

<b>Zeitschrift:</b>	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
<b>Herausgeber:</b>	Association suisse de littérature générale et comparée
<b>Band:</b>	- (1998)
<b>Heft:</b>	28: Traduction littéraire = Literarische Übersetzung
<b>Artikel:</b>	Dietro la traduzione
<b>Autor:</b>	Pusterla, Fabio
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1006470">https://doi.org/10.5169/seals-1006470</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Fabio Pusterla

## Dietro la traduzione

1. Che la riflessione sul lavoro e sulla figura del traduttore letterario abbia da qualche tempo ripreso vigore, un po' ovunque in Europa, e cominci a produrre risultati piuttosto notevoli sul piano pratico e su quello teorico, è senza dubbio un fatto positivo, che forse potrebbe persino costituire un paragrafo non minore della cultura contemporanea. Eppure in questo dibattito non è difficile avvertire un imbarazzo, una difficoltà costante: quella degli stessi traduttori, i quali, chiamati al banco dei testimoni, appaiono spesso impacciati, riottosi, tentennanti; trincerandosi dietro un silenzio ispirato, talvolta, oppure cercando di sviare il discorso su questioni puramente tecniche. Sarà questione di carattere, di pudore; sarà che, in questo gran discorrere di traduzioni, si avverte qua e là il rischio dell'esagerazione; ma sarà anche qualcosa di meno ovvio, qualcosa che ricorda vagamente la reticenza di qualche autore costretto a parlare della propria opera. E se, del resto, non ha completamente torto chi sostiene la necessità di conferire pari dignità alla traduzione e all'originale, bisognerà forse abituarsi a riconoscere che anche il traduttore, come l'autore appunto, abbia qualche diritto di non aprire troppo volentieri il proprio retrobottega più segreto.

E anche ammettendo di vincerlo, questo imbarazzo: cosa può dire un traduttore delle proprie traduzioni che non sia già stato detto nelle consuete *Note al testo* allegate al volume? Si può immaginare un discorso sulla traduzione che sappia svincolarsi dalle vecchie questioni ripetute sino alla noia (tradurre/tradire, bella infedele/brutta fedele, ecc.) e che non si limiti a ragionare sulle soluzioni linguistiche e stilistiche adottate? Un'indicazione generale in questo senso potrebbe giungere dalle osservazioni di Friedmar Apel, il cui *Manuale del traduttore letterario*<sup>1</sup> è stato pochi anni fa proposto al pubblico italiano:

1 Cfr. Friedmar Apel, *Il manuale del traduttore letterario*, a c. di Emilio Mattioli e

La complessità del procedimento traduttivo in tutta la sua ampiezza, che emerge in modo particolarmente chiaro nella traduzione letteraria, supera comunque notevolmente i mezzi di rappresentazione, ad esempio, della linguistica moderna (nella quale numero e risultato delle analisi sono assolutamente sproporzionati). Persino l'analisi ermeneutica del problema della traduzione, secondo la quale la traduzione non è la restituzione del senso o del significato di un testo, ma l'oggettivazione linguistica della comprensione di un testo di volta in volta determinata storicamente, socialmente e soggettivamente, semplifica la problematica, in quanto essa colloca l'istanza della comprensione solo fra originale e traduzione, accettando perciò in linea di principio una successione di comprensione dell'originale, sua esegezi e sua oggettivazione linguistica. Tuttavia la comprensione di volta in volta determinata – fatto confermato dai traduttori – si ottiene soltanto nella traduzione stessa, si completa, per così dire, solo nell'ultima parola, nell'ultima variazione che vi viene apportata, senza tuttavia con essa pervenire alla sua assoluta formulazione finale. Ogni traduzione 'finita' può perciò venire intesa come concrezione o cristallizzazione di un processo dell'esperienza, e questo processo, nella ricezione di un lettore (di qualsiasi tipo sia), deve allo stesso modo venire di nuovo fluidificato.

Sarebbe forse possibile, insomma, e auspicabile, ripercorrere le tappe di un processo di avvicinamento del traduttore al testo, processo che ha poi trovato nella concretezza della traduzione una provvisoria conclusione; sicché, come dice ancora Apel<sup>2</sup>,

Ne consegue che la critica della traduzione non dovrebbe tanto valutare, sulla base di criteri diversi, la qualità o meno delle traduzioni stesse, quanto piuttosto comunicare al lettore in quale forma possano diventare esperibili determinate relazioni fra originale e traduzione, dove quest'ultima si intende come testo a sé, segnalando quale specifico atteggiamento ricettivo possa opportunamente essere proposto al lettore.

A partire da qui, cercherò dunque di ripercorrere la storia di due immagini, quella della *polvere* e quella del *cristallo*, a cui per molto tempo ho creduto di poter attribuire un significato quasi riassuntivo

Gabriella Rovagnati, Milano, Guerini e Associati, 1993, pp. 50-51. La traduzione *del Manuale* di Apel è stata promossa dalla rivista italiana *Testo a Fronte*, diretta da Franco Buffoni, che da alcuni anni rappresenta uno dei luoghi privilegiati del dibattito sulla traduzione.

2 *Ibid.*, p. 60.

della poetica di Philippe Jaccottet, autore che da anni leggo e provo a tradurre. E, così facendo, mi obbligherò a ridefinire appunto il mio rapporto con quell'originale, tracciando la mappa confusa delle varie ipotesi critiche che si sono accavallate prima, durante e dopo il lavoro di traduzione, e che hanno tentato di darsi ragione della sfuggente singolarità di quella poesia<sup>3</sup>.

Il lettore attento di Jaccottet ha infatti spesso un'impressione strana: che quella poesia apparentemente così chiara e comprensibile, così umile nel porgersi fraternamente alla lettura, così rigorosa nel sottrarsi alle tentazioni della magniloquenza e dell'oscurità manierata, così, insomma, perfettamente aderente a un'idea di realtà, finisce poi per risultare al contrario difficilmente definibile, tanto da rendere insoddisfacenti le definizioni critiche, o da ridurle a brevi formule riassuntive, magari mutuate da qualche verso o da qualche titolo più perentorio degli altri. Non già che questa poesia si voglia in qualche modo estranea all'approccio critico; al contrario, si direbbe in grado di sopportarne, e persino di stimolarne, le infinite modulazioni; salvo poi, ogni volta, sgusciare fuori da qualche maglia, vanificando lo sforzo classificatorio. Può darsi, naturalmente, che queste osservazioni riguardino solo me, e siano viziate dal fatto che il traduttore è un'entità spettrale a metà strada tra la figura dell'autore e quella del critico, e assorbe dell'uno e dell'altro più i dubbi che le certezze. Ma non è impossibile che ci sia invece una ragione più profonda, e davvero intrinseca a questo tipo di poesia.

Una delle più belle pagine critiche relative a Philippe Jaccottet si trova a mio avviso in un libro che non parla né di Philippe Jaccottet né di poesia; mi riferisco al saggio filosofico di Mario Vegetti *Il coltello e lo stilo*, recentemente ripubblicato a quasi vent'anni dalla sua prima apparizione. A p. 79, ragionando sul concetto di *verità* in Aristotele, l'autore scrive:

3 Le pagine seguenti riprendono con alcune modifiche la relazione presentata presso l'Università Statale di Milano nell'ambito della giornata di studio su Philippe Jaccottet, organizzata nel dicembre 1996 dall'Istituto di Lingua e Letteratura Francese e diretta dalla prof.ssa. Francesca Melzi d'Eril, i cui atti sono in corso di stampa.

La verità è una luce che viene dalle cose: “l’intelligenza della nostra anima sta di fronte alle cose che per natura sono più evidenti come gli occhi delle civette di fronte allo splendore del giorno” (*Met.* II 1). Il compito della teoria consiste allora non nel portare alla luce le cose, ma nel rimuovere gli ostacoli “soggettivi” che ci impediscono di vedere quella luce che comunque si irradia: pregiudizi, false teorie, eccessi di speculazione alla maniera platonica, distrazioni che deviano lo sguardo dalla realtà così com’essa si manifesta<sup>4</sup>.

Sembra qui involontariamente sintetizzata una buona fetta della poetica di Jaccottet<sup>5</sup>; a parte la suggestiva parentela tra le civette di Aristotele e *l’effraie* (il barbagianni) che domina l’omonima raccolta del 1953, sono i richiami alla *luce che viene dalle cose* e alla conseguente necessità di rimuovere gli *ostacoli soggettivi* a riportare alla mente numerosissimi e spesso celebri passi del nostro autore: dal verso programmatico *l’opacité soit ma façon de resplendir* (*Que la fin nous illumine*, v. 13), in cui la luminosità si definisce direttamente proporzionale all’attenuarsi del filtro soggettivo (e, a riprova, ecco la formulazione identica e rovesciata che apre i diari de *La maison: L’attachement à soi augmente l’opacité de la vie*); fino a quei *tâtonnements descriptifs* (come li ha acutamente definiti Claire Jaquier) che caratterizzano le prose, continuamente tese a scartare come insufficienti, appunto perché troppo soggettivi, i risultati appena raggiunti:

Les tâtonnements descriptifs, dans les proses de Jaccottet, pratiquent de manière très démonstrative un retard de la nomination qui souligne – ou mime? – l’impossibilité d’arrêter le regard pris au piège de la lumière miroitante<sup>6</sup>.

Del resto l’attenzione ossessiva di Jaccottet al rapporto tra poesia e realtà, e l’importanza attribuita sin dall’inizio a quella *justesse* che appare già nei diari giovanili

4 Cfr. Mario Vegetti, *Il coltello e lo stilo*, Milano, Il Saggiatore, 1996<sup>3</sup>, p. 79.

5 Sull’argomento, si segnala qui una volta per tutte il saggio di Jean Starobinski, *Parler avec la voix de la lumière*, in P. Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1971 (lo si legga ora in P. Jaccottet, *Il Barbagianni. L’Ignorante*, Torino, Einaudi, 1992).

6 Cfr. Claire Jaquier, “Retournements et traversées: le regard chez Victor Hugo et Philippe Jaccottet”, *Versants*, n. 12, 1987, pp. 45-62; il passo citato è a p. 53.

La justesse [...] Je voudrais ne rien chercher d'autre; c'est-à-dire, ni possession, ni gloire. Et peut-être n'est-il rien de plus malaisément atteignable. Sais-je même ce que c'est?<sup>7</sup>

sono troppo note e studiate perché sia ora necessario insistere; basterà invece, per ritornare al ragionamento iniziale, registrare una non trascurabile conseguenza di tale atteggiamento. Infatti, se il testo poetico di Jaccottet tende a rappresentare il culmine di un processo percettivo durante il quale sono stati ad uno ad uno rimossi i filtri che impedivano di vedere “la luce che comunque si irradia” (secondo un itinerario che, stando alle dichiarazioni dall'autore, si è quasi sempre svolto a livello mentale, fissandosi sulla pagina solo verso la fine; ma se ne veda un istruttivo esempio concreto nella bella prosa *Travaux au lieu dit l'Etang*<sup>8</sup>, che rappresenta appunto, a partire dall'originaria percezione di un paesaggio, la tortuosa ricerca di un'espressione poetica il più possibile giusta, e finalmente svincolata tanto dalle fantasticherie soggettive quanto dalle immagini letterarie); se questo è l'ambizioso obiettivo che ogni pagina del poeta si prefigge di raggiungere: come dovrà comportarsi il lettore? Non sarà forse chiesto anche a lui, sia pure in modo implicito, di condividere quello sguardo dubioso di sé, insicuro, di procedere a tentoni mettendo continuamente in forse le certezze apparenti a cui credeva di essere giunto durante la lettura? Seguendo questa ipotesi, *l'effacement* e *l'opacité* passerebbero quindi transitivamente dall'autore ai suoi lettori, imponendosi a questi ultimi come una necessità non meno pressante di quella che aveva inizialmente mosso il poeta, e obbligandoli a una continua verifica di sé stessi. Come se l'etica della scrittura postulasse a sua volta un'etica della lettura, all'interno della quale la soggettività del lettore non sia né semplicemente rimossa in nome di un'improbabile oggettività critica, né tranquillamente assunta come criterio di verità, ma continuamente auscultata, messa in discussione e, possibilmente, superata.

7 L'osservazione è del dicembre 1952; la si legge tra le pagine di diario pubblicate da Jean Pierre Vidal nel suo importante volume *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées. Inédits. Entretiens. Dossier critique. Bibliographie*, Lausanne, Payot, 1989, p. 61.

8 In P. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 57-70.

La polvere e il cristallo, dunque: perché queste due immagini si sono imposte quasi da sole alla mia attenzione? Perché nel corso delle mie letture di Jaccottet devo aver creduto, a torto o a ragione, di poterle assumere come i punti terminali di una vastissima antitesi produttrice di senso, e che adesso potrei cercare di sviluppare meglio, come per chiarire a me stesso il significato di un vago ricordo. Ma anche perché sospetto che quel ricordo, quell'abbozzo di sistemazione critica dominato dall'antitesi di due figure, possa infine rivelarsi errato, o almeno troppo rigido; e che, mettendo alla prova ciò che credo di sapere della poesia di Jaccottet, mi sia concesso di capirla un po' meglio.

2. E' probabile che ci sia sempre, nell'esperienza di un lettore fortunato, un punto in cui la lettura di un bel libro smette di essere un piacevole esercizio intellettuale, e si trasforma definitivamente in un vero e proprio viaggio interiore. Nel mio caso, ricordo con precisione che una simile metamorfosi è avvenuta di fronte al primo movimento delle *Notes pour le petit jour*<sup>9</sup>, dove appare con prepotenza l'immagine della *polvere*:

Des femmes crient dans la poussière. Car chanter,  
comment chanterait-on sous ces pierres friables?  
La ville avec ses bruits, ses grottes, sa clarté,  
n'est qu'un des noms pour ces grands empires de sable  
dont le dernier commerce est d'ombre et de lumière.  
Mais toujours, sur ces gouffres d'eau, luit l'éphémère...

Et c'est la chose que je voudrais maintenant  
pouvoir dire, comme si, malgré les apparences,  
il m'importait qu'elle fût dite, négligeant  
toute beauté et toute gloire: qui avance  
dans la poussière n'a que son souffle pour tout bien,  
pour toute force qu'un langage peu certain.

La forza degli ultimi tre versi citati mi è sempre parsa eccezionale; e ho subito pensato di poter cogliere in queste parole una formula riassuntiva che mi sarebbe stata utilissima per capire l'intera poesia

9 Cfr. P. Jaccottet, *Il barbagianni...*, p. 86.

di Jaccottet, come se l'autore fosse riuscito in pochi versi a condensare il senso profondo della propria ricerca; e, contemporaneamente, quei versi mi sembravano parlare di una condizione che sentivo anche mia, e nella quale credevo di potermi, in tutta umiltà, identificare. In quel momento, avrei insomma potuto sottoscrivere un altro passo di Jaccottet, che avrei letto solo qualche tempo dopo, in cui il poeta riflette appunto su questo tipo di epifanie:

C'est une chose étrange, d'abord un peu humiliante, puis merveilleuse et rassurante, de trouver, chez un écrivain antérieur, l'énoncé rigoureux d'une expérience que l'on a faite soi-même et aussitôt jugeé essentielle<sup>10</sup>.

Nell'abbozzo di interpretazione un po' troppo drammatica che andavo confusamente e quasi inconsciamente elaborando, l'immagine della *polvere* costituiva lo sfondo generale su cui poteva faticosamente dispiegarsi la ricerca poetica; *polvere*, dunque, come condizione esistenziale bassa, difficile, subita e insieme scelta dal poeta come unica realtà possibile. Così saltavo a ritroso ai primi versi della poesia, in cui l'opposizione tra le *donne che gridano* (di nuovo *nella polvere*) e l'impossibilità di *cantare*, confermavano, o così potevo credere, la mia intuizione.

Cercherò tra un istante di mostrare come una simile lettura trascurasse parecchie cose e si dovesse poi rivelare almeno in parte errata o tendenziosa; ma per farlo sarò obbligato a tentare di ricostruirla, attraverso le varie associazioni di idee che si sono sovrapposte all'immagine originaria modificandola e arricchendola. C'erano, intanto, moltissimi collegamenti attivabili, a partire dalla *polvere*: collegamenti tematici, e collegamenti, per così dire, retorici. L'elenco dei primi potrebbe essere smisurato, poiché effettivamente tutta l'opera di Jaccottet è ricca di riferimenti alla fatica quotidiana, al brusio diffuso che l'accompagna, agli aspetti insomma tradizionalmente più "impoetici" dell'esistenza, e alla necessità di stabilire un rapporto profondo tra questi ultimi e l'attività poetica, proprio per sfuggire al rischio della maniera, del bel canto, della falsità. Ecco allora, già ne *L'Effraie*, il quadretto di una disperante domenica:

10 Cfr. P. Jaccottet, *Paysages...*, p. 123.

Le dimanche peuple les bois d'enfants qui geignent,  
de femmes viellissantes; un garçon sur deux saigne  
au genou, et l'on rentre avec des mouchoirs gris,  
laissant de vieux papiers près de l'étang...<sup>11</sup>;

o, nella raccolta successiva, i *Débris* (frantumi) di vita quotidiana:

Au petit jour il y a une femme qui aboie,  
on la verrait derrière les vitres ruisselantes,  
n'était la pluie à la patience d'araignée...  
Allons! femme, vers le feu faible, l'eau opaque,  
vers la poussière éternelle dans l'air:  
encore quelques gestes, une ou deux paroles,  
et le présent qui te semble si lourd  
sera demain passé léger<sup>12</sup>.

o ancora la grande figura allegorica del *lavapiatti* (*Le laveur de vaisselle*), che mormora la sua quasi preghiera nelle ore notturne, quando i padroni dormono, nel chiuso del suo bugigattolo di servitore fedele; e che oppone allo splendore vacuo dei suoi signori un umile, anonimo coraggio.

J'effacerai leurs taches et les traces de leurs crachats,  
je laverai leurs fautes, lisserai leur lendemain,  
de tous mes jours usés je garantirai leur rachat,  
j'aurai la graisse de leur satiété sur mes deux mains.

Gli esempi potrebbero continuare attraverso le opere più recenti; ma è forse più utile ricordare un passo dei diari, che definisce con precisione i termini di questa accezione della *polvere*:

Le quotidien: allumer le feu (et il ne prend pas du premier coup, parce que le bois est humide, il aurait fallu l'entasser dehors, cela aurait pris du temps), penser aux devoirs des enfants, à telle facture en retard, à un malade à visiter, etc. Comment la poésie s'insère-t-elle dans tout cela? Ou elle est ornement, ou elle devrait être intérieure à chacun de ces gestes ou actes: c'est ainsi que Simone Weil entendait la religion, que Michel Deguy entend la poésie, que j'ai voulu l'entendre. Reste le danger de l'artifice, d'une sacralisation "appliquée",

11 Cfr. *Les eaux et les forêts*, III, in P. Jaccottet, *Il Barbagianni...*, p. 60.

12 *Ibid.*, p. 72.

laborieuse. Peut-être en sera-t-on réduit à une position plus modeste, intermédiaire: la poésie illuminant par instants la vie comme une chute de neige, et c'est déjà beaucoup si on a gardé les yeux pour la voir. Peut-être même faudrait-t-il consentir à lui laisser ce caractère d'*exception* qui lui est naturel. Entre deux, faire ce qu'on peut, tant bien que mal. Sinon, risque d'apparaître le sérieux du sectaire, la tentation de porter la hure du poète, de s'isoler en "oraison" (ce qui gêne quelquefois chez Rilke). Pour moi du moins, je dois accepter plus de faiblesse<sup>13</sup>.

L'orizzonte della *polvere* sembra dunque effettivamente configurarsi prima di tutto come quello dell'ostacolo da affrontare giorno per giorno, senza nessuna garanzia di salvezza e anzi con il rischio di smarrire, lungo questo cammino nelle zone basse dell'esistenza, "toute clarté" (come recita un'altra nota di diario, del 1981<sup>14</sup>). E tuttavia la *polvere* suggerisce anche altri significati, altre possibili associazioni, accuratamente registrate sotto forma di parole-rima proprio nel frammento poetico da cui è partito il ragionamento: in quei versi *poussière* stabilisce infatti un rapporto di collaborazione sia con *pierres* (*friables*), sia con *lumière*, sia infine con *éphémère*. Non male, per così pochi versi; anche a volersi fermare qui, senza considerare gli altri elementi del ricco pulviscolo fonosimbolico, il rosario da sgranare è già abbastanza complesso, e promette di incrinare la facile ipotesi di partenza. Detto per inciso: sgranare rosari può essere solo un simpatico hobby per il lettore, ma diventa una necessità vitale per il traduttore; ed è stato appunto in fase di traduzione che la mia appassionata interpretazione originaria ha dovuto registrare i primi scricchiolii.

La coppia *poussière-pierre* propone per cominciare l'idea della *polvere* come *rovina*, *resto*, *frantume*, elemento di fragilità che si oppone alla durezza della pietra, sgretolandone la rigidità immobile e durevole in una confusa nuvola di fumo. Ma il crollo della durezza non ha in questo caso proprio nulla di negativo o di drammatico; anzi, costituisce un'apertura, la possibilità di accostarsi al reale, finalmente rivelatosi *friabile*, senza paura, e con un'accresciuta volontà

13 Cfr. P. Jaccottet, *La Semaïson. Carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 120-121.

14 Cfr. P. Jaccottet, *Autres journées*, Montpellier, Fata Morgana, 1987, p. 28.

cognitiva. L'intera sezione de *L'ignorant* intitolata significativamente *Dans les rues d'une ville* è una miniera di esempi in questo senso particolare; l'immagine della *città* vi si sgretola costantemente, trasformandosi in vaghi rumori notturni (*cornes brumeuses, bouches murmuran rapprochées*), fari in fuga verso le vaste periferie, passaggi e voragini aperte nella notte. Ma è soprattutto nel testo senza titolo *Dans les rues d'une ville où je n'habite qu'en image*<sup>15</sup> che l'idea della *rovina* viene sviluppata e chiarita:

Dans les rues d'une ville où je n'habite qu'en image,  
 le brouillard construit la nuit de provisoires passages  
 qu'empruntent des fantômes avec l'air d'aller ailleurs  
 porter la buée légère qui vient du secret du coeur.  
 Pourtant, si maladroit que soit toujours le solitaire,  
 je m'entête à épier les figures de la lumière.  
 Si c'était justement parce que la pierre ne tient pas bien,  
 parce qu'à la porte des bars le vent bondit comme un chien,  
 parce qu'il s'attache aux feuilles, aux fenêtres mal fermées,  
 que j'allais vous croiser enfin, après la force ruinée,  
 fragilité extrême qui n'avez cessé de me fuir:  
 si j'allais vous rattraper dans votre manteau de cuir...  
 Sachant que les plus hauts murs sont alliances de poussière,  
 que le vacarme des cafés et leur colonnes de verre  
 chancelent sitôt touchés par les cornes du matin,  
 sachant que si je monte aux belvédères suburbains,  
 la ville ne sera plus qu'un peu de braises fumantes,  
 je n'accueillerai plus ces figures terrifiantes  
 et je marcherai encore bien que ce soit déjà l'hiver  
 et que le fleuve ait emporté les derniers souvenirs d'hier...  
 J'habiterai moins tremblant ces forteresses de sable,  
 car je n'ai plus désir que d'une chose insaisissable,  
 cette parole dite dans un souffle à la bouche qui attend  
 et ce passage de brume sur l'astre des yeux brûlants...

La *polvere*, con la sua leggerezza, sostituisce in questo modo l'inconoscibile pesantezza delle cose, e richiama per analogia un insieme di elementi volatili presenti nell'opera di Jaccottet: fumate, nebbie, gocce d'acqua, e soprattutto semi, minuscoli grani di vita; cose, si

15 Cfr. P. Jaccottet, *Il Barbagianni...*, p. 76.

potrebbe dire, *leggere e vaganti*, che consentono alla luce di sprigionarsi e di diffondersi.

Ancora una volta, una pagina auto-riflessiva dello stesso Jaccottet supplisce a molti esempi e a troppe spiegazioni inutili:

On cherche aussi dans les immenses ruines: quand la pierre, qui semblait si durable, s'est défaite en poussière, que reste-t-il? Quand les colosses des montagnes s'écroulent, qu'est-ce qui peut prétendre à demeurer? Peut-être, s'il est possible de s'exprimer ainsi, le contraire de la pierre et des montagnes, le contraire du fort et du solide? Peut-être un vif regard, l'éclat du soleil aux marais, des paroles incompréhensibles entendues par hasard derrière le mur du jardin...<sup>16</sup>.

Ma gli ultimi passi citati introducono già con evidenza anche il valore della coppia *poussière-lumière*, che ricorre con notevole frequenza nella poesia di Jaccottet, quasi si trattasse di un'alleanza di senso pressoché indissolubile. Basta ad esempio scorrere le pagine della raccolta *Airs*<sup>17</sup> per rendersi conto dell'importanza davvero centrale di questa collaborazione semantica: *poussière allumée, cendre parfumée; dans la paille enflammée/ et la poussière d'arrière été; Dans la poussière de l'après-midi/ dans l'odeur du fumier/ dans la lumière de la place; heures pleines de poussière* in rima con *la peine avec la lumière*; mentre qualche pagina della prosa *Sur les pas de la lune* porta il discorso al suo limite estremo:

Les mots *léger, clair, transparent*, me revenaient sans cesse à l'esprit, avec l'idée des éléments *air, eau, lumière*. [...] Les choses n'avaient plus de corps; ou du moins, ce qui s'attache pour nous à la pensées du corps, moiteur, fatigue, poids, caducité, corruption, elles en étaient délivrées, véritables oiseaux<sup>18</sup>.

Si potrebbe continuare a lungo ad affastellare esempi e citazioni, ampliando ulteriormente lo spettro semantico riconducibile al termine *poussière*; infatti le metamorfosi di questa parola, insieme alla sua costante presenza nella poesia di Jaccottet, rammentano quelle di

16 Cfr. P. Jaccottet, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 290-91.

17 Cfr. P. Jaccottet, *Airs. Poèmes 1961-1964*, Paris, Gallimard, 1967.

18 Cfr. P. Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, Bienne, La bibliothèque des Arts, 1988, p. 71.

certe divinità orientali, indefinibili e sfuggenti (e si potrebbe persino pensare che un simile paragone non spiacerebbe poi troppo all'autore). Ma ai fini del ragionamento ci si può fermare provvisoriamente qui; è arrivato il momento di far entrare in scena il secondo polo dell'ipotetica antitesi: il *cristallo*.

3. Scegliendo di orientare l'indagine sui due assi della *polvere* e del *cristallo* ero già inizialmente cosciente di correre qualche rischio; e tuttavia credevo che l'antitesi proposta fosse sufficientemente verificabile e fondante da consentirmi di costruire un discorso sensato. Ma quando ho cominciato a ripercorrere i miei appunti alla ricerca di pezzi giustificative, sono stato assalito dai dubbi: da dove usciva il ricordo, apparentemente nitidissimo, del *cristallo* da opporre alla *polvere*? Non ne rinvenivo tracce significative, eppure ero quasi sicuro di non essermi inventato l'importanza di quella parola. Ho dovuto risalire assai più indietro di quanto pensassi per trovare la risposta, perché i versi che mi avevano colpito durante una lettura di alcuni anni fa appartengono alla primissima fase della poesia di Jaccottet, dalla quale più tardi lo stesso autore si sarebbe parzialmente distanziato, e che forse per questo avevo affrontato più distrattamente. Nel 1947, a 22 anni, il precoce talento vodese dava infatti alle stampe la sua seconda raccolta poetica, intitolata *Requiem* e dedicata al maestro Gustave Roud. Opera ancora giovanile, non del tutto libera né dall'influsso troppo scoperto di qualche modello letterario, né, soprattutto, dal tono enfatico e alto che Jaccottet saprà abbandonare pochi anni dopo; ma, anche, primo deposito di immagini, ritmi e figure che cresceranno nel tempo, dando vita alla poesia più matura inaugurata con *L'Effraie* nei primi anni cinquanta. Ecco dunque i versi che avevo dimenticato, ma che si erano inavvertitamente fissati nella mia memoria:

Diamant, diamant, diamant [...]

O cité de blancheur,  
éclat triste,  
cristal. [...]

Mais rien ne suffira:  
vie éternelle n'est pas vie,  
vie est mourante,  
feuille fragile de laurier,  
sourire, couronne d'écume...

Eternel est cristal<sup>19</sup>.

L'adamantina eternità del cristallo assume i tratti di ciò che, sfuggendo alla fragilità della vita, si consegna alla perfetta luce della morte: e riconduce dunque al punto di partenza, a quell'opposizione tra *poussière* e *pierre* che si è già discussa. Il termine *cristallo* risulterebbe in questo modo come il coagulo originario (anche in senso propriamente cronologico, vista la sua apparizione così marcata nel primo Jaccottet) di un'ampia catena di parole, di concetti e di immagini, che definiscono, si potrebbe dire, il campo semantico del *rigor mortis*, antitetico appunto alla confusa, polverosa ma irrinunciabile imprecisione della vita. Il che, tornando ai versi che avevano dato il via a queste riflessioni, aiuta a comprendere il valore positivo che va attribuito a *éphémère*, ultimo grano del famoso rosario *poussière / pierre / lumière*:

Mais toujours sur ces gouffres d'eau luit l'éphémère;

tanto più che, sempre nelle pagine di *Requiem*, l'umile gloria della condizione mortale è affidata nuovamente alla tradizionale immagine della polvere:

Je vois la terre  
et le repos des morts est poussière à mes mains.

Eppure anche in questo caso, come era successo con *poussière*, gli ulteriori sviluppi della parola complicano una geometria semantica così elementare e impediscono di definire con precisione i confini di un agire poetico a prima vista tanto lineare. Per farla breve, proporrò solo tre esempi, estratti dall'opera in prosa di Jaccottet. Una nota di

19 Cfr. P. Jaccottet, *Requiem*, Lausanne, Mermod, 1947, pp. 28-29.

diario del 1982, dedicata a Mallarmé, parrebbe intanto confermare l'interpretazione suggerita poco fa, pur non pronunciando esplicitamente la parola *cristallo*:

Cette phrase de Villiers de l'Isle Adam citée par Mallarmé: "Vivre? Les serviteurs feront cela pour nous" caractérise, dans son outrance même, la tentation de cette époque, ce qu'elle a eu de grand et son risque d'aberration. Quoi qu'il en soit, je constate, à relire Mallarmé – en même temps que dehors les oiseaux s'imaginent en avril – que son pouvoir subsiste (sans doute dû en partie à la noblesse de son âme, à la tension sans complaisance de son esprit), même si j'éprouve là comme un manque d'air, une raréfaction de l'air, avec le scintillement froid des constellations auxquelles il a tenté d'égaler ses poèmes<sup>20</sup>.

La *rarefazione*, lo *scintillio freddo delle costellazioni*: ecco il rischio di un certo tipo di poesia, che può trovare appunto in Mallarmé il suo modello assoluto e che affonda le sue radici in uno sdegnoso rifiuto della vita; cioè in una scelta esattamente opposta a quella effettuata da Jaccottet. *Eternel est cristal*: sembra tutto chiaro.

Ma un'altra annotazione, di ventidue anni precedente, scompongila il quadro, e attribuisce anzi all'aggettivo *cristallino* un significato ampiamente positivo, e per di più strettamente collegato alla vera vita:

Rêve d'écrire un poème que serait aussi cristallin et aussi vivant qu'une oeuvre 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, pur et tranquille délice pour le coeur, avec juste ce qu'il faut de mélancolie, à cause de la fragilité de tout. De plus en plus je m'assure qu'il n'est pas de plus beau don à faire, si on en a les moyens, que cette musique-là, déchirante non parce qu'elle exprime, mais par sa beauté seule. On n'explique absolument rien, mais une perfection est donnée qui dépasse toute possibilité d'explication. Racine quelquefois, Pétrarque, Gongora par éclairs, Labé? Arnaud Daniel? Scève?<sup>21</sup>

Non si tratta, evidentemente, di una contraddizione; piuttosto di una fluttuazione semantica delle parole e delle immagini, che toccherà il

20 Cfr. P. Jaccottet, *Autres journées...*, p. 49.

21 Cfr. P. Jaccottet, *La Semaison...*, p. 17.

suo culmine nel terzo e ultimo esempio. Tra le opere più recenti di Jaccottet, troviamo infatti un'elegante raccolta di prose che riflettono, a partire da tre esperienze di viaggio, su alcuni aspetti della poesia e della scrittura. Il titolo del libro, che è anche il titolo delle pagine centrali, dedicate alla Grecia, ripropone per l'ennesima volta una versione della nostra antitesi, stavolta però trasformata in una specie di ossimoro: *Cristal et fumée*<sup>22</sup>. Qui, e sin dalla prima riga, possiamo ritrovare quasi una per una le immagini di cui abbiamo seguito il lunghissimo cammino: Atene vi appare come *un immense labyrinth poussiéreux, un immense agrégat d'échafaudages dans la poussière*, la salita dei Propilei induce a credere che *là, au-dessus de la poussière, c'est dans l'esprit qu'on monte*, il tempio di Atena Nike si staglia *pareil à un cristal, mais où il transparaîtrait comme une fumée quelque chose du trouble et de la grâce humaine*, un po' più in alto, tra le colonne, *quelque chose commence dans le cristal de cette lumière intense mais sans dureté*; e infine nel trionfo dell'Acropoli il poeta può pensare *que je suis venu ici recevoir l'ablution de l'aube; un peu plus haut que la poussière et infiniment plus haut; de sorte que c'est aussi comme si je marchais dans la neige qui nous accompagnera partout de son tendre appel dans la lumière diaphane, sur ses socles de brume*. E qualche giorno dopo, ritornato alla *poussière de la route*, e ripensando al tempio di Atena, il poeta potrà ricordarlo come *quelque chose comme un cristal respirant, o ancora cela: émeraude, oui, cristal, oui, marbre évidemment; mais à quoi se mêleraient comme une ombre, une fumée, un souffle qui les animent et les rendent aimables*.

4. A questo punto dovrebbe essere possibile trarre qualche conclusione, o almeno chiarire meglio qual è il problema che il ragionamento sin qui sviluppato tende a porre. Ci si era proposti di verificare una confusa memoria di lettura, che assegnava all'antitesi tra polvere e cristallo un ruolo di notevole importanza nella poesia di

22 Cfr. P. Jaccottet, *Cristal et fumée*, Montpellier, Fata Morgana, 1993; per i passi citati cfr. pp. 21-30.

Jaccottet; ma, subito dopo, si era anche immaginato che occorresse depurare quella stessa ipotesi da ciò che di troppo soggettivo essa conteneva; cioè di consentire alla “luce che viene dalle cose” di risplendere nei versi di Jaccottet.

Quanto al primo punto, si può adesso affermare con più sicurezza che effettivamente quell’antitesi è ben attestata lungo l’intera opera in versi e in prosa, e costituisce uno degli assi attorno a cui si ordina il senso profondo della scrittura: ciò che è fluido e imperfetto si trova opposto a ciò che si è irrigidito in una sterile perfezione; la vaghezza dell’illimitato urta contro la forma definita dal proprio limite; e così l’alto e il basso, il leggero e il pesante, l’ombra e la luce, sono altrettanti nomi di un’identica opposizione tra due polarità, che si potrebbe davvero essere tentati di ricondurre all’unico archetipo de *la pesanteur et la grâce*. Eppure, una volta che dall’enunciazione teorica dell’antitesi si passa alla sua verifica pratica, si ha come la sensazione di smarrirsi, trovandosi di fronte una nebulosa di termini e di immagini che si trasformano in continuazione, si confondono spesso gli uni con gli altri, si scambiano significato e posizione e insomma rifiutano di essere immobilizzati in un significato univoco. Contraddizione? Scarso rigore da parte del poeta? Certamente no; qualcosa, invece, di molto più complesso.

J’aurais voulu parler sans images, simplement pousser la porte...

dicono due bellissimi versi dei *Chants d’en bas*<sup>23</sup>; e tutta l’opera di Jaccottet, soprattutto quella in prosa, è venata di riflessioni critiche circa l’uso delle immagini, tanto che non c’è forse un altro autore del nostro secolo che più di lui abbia tentato di tutelare se stesso e i suoi lettori rispetto al potere deformante e ingannevole delle figure. E ciononostante, le immagini si affollano nelle sue pagine con una frequenza impressionante, in una costante e sempre delusa approssimazione alla verità. Cosa significa? Probabilmente, significa che “parlare senza immagini” è impossibile, e che occorre accettare come un limite invalicabile il filtro che il linguaggio frappone tra noi e la realtà; ma significa anche che bisogna impedire alle immagini di

23 Cfr. P. Jaccottet, *Chants d’en bas*, Lausanne, Payot, 1969, p. 19.

cristallizzarsi in simboli o in emblemi, cioè di assumere in modo indelebile un significato *altro*, di costituirsi in linguaggio cifrato. E proprio per evitare questo rischio le immagini di Jaccottet sono tanto fluttuanti, in un perenne movimento di reciproco scambio che, se non può garantire l'assoluta verità, è almeno in grado di scongiurare l'illusione delle false verità.

Se le cose stanno così, l'antitesi nelle sue infinite formulazioni è solo un dato di partenza per Jaccottet, che sarà molto più interessato al territorio che l'antitesi schiude tra le sue due corna che non alle polarità vere e proprie, meri cartelli indicatori che definiscono distanze e distinzioni. In qualche rarissima circostanza, come di fronte al tempio di Atena, l'antitesi potrà anche risolversi in ossimoro felice, e il cristallo sembrerà allora miracolosamente respirare. Più spesso, però, la condizione antitetica rimarrà irrisolta, e il lavoro del poeta considererà proprio nell'assumerla fino in fondo, esplorandone senza bussola e senz'armi ogni anfratto. Ma proprio queste ultime osservazioni toccano di fatto la seconda questione iniziale: attribuendo tanta importanza alla polvere e al cristallo, tendevo nella mia lettura ad assumere questi due estremi come immagini assolute, irrigidite come le opzioni di un *aut-aut*. Sicché, concentrandomi sui termini antiteticamente più rilevati, finivo per perdere di vista la cosa davvero importante: quel *souffle* che costituisce il vero centro delle *Notes pour le petit jour*:

... qui avance  
dans la poussière n'a que son souffle pour tout bien,  
pour toute force qu'un langage peu certain.

*Souffle*: alito, fiato, che, sulla scorta di una *poussière* intesa come difficoltà, fatica di vivere, sarebbe facile scambiare per l'ansimare affannato, di un *affanno* quasi leopardiano. Ma che è ben altro: è ritmo, respiro profondo che *dans cet état d'équilibre entre les contraires*<sup>24</sup> accompagna il cammino e anima dall'interno le parole, come dice lo stesso autore nel brano che trascelgo a mo' di conclusione:

24 Cfr. P. Jaccottet, *La promenade...*, p. 128.

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 sentir cette exhalation, et que le monde n'est que la forme passagère du souffle.

Une parole rithmée est peut-être une imitation plus ou moins heureuse de cette haleine. Elle fait pressentir une force d'expansion, d'ascension, mais qui se soumet à un ordre, à une forme, donc qui ne se perd pas, ne se gaspille pas. Toute chose est un arrêt du souffle, provisoire, un repos d'un instant pour la divinité perpétuellement respirante. L'univers entier come un souffle suspendu<sup>25</sup>.

Contano le aperture, dunque, i passaggi aperti dalla parola, attraverso cui si possono manifestare un equilibrio profondo e un'unità che contraddice e risemantizza le antitesi di superficie. E' forse a partire da qui che può nascere l'ossimoro del *cristal respirant*; e che si potrebbe partire per interrogare un'ipotetica e indefinibile *religiosità naturale* di Philippe Jaccottet, di cui la vastissima opera conserva certo più di una traccia.

## Résumé

L'article essaie de reconstruire le chemin qui a conduit le traducteur à s'approcher de plus en plus de l'œuvre à traduire; il examine les étapes de la lecture et de la compréhension de la poésie de Jaccottet. Il développe l'hypothèse que, si Jaccottet met en discussion la figure du traditionnel "je lyrique" en suggérant une sorte d'annulation, le lecteur-traducteur devra faire suivre le chemin indiqué par l'auteur, tout en étant conscient du risque de projeter sa propre subjectivité sur le texte qu'il a devant lui. Afin d'approfondir ce raisonnement, il suit deux images récurrentes dans l'œuvre de Jaccottet, celle de la poussière et celle du cristal, et il met en discussion les diverses étapes interprétatives tout en montrant leurs limites.

25 Cfr. P. Jaccottet, *La semaison...*, p. 43.