenti ("Mani, cessate dall'operare, / fronte, dimentica ogni pensiero, / ora i miei sensi / vogliono sprofondare nell'assopimento") in favore di una maggiore comunione con il paesaggio. L'ottima traduzione, inoltre, riesce a restituire un altro elemento fondamentale della silloge, il contrappunto tra silenzio e musica; una musica che Hesse non intende in senso letterale bensì, citando il biografo e amico Hugo Ball, come "l'espressione più delicata, più evanescente di un'immagine della memoria per rincorrere la quale si corre il pericolo di perdere l'immagine vera".

irenefantappie@gmail.com

I. Fantappiè è dottoranda in letterature comparate presso l'Università di Bologna