

Edward Lynch

Le trasformazioni (traduzioni, tradizioni e tradimenti) di Walt Whitman, Emily Dickinson (e altri) in John Ashbery

* Edward Lynch è lettore di lingua inglese presso il Dipartimento di Anglistica dell'Università "La Sapienza" di Roma. Sta completando un dottorato di ricerca in Studi americani presso la Terza Università di Roma.

1. Nato a Rochester, New York, nel 1927, John Ashbery ha pubblicato diciassette volumi di poesie, incluso un *Selected Poems* (New York, Viking Penguin, 1985). *Self Portrait in a Convex Mirror* (New York, Viking Press, 1975), il volume per cui Ashbery ha vinto nel 1975 non solo il prestigioso Pulitzer Prize ma anche il National Book Award e il National Book Critics Circle Award, è stato tradotto da Aldo Busi, per Garzanti nel 1983 con una introduzione di Giovanni Giudici. L'ultimo libro di Ashbery, *Can You Hear, Bird*, è stato pubblicato alla fine del 1995 (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995).

2. *The Norton Anthology of Poetry* (1983), *The Heath Guide to Literature* (1987), *The Norton Anthology of Modern Poetry* (1988), *The Heath Introduction to Poetry* (1988), *The Heath Anthology of American Literature* (1990), *Post-Modern American Poetry* (1994).

3. Il primo testo apparso nel "Times Literary Supplement" del 1980 costituisce una sorta di "compromesso": senza "be" nel quinto verso (come nella versione del 1981) ma con "it" nell'undicesimo (come nella versione del 1985).

4. Janet Bloom e Robert Losada, *Craft Interview with John Ashbery*, in "New York Quarterly", 9 (1972), p. 28. (La traduzione è mia. Tutte le traduzioni sono da considerarsi mie se non altrimenti specificato.) A questo proposito si veda an-

Le due poesie di John Ashbery¹ che proponiamo sono tratte da volumi diversi. *Paradoxes and Oxymorons* si trova in *Shadow Train* (1981), mentre *Light Turnouts* apre *Hotel Lautréamont* (1992). Questa nostra traduzione a quattro mani è diversa da quella che abbiamo fatto per "Nuovi argomenti" (numeri 46 e 47, 1993). Il lavoro del traduttore, si sa, non finisce mai, ma nemmeno quello del poeta. Infatti, *Paradoxes and Oxymorons* è stata inserita nei *Selected Poems* (1985) con qualche variante rispetto al testo "originale" del 1981, che a sua volta è diverso da quello ancor "più originale" pubblicato il 24 ottobre 1980 sul "Times Literary Supplement" (p. 1188). Durante una visita a Roma nel 1993, John Ashbery ha detto di preferire, tra le due pubblicate in volume, l'ultima versione del 1985, lasciando intendere che quella pubblicata nel volume del 1981 può presentare alcuni errori di stampa. Le varianti in effetti possono sembrare insignificanti: nella versione del 1981 non compaiono nel quinto verso l'ultima parola: "be" e nell'undicesimo verso l'ultima parola: "it". Nel primo caso il significato: "La poesia è triste perché vuole essere tua, e non può [essere tua]" rimane invariato, ma si perde un secondo senso possibile: "La poesia è triste perché vuole essere tua, e non può essere". Nel secondo caso l'"errore tipografico" fa sì che un "it" privo di referente, nella locuzione "before you know it", si perda, letteralmente, senza però compromettere il senso della poesia – a meno che anche il primo "it" si riferisca alla poesia stessa. Quando afferma di preferire la versione pubblicata nei *Selected Poems* del 1985, Ashbery vuole forse far capire che questo gioco non gli interessa più, una volta che sia stato notato.

Tuttavia, quando la poesia è stata ripubblicata, anche dopo il 1985, in varie antologie,² è sempre stato ripreso il testo apparso in *Shadow Train* (1981).³ Forse la poesia originale si perde per sempre nell'esecuzione ("It gets lost in the steam and chatter of typewriters"). La poesia non appartiene più all'autore ma ai diversi lettori. O meglio, la poesia diviene i suoi lettori e cambia con loro ("The poem is you"). L'autore sembra voler anche indicare che la poesia, spesso ricca di echi e risonanze per l'autore, corre il rischio di essere "incasellata" e rinchiusa in griglie interpretative da lettori e critici. Nella versione che Ashbery dice di preferire la poesia non può essere (verso 5), e allo stesso tempo non può neanche essere letteralmente o totalmente persa (verso 11) malgrado la nostra mente schematica e imperfetta. Per Ashbery l'assenza e la presenza, l'ordine e il caos, il conscio e l'inconscio, la tradizione e la sperimentazione sono in continuità fra loro. Le singole poesie fanno parte di qualcosa che è

più grande di loro, che è la tradizione ma anche la coscienza che le ha prodotte:

Ogni poesia fa sicuramente parte di qualcosa di più vasto, ossia la coscienza (*consciousness*) che l'ha prodotta in quel momento e che ha lasciato fuori tante cose diverse per scriverla, delle quali negli angoli della poesia si avverte, comunque, la presenza.⁴

Nel lavoro di Ashbery l'ordine e la selezione non escludono il caos e l'inclusività. Inoltre, la coscienza che produce la poesia va oltre a quella individuale: "In qualche modo noi siamo tutti aspetti di una coscienza che dà origine al poema".⁵

Paradoxes and Oxymorons

Come dichiara esplicitamente il titolo, questa poesia è costruita su paradossi e ossimori ("pretend to fidget", "deeper outside thing", "dreamed role-pattern", "Open-ended") e, come dice il primo verso, si occupa del linguaggio, sia scritto sia orale (si veda il secondo verso: "Look at it talking to you") che nella sua ambiguità tende a inglobare tutto. Per esempio, il primo pronome "it" dei dieci – o undici, a seconda della versione – della poesia, nel secondo verso, potrebbe riferirsi alternativamente a "questa poesia" o al "linguaggio", ma anche a qualcosa di non strettamente linguistico, ossia un "livello molto semplice". In ciascuna di queste ipotesi la poesia assume un senso diverso. Tutto cambia, compresi il poeta (che appare quattro volte con la prima persona singolare del pronome personale), il lettore (ci sono ben dodici "you" più due "your"), e la poesia stessa (nominata anch'essa quattordici volte). Accanto alla prima persona singolare del pronome personale che appare quattro volte (due volte "I" e due volte "me"), anche la parola "play" viene ripetuta quattro volte (sia come sostantivo che come verbo). In questo modo l'io del poeta (nominato con due diversi significanti) viene associato al termine "play" (che allude a diversi significati: il gioco, la finzione scenica, l'interazione e l'esecuzione musicale) istituendo un sistema di intrecci tra parole e cose intese come impure, mutevoli e molteplici. Il poeta, giocatore a diversi livelli (anche "level" viene menzionato quattro volte), ha proprio i numeri giusti per dire "the poem is you".

La poesia di Ashbery può essere pensata come depositaria dell'eredità di Walt Whitman ed Emily Dickinson, poeti che abbiamo l'abitudine di considerare molto lontani tra loro. In Ashbery troviamo sia l'inclusività di Walt Whitman che la selezione di Emily Dickinson. I sedici versi di *Paradoxes and Oxymorons* ricordano molto gli ultimi sedici versi del *Song of Myself* di Walt Whitman,⁶ ma in un modo astratto e, direi, dickinsoniano. In ambedue i casi è presente il verbo "miss", mentre il "tease" di Ashbery ("stuzzicare") ricorda il "coax" di Whitman ("indurre"). Ma c'è soprattutto un'abbondanza di pronomi e tutte e due le poesie finiscono con "you". Tuttavia, mentre Whitman ripete "I" dodici volte, Ashbery

che *The System*, in *Three Poems*, New York, Viking Press, 1972, pp. 103-105. Mi sembra che un atteggiamento simile si possa trovare in Grace Paley nella lettura fatta da Annalucia Accardo, *Grace Paley: la difficoltà di ascoltare e l'impossibilità di tacere*, in "Ácoma", 5 (1995), pp. 56-57. Anche nelle opere aperte di Grace Paley si sentono le presenze delle voci che sono state eliminate.

5. Bloom e Losada, *Craft Interview*, cit., p. 24.

6. Questa somiglianza è stata notata anche da Richard Gray, *American Poetry of the Twentieth Century*, London-New York, Longman, 1990, p. 329 e da John Shop-taw, *On the Outside Looking Out: John Ashbery's Poetry*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1994, p. 255.

7. Ashbery riesuma il concetto Whitmaniano di all-inclusiveness rifiutando tuttavia l'espansione dell'io del poeta a favore di una poesia dialogica e multivocale. A questo proposito il rapporto fra Ashbery e Whitman è simile a quello fra Grace Paley e Whitman. Si veda Accardo, *Grace Paley*, cit., p. 52.

8. Nella versione del 1981 di *Paradoxes and Oxymorons* ci sono 26 pronomi personali ("I", "you", "it" e "me") con un uguale numero di pronomi soggetto e pronomi oggetto, mentre nella versione del 1985 c'è l'aggiunta di un pronome oggetto. Anche nei sedici versi di Whitman gli stessi pronomi appaiono 26 volte (ma solo 10 volte come pronome oggetto). Il legame con Whitman può essere sostenuto anche dalla versione del 1985 con 27 pronomi, perché in Whitman compare un altro pronome personale, "he", una sola volta.

9. André Bleiskan, *Entretien*

ripete dodici volte “you”. Questa variazione indica in primo luogo uno spostamento dell’interesse verso l’“altro” o gli “altri” con cui si intreccia il dialogo.⁷ In secondo luogo, siccome “you” può essere sia soggetto sia complemento, e sia singolare sia plurale, mentre “I” è solo soggetto singolare, la variazione di Ashbery sottolinea come nella sua poesia le persone siano assunte non solo in qualità di soggetto ma anche di oggetto del discorso, e del mondo. La poesia di Whitman, al contrario, pone l’accento sul soggetto attivo. Infatti i dodici “I” (soggetto) di Whitman corrispondono ai dodici “you” (sei volte soggetto e sei volte complemento) di Ashbery.⁸

Una verifica extratestuale del legame con Whitman può essere desunta dalle interviste rilasciate da Ashbery. Nel 1993 Ashbery dichiara alla *Quinzaine Littéraire*:

La mia idea è quella di democratizzare tutte le forme di espressione, un’idea che mi viene da lontano, forse dalle *Democratic Vistas* di Whitman – l’idea che le forme di espressione più demotiche e quelle più eleganti meritino di essere tenute in considerazione in ugual modo. Mi sembra che sia un po’ questo, il postmodernismo.⁹

Alla domanda se Whitman avesse contato molto per la sua poesia Ashbery risponde:

Sì, ma non all’inizio. Quand’ero più giovane, non avevo il coraggio di ammettere che lo leggevo; me ne vergognavo un po’, come ci si può vergognare di amare Tchaikovsky. È soltanto dopo aver assimilato Stevens, Auden, Williams, Marianne Moore e altri poeti moderni che sono ritornato a Whitman. La sua straordinaria prosodia conveniva perfettamente alla “all-inclusiveness” che cercavo, e mi piace che la sua poesia prenda le mosse da lui stesso senza essere egocentrica.¹⁰

In un’intervista apparsa ben nove anni prima, Ashbery aveva citato le trasformazioni operate da Stravinsky su Tchaikovsky. Da una lettura parallela delle due interviste si può vedere che il progetto di Ashbery non è semplicemente di imitare Whitman in modo meccanico, ma di operare una trasformazione sulla base dei suoi testi.

Ci sono molte eco nel mio lavoro, non solo di forme ma anche del linguaggio e delle convenzioni della poesia del passato cui, per certi aspetti, mi sento molto vicino. Non voglio solo ripetere questo linguaggio ma tenderlo o espanderlo, in modo simile, credo, a quello che ha fatto Stravinski nella sua musica neoclassica, in cui ha usato musica di Pergolesi e di Tchaikovsky, trasformandola.¹¹

Il rapporto che Ashbery ha con la tradizione viene accennato nella poesia *Daffy Duck in Hollywood*:¹² “ambling on’s/ The tradition more than the safekeeping of it”. Questi versi possono essere tradotti in due modi: “La tradizione sta nell’andare avanti più che nel mantenerla inaccessibile”, oppure: “Andare avanti è la tradizione stessa, e non la sua

avec John Ashbery in “La Quinzaine Littéraire”, 16-28 Février, 1993, p. 7.

10. Ibidem.

11. Ross Labrie, John Ashbery: An Interview, in “American Poetry Review”, XIII, 3, p. 32.

12. John Ashbery, *Houseboat Days*, New York, Viking Penguin, 1977, p. 34.

13. Il canto di me stesso, in *Foglie d’erba*, Torino, Einaudi, 1993, traduzione di Enzo Giachino, p. 106.

14. Ashbery, *Houseboat Days*, cit., p. 50.

15. Traduzione di Giachino, in *Foglie d’erba*, cit., pp. 110-111.

16. Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 1995, p. 253.

17. Ashbery probabilmente ha in mente la poesia di W.H. Auden, in *Memory of W. B. Yeats*, dove leggiamo che: “Le parole di un uomo morto/ sono modificate negli intestini dei vivi”. Per Ashbery e Auden la poesia sopravvive solo in un rapporto con i vivi. La poesia non è statica per Auden ma “a way of happening” (un modo d’accadere) che diventa in Ashbery “a scene of happening”. Cfr. W.H. Auden, *Poesie*, a cura di Aurora Ciliberti, Milano, Mondadori, 1981, pp. 70-75.

18. *Flow Chart*, New York, Alfred A. Knopf, 1991. L’idea di questa poesia di 100 pagine manoscritte è stata suggerita all’autore da un altro amico che aveva perso la madre da poco tempo. Si veda: *Poetry: Paying Attention*. John Ashbery on Himself in “The Economist”, September 14, 1991, p. 112, e *Shoptaw, On the Outside Looking Out*, cit., p. 302. Le brevi poesie di Hotel Lauréamont (1992) sono state scritte prima, durante e dopo la compo-

salvaguardia”. Ashbery si mostra di nuovo un discepolo innovativo di Whitman, che aveva scritto: “Meglio onora il mio stile chi studiandolo impara a distruggere il suo maestro” e: “Io insegno a scostarsi da me”.¹³ A differenza di Whitman, Ashbery si mette nei panni del discepolo e non del maestro. Quando scrive “Anche noi siamo in qualche modo impossibili, formati da così tante cose diverse, / Troppe per essere compresi da chiunque”,¹⁴ riprende Whitman che parla soprattutto dell’artista e di se stesso: “Sono vasto, contengo moltitudini”; “Anch’io non sono affatto domato, anch’io sono intraducibile”¹⁵ ma amplia democraticamente la prima persona singolare in una prima persona plurale: “Anche noi”.

Light Turnouts

Questa poesia ricorda la poesia che inizia “One need not be a Chamber – to be Haunted” di Emily Dickinson. In tutte e due troviamo “One” per tre volte e inoltre “behind”, “Ghost”, “House” (“houses” e “mansion” in Ashbery), i concetti di sicurezza (“safe” in Ashbery, “safer” nella Dickinson), di spazio aperto e chiuso, di giorno contrapposto a notte, di fantasma che non ha bisogno di case per agire, di sorpresa, di spari e morti, di persona dietro se stessa o un’altra persona, e individuo diviso: scisso in due o in una pluralità di soggetti. La mezzanotte (ipotizzata) della Dickinson diventa mezzogiorno nella poesia di Ashbery e la sua poesia sembra infatti più ottimista di quella della scrittrice, anche se il titolo può ricordare l’espressione “turn out the lights” – spegni le luci. Rispetto alla poesia della Dickinson, Ashbery introduce un elemento di movimento e il senso che le persone sono più di una. In Emily Dickinson la persona deve confrontarsi con se stessa, mentre in Ashbery la persona è nella vita, nel movimento e fra altre persone.

Nella poesia della Dickinson e in *Light Turnouts* (come in *Paradoxes and Oxymorons*) non c’è alcuna indicazione di genere, maschile o femminile (mentre nei versi di Whitman c’è un “he”). Ashbery trasforma l’espressione “Ourselves behind ourselves, concealed” (“il nostro io, dietro il nostro io, nascosto”¹⁶) della Dickinson in “One of us stays behind. / One of us advances”. Come la Dickinson ripete la parola “ourselves” (“il nostro io”), Ashbery ripete l’espressione “one of us” (“uno di noi”). Anche per suggerire la presenza di Emily Dickinson nella poesia di Ashbery abbiamo tradotto “one of us” con “una di noi”. Per mantenere il legame fra cose e persone che c’è nella poesia di Ashbery (si veda “one of those” e “one of us”) abbiamo tradotto anche “one of those” al femminile: “una così”. In questo modo siamo riusciti a mantenere la triplice ripetizione di “one” nella versione italiana, che si sarebbe persa se avessimo usato il genere maschile “uno”, già presente come articolo indefinito in “uno sparo”.

Anche *Light Turnouts* si occupa del linguaggio sia scritto che orale. Per questo motivo abbiamo mantenuto la ripetizione della parola “what” nella prima strofa: “che riparo?” e “Quel che ha scritto qualcun altro”. Anche qui il dentro e il fuori si confondono (come in “a deeper outside

sizione di Flow Chart.

19. Si veda la nota alla traduzione in “Nuovi argomenti” 46, (1993), p. 38.

20. Ashbery, *Three Poems*, cit.

21. Peter Stitt, *The Art of Poetry* 33, in “Paris Review”, 90 (1983). Ristampato come John Ashbery, in *Poets at Work: The Paris Review Interviews*, George Plimpton ed., New York, Viking Penguin, 1989, p. 409.

22. Ivi, p. 408.

23. Queste poesie sono state scritte e pubblicate in francese e poi tradotte in inglese dallo stesso autore. Ma l’inglese è da considerarsi la versione originale, ci dice l’autore. Si veda “Tel Quel”, 27 (1966), p. 32 e la nota dell’autore alla fine di *The Double Dream of Spring*, New York, Dutton, 1970.

24. “Tutto ciò che di lui/ Deve perire/ Subisce una metamorfosi marina/ In qualche cosa/ Di ricco e di strano”: *La Tempesta*, traduzione di Agostino Lombardo, Milano, Garzanti, 1976, p. 47.

25. Shakespeare è molto presente nella poesia di Ashbery. Per esempio *Paradoxes and Oxymorons* ricorda molto (e non solo per il gioco di pronomi) i sonetti di Shakespeare. In ambedue i casi l’immortalità viva – “the living record of your memory” (“Il vivente monumento della vostra memoria”) – è assicurata dal nesso fra arte e sensualità: “You live in this and dwell in lovers’ eyes” (“Voi qui vivrete, e abiterete negli sguardi degli amanti”). Sonetto 55. Traduzione di Alberto Rossi in *Sonetti*, a cura di Giorgio Melchiori, Torino, Einaudi, 1965.

thing”). Il riparo (esterno) è la scrittura che entra nel lettore.¹⁷

“Turnout” può significare l’affluenza di pubblico a uno spettacolo, o il numero di partecipanti a manifestazioni civili, religiose o di protesta, e al plurale indica le presenze registrate a una serie di eventi. Dopo il titolo, che parla di presenze limitate, nel secondo verso viene menzionata la folla (o il gruppo) dell’ora di pranzo. Sembra che il narratore si senta solo, o voglia esser solo per un po’, per parlare (o scrivere) a un fantasma, un essere intermedio tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. Ashbery ci ha detto di aver letto questa poesia al funerale di un amico. Del resto le brevi poesie di *Hotel Lautréamont* sono state scritte contemporaneamente a *Flow Chart*, un lungo poema che si ispira indirettamente alla morte recente della madre del poeta.¹⁸ L’indefinito “light turnouts” si potrebbe riferire dunque anche alle presenze ai funerali, che con l’avanzare dell’età diventano sempre più ravvicinati e meno affollati. L’ultima strofa della poesia sembra affermare un tenue legame tra i vivi e i morti, simile al linguaggio (sia scritto che orale) che mantiene un legame fra le persone attraverso lo scorrere del tempo. Ma la totalità ashberiana non elimina l’altro e lo sconosciuto. Infatti alla nostra ipotesi interpretativa¹⁹ del legame fra i vivi e i morti il poeta ha voluto aggiungere un’altra lettura molto più semplice: la vita ci accompagna per un certo periodo e poi ci lascia andare da soli. C’è sempre “il nuovo” e “dell’altro” e così la nostra esperienza (e quella della vita) diventano sempre più ampie. Questa uscita o liberazione dalla vita è leggera sia nel senso che non è totale sia nel senso che è facile. Ashbery riesce a tenere insieme l’immanenza e la trascendenza, la vita e la morte, il caos e l’ordine.

Una delle traduzioni possibili del titolo è “Sempre poca gente”, o “Incontri con presenze poco numerose”, ma il titolo ha molti altri significati. Può voler dire produzioni leggere, lievi o scarse, oppure vestiti leggeri. La poesia per Ashbery è una produzione leggera per il consumo immediato. Con questo strumento caduco si registrano cose altrettanto caduche. Ashbery non sostituisce mai la poesia al corpo e alla voce ma li avvicina. A proposito delle sue lunghe poesie in prosa²⁰ Ashbery dice:

Così, se è poetico, probabilmente è perché cerca di rimanere vicino al modo in cui parliamo e pensiamo, senza aspettarci che quel che diciamo sia registrato o ricordato. Il pathos e la vivacità della comunicazione umana normale, per me, è poesia.²¹

Il tema del tempo e del cambiamento è una costante nella poesia di Ashbery. In *Light Turnouts* il poeta sembra chiedersi che riparo c’è per le sue scarse e inconsistenti produzioni. Lui che non è più giovane si trova in mezzo alla folla dell’ora di pranzo, in cui alla sua produzione diventerà sempre più difficile farsi sentire, apparendo scarsa e scarna. Ma la risposta è proprio nella folla di mezzogiorno: lì c’è la speranza, non nell’immutabilità ma nella trasformazione. Se la vita ha bisogno dell’arte, l’arte ha certamente bisogno della vita. È proprio perché non rinuncia a vivere che la sua produzione non è scarsa ma lieve e potrà facilmente essere trasportata in altri scritti e in altre menti. Il titolo “Presenze

leggere” potrebbe essere anche “Leggere presenze” o “Leggere manifestazioni”, con un’ambiguità che a Ashbery forse non dispiacerebbe. Infatti, Ashbery in questa poesia crea un legame fra lo scrivere e il leggere (prima strofa) ma anche fra il parlare e l’ascoltare (terza strofa). Ma la parola “light” del titolo rima con “write”. Il leggere è un riflesso dello scrivere. Nella terza strofa, invece, il parlare e l’ascoltare avvengono simultaneamente: “When we say the same phrase together”. Il linguaggio orale è diverso da quello scritto in quanto compare insieme ai corpi e alle loro voci. Ma la differenza e la distanza fra le persone esistono e dunque il linguaggio orale non si contrappone a quello scritto ma è suo alleato nella battaglia contro una distanza che pare insormontabile, non solo fra i morti e i vivi ma soprattutto fra questi ultimi. “Light” vuol dire anche “chiaro”, mentre le parole scritte sono scure. Ashbery cerca di avvicinare la scrittura alla voce con un linguaggio tranquillo (“il linguaggio a un livello molto piano”) che rispetta le differenze. “Light”, riferita alla voce, indica toni leggeri e poco marcati.

“Light” potrebbe essere un verbo: “illuminare” o “accendere” al modo imperativo, come in un’ingiunzione: “Illumina i presenti, (o le persone uscite, le cose prodotte)”. In questo caso l’accento si sposta sugli spettatori. “Light” potrebbe essere il sostantivo “luce” (o “il leggero”). Ma in questo caso il sostantivo plurale “turnouts” diventa un verbo: “turns out” (“spegne”, ma anche “produce” e “butta fuori”). La luce fa uscire, la luce produce. Per Ashbery non c’è solo continuità fra accendere e spegnere, e presenza e assenza, ma anche fra scrivere e leggere, fra scrittura e linguaggio orale, fra il linguaggio artistico e l’uscire a vedere gente.

Paradossalmente, il termine “turn-out” indica sia uno sciopero o uno scioperante che un richiamo al dovere. Questo spiega, in parte, la nostra scelta di “Richiami leggeri”. Nella traduzione del titolo abbiamo considerato aspetti semantici ma anche aspetti fonetici. Ashbery induce a mescolare le carte tra parole e cose per mantenerci e mantenerle in movimento.

Spesso annoto frasi e idee, e quando sono pronto per scrivere non riesco a trovarle. Ma non fa nessuna differenza perché qualunque cosa mi verrà in mente in quel momento sarà della stessa qualità. Qualunque cosa fosse lì è sostituibile. Infatti, quando faccio delle revisioni spesso elimino l’idea che era lo stimolo originale. Penso di essere più interessato al movimento fra le idee che alle idee stesse, al modo in cui si va da un punto all’altro piuttosto che alla destinazione o all’origine.²²

Nel suo quarto volume di poesie, *The Double Dream of Spring* (1970), le cinque poesie dal titolo *French Poems* ci hanno aiutato nella traduzione del titolo “Light Turnouts”. Nel secondo dei cinque *Poemi francesi* leggiamo: “Thus, lightness and wealth”, come traduzione di “Donc, légèreté et richesse” della versione francese “preliminare”.²³ Ashbery tiene insieme la pochezza, il lieve, il non serio, e la ricchezza; in questo sembra operare una sintesi dell’essenzialità della Dickinson e dell’ampiezza

di Whitman. Inoltre “lightness and wealth” nella versione francese, “légèreté et richesse”, ricorda l’espressione “rich and strange” della canzone di Ariel nella *Tempesta* di Shakespeare: “Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea change / Into something rich and strange” (I, ii, pp. 402-404).²⁴ Questo ricordo si perde nella versione finale inglese. Nello stesso modo “Richiami leggeri” può ricordare “rich and strange” molto più di “Light Turnouts”.²⁵

Per Ashbery sono importanti le realtà concrete, le manifestazioni che sono sempre provvisorie e mai finali, e dunque leggere. Il poeta lascia segni provvisori, *light turnouts*, che si potrebbe tradurre anche con “sporgenze” o “rilievi leggeri”, che ricordano l’ossimoro *Tender Buttons* di Gertrude Stein. Anche il titolo di Gertrude Stein è molto ricco e strano. Infatti “tender” potrebbe essere non solo un aggettivo ma anche un verbo e addirittura un sostantivo: “Il tenero abbottona”. Le parole, per Ashbery e la scrittrice sua connazionale morta 50 anni fa, non sono monumenti ma cose leggere che avvicinano le persone rispettando le differenze.