

«Guado i sogni fino alle ginocchia»: il Modernismo ritrovato di Hope Mirrlees

di Sara Gregori

Hope Mirrlees, *Parigi*, traduzione e introduzione di Nicoletta Asciuto, Latiano (BR), InternoPoesia, 2024.

Found in translation: non perdere, ma trovare un significato ulteriore nel procedimento di traduzione sembra essere l'intento da cui nasce l'ultima importante fatica di Nicoletta Asciuto. Ogni esercizio di traduzione disorienta il lettore spingendolo in contesti a cui non era preparato, può destare choc e, pertanto, indurre alla riflessione linguistica, etica, intrinsecamente politica (secondo l'assioma ormai largamente condiviso da parte della critica letteraria militante secondo cui ideologia è linguaggio). Dunque, la lettura di *Paris: A Poem*, reso per la prima volta in italiano da Asciuto, rivela versanti dell'opera inaspettati e apre al *rebondissement*: come tradurre un termine considerato politicamente scorretto ai tempi d'oggi? Quale posizione assumere di fronte alla versione su cui pesa il segno della storia, come «the tart little *race*» tradotto con «piccolo *popolo* inacidito» (miei i corsivi)? Come adattare parole che suonerebbero spregiative, ad esempio «midget» che in italiano è «nana» (entrambi a p. 27)? Il dubbio viene presto risolto dalla traduttrice con un'attitudine che, più che allo slittamento e allo scarto di significato, preferisce puntare «all'esattezza del verso nell'offrirci un'immagine precisa» (p. 26) assecondando lo stile del testo-base. Fedele alla struttura percettiva e visiva del poemetto, Asciuto, traduttrice e curatrice di *Parigi*, ha il merito di aver portato in italiano un testo ai più sconosciuto: mentre Hope Mirrlees è nota per il romanzo fantasy *Lud-in-the-Mist*, pochi conoscono il poemetto edito agli inizi del Novecento, che ha recentemente destato nuove attenzioni da parte degli studiosi anglofoni, tra cui ricordiamo il tentativo filologico di proporlo in un'edizione digitale¹. Il sito, oltre a restituire un valido commento al testo, mette a

¹ https://www.paris-a-poem.com/paris-project-exhibition/pci_142/ [ultima consultazione il 22 novembre 2025]

disposizione anche la scansione della prima edizione, dove leggiamo sul frontespizio: «Printed by Leonard & Virginia Woolf at The Hogarth Press, Paradise Road, Richmond, 1919»; indicazione bibliografica controversa – sembra che l'anno dell'*imprimatur* fosse il 1920 (vd. p. 5) – e preziosa perché ricorda le origini, «la culla artistica e letteraria»² in cui nascono i versi del poema di Mirrlees: data e luogo di stampa consentono di far riaffiorare l'idea del fertile *humus* Modernista su cui si fonda l'intrapresa dei due coniugi, «a printing press for all our friends stories» – come scriveva Leonard in una lettera riferendosi al gruppo di Bloomsbury. In quegli anni T. S. Eliot frequentava la Hogarth Press e proprio nel 1919 venivano dati alle stampe i *Poems* composti in quel verso «eminently uncomfortable», verso di una specie unica, mordace, articolato e disincantato «*vers de sociétés*»³ appartenente a un «new genre» o meglio – si corregge subito il recensore – genere antico e ora modernizzato. L'ambiente culturale in cui si muovono Mirrlees ed Eliot è lo stesso, si diceva, e, difatti, con gli stessi editori Eliot pubblica di lì a poco *The Waste Land*, uscito dalla pressa inglese nel 1923, ma già nel 1922 pubblicato in America e letto per intero a Virginia Woolf. Dal 1920 al 1922: un breve intervallo di anni nei quali, secondo Ascuito (p. 21), Eliot avrebbe potuto leggere, e con tutta probabilità lesse Mirrless e il suo poemetto. Ma non è, tuttavia, la storia della *Waste Land* eliotiana posta a confronto con la fortuna di Mirrlees che qui interessa esaminare: l'autrice ne uscirebbe sconfitta e il lavoro di Ascuito perderebbe quel carattere di scoperta e rilettura che ci consente di applicare la lezione benjaminiana del 'passare a contrappelo la storia'; e invece sono i tratti più originali del 'Modernismo perduto' che vogliamo ispezionare in questa breve *recensio*, non limitata al solo fine di ricognizione bibliografica, diciamolo pure, ma dal carattere di affondo, di ulteriore indagine.

Paris: A Poem è un viaggio di ventiquattro ore, in lingua inglese, in cui il soggetto autoriale, vera *flâneuse*, si muove nella postbellica città francese che dà il nome all'opera, attraversa strade e ponti, disegna mappe topografiche attraverso le quali emerge una storia figurativa della civiltà occidentale. Con *Paris* l'autrice dimostra di avere indubbiamente assorbito «la lezione di Jean Cocteau» (p. 7) e di avanguardisti come Apollinaire, modelli grazie ai quali poté far uso della punteggiatura e degli spazi di cui dispone la pagina in modo altamente creativo – «componne frasi in verticale, aggiunge uno spartito e, come se tutto ciò non bastasse, include, come firma finale, sette asterischi, posizionati tra loro in modo tale da ricreare la costellazione dell'Orsa Maggiore» (p. 8) – , e forse proprio la sua audacia fu il motivo dei tiepidi e cauti riconoscimenti dalla critica. Per il suo «obscure, indecent and brilliant poem» (così Virginia Woolf, vd. p. 10), Mirrlees mette in atto tecniche di rappresentazione-visione onirica anni dopo rievocate in uno

² Così Roberto Galaverni, *Un giorno (bellissimo) a Parigi* nella recensione dedicata a *Paris* e uscita su «La Lettura», inserto del «Corriere della Sera», 1 giugno 2025, p. 14.

³ Louis Untermeyer, *Irony de Luxe*, «Freeman», 1, 30 June 1920, pp. 381-382.

scritto teorico sul ruolo del lettore, *Beside book*, datato 1928, che Asciuto sapientemente evidenzia nella bibliografia essenziale (pp. 29-30). Idealmente sulle rive del fiume Leicestershire, in realtà nel suo letto in compagnia di *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton, il lettore viene cullato nel sonno:

But this is still and quiet: and if so the *reader* catch no Fish, yet he hath a wholesome walk to the brook side, pleasant shade by the sweet silver streams; he hath good air, and sweet smells of fine fresh meadow flowers, he hears the melodious harmony of birds, he sees the swans, herons, ducks, water-hens, coots, and many other fowl, with their brood, which he thinketh better than the noise of hounds, or blast of horns, and all the sport they can make. Better than the noise of hounds or blast of horns! We are back, then, in our hare's form. Put out the light.

Ma qui è tutto tranquillo e silenzioso: e anche se il *lettore* non cattura nessun Pesce, ha comunque fatto una salutare passeggiata lungo il ruscello, alla piacevole ombra dei dolci ruscelli argentati; ha respirato aria buona e profumi dolci di fiori freschi di prato, ascolta la melodia armoniosa degli uccelli, vede cigni, aironi, anatre, gallinelle d'acqua, folaghe e molti altri uccelli con la loro prole, che ritiene migliori del rumore dei segugi, o del suono dei corni, e di tutti gli sport che possono praticare. Meglio del rumore dei segugi o del suono dei corni! Siamo tornati, quindi, alla nostra forma di lepre. Spegnete la luce. (Traduzione mia)

La lettura notturna di Burton viene presentata come una passeggiata metaforica dal registro classico, oseremmo dire dal tono volutamente arcadico, in cui l'autrice vuole condurre alla ricerca di percezioni sensoriali e figure simboliche, seguendo l'imperativo di «spegnere la luce». Già con *Paris*, una decina di anni prima, si può osservare come il motivo dominante del sogno notturno sia da intendere alla maniera dei classici, come visione (si parla di «Julius Caesar's dreams», p. 48), ma pure come perturbante risvolto del reale: il sogno come stato di non veglia connette l'uomo con l'aldilà e consente l'incontro tra dimensioni temporali lontane. Uno stato di torpore si legge sin dai primi versi del poema, l'ambiente ne è testimone, infatti «le Tuileries sono in trance» (p. 47) e «i piccioni...diventano pietra», (*ibid.*) mentre le figure fantasmatiche dei rappresentanti della regalità e della cultura occidentale sono dipinti «mille leghe sotto l'hashish» (p. 49) ed emergono da un «sonno sotterraneo» (p. 55): così «lo spettro di Père Lachaise» (p. 61) è una delle tante immagini del secolo XVII che «giace morente, sublimemente» (p. 73). La dissolvenza è visivamente e foneticamente percepibile grazie all'uso di una sintassi franta e incompleta: il v. 54 si compone di una sola preposizione seguita da puntini di sospensione «of...» (p. 48), altre strofe sono formate da affastellati elenchi di definizioni che aprono ad analogie – «è piacevole stare seduti nei Grands Boulevards – | puzzano di | cloache | gomma indiana calda | poudre de riz | tabacco algerino | Monsieur Jourdain di rosso e di blu come gli Zuavi | è premier danseur del Ballet Turque | 'Ya bon! | Mamamouchi» (pp. 60, 62). Lo sfruttamento coloniale, il razzismo, le posizioni anticlericali (successivamente censurate dalla stessa Mirrlees convertitasi), la prostituzione

e le lotte per i diritti sul lavoro sono alcuni dei punti che formano la grande costellazione di temi su cui l'autrice fissa la sua provocazione sonnambolica. Più volte sollecitata, la similitudine è la figura che più si addice al viaggio notturno, un lungo “come se” tipico della recita a teatro (dato che non dovrebbe stupirci, se pensiamo che l'autrice si era formata alla Royal Academy of Dramatic Arts), che non segue più le unità aristoteliche. «Le unità si sfasciano, | Il palcoscenico s'ispessisce di cadaveri...» (p. 61), così Mirrlees tiene a ricordare che la condizione umana non può che presentarsi in maniera parcellizzata, in piena corrispondenza col momento storico-letterario che segue la Grande Guerra, fatto di frantumi e schegge.

Il rischio di trovarsi annegati dal sogno implica un lento attraversamento – «Guado i sogni fino alle ginocchia», «i sogni mi arrivano in vita» (pp. 70, 76) –, che non preclude il risveglio: il lettore è stimolato a rintracciare costellazioni, piste interpretative tra le quali la curatrice Ascuito sceglie di dare ancora voce, giustamente, alle posizioni di Julia Briggs (*Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*, 2007) e di Sandeep Parmar (*Collected Poems*, 2011). Il poema, è sin dal primo rigo dedicato a una donna, con ogni probabilità la compagna Jane Harrison, definita da Gertrude Stein «pet enthusiasm» di Hope Mirrlees (così si legge in *The Autobiography of Alice B. Toklas*); alla donna rimanda anche la costellazione dell'Orsa maggiore che chiude il volume (p. 8). Dall'epigrafe indirizzata a «NOTRE DAME DE PARIS | EN RECONNAISSANCE | DES GRACES ACCORDEES» (p. 43), fino alla chiusa nel segno del saluto mariano il poemetto si tiene entro le coordinate di genere che hanno permesso ad alcuni critici di parlare di *Paris* come poema sulla forza della creazione, di «Mother-City» (p. 31). Perché, allora, si chiede Ascuito, il toponimo “Paris” viene reso al maschile e, dunque, è seguito da «plein de grace» anziché *pleine*? (vd. la nota della traduttrice a p. 14). Posti ancora di fronte a una questione linguistica, potremmo interpretarla con la traduttrice come rimando al principe troiano Paride. Il poemetto, dunque, può essere letto come un percorso da attraversare, in cui il sogno vale sia come visione e rivelazione, ma anche come strumento dal portato conoscitivo, infatti, osservando questa predilezione verso il femminile, verrebbe da pensare che in *Paris* si stia mettendo alla prova la percezione corporea identitaria di genere (in *The Religion of Women* Mirrlees descrive le donne come schiave del Tempo con i loro corpi che «divined something that their minds ignored») come se il sogno chiedesse di verificare lo stato di coscienza, l'identità scomposta del tempo di crisi.

Anticipando gli anni in cui la Hogarth Press si accinge a dare alle stampe le prime traduzioni freudiane (*The Ego and the Id*, 1927), Mirrlees (in accordo con Woolf ed Eliot) ne evidenzia fallacie e limiti («Freud ha dragato il fiume e, sorridendo orribilmente, | sventola la sua immondizia nel bagliore dell'elettricità.» (p. 80). Attraverso il sogno, da intendersi in senso non freudiano, in *Paris* Mirrlees mette in atto la ricongiunzione del tempo passato e presente «con agilità ed astuzia» (p. 14) consapevole della necessità di un ordine nuovo.

Il viaggio metropolitano, insomma, sostituisce all'esperienza contemplativa del sogno l'insonnia, che non può non far pensare al 'risveglio' di benjaminiana memoria: nell'esplosione frammentaria del passato, dialetticamente in dialogo con il presente, l'autrice compie una revisione critica delle circostanze storiche. Così Mirrless si avvicina al processo del 'risveglio' negli ultimi versi: mentre il tempo del passato è quello dello stato catalettico e malinconico dove «cellula su cellula | l'esperienza | molto lentamente | si trasformerà (p. 65)», sul limite la scena si apre all'immagine dell'«ALBA» (p. 83) quando l'autrice ci conduce alla chiusa finale ipotizzando nuove nascite «nell'Abbazia di Port-Royal», ma anche con l'immagine di coloro che, affetti da insonnia, si dedicano alla lettura di *Delitto e castigo*. Il romanzo è sicuramente per Mirrless un omaggio alla vitalità dell'amata letteratura russa, ma ci ricorda idealmente anche un interrogativo emblematico sul potere dell'azione umana che si pone Rodion Raskol'nikov, – «Ma io, quanto valgo? Sono come un insetto o sono come Napoleone?». Di fatto, il terzo tempo, il futuro, resta ignoto seppur accennato in brevi sentenze ottimistiche – «Qualsiasi cosa accada, un giorno sarà bellissimo» (p. 69).

Il concetto di avvenire per Mirrless può essere rintracciato in pochi versi tratti da una delle letture che, abbiamo visto, lasciarono il segno sull'autrice: nel suo trattato sulla malinconia Burton scrive di «Ajax's time» citando i seguenti versi: «ἄπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος / φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτετα». Siamo nel secondo episodio della tragedia di Sofocle (vv. 646-647), quando Ajace dà sfogo alla sua espressione interiore e principia il suo terzo monologo con una generica massima sull'azione del tempo; le parole dell'eroe, tuttavia, non sono per nulla rassicuranti: il tempo disvela e occulta le cose del mondo con un processo instabile che rende il futuro sempre inatteso. Gli stessi versi sono tradotti da Mirrless – «All things the long and countless years first draw from darkness, then bury from light» (*The Religion of Women*) – con un chiastico gioco di sovrapposizioni tra ombra e luce, visibile e invisibile, sottolineando l'aspetto temporale ('first', 'then'), di cui l'autrice del poemetto meritoriamente recuperato e tradotto da Ascuito si pone in completo e lucido ascolto.