

terra per farla attecchire nel terreno vergine del Nuovo Mondo. Paradossalmente, una volta eliminati i suoi abitanti originari, la terra americana ritorna «primal», primigenia. Segue un vaticinio nazionalistico che contribuisce a prefigurare e a strutturare ideologicamente un futuro imperiale per la nuova potenza che, di fatto, già a metà Ottocento si espandeva incessantemente nel continente fino ad annettersi parte del Messico (1846-48), per proseguire in seguito ben oltre, anche al di là degli oceani.

257. *Kaw*: fiume del Kansas.

264-5. *Guardate me ... pervenuti*: disegnato nel modo che s'è visto il panorama più convenzionalmente politico, e introiettato nei propri canti il corpo della nazione (strofa 14), Whitman passa a chiudere il poemetto con la (presunta, sognata) vittoria dei suoi canti e della loro teoria democratico-omoerotica. I canti riempiono di echi campagne e città degli Stati Uniti. Il poeta è amato e abbracciato ovunque. Le allusioni cifrate («hints») sono arrivate ai destinatari. Nell'ultima strofa l'io narrante dice al *camerado*: «Oh, adesso io trionfo – e così farai tu».

CANTO DI ME STESSO (p. 69)

Song of Myself

LG 1855 senza titolo, primo verso «I celebrate myself»; LG 1856, *Poem of Walt Whitman, an American*; LG 1860, *Walt Whitman*; LG 1867; LG 1871; LG 1881, *Song of Myself*.

È la prima, fluviale composizione di Whitman, che lo vede nascere come poeta e diventerà il suo testo più importante e famoso. La versione originaria consisteva di 1336 versi privi di un titolo, di un metro regolare, di rime, di suddivisioni strofiche e di ogni altro elemento convenzionale che potesse guidare il lettore nel lungo percorso. Questa struttura assolutamente fluida viene in gran parte mantenuta nella seconda edizione (1856). Alla poesia Whitman comincia tuttavia ad attribuire un titolo, che associa l'elemento personale a quello nazionale: *Poem of Walt Whitman, an American*. La decisione sciagurata è però quella di normalizzare la punteggiatura originaria, caratterizzata da un abbondante uso dei puntini di sospensione (di solito quattro), che creavano pause non metronomiche tra una frase e l'altra, lasciandole galleggiare tutte come su un mare variamente mosso. Nella terza edizione (1860), la più ricca e importante dopo la prima, il titolo è ridotto al puro elemento personale (*Walt Whitman*), mentre sul margine sinistro dei versi compare una prima numerazione, non ancora di strofe vere e proprie ma di 372 gruppetti composti mediamente da due o tre versi, meno spesso da quattro e talvolta da un unico verso. Nella quarta edizione (1867) e nella quinta (1871) permangono il titolo e il sistema di numerazione dei versi del 1860, però i gruppetti scendono a 366 e a tutto ciò si sovrappone una suddivisione del testo in 52 strofe numerate, che rimarrà definitiva. Se nella prima edizione il numero complessivo delle poesie corrispondeva ai 12 mesi dell'anno, ora le strofe del poemetto vengono fatte corrispondere alle 52 settimane del medesimo arco temporale, conservando il riferimento a un ciclo naturale compiuto. Con la sesta e penultima edizione (1881) il lungo lavoro dell'autore sul suo testo originario lo porta a un assetto definitivo sotto ogni riguardo: il titolo diventa *Song of Myself*, scompare la numerazione

dei gruppetti di versi, permane quella delle 52 strofe, e la redazione del testo, dopo innumeri tagli, inserzioni e ritocchi, non subirà ulteriori modifiche. Il risultato conclusivo è che il lettore dell'edizione finale viene guidato e facilitato in modo convenzionale lungo tutto il lunghissimo percorso, perdendo così l'eccitante esperienza di essere gettato in un fiume sconosciuto e del tutto privo di segnalazioni, e di doversela cavare con le sole sue forze in mezzo a correnti, derive, gorgi e sbalzi improvvisi. Per recuperare quell'esperienza occorre tornare alla rivoluzionaria edizione del 1855.

1-3. *Io celebro ... a voi*: la prima terzina, microcellula dell'intero poema, inizia con uno «I» che in prima istanza celebra e canta se stesso autoriflessivamente («myself», v. 1), ma subito dopo convoca un interlocutore («you», v. 2), accoppiato allo «I» e simultaneamente singolare e plurale: «what I assume you shall assume». Al v. 3 «io» e «voi» sono di nuovo accoppiati ma all'accusativo: «belonging to me» a metà verso e «belongs to you» a fine verso e fine terzina. Il poema si concluderà in perfetta coerenza con i due interlocutori collocati faccia a faccia ai due estremi del verso: «I stop somewhere waiting for you». *lo dovete dare per scontato*: il tono di chi parla non ammette repliche, è imperioso come i comandamenti del Dio biblico: «you shall assume», voi dovrete dare per scontato quello che io do per scontato (si osservi che, nel giro di pochi versi, questo io/Dio narrante si rivelerà essere il Poeta). Essendo il comandamento rivolto a tutti, nella traduzione ritengo appropriato intendere «you» al plurale. Quando, nel lungo e svariante andamento del poemetto, il tono del discorso si farà più intimo o seduttivo, opterò per il «tu».

4-5. *Pigramente indugio ... Mi chino e indugio a piacer mio*: «loafes» indica un ozio non accidioso, un prendersela con calma, un guardarsi intorno. Sulla teoria e la pratica di questo modo di ozio poco yankee si veda la nota al v. 691.

6-13. *La mia lingua ... energia originaria*: versi inseriti tardivamente, nel 1881, e si sente, perché interrompono con il loro pedestre argomentare il meraviglioso flusso di sensazioni inaugurato da «Pigramente indugio». Il Whitman tardo ha infatti intenzioni didascaliche più marcate, e questi versi riprendono alcune delle teorie scientifiche più influenti del tempo: per esempio quella della chimica moderna, che suscitava grande interesse anche negli Stati Uniti e che a Whitman fornisce una base materiale per sostenere la sua convinzione spiritualistica circa la continua metamorfosi di ogni cosa e l'interrelazione fra tutti gli elementi del creato, materiali e spirituali, convinzione che lo spingeva a promuovere la fratellanza universale. Di qui l'uso di un termine materialistico come «atomo», antichissimo (Democrito, Lucrezio) e moderno: «ogni atomo che appartiene a me appartiene tal quale a voi» (v. 3); «ogni atomo

del mio sangue» (v. 6). *all'età di trentasette anni*: l'età denunciata dall'io narrante corrisponde perfettamente a quella dell'autore anagrafico, il che non solo legittima ma impone al lettore la sovrapposizione delle due figure. Sappiamo che questa scelta di poetica sarà drasticamente rifiutata dal Modernismo novecentesco ma raccolta dagli scrittori meno ligi o avversi all'egemonia eliotiana, quali i Beat e in particolare Allen Ginsberg. Che poi la rappresentazione di se stesso offerta da Whitman sia più o meno veridica o verosimile è questione che non invischierà il lettore accorto, anche perché è evidente che l'io autobiografico ostentato intende essere al tempo stesso altamente emblematico e universale. *Sperando di non smettere fino alla morte*: Whitman aveva un'idea molto chiara di quel che voleva fare nella vita. Infatti scrisse fin quasi all'ultimo giorno.

22. *viticcio e tronco biforcuto*: la scelta lessicale precisissima assimila inscindibilmente il corpo umano al tronco di un albero. «Crotch» indica infatti sia la biforcazione inguinale del tronco umano sia quella di un tronco arboreo che si ramifica. In più, «vine» sovrappone l'ombreggiatura di un rampicante a quella puberale. Sembra di stare nelle *Metamorfosi* di Ovidio, là dove Dafne diventa un albero di alloro (I, vv. 548-51): «Il petto morbido si fascia di fibre sottili, / i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami; / i piedi, così veloci un tempo, s'inchiodano in pigre radici, / il volto svanisce in una chioma» (trad. di Mario Ramous). Su un diverso piano, la prima frase del cap. 63 di *Moby-Dick* (1851, dunque di poco anteriore alle prime *Leaves of Grass*), intitolato appunto «The Crotch», si può leggere come un manifesto della poetica whitmaniana: «Out of the trunk, the branches grow; out of them, the twigs. So, in productive subjects, grow the chapters» («Dal tronco crescono i rami; dai rami i ramoscelli. Così, in campo creativo, crescono i capitoli»). Sull'analogia che Whitman istituisce fra corpo umano e alberi si veda la nota al v. 42 di *Song of the Broad-Axe*.

23. *Il mio respirare e ispirare*: quasi settant'anni dopo, in uno dei *Sonetti a Orfeo* (I, III) Rilke andrà molto vicino a Whitman, quando dice: «Cantare in verità è un respiro diverso, senza meta. / Un soffio divino. Un vento».

25. *parole eruttate (belch'd words)*: ecco un campione di linguaggio tipicamente whitmaniano, di cui un'analisi microscopica può mettere in evidenza certe modalità di funzionamento. Nel caso specifico, come e perché inserire un vocabolo rude, che crea problemi di galateo, in un contesto lirico della massima delicatezza. «Belch», dunque: in prima istanza definisce l'atto di «eruttare», pertinente al corpo umano; in seconda istanza l'«eruttare» dei vulcani. Perciò Whitman ha scartato un altro termine («burp»), che indica il «rutto» o il «ruttare» in modo puramente tecnico, come fenomeno fisiologico sce-

vro di qualsivoglia alone metaforico. «Belch» invece regge bene la somma dei suoi due significati, trasmettendo il senso della forza fisica e incoercibile della parola poetica, che non scende pacatamente dall'intelletto ma, spontanea come un rutto, prorompe dalla gola di un corpo vibrante per diventare suono e senso con la stessa energia cosmica della lava di un vulcano. E come i vulcani riversano fuori della crosta terrestre il ribollire delle viscere più profonde del pianeta, le parole di un poeta (o perlomeno di questo poeta) portano alla superficie la lava che circola in quello che noi oggi chiamiamo il nostro inconscio. Quindi «parole eruttate», che a prima vista (la mia, nel 1996) poteva sembrare una delle consuete attenuazioni cui tendono i traduttori educati, si rivela la scelta che meglio riesce a tenere insieme («e-ruttate») i due sensi del vocabolo originario. Fra gli italiani la adottano Marianni, Tattoni e Ceni, cui ora mi associo, mentre Giachino («urlate») e Quattrone («influcate») accentuano efficacemente la forza dirompente delle parole cancellando però il nesso etimologico. In Francia troviamo i «mots éruptés» di Athenot e Darras, mentre salta ben oltre l'asticella l'impavido Asselineau, col suo «mots vomis». In spagnolo, Alexander tenta un contegno so e dunque goffo «emitidas con regüeldos», mentre Borges, tipicamente, gira molto al largo con «l'áspero sonido de las palabras», curvando però con indubbia eleganza. In Portogallo troviamo «palavras gritadas» (Guimarães) e in Brasile il grezzo «palavras expelidas de minha voz» di Luciano Alves Meira, ma, al suo opposto, il delicatissimo «palavras bafejadas» («alitate») di Rodrigo Garcia Lopes, poeta in proprio, la cui scelta radicale è di eliminare quell'unica rudezza annegandola nella soavità lirica circostante. Nel 1996, traducendo l'edizione 1855 di *Leaves of Grass*, avevo sì scelto l'accezione primaria di «belch'd» per timore di ingentilire un poeta che non voleva essere troppo addomesticato, ma avevo pensato altresì al v. 520 di questo stesso poemetto: «Tratto con delicatezza le viscere, al pari della testa e del cuore». E facevo un'ulteriore riflessione che conserva una sua validità: se in Occidente un rutto è considerato sconveniente in società, ciò non toglie che sia un movimento fisico spontaneo che rimuove qualcosa di ingombrante che sta dentro il corpo, qualcosa che, guarda caso, sta sullo stomaco; come a Whitman stava sullo stomaco il perbenismo della buona società, di fronte al quale, soprattutto nel 1855 dell'esordio rivoluzionario, anche un rutto, peraltro mai rinnegato fino all'ultima edizione, poteva andar bene, per significare uno sprezzante sberleffo.

33-7. *Fermatevi con me oggi ... a partire dal vostro io*: risuonano in questi versi i precetti antinormativi ripetutamente espressi da Emerson, per esempio in una delle sue orazioni più famose, il *Divinity School Address*, pronunciata su iniziativa di un gruppetto di studen-

ti di teologia della Harvard Divinity School il 15 luglio 1838. Comprensibilmente, i professori non gradirono e ne nacque un putiferio. Ma, teologia a parte, già a inizio secolo Wordsworth, capostipite della poesia romantica di lingua inglese, chiedeva indipendenza di giudizio in materia di poesia: «Ho una richiesta da fare al mio Lettore, ossia che nel giudicare queste Poesie decida sulla scorta dei suoi sentimenti, con genuinità, senza pensare a quello che potrebbe essere il giudizio di altri» (*Prefazione alle Lyrical Ballads*, 1800, p. 270).

49. *le travature rafforzate*: in queste similitudini Whitman recupera il linguaggio dei carpentieri, da lui appreso quando, ancora bambino, aiutava il padre nel suo mestiere.

50. *clatrici*: si presenta qui per la prima volta in assoluto il termine «electrical», già presente nella versione originaria del canto e tanto suggestivo per il Whitman affascinato dalle scienze. Per una ricomparsa cronologicamente più tarda del tema si veda la nota sull'inserzione dei vv. 6-13.

60. *compagno di letto*: questioni di *gender*. Nell'edizione 1855 il prodigo amante notturno era nientemeno che Dio: «As God comes a loving bedfellow». Il Dio cristiano, e dunque inequivocabilmente maschio. Dal 1856 Whitman lascia però cadere l'arrischiata identificazione religiosa del suo amante con il Dio cristiano, e così facendo lo svincola dalla conseguente e tassativa identità di genere del Dio medesimo. Tanto basta perché a qualche traduttore, che ignora o vuole ignorare il non trascurabile precedente del 1855, il suo *gender* non appaia più così determinato, anche se *se fellow*, in sé e per sé, è sempre stato un termine connotato al maschile e lo siamo pur sempre leggendo in Whitman. Ecco infatti l'ortodosso Borges (già in pieno 1969) convertire drasticamente al femminile «naturale» il *gender* del «loving bed-fellow», che diventa dunque «la compaëra amorosa». Non era stato così oltranzista, pur nell'imbarazzo, Giachino, che, nella Torino einaudiana e togliattiana, in anni durissimi per il *gender* (1950), aveva escogitato una soluzione quanto meno neutra: «chi ha condiviso il mio letto». Tanto più stupefacente che Darras (1989, e ancora nel 2009) insista, ultimo giapponese, a tradurre «ma compagne», quando già dal 1972 l'autorevolissimo studioso di Whitman nonché sapiente traduttore Asselineau aveva correttamente indicato «le camarade de lit qui m'entreint et m'aime». Altrettanto correttamente traducono Alexander (1980), Marianni (1988), Meira (2006) e Guimarães (2010). Resta un ultimo e recente episodio di casa nostra. Nel 2007 Igina Tattoni, traducendo per la prima volta in Italia (e meritoriamente) la seconda edizione di *Leaves of Grass* (1856), ritiene di dover riproporre il neutro «se chi mi ama abbracciandomi nel mio letto», scelta che oggi mi sembra poco sostenibile. Non si può pensare infatti che chi traduce la seconda edizione

voglia ignorare che nella prima, al di là dell'identificazione religiosa poi rimossa, l'identità sessuale del «bed-fellow» era chiaramente proclamata. Ragioni di coerenza interpretativa indurrebbero a mantenerla, specie in un contesto come quello di *Leaves of Grass*, bandiera di una rivoluzione omoerotica. E tanto basterebbe. Se poi, su un piano invece linguistico, si volesse argomentare che un autorevolissimo dizionario moderno quale il *Webster's Third New International Dictionary* qualifica bensì *fellow* come un termine affine a «companion, comrade, associate – used chiefly of men», ma che quel «chiefly» ne limiterebbe la tassatività, osserverei che l'antenateo del moderno Webster, oggi consultabile in rete, ovvero l'*American Dictionary of the English Language* pubblicato da Noah Webster stesso, il padre della lingua americana, nel 1828, e dunque coevo a Whitman, descrive ed esemplifica *fellow* come un termine esclusivamente maschile. Ma i giochi di Whitman sui generi sessuali non finiscono qui: si veda la nota a *From Pent-up Aching Rivers*, nella sezione *Children of Adam* (1860).

72. *Battaglie, gli orrori di una guerra fratricida*: questo verso è stato inserito nell'edizione del 1867, all'indomani della Guerra Civile.

82. *Io credo in te anima mia*: ha inizio qui uno degli episodi più audaci, alti e celebri della poesia di Whitman, dove la fusione di spirito e corpo è totale, e l'erotismo va a braccetto con il misticismo. L'erotismo mistico (o il misticismo erotico) non lo inventa Whitman, naturalmente. Per limitarci al tempo e al luogo in cui nasce la sua poesia, basti dire che esso era ampiamente teorizzato nell'allora prestigiosa filosofia di Swedenborg e circolava nella miriade di elaborazioni spiritualistiche che ne discendevano. Ma Whitman va oltre.

In questo passo cruciale Whitman, all'inizio della sua carriera, rappresenta la sua idea di poesia mettendo in scena l'indispensabile e fecondante unione tra l'anima e il corpo di colui che, grazie a questo atto e alla Pentecoste che ne scaturisce (Paolo, *Epistola ai Filippesi*, 4-7), riceverà il dono della parola. La sessualizzazione dell'attività poetica avviene attraverso la sconcertante incarnazione dell'anima in un corpo, gesto che contraddice la bimillenaria separazione (quando non guerra) che il Cristianesimo postula fra le due entità. Al tempo stesso, quella congiunzione fisica evoca immediatamente la Bibbia e il Dio cristiano: «Rapide intorno a me s'ertero ad ali spiegate la pace e la conoscenza che sopravanzano ogni umano ragionare, / E io so che la mano di Dio è la promessa della mia» (vv. 91 sgg.). Per di più, all'anima viene attribuito un corpo sessualmente attivo mentre quello del poeta ne accoglie passivamente l'iniziativa: «Mi hai scostato la camicia dal petto, affondando la lingua nel cuore messo a nudo» (v. 89).

Al di là della sfera religioso-teologica, Whitman produce un'ulteriore e vertiginosa serie di commistioni nel caratterizzare l'anima. In

un primo momento essa è assimilata a una macchina, al cui interno la sua energia, come il vapore compresso di una locomotiva, è bloccata da una valvola, «the stop» (e ormai sappiamo con quanta naturalezza Whitman introduca il linguaggio della tecnica in situazioni che da ogni tecnica sembrerebbero lontanissime). In tale circostanza l'anima non è ancora in grado di articolare parole, ma riesce a cullare il poeta in gestazione con uno «hum», che è al tempo stesso il ronzio della macchina a valvola chiusa («valvèd voice») e un materno, sommeso canto a bocca chiusa, quasi una ninnananna sospesa: infatti «lull» come sostantivo significa «pausa», «tregua», e come verbo significa «cullare», connesso anche fonicamente a «lullaby». Questo canto ancora senza parole risulta simile al vuoto risuonare di una conchiglia, le cui valve, come labbra chiuse («valvèd voice», la sillaba finale va pronunciata), impediscono al canto (e all'eros) di dispiegarsi. Tutto questo complesso gioco fra senso e suono (ovvero l'attivazione magistrale della funzione poetica del linguaggio) fa di «Only the lull I like, the hum of your valvèd voice» il verso di Whitman più celebre, elusivo e suggestivo. E forse anche influente, se si pensa allo slogan elettorale («I like Ike») di cui si dice abbia beneficiato in modo decisivo il generale Dwight Eisenhower (detto Ike) nella sua campagna elettorale del 1952 e che Roman Jakobson ha analizzato in un passo memorabile del suo *Essais de linguistique générale* (1963). Nella breve poesia *Massa*, che risale al 1885, trent'anni esatti dopo *Song of Myself*, Pascoli sembra ricalcare le orme in modo sorprendente: «Mi sveglia il canto delle capinere / tra le magnolie, e m'assopisce un lento / ronzio di ruote e romba di gualchiere. // Come bimbo cullato io m'addormento» (vv. 9-12). Da par suo, Cesare Garboli (1990) lega i versi pascoliani a quelli di Sandro Penna: «Si può fare un gioco: sopprimere la fonte tessile del rumore e collegare "m'assopisce un lento / ronzio" a "come bimbo cullato io m'addormento", insomma lasciare solo un rumore indistinto; si ottiene una condizione esistenziale; si ottiene Penna: "io vivere vorrei addormentato / entro il dolce rumore della vita"». E così, passando per Pascoli, il cerchio fra Penna (1939) e Whitman si chiude perfettamente.

Quanto a un possibile nesso fra le scene in questione e la biografia di Whitman, secondo Richard Maurice Bucke, il neurologo e mistico canadese che incontrò il poeta nel 1877 per divenirne infine il biografo ed esecutore letterario, proprio Whitman parlò di un episodio occorsogli in un mattino di giugno del '53 o '54. «L'esperienza» gli aprì il cuore e ne fece nascere un nuovo io. Fu un incontro? Una «visione» alla Blake o alla Ginsberg? Questo, tipicamente, Whitman non lo specificò (Miller, 1989, 60); racconterà altresì in prima persona di avere avuto un'analoga esperienza il 22 luglio 1878 (*Prose Works 1892*, ed. by Floyd Stovall, 1963-64, 250).

109. *virginiano mangiapatate*: Whitman assapora con gusto termini ed epiteti del linguaggio quotidiano o vernacolare. Qui «Tuckahoe» per i virginiani, perché mangiavano il tubero di un'aracea locale; «Kanuck» per i canadesi, specie di origine francese; e «Cuff», da un termine africano, per i neri.

125. *Son vivi e vegeti, da qualche parte*: «They are alive and well somewhere» è diventata un'espressione popolare, che per anni si trovava scribacchiata sui manifesti pubblicitari nella metropolitana di New York.

164. *urla soffocate per pudore*: nel poemetto d'esordio di Allen Ginsberg, *Howl*, queste urla non saranno più represses ma scagliate verso il cielo.

185. *Ho assistito al matrimonio del cacciatore di pellicce*: si apre qui una serie di tre scenette narrative, nitidamente messe a fuoco, in cui l'io narrante non assume il solito ruolo di protagonista/mattatore, ma quello di osservatore/regista nei confronti di altri personaggi che agiscono: un cacciatore di pellicce che sposa una fanciulla nativa; uno schiavo fuggiasco cui il narratore dà rifugio; ventotto giovanotti che fanno il bagno nudi divertendosi molto, e una signora che li spia dietro alle persiane, tutti a loro volta spiati da un narratore molto curioso e interessato. I temi sono variamente audaci, poiché i primi due episodi, accoppiati nella medesima strofa, mettono in scena un matrimonio interrazziale e la solidarietà di un bianco verso un nero fuggiasco, mentre il terzo, cui è riservata l'intera strofa 11, tematizza una circolazione del desiderio per nulla ortodossa.

Il modello pittorico del matrimonio del cacciatore di pellicce con l'indiana è fornito da *The Trapper's Bride* di Alfred Jacob Miller, che a partire dal quadro del 1837 conobbe una vasta diffusione attraverso repliche e riproduzioni di vario genere (Reynolds, 1995, 290). Nella versione 1855 Whitman aveva atteggiato il cacciatore in modo più teso e inquietante: «One hand rested on his rifle ... the other hand held firmly the wrist of the red girl» («Una mano posata sul fucile ... l'altra stringeva forte il polso della fanciulla pellerossa»). Il fucile, che già era comparso al v. 179 nel campeggio notturno dell'io narrante, torna nella strofa dedicata allo schiavo fuggiasco (v. 198) sempre con una connotazione ambivalente di difesa-offesa: qui nel narratore prevale forse quella di una difesa del fuggiasco nell'eventualità di incursioni padronali, ma non si può escludere quella di una sua precauzione rispetto a una improvvisa violenza del nero. La figura dello schiavo inseguito, questa volta percosso, ferito e ucciso, e da Whitman collocato con altri «martiri», torna ai vv. 835-43 in un contesto di estrema violenza razzista e di massima solidarietà del poeta con la vittima, che infatti viene accostata ad altri perseguitati

da una società bigotta e crudele (la madre bruciata viva come strega di fronte ai figli ancora piccoli, v. 834).

A questi tre episodi segue il primo lungo "catalogo" che nell'edizione finale copre le strofe 12-15. Dalla 16 alla 32 tornerà invece in scena l'io narrante.

200. *Ventotto uomini, e tutti così amici* (*Twenty-eight young men and all so friendly*): implacabile, Borges smussa e devia: «Veintiocho muchachos tan llenos de vida». Sul numero ventotto si è molto speculato. Quel che si può osservare senza rischiare troppi arzigogoli è che la ripetizione del numero scandisce la lunga e sterile solitudine della donna (ventotto anni solitari, ventotto giorni sprecati ogni mese), cui il numero degli allegri ragazzi sottostanti, che sprecano spruzzi a iosa, fa da beffardo rintocco.

212. *una mano non vista*: dal canto iniziale del suo far poesia fino al termine della sua carriera si veda *Second Annex, Grand is the Seen*, 1891). Whitman stabilisce una distinzione fra «unseen» e «invisible» che i traduttori non sembrano cogliere, scegliendo sempre «invisible». Anche in questo caso lascio al poeta la responsabilità della sua scelta, motivata, mi pare, da una sottile precisione concettuale. La mano è «non vista» in quanto furtiva e non perché sia ontologicamente «invisible», bensì proiezione mentale del desiderio di una mano reale che, in questo episodio tutto fondato sul voyeurismo, appartiene sì alla signora celata dietro le persiane della sua bella casa ma non meno al narratore stesso, onnividente e non visto da alcuno dei personaggi osservati. La scena, singolarissima ed elusiva, una delle invenzioni assolute di Whitman, suscita e lascia in sospeso una domanda di fondo sulle ragioni e sul senso della totale separazione fra un mondo maschile, felicemente autosufficiente nella propria giovanile, libera socialità e omoeroticità orgiastica, e quello dell'unica donna, bella, socialmente privilegiata e desiderante, ma reclusa, imprigionata in una situazione che la rende infelice (e i due mondi sono separati anche graficamente da un insolito punto e virgola che chiude il secondo verso). E, ovviamente, ci pone inoltre qualche domanda sull'occulto osservatore e narratore di quella scena. Alla fine dell'Ottocento toccherà a due donne allestire potenti rappresentazioni della situazione femminile di quel tempo portandoci nei diversi reclusori che soffocano le vite della protagonista e narratrice del racconto *The Yellow Wallpaper* di Charlotte Perkins Gilman (1892), e di Edna Pontellier nel romanzo *The Awakening* (1899, originariamente intitolato *A Solitary Soul*) di Kate Chopin.

225. *Il negro*: lascio nella traduzione il termine corrente al tempo di Whitman, avvertito come irrispettoso dagli anni Sessanta del Novecento in poi.

235. *Buoi che scuotete il giogo*: l'intensa meditazione sugli anima-

li, che attraversa tutta la strofa seguente, porta il segno del Trascendentalismo della Nuova Inghilterra, specie quello di Thoreau, a sua volta permeato da suggestioni orientali sul rapporto di comunanza («la stessa antica legge», v. 252) fra tutti gli esseri viventi. Il tema è ripreso ampiamente alla strofa 32.

264-329. *Il puro contralto ... il canto di me stesso*: come si è anticipato nella nota ai vv. 189-228 di *Starting from Paumanok*, la prima edizione di *Leaves of Grass* vedeva collocata al suo inizio la sterminata composizione in seguito intitolata *Song of Myself*, e questo lunghissimo passo (non ancora isolato come strofa) presentava dunque al lettore il primo e insuperato campione di un procedimento compositivo molto caro a Whitman, detto *catalogue*, consistente in una successione di scenette racchiuse per lo più nell'ambito di un solo verso. Fatto salvo che i caratteri più generali del catalogo si possono ritrovare tanto in Omero quanto nella Bibbia, i critici lo hanno descritto in vari modi più specifici, tutti plausibili in quanto ciascuno coglie un aspetto fra i tanti che il catalogo presenta. Per esempio, Leo Spitzer lo considerava acutamente «un grande almanacco di merci varie», coevo dei primi grandi magazzini, dei *department stores* (*La enumeración caótica en la poesía moderna*, in *Linguística y Historia Literaria*, Greidos, Madrid 1961, 259 n., 297). Il grande regista Sergei Ejzenštejn, prendendo in esame *Song of the Broad-Axe*, vi ravvisava con piena legittimità un montaggio cinematografico *ante litteram* (1985, 201-4). L'istantaneità delle immagini ricorda a Biancamaria Tedeschini Lalli «un immenso presepio di figurine colte in atteggiamento fisso» (1988, 138). Per la sua struttura enciclopedica e potenzialmente infinita, Ed Folsom lo paragona a una sorta di vocabolario figurato (1994, Introduzione al volume e Primo capitolo). E via dicendo.

Il lettore italiano, avvezzo a tutt'altro genere di tradizione poetica (soprattutto lirica) e a strutture formali definitesi nel corso di secoli, potrebbe trovarsi in qualche disagio su due fronti: quello di un linguaggio nomenclativo apparentemente piatto, e quello di una struttura paratattica ripetitiva e interminabile, apparentemente in-forme. Per esempio, il catalogo di cui stiamo parlando si compone di sessantotto versi monadici, scanditi secondo un *beat* molto marcato, epico-oratorio, ma soltanto alla fine rinveniamo gli elementi sintattici e concettuali che reggono tutto il lunghissimo percorso: «E tutte queste cose e persone entrano dentro di me, e io esco fuori incontro a loro». Oltre a essere un poeta onestamente autoritario (ci aveva avvertito sulla soglia: «And what I assume you shall assume», «E quel che io do per scontato anche voi lo dovete dare per scontato»), Whitman è un poeta che in molte occasioni e in diverse maniere ci vuole spiazzare. Bisogna stare al suo gioco oppure, come ci

dice altrove, lasciarlo perdere, andarcene per la nostra strada. Stare al suo gioco credo implichi abbandonarsi, anzi immergersi («merge») senza pause nel flusso paratattico dei versi, il cui scopo palese è di esporre il lettore alla più vasta gamma di «esperienze pressoché simultanee». Riusciamo in tal modo a percepire l'effetto caleidoscopico della sequenza e a renderci conto del suo calcolato montaggio, attraverso il quale balenano a tratti dei fili conduttori. Secondo punto: le poesie lunghe, non a caso chiamate «canti», *songs*, richiedono una lettura ad alta voce, che poggi su un fiato lungo, regolare, ritmato e controllato come è il testo, come è un canto, o anche la respirazione yoga. Per suggerire questo modo di lettura mi sono proposto di rendere la traduzione italiana non solo e non tanto (intel) leggibile sulla pagina, ma recitabile.

272. *Primo Giorno*: la domenica, secondo l'uso quacchero. Vedi nota al v. 11 di *Starting from Paumanok*.

309. *Sulla piazza passeggiano tre solenni matrone, amichevolmente a braccetto* (*On the piazza walk three matrons stately and friendly with twined arms*): questa la versione definitiva di un verso curioso e un po' grottesco, che però, nella sua relativa casualità, ci dice qualcosa in più su come Whitman vedesse le donne. Nella prima versione (1855) le matrone amiche erano cinque, sempre a braccetto. Quasi un plotone. In seguito il numero si riduce a tre, ma le donne diventano ancora più imponenti perché un nuovo aggettivo, «stately» (che Whitman usa più volte per navi, edifici monumentali e simili), le definisce «solenni». Nella poesia *Delicate Cluster* (sezione *Drum-Taps*, 1865) si scoprirà la matrice doppia e profonda di questa immagine matronale (si veda la nota al v. 7).

315. *è il quattro del Settimo Mese*: ovvero, nella dizione quacchera, il 4 di luglio, l'Independence Day che celebra la Dichiarazione d'Indipendenza dall'Inghilterra (1776).

319. *pecan*: il *carya illinoensis* o *carya pecan* è un albero diffuso nel Sud, in particolare nel Texas. Con le sue noci si confezionano torte.

321. *sul Chattahoochee o sull'Altamahaw*: fiumi della Georgia, come l'Oconee al v. 335. L'afflato politico unitario Nord-Sud è già presente dal 1855, anche se acquista risonanze più profonde dopo il dramma della Guerra Civile.

338. *uno Hoosier, un Badger, un Buckeye*: nomignoli degli abitanti dell'Indiana, del Wisconsin e dell'Ohio. «Hoosier» è un termine di etimologia ignota; «Badger» è un mustelide (*Taxidea taxus*); «Buckeye» è un albero o cespuglio della famiglia degli ippocastani (*Aesculus*).

355. *Questi sono davvero i pensieri ... non li ho inventati io*: la proposizione democratica era già stata formulata da William Wordsworth nelle Prefazioni alle *Lyrical Ballads*. In quella del 1802 (p. 261) afferma: «Queste passioni e pensieri e sentimenti sono le passioni e i