



IL MITO
Voci dal presente

Collana diretta da
Filippomaria Pontani, Anna Santoni

Comitato scientifico
Alessandro Grilli, Sotera Fornaro, Ida Merello, Flavio Gregori,
Martina Treu, Christos Bintoudis

1. Simon Abkarian, *Elettra dei bassifondi*, Introduzione e cura di Michela Gardini, Traduzione e postfazione di Francesca Mazzella, 2022, pp. 224.
2. Wajdi Mouawad, *Il sole e la morte non si possono guardare in faccia*, traduzione e cura di Filippomaria Pontani, 2023, pp. 248.
3. Alice Oswald, *Nessuno*, traduzione e cura di Rossella Pretto, con una premessa di Marco Sonzogni, 2024, pp. 172.

Alice Oswald

Nessuno

traduzione e cura di
Rossella Pretto

con una premessa di
Marco Sonzogni

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Questo volume è stato realizzato con il contributo del
Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia*

Nobody © 2019 by Alice Oswald.

First published as NOBODY in 2019 by Jonathan Cape, an imprint of Vintage. Vintage is part
of the Penguin Random House group of companies.

© 2024, Edizioni ETS for the Italian translation

Alice Oswald has asserted her right to be identified as the author of the Work.

© Copyright 2024

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676688-5

IL LEONE E L'UNICORNO: TRADURRE ALICE OSWALD

*This is the tune of our catch, played by the
picture of Nobody.*
William Shakespeare

And who was he, tell us? A nobody.
James Joyce

La parole più puntuali su *Nobody* (2019) le ha firmate per l'«Observer» Kate Kelleway, sempre attenta e sempre acuta nelle sue recensioni poetiche. «L'elemento di Alice Oswald,» scrive, «è l'acqua», ricordando subito come l'«indimenticabile» raccolta *Dart* (2002), che alcuni ritengono essere il capolavoro dell'attuale «Professor of Poetry» all'Università di Oxford, sia incentrata su un fiume, il Dart – nome dalla 'misteriosa' (da quelle parti abitò Agata Christie...) etimologia celtica in cui si fondono la fluidità dell'acqua e la fermezza della terra rappresentata da un albero, la quercia (il fiume, del resto, ha due 'rami' che ad un certo punto del suo corso confluiscono).

La lettura di *Nobody* ha ricordato a Kelleway anche l'*Ancient Mariner* di Coleridge: entrambe le opere, infatti, possono essere definite «un incontro col mare» – un inno al mare, del resto, completa il titolo della raccolta nella sua stesura definitiva. E un'altra lucida lettrice di *Nobody*, Judith Thurman, ha raccontato sul «New Yorker» di avere letto questo libro proprio al mare, avvertendo nella lettura non il suono della lingua ma il «mormorio dell'oceano».

Questi versi – commissionati per accompagnare una serie di aquerelli di William Tillyer, ispirati dall'*Odissea* ed evoluti in un'opera indipendente – sono intenzionalmente «mobile»: fluidi, dice l'autrice nella nota che chiude l'edizione del libro. Ritornando alla recensione di Kelleway, questi versi sono «fuori dal mondo – e dentro»; «mitici e realistici»; «antichi e moderni». Basterebbe questo per intimidire chi pensasse di tradurli.

L'inglese di Alice Oswald, poi, mette sempre alle corde qualsiasi traduttore: chi l'abbia già tradotta come chi la traduca per la prima volta. Non ci sono certezze: è un tessuto che sfugge al liquido di contrasto dell'esperienza, del dizionario, della collaborazione. È un fulmine preciso e potente di cui resta a testimonianza del suo passaggio solo l'ustione intellettuale ed emotiva avvertita nella lettura. Penso al termine usato da Seamus Heaney per descrivere «un bravo poeta» («a skilled poet»):

waterburner. E ricreare in altre parole suono e senso di questa ‘acqua scintilla’, anche in una lingua ricca di tradizione e di possibilità come l’italiano, è compito estremamente arduo.

Leggendo *Nobody*, e traducendone in apnea cinque testi – in treno e con l’acqua del mare da un parte e dall’altra del binario nell’ultimo tratto prima d’invenarsi in Venezia – mi è venuto in mente un passo da *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll. Nel settimo capitolo di *Through Looking-glass*, Alice dice al Re di non vedere nessuno lungo la strada («I see nobody on the road,’ said Alice»). E il Re, ansioso, ribatte dicendo di volere occhi come quelli di Alice, capaci di vedere Nessuno anche a distanza («I only wish I had such eyes,’ the King remarked in a fretful tone. ‘To be able to see Nobody! And at that distance too!’»).

Ecco: servono occhi così per provare a guardare le acque vertiginosamente vitree dell’inglese di Alice Oswald senza essere tirati sotto la corrente dell’interpretazione dai vortici della sua imprevedibile e inesauribile genialità – un *looking-glass* particolarmente invitante ma anche particolarmente insidioso per chi voglia provare a dire *quasi* la stessa cosa, come Umberto Eco ha definito la traduzione.

Quel *quasi*, io credo, va ritrovato nel modo in cui nella scrittura di Alice Oswald convivono – *effortlessly*, e in questo avverbio faccio convergere i valori della letteratura invocati da Calvino: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità, coerenza – la fermezza leonina e la fluidità unicorna di una lingua meravigliosa che non finisce mai di sorprendere e che non si finisce mai di imparare.

Trenta e passa stesure per arrivare alla versione di *Memorial* pubblicata da Archinto, e un dialogo diretto con l’autrice, hanno permesso a Rossella Pretto di imboccare la strada che ha portato da *Nobody* a *Nessuno* con fiduciosa e fertile determinazione – accompagnata, in questo passaggio, dal leone e dall’unicorno che ha dato prova coesistere nella sua scrittura, in versi e in prosa.

Marco Sonzogni

IL VIAGGIO (PER ACQUA, NEL TEMPO)

*I'm interested in the stuff you don't see but
it's really there*
Eric Orr, 1964

È un viaggio per acqua, questo di *Nessuno*, ma ci si chiede se sia la mente a compierlo o sia un viaggio reale. A leggere i versi d'apertura sembrerebbe un raid della mente in grado di colmare distanze impensabili in un battito di ciglia. Comunque sia, il percorso compiuto da un uomo che ha molto vagato e che si è trovato nel bel mezzo del mare, dove le storie che lì coagulano gli hanno concesso le forze per rimanere in vita, come fosse Sherazade, la cui esistenza dipende dalla perenne rimodulazione di una parola che non può essere conclusiva, definitiva. Come dovrebbe essere la parola poetica, o meglio, il suo tentativo.

Ecco la ragione per cui il poeta di *Nessuno* (quello che nell'*Odissea* viene assoldato da Agamennone per sorvegliare Clitennestra, ma che Egisto esilia su un'isola deserta) compone un patchwork di storie che inventa perché «ci sono bagliori nebbie raffiche egli spera di galleggiare / avanti e indietro su quell'infinito / dove la mente non appartiene più alla mente / e il grido di un uomo è come un boomerang nel vento».

Questa la situazione che si deve fronteggiare, sulla soglia. Varcandola e accettando il viaggio si potrà sperare di vivere, bordeggiando però sempre la morte. Rischio inaggirabile.

Parola e morte condividono una sorprendente e stretta parentela. E *Nessuno*, che tanto sa ascoltare le storie che fluttuano nei suoi paraggi, raccoglie nel ventre equoreo anche la morte e l'assassinio come viaggiassero a pelo d'acqua simili a una sostanza gassosa e invelenita.

Non è un punto fermo ciò che si può dire del lavoro, tanto fascinoso e disgregante, di Oswald. Come camminare al buio sentendo che il corpo e tutto il tuo essere vengono risucchiati dall'oscurità. Si avverte un respiro accanto. Si dovrà procedere facendosi pervadere dalla paura, avvertendo il dissolversi dei confini. Il filo rosso è costituito da un libro, o meglio, quello che oggi percepiamo come libro ma che al tempo era oggetto immateriale. No, non oggetto, diciamo meglio: esperienza. Erano racconti orali tramandati da un aedo, da più d'uno, da chi insomma garantiva il ricordo delle origini e della stoffa umana, nel campionario che si svolgeva attraverso la storia di una guerra e del ritorno a casa di chi vi ha partecipato: la guerra di Troia e il *nostos*. E un aedo, o un poeta, è presente anche all'interno della vicenda omerica, l'abbiamo detto. Alice Oswald dà l'avvio a *Nessuno* con le parole che lo riguardano, riscrittura di alcuni versi del libro III dell'*Odissea*. Protagonista

appare subito l'azione di Egisto che esilia il poeta ed è il mandante dell'omicidio di Agamennone. È chiaro che siamo di fronte a un'indicazione. Non è dato sapere se sarà d'aiuto o fuorviante.

All'estremo opposto di questa vicenda c'è quella di Penelope e Odisseo. Tradimento e assassinio di contro a fedeltà e costanza nel ritorno. Epperò il poema è costruito o decostruito dall'azione erosiva dell'acqua, ci dice Oswald, «questo poema vive nel torbido tra queste storie. La sua voce è spinta dal vento, erosa dall'acqua», e il poeta che deve nuovamente cantarlo, dal bordo roccioso in cui si trova, ha a disposizione solo frammenti, lacerti di storie portati dal vento e precipitati nel gorgo costituito dallo spazio di elisione di due opposte tensioni. Tra fedeltà e tradimento non esiste un territorio intermedio d'incontro. In quel limo di indistinzione, di impossibilità in potenza, si perde l'idea di limite, quella siepe, quel colle così cari a Leopardi oltre i quali «il cor» «si spaura». È un naufragio, dolce ma dissolvente. Tanto più nel caso di *Nessuno*, in cui l'identità del poeta è messa alla prova e la sua figura è posta in relazione con quella, certamente dai labili contorni, di chi, prefiggendosi di cantare l'*Odissea*, sia però confinato su un'isola petrosa e non scopra mai la fine del poema. È un'eterea emanazione che viaggia a pelo d'acqua, come detto. E l'acqua è portatrice di storie, ma tante sono le pieghe del mare, troppe le sue ombre per districarsi in uno «smisurato mosaico» paragonato a «una sorta di cieco occhio blu» che ignora le sorti umane. Qui non c'è rovello, però, non siamo sulla scia delle *Operette Morali* e della loro protesta dell'infelicità umana causata dall'indifferenza della Natura. In questo mare, «che non ha né fede né pazienza / solo capricciose cleptomani correnti», un nuotatore «pensa di poter sentire qualcosa che tuttavia gli sfugge». È un luogo «senza forma e instabile». «È profondo è morto campo senza recinzione / uno strato che rimescolandosi promiscuo in sé più volte si ripiega / erodendo paziente la solidità delle cose».

È chiaro: qualcosa svanisce tra le mani e si deve essere pronti ad abbandonare certezze e mollare gli ormeggi per avventurarsi su un mare di possibilità proprio quando «l'acqua stagna in acuto disagio» e il vento spinge il naufrago avanti facendogli perdere le tracce delle sue estremità e i contorni delle cose, deformandole fino a farne uno specchio dove egli si possa guardare in preda al terrore mentre, «assemblato e verde pece», si rovescia sul labbro della terra, tra le mani solo nuvole o quella cortina tirata sull'orizzonte che è «pura noia e un profondo / sospiro marino».

In questo viaggio (in tutti), ci sono un punto di partenza e un punto di arrivo che possono essere declinati secondo una linea temporale (passato e presente), oppure intendendoli come stati (fedeltà e tradimento), o ancora in senso spaziale (terra di origine e terra straniera), o semplicemente in termini di andata e ritorno. Tra questi due punti, comunque siano intesi, vi è qualcosa che sfugge alla forma, alla definizione, e inquieta; qualcosa che impressiona anche nel senso che lascia il segno del suo passaggio, indecifrabile ma presente. E quante presenze ci sono, qui! Che cosa siano non si sa né come meglio definirle. E allora tocca sperimentarle, facendo esperienza dell'acqua.

Mircea Eliade ha insegnato che ogni forma, non appena si stacca dalle acque, cade sotto l'imperio del tempo e della vita: lo ricorda anche Marina Cvetaeva in

quello splendido componimento che è ‘Alla sibilla – il bambino’, affermando che nascere è cadere nel tempo, da quel golfo amniotico al giorno; e il movimento contrario, quello del morire, è ancora una caduta:

Ma ti alzerai! Ciò che chiamiamo morte
è cadere – nell’alto.

Ma tu – vedrai! Le palpebre chiuse
sono: venire alla luce.

Dall’oggi –
nel sempre.

La morte, bambino, è ritorno.
La morte è andare a ritroso!

Per – l’aria! a – nuoto! a –
scesa: indietro: in dentro – in e-
terno.

La Morte, quindi, è ritorno (come sarà anche per la Parola), come è ritorno l’*Odissea*, i cui echi dissolventi Alice Oswald impasta.

Nel *Trattato di storia delle religioni*, per tornare a Eliade, si dice che la forma che si stacca dalle acque cade appunto sotto il dominio del tempo nel senso che «riceve limiti, conosce la storia, partecipa al divenire universale, si corrompe e finisce per vuotarsi della propria sostanza, se non si rigenera con immersioni periodiche nelle acque, se non ripete il ‘diluvio’ seguito dalla ‘cosmogonia’». Il movimento vitale è ciclico e rituale, si misura con la morte nel momento in cui aspira alla staticità e non asseconda il suo carattere liquido, metamorfico. Con questo aspetto, invece, Oswald si è confrontata spesso – in *Dart*, per esempio, che riunisce i frammenti di storie di chi abita sulle rive del corso d’acqua ubicato nel Devon per tessere la tela vocale del fiume; o in *A sleepwalk on the Severn*, altro poema orale ambientato nei pressi dell’estuario del rivo eponimo al confine tra Galles e Inghilterra - vicino a Bristol dove attualmente vive Oswald – e che focalizza gli effetti di una notte di luna sull’acqua e sulle voci.

D’altra parte, tutto il cammino o la navigazione di *Nessuno* giungono ad approdo quando si apprende che:

sembrano esserci due mondi uno è l’acqua
che trova sempre il suo livello l’altro no ed è l’amore
ma è ampio un ampio campo di orribili sconvolgimenti

Due livelli, come la citazione d’apertura dell’*Odissea* aveva rivelato differenziando i due modi del sentimento: fedele o traditore. Declinandosi nel tempo, l’amore prende parte al suo movimento e confluisce in due bacini: di faglia (il tempo discontinuo, pericolante) e di falda (il tempo esteso, la durata). Quest’ultima è una forma di fedeltà paziente, la prima è assassina.

Oswald dice che l’amore non trova il suo livello, forse perché è un *daimon*, scalzo e scapigliato, cioè la tensione tra i due mondi - la carezza o il tocco arrivano

nella frana, cioè quando gli universi collidono, scrive Oswald al suo esordio, in una poesia di *The Thing in the Gap-Stone Stile*, «Toccammi nel momento in cui questi mondi collidono, / la corda del fiume sbrogliato dalla marea», quando ogni aspettativa è ormai disattesa, e lo spazio si apre, il tempo crolla e la luce penetra ogni cosa: «Prendimi la voce e senza voce verrò / a cercarti; prendimi il volto, / invisibile viaggerò sui colli»; e sempre nella stessa poesia, Oswald si fa in altro modo liquida per amare in segreto, tra le folle, «nell'oscurità, nel quieto / mercato delle ombre, e nelle città / come un fantasma che cammina inosservato». L'amante è il poeta che ascolta i suoni del mondo e allo stesso tempo si scioglie nell'amore per il creato e per la creatura? È continuamente dentro e fuori di sé, cantore e amante, essenza ideale e carne dissodata dal vomere di una vita desiderante? Così pare proseguendo nella lettura:

e amerò coi libri, usando pagine come vento,
 senza leggerle, e amerò con la gente, irretita
 dalle parole ma attraverso tale rete amando.
 E quando alla fine il mio amore sarà compreso,
 con te non amerò ma respirerò
 e respirando mi trasformerò in carne e sangue.

Nessuno, però, segna la distanza incolmabile tra uomo e donna. Non è questo che mette in luce anche Anne Carson in *Antropologia dell'acqua*, dove lei e il suo Cid rimangono universi lontani? «La tua voce la conosco. Mi ha terrorizzata. Quando la sento nei sogni, di tanto in tanto nel corso della mia vita, suona come uno scherno – ma i sogni distorcono il suono, perché lo rimandano attraverso molte acque». L'acqua trova il suo livello, l'amore no, scrive Oswald. È necessario allora incontrarsi soltanto in o tramite l'acqua? Nel mare, Lautréamont conosce l'unico essere che possa assomigliargli, la femmina di pescecane, nei *Canti di Maldoror*. Il protagonista di *Thomas l'Oscuro*, di Blanchot, si imbatte in Anne dopo la tempesta.

E *Nessuno*? Qui l'unica certezza è la metamorfosi infinita, quella del polpo dissoto che insegna la preghiera per le anime infossate nella pelle dei vivi. E se pensiamo a Titono, marito di Eos cantato da Oswald in *Falling Awake*, dobbiamo ricordare che fu infine mutato in cicala per compassione. Altre metamorfosi, mentre Proteo, il vecchio e cangiante dio marino che custodisce il gregge delle foche di Posidone e ha il dono della profezia (tra l'altro è anche il custode di Elena in alcune versioni del mito), signoreggia su *Nessuno*. Chissà «che anche ora uno straniero stia salpando / su questa disintegrante certezza quest'acqua / qualsiasi cosa sia qualsiasi cosa tutto sia / sotto questi veli e veli della visione / che la luce taglia ma che rimane // intatta» scrive Oswald nel componimento dedicato al dio marino. Insomma, non è dato sapere, sembra voglia suggerirci. La metamorfosi (le varie contenute in questo libro) è una forma di restituzione del mondo cangiante, lo spaesamento ma anche l'eterno respiro degli elementi. Se poi pensiamo che la tecnica usata per comporre questo suo liquido poema (non nell'edizione Jonathan Cape, ma in quella di 21 Publishing Ltd in tandem con il pittore William Tillyer) è quella dell'acquerello – acqua e colore, cosa che ricorda quanto scrive Oswald, e cioè che le maree gestiscono le ore, sono lavoratori che incardinano gli orari dell'acqua facendo svariare i colori così che il tempo possa

progredire – se pensiamo dunque alla tecnica usata possiamo chiudere il cerchio.

Se inoltre pensiamo all'acqua e all'amore nella personificazione delle Ninfe allora tutto prende un senso ancor più rotondo. Non a caso, Oswald ha parlato proprio di queste figure durante il nostro primo incontro a Bristol.

In Grecia, le Ninfe erano divinità della Natura venerate presso fonti, fiumi, laghi, monti e boschi, e potevano provocare turbe mentali, propedeutiche, però, anche allo sviluppo di facoltà mantiche e oracolari. Ponendo mente, poi, alle vicende di Siringa o Euridice possiamo aggiungere un altro tassello alla fenomenologia della Ninfa; che si presenta come divinità, d'accordo, ma anche come fanciulla insidiata e in fuga, è insomma colei che sfugge, declinando per l'altro l'amore nel suo mancare (Siringa si muta in canna), o nell'interdizione dello sguardo (come è per Orfeo che non può girarsi) rimandando intatto il mistero dell'Altro-da-sé che potenzialmente precipita nell'abisso. Da una parte scompagina chi le si avvicina, è una mania sessualmente dirompente, e lo condanna a perdersi o a perdere quella potenza; dall'altro, almeno in tali casi, offre lo strumento del canto e della musica, si spezza per echeggiare il silenzio primordiale dove tutto deve ancora avvenire, niente è stato infranto. E la storia può narrarsi daccapo. Quando tutto ritorna all'acqua, tutto è nuovamente immerso e ripulito, la parola può riprendere fiato. L'iniziazione sarà compiuta e il mondo dell'amore, quello che non trova il suo livello, perché non lo trova nella durata, potrà riprendere a scagliare le sue frecce.

Talvolta (raramente ma succede) la potenza ninfale viene disinnescata. Come nel caso di Calipso, a cui è dedicato l'ultimo componimento di *Nessuno*. Ricevuta la visita di Ermes che le annuncia la partenza di Odisseo, Calipso si tuffa in mare, urlando e berciando, tornando in circolo nel turbine degli elementi, «e l'onda nera la ricopre», scrive Oswald. Penelope ha vinto contro il luccichio dell'immortalità offerta all'eroe e a dispetto dei pericoli che egli dovrà ancora affrontare. Odisseo sceglie Penelope, sceglie ciò che ha un tempo finito, l'attimo sfiorante. Oswald termina qui: lascia la Ninfa in questa disperazione dissolvente che la conduce (stando all'etimologia del vocabolo greco) non più a essere colei che sfugge, che si vela, ma colei che va in sposa. Tutto rimane sospeso nell'eco di quella risata che si getta tra le braccia del silenzio come se sul poema calasse la notte degli amanti ritrovati di cui nulla si può dire. Il percorso è stato compiuto, il mare affrontato, il naufragio scampato, il rito compiuto. Odisseo ha guardato negli occhi neri della vita e ha accettato la sfida.

Questo è il percorso compiuto dall'uomo che ha molto viaggiato, in cui si è trovato immerso, dove è stato necessario affondare calandosi oltre l'apparenza di un corpo che non risponde:

«come se io mi immergessi nel profondo / trenta iarde dalla superficie di me stesso / ma non sono io è solo un nero violaceo / non sono i miei piedi sono le ore che avanzano».

E Oswald conclude:

«se almeno gli uccelli avessero sottotitoli se fissandoli / potessi almeno attingere certe direzioni nella mia mente».

Si parla, quindi, di direzioni della mente, come si è detto all'inizio. «Purpled mind», scrive più avanti, «why go on circling». In *Attraversando il mare*, Sylvia Plath si chiedeva: «Non c'è nessuna via d'uscita dalla mente?». L'esterno dal mutevole orizzonte, dove cielo e mare si confondono, coincide con la visione di un interno in cui la vertigine del senso, di quello che possa restituire dell'esperienza un unicum facilmente interpretabile, si dissolve come un «ovale di sapone», per citare ancora un verso di Oswald. Ecco, allora, che la donna che appare, «contorta dal sonno» - perché vi è sempre una linea incerta, molto labile tra il sonno e la veglia, in questo libro - quella donna comincia «a sentire cose». La dobbiamo immaginare accanto al mare, anzi, è il mare che le si accosta al letto nello stato di semi-incoscienza in cui si trova, e lì può ascoltare lo spettro sonoro restituito dall'acqua e dai suoi abitanti e visitatori. E tanto riesce ad ascoltare, a cogliere, che quasi coincide con quei suoni; la sua identità, come quella del poeta, evapora o viene erosa dall'acqua: «fin dove l'orlo dei suoi abiti // viene eroso». La persona, il guscio identitario esterno viene meno, in qualche modo, si sgretola. Ed è possibile, dunque, toglia la maschera pubblica, andare alla sostanza di quanto avvertito, all'essenza del poeta che capta - al modo di un ragnò - e poi trasmette secondo una lingua ancestrale e cifrata che frantuma il senso comune.

L'informe – Light&Space

Il poeta lavora con la forma, mentre la luce costruisce lo spazio permettendo a quella forma di emergere. Ma che dire dello spazio dell'acqua? Se l'acqua è una «disintegrante certezza», «qualsiasi cosa sia qualsiasi cosa tutto sia», in realtà è talmente opaca e resistente all'indagine e al raid che vi si vuole compiere attraverso che si riveste di veli, «veli della visione / che la luce taglia ma che rimane // intatta», l'abbiamo osservato. L'esperienza dell'acqua sembra affermare che non è possibile dire compiutamente qualcosa, si può solo suggerire, perché in definitiva non si riesce a gettare luce sullo sprofondo. E quando ci si riesce e «il mare si dilata per far entrare più verde / e i corrosi recessi si vedono in tutte le loro crepe», allora si può scorgere qualcosa di orribile, gli amanti omicidi che tremano impauriti dagli insetti del mezzodì e tramano la morte del marito che sta per tornare, nonostante in qualche modo sappia del mondo fuori di sesto, mentre si chiedono, quegli amanti terribili, se il poeta esiliato abbia terminato il suo poema su di loro, e guardando al mare si accorgono infine che l'acqua restituisce una sorta di quaderno dove si incidono linee (versi) «che metricamente scorrono da un'isola all'altra».

È l'esperienza della cosa a essere messa in campo, non la sua dicibilità e tantomeno la sua assoluta, assodata, organica e levigata presenza. L'esperienza. Il viaggio alla deriva che non ha ancora preso i connotati del diario organizzato a posteriori. Ma la presa diretta. Scorie di giorni tempestosi e pieni di azzardo quando la sopravvivenza è una delle ipotesi al vaglio.

E però l'arte può rivelare l'invisibile nel visibile, la sua essenza intangibile nella materialità del fare e del comporre. L'ha ben scritto Kandinsky. E già da quel

nostro primo incontro a Bristol, il nome di Kandinsky ha tramato il discorso di Oswald che, nonostante stessimo lavorando a *Memorial*, sua raccolta precedente, già presagiva la collaborazione futura.

E allora si tratta di comprendere come si strutturi la percezione che lega l'universo interiore del vissuto a quello esteriore del viaggio. Si tratta di vederlo o di indagarne i meccanismi, vale a dire di porre in evidenza l'atto della visione come forma di conoscenza del mondo e il ruolo che in questo processo svolge la luce o la sua mancanza. D'altronde, il funzionamento della visione è il primo a essere introdotto fin dall'inizio del poema:

Come sfarfalla la mente di un uomo che ha molto viaggiato
e le rapide ali dei suoi occhi atterrano ovunque

scrive Oswald. Gli occhi sono come ali. Più avanti dirà che nell'occhio umano ci sono microscopici insetti che trasportano il colore. Il desiderio di quest'uomo mai quieto, ma perennemente alla ricerca del nuovo e dell'altrove, si esplica nell'attività di una mente febbrile paragonata a un raggio che passa tra cavi e in meno di un secondo giunge alla meta, si posa sull'orizzonte fluttuando a pelo d'acqua, quale eterea emanazione. Oswald utilizza il termine 'thought-form' per rendere l'esperienza di una 'forma pensiero' che richiama alla mente il libro di Annie Besant e di mons. C.W. Leadbeater in cui si indaga il pensiero costituito da vibrazione, colore e forma. Mondrian e Kandinsky conoscevano quest'opera che si può dire alla base delle loro speculazioni e della nascita dell'arte astratta. Un pensiero definito, dice Besant, ha una vibrazione irradiante e una forma fluttuante nell'aria, ma sono molte le forme e i colori, in dipendenza dalla materia, che l'emanazione attira a sé per esprimersi in maniera fedele. E poi: il colore è determinato dalla qualità dei pensieri, la forma dalla loro natura e la nettezza dalla loro precisione.

Ma un "Nessuno" che definizione avrà? Richiama una identità incerta, una materia ancora informe. Come il viaggio a cui Oswald invita fin dall'inizio. Da questo informe hanno inizio le storie, sfarfallano tutt'intorno. E hanno inizio dall'acqua, indicata come un «out here» - idiomatico, in inglese, ma caratterizzante anche una certa ricerca del dato stabile tra interiorità ed esteriorità - acqua che è penosamente chiara e in cui l'annegare equivale al sentirne il moto del colore. Ancora. E sempre a proposito di colori, nella succitata poesia dove gli insetti lo trasportano nell'occhio, Oswald scrive:

ed è così che si trasporta avanti e indietro il tempo
e le onde svariano da un colore all'altro

L'intera storia del tempo è un filo, un pensiero che tira l'altro, una slide di ombre, come un coro d'onde, ma indecifrabile, comunque e sempre connesse con le maree e con la modulazione del colore delle luci sul mare. Meglio non dimenticare, allora, che la primigenia espressione della raccolta poetica di Oswald era stata dettata dal suo connubio con il mezzo artistico; meglio non dimenticare cioè che l'edizione di 21 Publishing Ltd proviene dal lavoro della poetessa e del pittore William Tillyer

prendendo quindi come mezzo di restituzione e di indagine l'acquerello, altro tipo d'arte che vede nel punto di colore che si allarga sul foglio un movimento che va a comporre e scomporre, nella sua imprevedibilità, qualcosa che però ha delle leggi con cui si può disciplinare. È l'acqua a costituire il principio di dissoluzione. Di lì la ricerca di una regolarità o comunque di un principio ordinatore che renda il percorso indicato da Kandinsky, per esempio, ossia tracciare le forze invisibili che manifestano l'intima essenza della vita attraverso linee e colori come forze e sonorità interiori. Si parte quindi dalla dissoluzione per cercare di far emergere qualcosa: anche questo è un viaggio. L'influenza di Kandinsky è comunque palpabile. In un passo del suo *Punto, linea, superficie* scrive: «Una retta, e in particolare una breve retta che si ispessisce, rappresenta un caso analogo a quello del punto che cresce: anche qui c'è da domandarsi: "in quale momento si estingue la linea come tale e in quale momento nasce una superficie?". Ma non possiamo dare una risposta precisa. Come si potrebbe rispondere alla domanda: "Quando finisce il fiume e quando comincia il mare?"». Non ci stupirà che in due punti del testo oswaldiano compaia la frase «Come comincia il mare ha infiniti inizi». Risuona.

Va detto che l'indifferenziato così presente in queste ricerche e nei versi di Oswald è esperibile anche nell'arte contemporanea. *Nessuno* ha a che fare con la ricerca dell'invisibile che traspare e tramonta, di continuo. E sull'invisibile (comunque connesso a spazio e luce) ha lavorato molto un artista americano, Eric Orr, che aiuta a comprendere i versi oswaldiani e la cui opera complessiva, oltretutto, si aggrancia alla morte fin dalla prima esposizione: una Colt 45 puntata sull'osservatore. Orr lavora sulla morte intendendola inizialmente come insidia, atto di aggressione e al contempo indagine o manipolazione del processo percettivo. Cosa su cui si interroga il gruppo di artisti chiamati "Light & Space", con cui Orr collabora per una decina d'anni, fin dal 1966. Ma il lavoro di Orr, in più, ha un'altra caratteristica che man mano si evidenzia, e cioè l'uso che l'artista fa di antiche tradizioni magico-religiose che gli permettono di passare dall'aggressività della pistola puntata contro il fruitore della sua opera a temi via via più disincarnati che rimandano a un'ulteriorità dell'arte esperibile tramite la ricreazione di un'esperienza liminale e in qualche modo fluida.

In *Sound in Shape of a Pear* (New York, 1970) due onde sonore si intersecano in modo tale da annullarsi parzialmente creando una zona di inquietante silenzio in cui i rumori ambientali si dissolvono inspiegabilmente in lontananza. E sempre a proposito del suono, *Sound Tunnel* (Los Angeles, 1969) ricrea un tunnel dalle pareti nere non illuminate, dove voci provenienti da altoparlanti nascosti circondano chi l'attraversa in un continuo, onirico e straniante sussurro: «Vita, sogno, ombra; vita, sogno, ombra; vita, sogno, ombra».

Nessuno è attraversato da voci i cui corpi sembrano evanescenti o scomparsi, andati, forse ultima eco di quelle esistenze, ma è attraversato anche dai silenzi, come quello versato da uno spirito che si sporge languido da un oblò «sul mare come da un bricco di latte», intorno solo «ossa e umane creature piumate», oppure un silenzio «di un blu pallido» in cui l'apparizione delle isole è accostata in qualche

modo alla nascita, alla comparsa di primordiali esseri umani, ancora informi e come spazzati via dall'aria che le abortisce, mentre le nuvole «sorprendentemente quiete come se il fatto di fluttuare / avesse tolto loro peso dalle menti / le nuvole sostano come santi / molto vicini e distanti nei loro oranti sudari bianchi». È uno spazio sospeso, da indagare e davanti a cui scoprire di essere totalmente sbigottiti.

Inspirato dai mistici viaggi che va compiendo, Orr inizia poi a lavorare a una serie di installazioni influenzate tanto dagli spazi vuoti e riverberanti che gli archeologi hanno trovato nelle tombe saccheggiate dell'antico Egitto, a cui dedica altre opere, quanto dagli spazi indefiniti e in qualche modo trascendentali delle installazioni di Robert Irwin, artista californiano, pioniere del movimento *Light and Space*, una branca dell'arte minimalista della West Coast. All'interno del movimento, le installazioni di Irwin si concentrano, oltre che sull'esperienza sensoriale, sul suo ruolo nel guidare la percezione dello spettatore all'interno dell'opera.

In *Infinity Space* (Irvine, California, 1971-73; in seguito esposto, con alcune variazioni, come *Zero Mass Space*), Eric Orr crea uno spazio al di là (o prima) dei confini, analogo al regno del Caos descritto da Ovidio nelle *Metamorfosi* (Libro I: 7-9), «mole informe e confusa, non più che materia inerte, una congerie di germi differenti di cose mal combinate fra loro», o il regno ai confini del mondo dell'Ultima Thule, descritto nei testi greco-romani come uno stato tra la nebbia, il liquido e il solido. Ecco allora che si intravedono gli oswaldiani «spiriti della visione lavoratori d'acqua / dove la mente senza massa increspa l'aria che si frappone / screziandola in blu e pensando // vorrei essere là // o là»: non vi è più distinzione, e la mente, come i fotoni di luce, diviene senza massa, esattamente come quell'eterea emanazione (o forma-pensiero) che appare nei primi versi dell'opera.

Tornando all'installazione di *Infinity Space*: muri e limiti sono scomparsi, all'interno non vengono percepiti. La proprietà dello spazio di formare confini, e quindi di limitare, contornare, separare, si dissolve in una sostanza luminosa indefinita in cui l'individuo si trova immerso. Così scrive Orr: «The boundary-forming property of space has been dissolved into an indefinite light-substance surrounding one with equal density on all sides. One has entered a murky Stygian world without personal identity and history - a world one hardly knows even how to explore. Something of the experience of initiation into an ancient mystery religion is briefly glimpsed». Il dissolversi dei limiti spaziali e sensoriali fa dunque entrare in una situazione di torbidità stigia («murkiness» è anche il sostantivo usato da Oswald nella sua epigrafe), ma anche, in qualche modo, sacra. Newton indicava lo spazio come il «sensorium Dei» che, in termini platonici, diviene lo schermo su cui si proietta il sogno del mondo o il processo del pensiero. In *Nessuno*, lo spazio non è potenza divina, Dio non riesce nemmeno ad ascoltare, non sente, «God can you hear this», chiede qualcuno. E lui risponde, perché risponde, certo: «No not me». Ma quale Dio in definitiva, quale sua forma? Ricorda Thomas McEvilley, in uno studio su Orr, che forme affini di questo spazio indefinito indagate dall'artista possono essere ritrovate nell'abisso dello spazio primordiale indeterminato, considerato come il grembo dell'universo o l'alambicco delle sue possibilità. Nel Buddismo Theravada, religione conosciuta da Orr in Birmania, lo spazio vuoto va a enfatizzare il rifiuto

del senso ordinario di sé, che ne viene eroso. Abbiamo già detto dell'erosione in Oswald. Altra immagine profondamente legata alla poetica di Orr è il trono vuoto con cui il Buddha è rappresentato nell'arte buddista delle origini con la sua preponderante componente aniconica, così come avviene nella simbologia degli Stupa di Sanchi o di quelli di Ajanta. Il trono è vuoto perché il Buddha ha realizzato il non sé. Ecco allora che la prima installazione di Orr, la Colt 45 del 1964, squaderna il ventaglio dei suoi significati: la sedia vuota diventa il trono vuoto, la pistola puntata va a implicare l'autodistruzione volontaria dell'autore attraverso la realizzazione del non sé. L'uomo corre incontro al suo destino. Agamennone torna a casa. Va verso la morte, l'assassinio. Ecco allora che:

Insediato nel piede sospeso che esita a scendere
di questo indugio si nutre il Destino e la stessa
semplicità poderosa gli fende la gola
come goccianti flussi e riflussi in tutte queste

grotte

ricolme

di marea

la stessa iridescente sveltezza e la stessa
incerta certezza che trabocca o si increspa
o si gonfia di acqua che s'infossa

L'acqua si richiude su di lui, in qualche modo, come sul corpo di quella donna che quattro marinai devono far dondolare oltre il bordo della nave «e l'acqua / con tutti i suoi predoni e artigli le si richiuse sopra / lo spruzzo divenne una serie di punti e / sotto quel suono da verde il mare divenne // grigio».

Con l'installazione *Sunrise* (Los Angeles, 1976), Orr inizia a riannodare i fili della sua arte che uniscono l'interesse per la scienza e quello per l'arte egiziana. Accanto allo spazio e alla luce, egli introduce come terzo materiale essenziale il silenzio. Ancora una volta. Il pesante isolamento consente ai suoni del corpo di affacciarsi insieme ai pensieri che normalmente passano inosservati. È un contenitore in cui l'esperienza di sé, dello spazio e del mondo viene trasformata e alterata. Come si percepirà - ci si chiede in relazione a *Nessuno* - il poeta isolato sull'isola rocciosa? E poi: i "personaggi" del suo poema subiranno modifiche, alterazioni a causa di questo suo isolamento? Il suo poema sarebbe diverso se fosse immerso in altro ambiente? In definitiva, il poema vive in quel gorgo, la sua realtà è connessa a questo dato di fatto, a questa strana percezione, erosa dal vento e dall'acqua. La poesia si integra con la ricerca artistica, e Oswald può essere compresa a fondo trovando un correlativo in Orr.

Silence and the Ion Wind (Los Angeles, 1981) è un'installazione che occupa tre camere lungo un unico asse, con una chiara progressione: è un omaggio al misticismo dello spazio e della morte come trasformazione, un grandioso dispiegamento degli stessi temi presenti nell'arte di Orr fin dall'inizio del suo viaggio. La morte

così presente è poi la metamorfosi di *Nessuno* su cui signoreggia Proteo, il vecchio dio abitante della grotta «dove le foche che sfatano il mefitico alito del mare stanno a sbruffare pomeridiane nei sacchi a pelo», dio in grado di prendere l'aspetto di qualsiasi elemento o animale per sottrarsi a chi lo interroga (come nel libro IV dell'*Odissea* con Menelao) ma anche in grado di celare la presenza di Elena (la custodisce e la restituisce al marito nell'*Elena* euripidea, essendo re dell'isola di Faro). La morte è infine la metamorfosi di Filomela e Procne o ancora quella a cui chiama Calipso che

Così lei urla e ridendo e berciando vola via
e si gira e si tuffa incapace di restare alunché a lungo
e l'onda nera la ricopre

Così si conclude *Nessuno*: in altra rivoluzione, con questa creatura incapace di restare alunché a lungo perché in perenne mutamento. Se pensiamo a quanto le metamorfosi siano presenti in *Nessuno* e quanto questa raccolta costeggi la morte, il rischio, l'azzardo della vita che sempre fronteggia quel cambiamento, il guizzo cangiante dell'acqua che si frange e muta forma, potremo comprendere quanto il lavoro di Orr sia tangente e possa fornire una chiave di lettura della poesia di Oswald, ricordando sempre che vi è celato un segreto che rimane tale.

Secondo Orr, se l'arte consiste nel modo di sperimentare piuttosto che nel tipo di oggetto sperimentato, allora il compito dell'artista-sciamano non è quello di creare oggetti d'arte, ma di ripulire gli apparati o gli atteggiamenti percettivi; come minimo, di creare una sospensione della consapevolezza del passato e del futuro che cancelli i sistemi di memoria e di aspettativa dello spettatore e presenti uno scorcio del qui-e-ora che brilla nella sua implacabile fattualità. Così bisogna leggere quest'opera oswaldiana, nella sua fragile essenza momentanea, la montaliana eternità d'istante che ci fa scoprire in una scaglia di mare tutta la vita e il suo travaglio, un'esistenza a picco, come il sole che arroventa la visione di quelle file di rosse formiche che si rompono e si intrecciano a dimostrazione di un paesaggio esteriore e interiore che muta di continuo. Tale è l'esperienza umana, arricchita e minata da rivolgimenti imprevedibili, rischiosi.

Anche a questo, dunque, alla quintessenza di una vita inesausta nel suo movimento, danno voce i versi di *Nessuno*.

Rossella Pretto

*Desidero ringraziare Marco Sonzogni per i consigli e i suggerimenti che mi hanno aiutato a sciogliere alcuni punti problematici del testo in traduzione.

Alice Oswald

Nobody

Alice Oswald

Nessuno

INDICE

<i>Marco Sonzogni</i> Il leone e l'unicorno: tradurre Alice Oswald	5
<i>Rossella Pretto</i> Il viaggio (per acqua, nel tempo)	7
<i>Alice Oswald</i> Nobody	20
<i>Alice Oswald</i> Nessuno	21

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di marzo 2024